



Renata Máximo Magalhães

**Caracas em cena: Estado e cinema na
Venezuela**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro,
Setembro de 2013



Renata Máximo Magalhães

**Caracas em cena: Estado e cinema na
Venezuela**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Profª Vera Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

Prof. Renato Cordeiro Gomes

Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

Profª Silvia Estela Verga de Oroz

Universidade Estácio de Sá

Prof. Felipe de Castro Muanis

Departamento de Cinema e Vídeo - UFF

Prof.ª Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do CCS

Rio de Janeiro, 26 de setembro de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Renata Máximo Magalhães

Graduou-se em História pela Universidade Federal Fluminense, em 2010. Como pesquisadora, tem como interesse a Comunicação Social, com ênfase no cinema da América Latina.

Ficha Catalográfica

Magalhães, Renata Máximo

Caracas em cena : Estado e cinema na Venezuela / Renata Máxima Magalhães ; orientador: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2013.

170 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2013.

Inclui bibliografia

1. Comunicação social – Teses. 2. Estado. 3. Venezuela. 4. Cinema. 5. América Latina. 6. Cidade. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

Agradecer deveria ser tarefa fácil, afinal de contas, muitos foram os que passaram por mim nesta trajetória de pós-graduação, e que, de alguma maneira, ajudaram-me a percorrê-la. No entanto, sei que o procedimento deve ser rápido e prático, de maneira que contemple aquelas grandes pessoas que estiveram comigo por todo o tempo. De Caracas ao Rio de Janeiro, são elas:

Agradeço, com todo meu amor, àquele que abriu as portas da charmosa Caracas, para que eu desfrutasse de todas as suas cores. Ao Daniel Carrillo, meu companheiro tipicamente caraquenho, por todos os contatos, pela entrada no fascinante mundo da *Villa del Cine*, por me acolher de forma tão especial, agradeço imensamente.

À Jenny Muñoz devo toda minha gratidão. Obrigada por andar comigo pelas ruas de Caracas, pelas valiosas dicas, pelas demoradas conversas acadêmicas e não acadêmicas, por ter me apresentado às pessoas certas na hora certa, por estar comigo desde o início, quando o idioma não ajudava e o portunhol era um dialeto estranho e incompreensível.

À Clementine Berjaud, uma francesa com pés fincados na Venezuela, por todos os cafés, reflexões e conselhos. Agradeço pela companhia cotidiana. À muchacha da Cinemateca, agradeço pela paciência e carinho com uma brasileira ávida de cinema venezuelano, que necessitava de todo e qualquer conhecimento.

Aos entrevistados, grandes cineastas que dedicaram um pouco de seus tempos à minha curiosidade acadêmica. Sem vocês o cinema venezuelano seria somente aquele dos livros. A César Bolívar, Marc Villá, Luis Alberto Lamata, Carlos Caridad, José Antonio Varela, presidente da *Fundación Villa del Cine*, e o inteligente crítico Pablo Gamba, muito obrigada. Agradeço especialmente ao grande Román Chalbaud, que me emocionou com sua história de cinema e de vida. Minha vida não seria a mesma sem *El pez que fuma*. Faço minhas as suas palavras: Viva el cine!

Agradeço à minha família, mãe, irmã e pai, pelo apoio e confiança. À minha mãe, Sônia, por ser tão guerreira e ter me propiciado as condições para que eu subisse os degraus da vida. Ao meu pai, Delmo, esta dissertação é meu presente a você, meu grande incentivador e amigo. Se passei noites em claro, se hesitei, mas não desisti, se pus o ponto na última página, foi por você. Espero que goste do resultado.

Aos amigos, aqueles que estiveram mais próximos no início, aos que se aproximaram na reta final, aos que me ajudaram objetivamente e aos que mandaram boas energias. Agradeço à Marianna Mansano, pelas opiniões e dicas sobre a sétima arte, pela amizade incondicional e pela confiança irrestrita. Parece comum que os pós-graduandos desacreditem de si mesmos ao longo da trajetória. Todas as vezes que fiz isso ela esteve por perto e segurou minha mão. À Carolina Rocha, simplesmente por me conhecer em essência, por estar tão perto, mesmo

distante. Aos amigos Seiji Nomura e Jorge Tadeu Leal, pela amizade e pelo conforto que foram além dos corredores da Puc-Rio.

Ainda nos amigos, agradeço à Érika Melek por todas as conversas sobre o tempo, o universo, e o mestrado. Obrigada por ter ajudado a me organizar, em meio a centenas de livros e papéis, obrigada pela quase década de amizade e parceria. À Márcia Máximo, irmã e amiga, agradeço pela paciência. Deve ser difícil morar com uma mestranda estressada. Ao meu grande amigo Bruno Liberati, agradeço por todos os conselhos dados, livros emprestados, cafés tomados. Seu coração consegue ser maior que sua genialidade. Obrigada.

Agradeço à Marise Lira – pelo carinho, pelo incentivo e ajuda em todos os momentos.

Agradeço à Silvia Oroz pela conversa, nos idos de 2010, pelos livros emprestados, pelo apoio ao projeto e por ter me apresentado o cinema latino-americano e suas lágrimas. Depois disso, a ideia virou certeza. No ano seguinte eu estava no mestrado, e no outro, em Caracas.

À minha orientadora, Vera Lucia Follain Figueiredo, agradeço pela parceria e orientação valiosas, por apostar neste trabalho, por me fazer compreender um pouco mais sobre o cinema, desde as aulas na pós-graduação às conversas e reuniões. Agradeço por ter sido paciente, por acreditar em mim e pela generosidade.

À minha avó, Severina, por ser meu anjinho.

Resumo

Magalhães, Renata Máximo; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. **Caracas em cena: Estado e cinema na Venezuela**. Rio de Janeiro, 2013. 170p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo desta dissertação é analisar a relação entre Estado e cinema na Venezuela, considerando as políticas estatais para o campo, a partir da década de setenta do século XX até a criação, no governo de Hugo Chávez Frías, da *Fundación Villa Del Cine*, em 2006, que faz parte da *Plataforma Cine y Medios Audiovisuales*, do *Ministerio del Poder Popular para la Cultura*. A atmosfera de efervescência cultural, que floresceu no país durante as décadas de sessenta e setenta, compôs o cenário no qual se desenrolou o embate entre Estado e os diversos setores do fazer cinematográfico. As disputas pela consolidação e desenvolvimento do campo, que culminaram na promulgação, na Venezuela, da lei de proteção, em 1993, são, então, decisivas para os rumos tomados pelo cinema no país. A tendência crítica e sócio-política do cinema venezuelano está, assim, intimamente relacionada com essa história de disputas e dificuldades pela regulamentação e reconhecimento do campo como atividade artística e cultural. Os filmes analisados reforçam tal hipótese ao dialogarem com o imaginário nacional e ao focalizarem a cidade de Caracas e suas contradições sociais.

Palavras-chave

Estado; cinema venezuelano; América Latina; cidade.

Abstract

Magalhães, Renata Máximo; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. (Advisor) **Caracas in scene: State and cinema in Venezuela.** Rio de Janeiro, 2013. 170p. MSc. Dissertation. Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The objective of this thesis is to analyse the relationship between state and cinema in Venezuela, considering the states politics trough this field, the cinema, starting from the seventies of the twentieth century until the fundacion, in the goverment of Hugo Chávez Frías, of the *Fundación Villa del cine*, in 2006, that is part of the *Plataforma cine Y Médios Audiovisuales*, of the *Ministério del Poder Popular para la Cultura*. The atmosfere of culture effervence that flourished on the country during the sixties and seventies, composed the scenario where developed the clash between the state and the sectors of "film industry". The disputes for the stablishment and development of the field, which culminated in the promulgation, in Venezuela, of the Law of Protection in 1993, are decisives to the country. The critique and socio-political tendency of the venezualan cinema is, indeed, deeply conected with this history of disputes and difficulties for the regulamentacion and acknowledgment of the field as an artistic and culture activity. The analised films reinforce that hipotesis because they dialogue with the nacional imaginary and put in focus the city of Caracas and theirs socials contradicions.

Keywords

State; venezualan; cinema; Latin América; city.

Sumário

1. Introdução	12
2. Contexto histórico-cinematográfico venezuelano	20
2.1. De Ponto Fijo à V República	20
2.2. Breve panorama do cinema nacional	30
3. Estado e cinema na Venezuela	41
3.1. O Estado capitaneia a produção: os casos venezuelano e brasileiro	42
3.1.1. A primeira produtora cinematográfica do Estado venezuelano: a Fundación Villa del Cine	43
3.1.1.1. Cinema na Villa del Cine	46
3.1.2. A época de ouro nos anos de chumbo: o cinema brasileiro e a Embrafilme	60
3.2. Miradas al margen: reflexões sobre o cinema do Cone Sul	82
4. O cinema venezuelano na era bolivariana: mudanças e permanências	92
4.1. Caracas no universo fílmico de Román Chalbaud: Cain Adolescente e La Oveja Negra	94
4.1.1. Cain Adolescente: as contradições da “cidade vitrine”	101
4.1.2. La pandilla de dios: a cidade do caos	114
4.2. Das soluções formais e aparatos técnicos	124
5. Considerações finais: a retomada do cinema venezuelano: rumo á autossustentabilidade da economia cinematográfica?	128
Referências Bibliográficas	135
Anexos	148

Lista de figuras

Figura 1: Fachada da produtora (2012)	46
Figura 2: Publicidade do filme <i>El Justiciero</i>	94
Figura 3: Publicidade do filme <i>Caín Adolescente</i>	101
Figura 4: Cena do filme <i>La quema de Judas</i> (Román Chalbaud, 1974)	106
Figura 5: Cena do filme <i>La quema de Judas</i> (Román Chalbaud, 1974)	106
Figura 6: Cena do filme <i>Caín Adolescente</i> (Román Chalbaud, 1959)	110
Figura 7: Cena do filme <i>Caín Adolescente</i> (Román Chalbaud, 1959)	112
Figura 8: Cena do filme <i>Caín Adolescente</i> (Román Chalbaud, 1959)	112
Figura 9: Publicidade do filme <i>La Oveja Negra</i> (Román Chalbaud, 1987)	114

Lista de tabelas

Tabela 1 - Relação entre os ingressos da Plataforma de Medios y Audiovisuales e a produção de filmes nacionais estreados, de 2006 a 2011 (valor/quantidade)	50
Tabela 2 – Filmes nacionais estreados, de 1976 a 1979	50
Tabela 3 – Filmes nacionais estreados na década de oitenta	51
Tabela 4 – Filmes nacionais estreados na década de noventa	51
Tabela 5 – Filmes nacionais estreados, de 2000 a 2005	52
Tabela 6 – Obras nacionais estreadas na década de 90	53
Tabela 7 – Total de filme brasileiros lançados (1971 a 1985)	73
Tabela 8 – Características Embrafilme e <i>Villa del Cine</i>	81

*Por que você não verá meu lado ocidental?
Não precisa medo não
Não precisa da timidez
Todo dia é dia de viver
Eu sou da América do Sul
Eu sei, vocês não vão saber*

Milton Nascimento

1. Introdução

As cinematografias dos países latino-americanos, historicamente, enfrentam grandes desafios. Em tempos de globalização e novos meios de comunicação, o mercado de filmes do continente segue problemático, tendo em vista que disputa o cenário (e o público) com os oligopólios estrangeiros.

Pensar o desenvolvimento de qualquer cinematografia em nosso continente é também pensar de que formas o Estado intervém com apoio e fomento a esses cinemas. Sendo assim, parece-nos de suma importância que seja realizado um estudo mais apurado sobre os novos formatos dessa relação. No nosso caso específico, a cinematografia estudada será a venezuelana.

Os anos 80, na América Latina, foram, com o declínio das ditaduras, ao mesmo tempo um período de redemocratização e de ascensão, na maioria dos países, de governos conservadores que, face à crise econômica, adotaram medidas, nesse campo, em franco desacordo com a abertura democrática, já que passavam ao largo dos altos índices de exclusão, propondo a redução dos gastos sociais pelo Estado. Na década seguinte, o impacto negativo das chamadas reformas neoliberais deu origem a movimentos de caráter popular e com forte apelo nacionalista, em diferentes países. Nesse sentido, a *Revolución Bolivariana* não é uma experiência isolada, mas expressão de um movimento mais geral, é parte do todo.

A chamada *Revolución Bolivariana*, a despeito da recepção polêmica pela sociedade civil e pela mídia venezuelanas, conta, no Brasil, com raros estudos acadêmicos voltados para as investidas na área da cultura que surgiram durante este processo, que segue em curso. Nesse sentido, o propósito deste trabalho é contribuir para a ampliação dos horizontes de compreensão sobre as transformações culturais na Venezuela, no âmbito das políticas do Estado para a cultura, mais especificamente aquelas dirigidas para o campo do cinema, numa abordagem que busca investigar tal processo para além da questão do propalado personalismo do ex-presidente Hugo Chávez.

A Venezuela do século XX, sob a vigência do regime democrático *puntofijista*, sofreu diversas transformações de ordem econômica, política e social. Durante o século passado, a partir de 1958, foi implementado no país uma espécie de “populismo conciliador”, o que significou a alternância, durante quarenta anos, dos partidos políticos *Acción Democrática* (AD) e *Comité de Organización Política Electoral Independiente* (COPEI), e o crescimento da elite empresarial associada aos negócios do petróleo e dependente dos grandes imperialistas norte-americanos.

A democracia representativa do *puntofijismo*, fanática por garantir a estabilidade do regime e assim legitimá-lo, pouco fez para dividir os recursos da renda petroleira entre os estratos sociais. Ao contrário, fortaleceu apenas as elites empresarial, militar e eclesiástica, o que resultou, ao longo dos anos, no desgaste político e na agudização dos conflitos e da polarização social.

Nos anos noventa esse estado de coisas entrou em profunda crise, após a implementação do pacote econômico do então presidente Carlos Andrés Pérez. O descontentamento social acarretou no *impeachment* do presidente e abriu caminho para a ascensão não só de Hugo Chávez, mas também para o surgimento de uma convulsão social, viabilizando o (re)surgimento do bolivarianismo, dessa vez como projeto político alternativo.

Nesse contexto, as eleições de 1998 representaram um marco na história do país. Hugo Chávez, entre outras coisas, iniciou um processo de redistribuição da renda petroleira entre os estratos populares do país, afetando diretamente os interesses da classe média e da burguesia. O ex-presidente propôs refundar a república, nos termos da construção da soberania popular e da liberação nacional.

O impacto do movimento bolivariano se deu pelo abismo construído entre a classe dominante e as interpelações populares-democráticas e nacionais em tempos de neoliberalismo, e pela sua capacidade de rearticular essas interpelações em um projeto político alternativo. O movimento bolivariano esteve caracterizado pelo permanente apelo à mobilização popular, pressão fundamental para garantir as mudanças constitucionais e as vitórias eleitorais.

Com a radicalização do processo, evidenciada, por exemplo, na execução das *Ley de Tierras* e da *Ley Orgánica de Hidrocarburos*, no aumento do controle estatal sobre a indústria petroleira, e na criação das missões populares, foi intensificada a polarização política e o rechaço ao então presidente, pelas classes média e burguesa. Essa confrontação, que se deu, principalmente, após o golpe que depôs Chávez por quarenta e oito horas, em 2002, conduziu à definição e à consolidação da *Revolución Bolivariana*, agora extremamente vinculada ao socialismo (cunhado socialismo do século XXI) e ao anti-imperialismo.

Bandeiras levantadas e polarização estabelecida entre chavistas e não chavistas, foram operadas no país diversas transformações, dentre elas, na área do cinema, nosso objeto de interesse e reflexão. Com o discurso de que é necessário conquistar a soberania cultural do país e de que a transformação da cultura é imprescindível para a transição ao socialismo, o governo bolivariano criou a *Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales*, composta por diversas entidades vinculadas à cultura, com objetivo de emancipá-la, livrá-la de qualquer dependência, autonomizá-la.

A Plataforma está vinculada ao *Ministerio del Poder Popular para la Cultura* (2005), criado com objetivo de “projetar os lineamentos e as políticas culturais do Estado que auxiliem o Desenvolvimento Humano de maneira integral, a preservação e conhecimento do Patrimônio Cultural tangível e intangível da nação, e o fomento e potencialização das Expressões Culturais do país, como elementos substantivos e determinantes para o resguardo da memória, o patrimônio cultural, e o aprofundamento do sentido de identidade nacional, como expressões do ideário de uma vida digna e íntegra”¹

Os altos investimentos do governo bolivariano na cultura se dão em função do sentido e do vínculo estabelecido entre transformação política e emancipação cultural. Esse redimensionamento que vem sendo realizado na cultura do país está diretamente associado ao fortalecimento da identidade nacional e à sua emancipação em relação ao mercado monopolizado pelos Estados Unidos.

Nesse contexto, foi criada, em 2006, a *Fundación Villa del Cine*,

¹Cf. <http://www.mincultura.gob.ve/index.php/home/informacion>

localizada em Guarenas, a primeira produtora estatal venezuelana, responsável pela produção e pós-produção de filmes nacionais. O surgimento da *Villa* propiciou um novo momento para a produção nacional, tendo em vista que um dos grandes problemas dos profissionais de cinema era não conseguir cobrir os custos de todo o processo produtivo, como aluguel de equipamentos e estúdios (do ponto de vista tecnológico). Ao criar essa infra-estrutura, a *Villa del Cine* incentiva a produção, diversifica e dinamiza o mercado nacional, esperando, inclusive, apoiar e integrar as cinematografias latino-americanas.

As formas de incentivo da produtora são diversas, desde a realização de cursos para os profissionais da área à promoção de festivais. No entanto, o que pretende ser privilegiado nesta pesquisa é a esfera da produção.

As questões que norteiam esta dissertação passam pela reflexão da relação entre Estado e cinema atualmente no país, e de que modo tem se estabelecido essa relação com os cineastas, em termos de investimento, ou seja, que investimentos são esses e como esses resultados refletem no aumento da produção de filmes, por exemplo. A pesquisa pressupõe, então, o levantamento de dados a partir de documentos que permitam analisar as condições de produção cinematográfica na Venezuela, um país da América Latina do qual se tem muito pouca informação.

Pode-se perguntar por que a Venezuela, tendo em vista que também desconhecemos as condições de produção cinematográficas de outros países do continente. A escolha se justifica pelo fato do governo do ex-presidente Hugo Rafael Chávez Frías ter como bandeira as soberanias política, econômica, e cultural do país, e, em função desse projeto político, ter sido criada a *Fundación Villa del Cine*, que se propõe a democratizar os bens e serviços culturais, financiar e promover obras de valor artístico e cultural, de modo que, a longo prazo, seja consolidada uma indústria cinematográfica na Venezuela.

Pretendemos verificar as políticas adotadas para enfrentar a presença da indústria norte-americana no país, que dominou por décadas o mercado nacional, principalmente os ramos da distribuição e exibição. Desse modo, interessa-nos refletir sobre as políticas culturais implementadas na Venezuela, a partir da década de setenta, quando ocorreu o primeiro salto da produção de filmes nacionais,

indagando em que medida elas foram ou não eficazes para a promoção da cinematografia venezuelana.

Em função do tipo de abordagem priorizado nesta dissertação e do pouco tempo que dispomos para sua elaboração, não pretendemos fazer uma análise do conjunto de obras do cinema venezuelano, ou nos desdobrarmos sobre a obra de um cineasta com um propósito crítico analítico. O que buscamos é um maior conhecimento da trajetória deste cinema e de sua relação com o Estado, levando em consideração as condições de produção ao longo de sua história, para, enfim, pensar sobre o momento atual.

Pretendemos verificar os obstáculos que se apresentaram para a formação e desenvolvimento de uma indústria cinematográfica na Venezuela, e, nesse sentido, perceber se as iniciativas do governo instaurado, a partir de 1998, com a eleição de Chávez, de fato operaram transformações nos mecanismos de produção, distribuição, circulação, estímulo à produção, e sua firmação perante o público do cinema nacional.

Pretende-se refletir em que medida se desenvolve - ou não - uma indústria cinematográfica na Venezuela, no âmbito das políticas culturais do governo Chávez. Para tal, será necessário não apenas o acesso à bibliografia sobre o cinema venezuelano, como a realização de pesquisa de campo, devido, como observado, à quase ausência de informações sobre o assunto no Brasil.

A metodologia adotada será, portanto, o levantamento e leitura da bibliografia, a pesquisa da filmografia nacional, e a realização de entrevistas com cineastas e profissionais da área de cinema. Para tanto, a viagem à Venezuela se torna indispensável, tendo em vista que o tipo de abordagem proposta requer uma exploração minuciosa do tema e das fontes disponíveis.

As entrevistas, por exemplo, terão, dentre outros objetivos, perceber como os cineastas avaliam as transformações operadas no campo, a partir do governo de Hugo Chávez. Nesse sentido, faz-se necessário entrevistar cineastas de diversas gerações, inclusive daquelas que vivenciaram outra realidade cinematográfica no país. Do mesmo modo, será fundamental entrevistar e colher depoimentos de

cinastas e profissionais da área que possuem diferentes posicionamentos em relação à política vigente e ao processo político em curso na Venezuela. Por outro lado, o contato com estudiosos vinculados à universidade também poderá nos trazer outros ângulos de visão em relação ao mesmo fenômeno.

O viés escolhido para abordagem do tema exigirá, inevitavelmente, uma reflexão de cunho histórico, já que será preciso uma visada comparativa entre os dois momentos do cinema no país. Desta forma, será possível avaliar possíveis avanços e recuos no processo de consolidação do cinema venezuelano, ao longo de sua trajetória.

A bibliografia deverá, portanto, ser composta por obras no campo da história da Venezuela, da história do cinema venezuelano, sem perder de vista a necessidade de também incluir estudos voltados para o cinema latino-americano e para o cinema dos países centrais. Também serão lidas obras de análise crítica do cinema venezuelano.

A maior parte da bibliografia que será utilizada para embasamento teórico da presente dissertação está em língua espanhola, e não em língua portuguesa. Em virtude disso, optamos por fazer uma tradução livre das citações. Como sabemos, o trabalho de tradução de qualquer língua pressupõe, também, um trabalho de adaptação, tanto em sua forma literal quanto na figurada, o que indica certa autoria de seu tradutor. No entanto, na medida do possível, evitaremos interferências, de modo que tentamos manter, na maioria dos casos, a pontuação e a opção por vocabulário mais próximas do original em espanhol.

O primeiro capítulo será dedicado à reconstituição do contexto histórico e político da Venezuela do século XX, para que se possa compreender a trajetória do cinema no país e as condições que viabilizaram o surgimento da *Fundación Villa del Cine*, uma vez que a primeira produtora estatal da Venezuela surge em meio às transformações políticas em curso, capitaneada pelo projeto de emancipação proposto pela *Revolución Bolivariana*.

As eleições de 1998, que levaram Hugo Chávez à presidência da república, representaram a materialização da falência do modelo democrático representativo

no país, que, ao longo de quatro décadas, dentre outras coisas, aprofundou as desigualdades sociais, polarizando a sociedade. Compreende-se, então, que a reconstrução dessas quatro décadas anteriores ao surgimento do chavismo, em linhas gerais, facilitará a compreensão do fenômeno como um todo, e nos fará chegar às transformações realizadas por esse governo na esfera da cultura, mais especificamente, do cinema.

Num segundo momento do primeiro capítulo, refletiremos sobre a trajetória do cinema venezuelano, a partir dos anos setenta. Para a produção nacional, o ano de 1975 representou um marco simbólico, pois pela primeira vez o Estado financiava o cinema, após anos de iniciativas tímidas e pouco ou nenhum respaldo. Com a realização de nove longas-metragens, estreados a partir do ano seguinte, esta fase ficou conhecida como o *boom* do cinema venezuelano, com êxitos de bilheteria até então impensáveis para a realidade cinematográfica do país.

Outro aspecto na história do cinema nacional torna indispensável que reconstituamos sua história: as disputas em torno da aprovação da lei de cinematografia, desenvolvidas a partir dos anos sessenta e consolidadas na década seguinte. Esse embate construiu a história do cinema na Venezuela a partir da sua relação com o Estado, o que nos leva a crer que existiram dois momentos importantes: o que antecede e o que sucede à aprovação da lei de cinematografia, em 1993. Nesse sentido, interessa-nos reconstituir esta trajetória, a fim de conhecer um pouco mais seus principais momentos.

No segundo capítulo nos dedicaremos à análise da relação entre cinema e Estado, considerando as vantagens e desvantagens desse atrelamento na Venezuela. Será pertinente, portanto, estabelecer uma comparação entre a Embrafilme, produtora estatal brasileira criada em 1969, e a *Villa del Cine*. Acreditamos que a ferramenta comparativa nos auxiliará na compreensão do fenômeno na Venezuela, além de estabelecer importantes conexões entre as cinematografias da América Latina, problematizando suas históricas condições de produção, que tiveram desde sempre que disputar o mercado com a “ditadura de Hollywood”.

No terceiro capítulo focalizaremos mais especificamente o cinema venezuelano após o surgimento da produtora, e em que medida houve mudanças entre esses dois momentos da cinematografia nacional. Desse modo, pensaremos as possíveis continuidades e rupturas em termos de soluções formais e temáticas.

Esperamos, de modo geral, conhecer um pouco mais o cinema venezuelano, seu histórico, mecanismos de produção e relação com o Estado. Todo trabalho será permeado pela noção de que a Venezuela está vinculada a uma realidade latino-americana. Acreditamos que as reflexões que seguem serão pertinentes para pensar nossa própria realidade e diminuir a distância entre dois países geograficamente tão próximos.

2. Contexto histórico-cinematográfico venezuelano

2.1. De Punto Fijo à V República

A trajetória do cinema na Venezuela se intercrusa e está vinculada às políticas estatais no campo da cultura. Ademais, esteve relacionada à história política do país, principalmente, do período que vai do estabelecimento do *Pacto de Punto Fijo* à ascensão e gestão do ex-presidente Hugo Chávez Rafael Frías, que compreende cerca de cinco décadas de história. Para melhor compreensão dos caminhos percorridos pelo cinema nacional venezuelano, torna-se de extrema relevância um breve panorama desse meio século de história, que caracterizou, entre outras coisas, uma transformação de ordem política no país.

O *Pacto de Punto Fijo*, firmado em 31 de outubro de 1958, entre os partidos *Acción Democrática* (AD), *Comité de Organización Política Electoral Independiente* (COPEI), e *Unión Republicana Democrática* (URD), significou a implementação de uma nova forma de fazer política, que vigorou por quatro décadas na Venezuela. Este pacto, estabelecido após a derrocada do ditador Marcos Pérez Jimenéz, presidente do país de 1952 a 1958, reinstaurou a democracia na Venezuela, após uma década de autoritarismo.

O regime *puntofijista* representou um sistema de divisão de poderes entre os mencionados partidos políticos, que administraram esses poderes a partir da premissa de que davam ao povo existência política, representando-o. Do mesmo modo, havia a expectativa de divisão da renda petroleira entre os setores da sociedade, estabelecida no *Programa Mínimo Común*, anexado ao Pacto e consagrado na constituição de 1961. Cabe destacar que a base do regime estabelecido em 1958 foi o binômio minimização de conflitos e maximização do consenso, levado às últimas consequências pelos partidos que detinham o poder, a fim de consolidar a então frágil e vulnerável democracia.

À época, a Venezuela era um país capitalista, em vias de industrializar-se, totalmente dependente da renda petroleira, que deveria ser repartida entre os setores da população. No entanto, os únicos beneficiados pelo regime foram a

Igreja, as Forças Armadas, o empresariado, os sindicatos e os grêmios, dominados pelos partidos políticos que exerciam o poder.

O desafio de consolidação do novo modelo político foi iniciado com Rómulo Betancourt, presidente eleito em 1958, candidato da AD, que governou o país de 1959 a 1964. Este primeiro momento deixou evidente a fragilidade da democracia venezuelana, que teve que enfrentar uma tentativa de golpe, em 1960, liderada pelo General Jesús María Castro León.² O presidente também sofreu um atentado no mesmo ano, liderado pelo ditador dominicano Rafael Leonidas Trujillo.

Também no governo Betancourt se deu um movimento de caráter subversivo liderado pelo *Partido Comunista da Venezuela* (PCV) e pelo *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR), inserido no bojo das aspirações e êxitos da Revolução Cubana. Iniciou-se no país uma luta armada, através de guerrilhas urbanas, e que foi militarmente derrotada em 1964, deixando um legado para a cinematografia das décadas de sessenta e setenta, influenciada por essas temáticas e por essa aspiração política.

A política anticomunista desenvolvida pelo governo Betancourt contou com o apoio da Igreja, de uma ampla camada social conservadora, do empresariado, e do governo norte-americano, o que de certa forma respaldou a implementação do modelo político democrático estabelecido pelo *Pacto de Punto Fijo*.

Não estando muito claras as credenciais de Betancourt, no que diz respeito à sua postura frente ao comunismo e sua possível postura na confrontação da Guerra Fria, por esses tempos, em momentos de muita intensidade, uma política claramente anticomunista de sua parte podia aclarar as coisas no sentido que interessava, e lograr assim o firme respaldo do governo norte-americano, como de fato ocorreu (Urbaneja, 2012: 21 tradução nossa).

Em relação às políticas para o petróleo, cabe destacar o impulso à criação da Organização de Países Exportadores de Petróleo (OPEP), e a política de “não

² Político e militar venezuelano que liderou rebeliões militares contra os governos de Marcos Pérez Jiménez e Rómulo Betancourt. Nasceu no Estado de Táchira, Venezuela, em 07/05/1908.

concessões”, que acarretou no lento declínio da atividade petroleira.³ Destaca-se também, em 1961, a promulgação da nova constituição, que estabeleceu o domínio dos partidos políticos sob as bases da representatividade, e o rompimento do *Pacto de Punto Fijo*, com a saída da URD, que aos poucos se demonstrou crítica ao governo do presidente da AD. Ao final do governo, Betancourt havia cumprido a primeira etapa da consolidação da democracia venezuelana e aberto o caminho para um momento de relativa tranquilidade no país, sob a presidência de Raúl Leoni.

Raúl Leoni, da AD, governou a Venezuela de 1964 a 1969. Se nesse momento já não vigorava efetivamente o *Pacto de Punto Fijo*, com a saída da URD, permanece o estilo de governar e a necessidade de manutenção da democracia, através da divisão da renda do petróleo, do poder, e do revezamento entre AD e da COPEI no comando do país (tudo isso respaldado pela maximização do consenso e minimização dos conflitos). Destaca-se nesta época o efetivo fracasso da luta guerrilheira, que gerou nos partidos que a conduziram a reflexão sobre a nova etapa da luta política que se iniciara, e o nascimento do *Movimiento Electoral del Pueblo* (MEP), em 1967, após a terceira divisão sofrida pela AD.

Em 1969, assume a presidência da Venezuela Rafael Caldera (COPEI), desfrutando um clima de relativa estabilidade.

Poderia se dizer que, havendo superado a democracia provas cruciais e eliminada a macroameaça que pôde significar um movimento guerrilheiro em forma, podia o novo governo se atrever a operar, no nível da gestão de governo, de um modo um tanto menos sujeito às estritas regras da maximização e minimização (Urbaneja, 2012: 48, tradução nossa).

No primeiro governo de Rafael Caldera se consolidou o formato bipartidarista que vigorou pelas próximas décadas, através do processo de diminuição de partidos que foram importantes no cenário político até 1968, como a URD, o PCV e o MEP. No governo Caldera também se destacaram a

³ Não foram renovadas as concessões vigentes, regidas pela lei de 1943. Esta lei dispunha que as concessões se davam por quarenta anos, sendo possível renová-las por mais quarenta anos, vinte anos após entrar em vigor (na metade do tempo). A impossibilidade da renovação gerou um processo gradual de declínio da atividade, tendo em vista que às empresas estrangeiras não parecia lucrativo investir ou realizar atividades de exploração sem a garantia de obtenção de benefícios futuros.

intervenção na *Universidad Central de Venezuela* (UCV), em função da *Ley de Universidades*, o que provocou inúmeros protestos estudantis; e a política de pacificação empreendida: *La Pacificación*, ambos os processos refletidos e filmados pela cinematografia nacional.⁴

La Pacificación significou a definitiva reincorporação do PCV e do MIR à legalidade, que do ponto de vista do governo, segundo o historiador Diego Bautista Urbaneja (2012) significou a ampliação do consenso e a incorporação desses novos atores sociais ao jogo político. No bojo desse processo surge o *Movimiento al Socialismo* (MAS), em 1971, e *La Causa R*, ambos consequências da divisão ocorrida no seio do PCV.

Observou-se no país um aumento progressivo do controle do Estado sobre o petróleo, cuja exploração estava em mãos estrangeiras; processo que abriu caminho para a nacionalização do recurso, em 1976. O Congresso Nacional, neste contexto, aprovou a reforma da *Ley de Impuesto sobre la Renta*, o que significou o aumento das taxas de imposto cobradas às companhias estrangeiras, e o poder conferido ao Executivo sobre os preços de referência calculados em cima dos lucros dessas empresas.

Foram também aprovadas as leis que reservaram ao Estado a indústria de gás natural e a comercialização interna dos hidrocarbonetos, em 1973. Vale ressaltar que nesse momento, em função do mercado internacional, os preços dos barris de petróleo aumentaram abruptamente, o que refletiu no primeiro grande investimento do Estado no cinema nacional, viabilizando a produção de nove longas-metragens a partir de 1975, período que se convencionou chamar de *boom* do cinema venezuelano.

Em 1973, elegeu-se, Carlos Andrés Pérez, que em seu primeiro mandato como presidente da Venezuela, governou de 1974 a 1979, com maioria parlamentar. Carlos Andrés Pérez governou no período de bonança para a economia venezuelana. Tratava-se do aumento considerável dos barris de petróleo que os países da OPEP impuseram, e que superou a casa dos dez dólares (mais

⁴ *La quema de Judas* (Román Chalbaud, 1974) trata da temática da guerrilha urbana e da *Pacificación*, de Caldera. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=39OVk5mxdZ8>.

que o triplo do preço do barril até bem pouco tempo antes), reflexo dos conflitos no Oriente Médio. Os ingressos na economia nacional saltaram de 2.700 milhões de bolívares, em 1970, para 13 bilhões, em 1975. Não é de se estranhar, pois, que a cinematografia venezuelana, marcadamente dependente do Estado, tenha se beneficiado desse momento, com a liberação de créditos para a realização de longas-metragens. Este cenário

trazia como consequência, por um lado, a necessidade de relançar a atividade exploratória e de fortalecer a indústria petroleira, que tanto se havia debilitado. Pelo outro, a de acelerar a construção de uma base econômica alternativa, que pudesse compensar, e em último caso substituir, a indústria petroleira como fonte de recursos econômicos para o país (Urbaneja, 2012: 56, tradução nossa).

Nesse contexto, deu-se o processo de industrialização no país, baseado no modelo de substituição de importações, que fora utilizado por outros países da América Latina, com objetivo de criar uma indústria nacional capaz de impulsionar a economia e modernizar o país. Para o sociólogo José Augustín Silva Michelena (2011)⁵, em livro que analisa o desenvolvimento e a crise do modelo *puntofijista*, a Venezuela, até o final do século XX, manteve historicamente a dependência do mercado internacional, e seu desenvolvimento capitalista se deu através dos lucros resultantes do negócio petroleiro.

Isto determinou o caráter peculiar do crescimento econômico venezuelano, o qual não seguiu um ritmo “para fora”, no momento em que outros países da América Latina, estimulados pela crise mundial dos anos 1930, estavam começando a substituir importações, senão que toda a infraestrutura nacional se construiu em função de uma economia urbana dependente, e não se transformou a estrutura agrária, devido ao fato de que havia divisas para importar tudo o que faltava (Michelena, 2011: 20, tradução nossa).

Em virtude da forte exploração do petróleo e da dependência econômica desse recurso, o processo de industrialização venezuelano se desenrolou de forma mais lenta do que em outros países do continente. Tal processo se iniciou a partir da Segunda Guerra Mundial, momento em que o petróleo estava em baixa por causa do mercado mundial, do aumento da taxa de exportação, e da redução dos ingressos fiscais. Segundo Michelena, o processo de industrialização nacional foi levado a cabo com maior participação das corporações norte-americanas, já que a burguesia venezuelana não teria “espírito empresarial” e nacionalismo suficientes

⁵ Primeira edição de *Crisis de la Democracia* foi publicada em 1970 (Caracas: UCV).

para capitanear esse processo.

No primeiro governo de Andrés Pérez se evidenciou o fortalecimento do Estado, na medida em que o então presidente se lançou no projeto de construção de uma base econômica não petroleira. Outro grande acontecimento em sua gestão foi a nacionalização da indústria petroleira, em 1976, que já estava na ordem do dia dos governos anteriores, mas ainda não tinha sido levada a cabo.⁶

A reboque da estatização surgiu o *holding* *Petróleos de Venezuela S.A* (PDVSA), grupo que existe atualmente no país. A nacionalização da PDVSA representou o surgimento de um novo ator social, os administradores da renda petroleira, que antes se relacionavam com o Estado através da política fixada pelo *Ministerio de Minas e Hidorcarburos*, e que após a estatização ganharam força política. Relembrando que a PDVSA foi uma das protagonistas da greve geral de trabalhadores, que antecedeu ao golpe de abril de 2002, e que destituiu o então presidente Hugo Chávez Frías por quarenta e oito horas.

No governo de Andrés Pérez se evidenciou um significativo crescimento da corrupção, em função da grande circulação de dinheiro e dos lucros gerados pela bonança petroleira. No entanto, o próprio regime político, respaldado pelo esquema de divisão do poder e da renda, possibilitava a gestão de um sistema corrupto, no qual se beneficiavam os donos do poder, AD e COPEI, e alguns poucos estratos da sociedade. Do mesmo modo, desenvolveu-se um processo de descentralização da administração pública, até então a cargo dos ministérios. Segundo Diego Urbaneja, estaria nessa descentralização o embrião do *Viernes Negro*, em 1983.⁷

À época a democracia estava consolidada e, conseqüentemente, a recorrente preocupação do governo em mantê-la deixou de ser prioridade. Paralelamente a isso, produziam-se, na esquerda, movimentos dissidentes do *Partido Comunista de Venezuela - PCV* (1931), e do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria - MIR* (1960), e que mantinham a atividade subversiva. Esse

⁶ Em 1974 o ferro foi também estatizado, outro recurso estratégico para o país, e até então explorado pelas empresas norte-americanas.

⁷ O *Viernes Negro* aconteceu dia 18 de fevereiro de 1983, durante o governo do presidente Luis Herrera Campins, e significou a abrupta desvalorização do Bolívar frente ao dólar e o fim da relativa estabilidade econômica dos tempos da *Gran Venezuela*.

cenário de corrupção, de não preocupação com a manutenção da democracia, e de organização de novos grupos de esquerda, contribuiu para a gestação de um novo quadro político, uma espécie de ponto de inflexão do sistema. Seria o início da derrocada *puntofijista* e de sua “mística democrática”; o embrião da transformação política levada a cabo em 1998, com a eleição do ex-presidente do país, Hugo Chávez.

Em 1978, foi eleito o candidato da COPEI, Luis Herrera Campins, que governou de 1979 a 1984, agraciado pela segunda alta do petróleo, consequência da guerra entre Irã e Iraque e do contexto internacional. Durante seu governo, ocorreu o aperfeiçoamento da maquinaria burocrática levado às últimas consequências, de modo que, progressivamente, os partidos foram perdendo o contato com a realidade social do país e com as necessidades dos venezuelanos; o sistema mostrava sinais de enfraquecimento. Nas palavras de Urbaneja (2012):

As técnicas das lutas internas por cargos burocráticos dentro do partido e pelas solicitações para os cargos eletivos nas eleições; as técnicas publicitárias para a promoção das figuras em pugna; o desenvolvimento paralelo do clientelismo como recurso para a construção dos apoios necessários para ambas as coisas; o crescimento das folhas de pagamento de militantes inscritos nos registros dos principais partidos, como importante recurso que usavam muitos venezuelanos para aceder diversos tipos de vantagens [...] tudo junto e em interação derivam dessas grandes maquinarias burocráticas, eleitoreiras e clientelares em que se converteram os partidos de maior volume (Urbaneja, 2012: 65-66 tradução nossa).

As políticas monetárias do governo Herrera Campins convulsionaram o país e agravaram a situação da democracia *puntofijista*. Em 18 de fevereiro de 1983 ocorreu o conhecido *Viernes Negro*, quando o governo desvalorizou o Bolívar, moeda corrente na época, em trinta por cento (30%) e estabeleceu diversas taxas de câmbio. Essas medidas, aliadas à herança duvidosa deixada por Carlos Andrés Pérez - aumento da dívida externa, corrupção e descontentamento social - aceleraram a crise do modelo estabelecido em 1958, tendo em vista que legavam a segundo plano a maximização do consenso e minimização dos conflitos. Deste momento para o início da descentralização política se passarão apenas dez anos.

Jaime Lusinchi, presidente que sucedeu Herrera Campins, governou de 1984 a 1989. Foi criada, em seu governo, a *Comisión para la Reforma del Estado*

(COPRE), que reuniu setores da sociedade com objetivo de consultá-los sobre as necessidades do país: uma tentativa de diminuir as pressões da opinião pública e da sociedade. Importante lembrar que Lusinchi herdou o descontentamento acumulado dos governos anteriores, principalmente o ressentimento do *Viernes Negro* e as consequências das políticas monetárias implementadas no governo anterior.

Durante o governo Lusinchi houve uma diminuição nos lucros do petróleo e o preço do barril chegou a dez dólares. Essa baixa representou a brusca queda da produção cinematográfica nacional, dependente do Estado venezuelano e dos créditos outorgados para a produção. Se de um lado os preços da maior fonte de renda do país caíram, de outro o governo adotou medidas de controle de câmbio que aumentaram a corrupção, os gastos públicos, e a insatisfação social, descontente com o aumento da mortalidade infantil, o deterioramento da saúde, da pobreza e da violência urbana.

Carlos Andrés Pérez foi eleito novamente nas eleições de 1988 e governou o país até 1993. Seu segundo mandato representou a grande mudança em direção à transformação política empreendida pelo ex-presidente do país, Hugo Chávez. Pela primeira vez na história da Venezuela um presidente foi destituído, em virtude de uma série de medidas que culminaram no famoso episódio do *Caracazo*, em 1989. Essa fase marcou o início da crise do bipartidarismo, vigente no país desde a implementação do Pacto.

A década de oitenta para a América Latina significou endividamento, adoção de políticas neoliberais, abertura econômica, e, para alguns países, o fim das ditaduras e a abertura política. Na Venezuela não foi diferente, no tocante à abertura econômica. Andrés Pérez governou em meio a essas mudanças e à aplicação do pacote econômico conhecido como *shock*. A dívida externa do país alcançou aproximadamente trinta milhões de dólares e as consequências disso resvalaram sobre a população, prejudicada com a alta dos preços dos serviços públicos. A aplicação do *shock* significou a desvalorização da moeda, a privatização de empresas estatais, e abertura da economia.

Pérez se dá a missão de pôr o país a caminhar por um novo caminho, com um novo sistema de objetivos e um novo sistema de regras de decisão. O objetivo já não é consolidar a democracia, considerada a mais estável do continente, senão marchar em direção a uma economia produtiva e diversificada. As regras não hão de satisfazer o maior número de interesses politicamente significativos, senão as de designar os recursos da renda de modo economicamente mais eficiente (Urbaneja, 2012: 83, tradução nossa).

Da posse ao *Caracazo* apenas alguns meses se passaram. As medidas de ajuste econômico foram mal recebidas pela população, que se rebelou diante de suas imediatas consequências. Em vinte e sete de fevereiro de 1989, iniciou na cidade de Guarenas, a duas horas da capital Caracas, um levante contra o aumento da passagem dos ônibus. O Estado repreendeu os manifestantes e a cifra de mortos no *Caracazo* é discutida até os dias de hoje.

Andrés Pérez mudou também a forma de fazer política no país. Seu governo se aproximou do estilo tecnocrático, bem distante do modelo político *puntofijista*: o caminho a ser trilhado era o de uma economia competitiva no cenário internacional. Nesse contexto, foi aplicado o pacote de medidas neoliberais no país, que enfrentou de imediato a inflação na casa dos oitenta por cento (80%) e a queda do PIB. A fratura do regime democrático já estava exposta, e os indicadores sociais eram catastróficos. Cerca de cinquenta por cento (50%) da população vivia em situação de pobreza, tendo em vista que não houve a implementação de programas sociais eficazes que compensassem tais medidas.

É possível imaginar como esses fatores, associados à experiência do *Caracazo*, tornaram a situação do país instável e sujeita às ondas de sublevações e protestos. Neste contexto, oficiais do recém-criado *Movimiento Bolivariano Revolucionário* (MBR-200)⁸, influenciados pelos grupos de esquerda não conformados com a derrota da luta armada, tentaram derrubar o presidente no dia 4 de fevereiro de 1992, movimento que ficou conhecido como o *4-F*. Este momento foi de crucial importância para a história política do país, pois surgiu no cenário o oficial líder da conjuração, o então tenente coronel Hugo Chávez Frías, a nova figura política da Venezuela.

⁸ Fundado em 1982 – ano da tentativa de golpe de Estado que ficou conhecida como *4-F* - pelo tenente coronel Hugo Chávez Frías. É a evolução do *Ejército Bolivariano Revolucionário* (EBR-200), fundado em 1977.

O caminho para a destituição de Carlos Andrés Pérez estava preparado. A presença do presidente ameaçava a própria existência democrática, que seguia sem fôlego. No dia 20 de maio de 1993, a Corte Suprema sentenciou a destituição de Pérez e o Senado nomeou o presidente do Congresso Nacional, Octavio Lepage, como presidente provisório, e, posteriormente, Ramón J. Velásquez, em junho do mesmo ano.

O segundo governo de Andrés Pérez não logrou os méritos de seu primeiro mandato. O aumento da corrupção, as medidas de ajuste econômico e os péssimos indicadores sociais, tornaram o cenário bem diferente da bonança petroleira da década de setenta. Vale ressaltar, no entanto, que o desgaste do modelo democrático implementado em 1958, que já não conseguia aplicar de maneira eficaz suas regras de decisão, potencializou a aversão a Pérez e ao *shock*.

Carlos Andrés Pérez, nesta interpretação que propomos, pagou as contas de um regime que se havia esgotado, desempenhado seu primeiro quinquênio um papel importante nesse esgotamento, no segundo atuou de maneira necessária para que lhe correspondesse pagar a fatura (URBANEJA, 2012: 98, tradução nossa).

O último presidente da era *puntofijista* foi Rafael Caldera, que governou o país pela segunda vez, de 1994 a 1999. A novidade dessa fase foi o regresso total ao multipartidarismo, que representou o fim do modelo bipartidarista tradicional e o fortalecimento de partidos pequenos de esquerda, entre eles, *La Causa Radical*, *La causa R* (1971). O próprio Caldera saiu da COPEI, elegeu-se pelo *Convergencia*, criado em torno de sua candidatura através de uma aliança com partidos menores, e inclusive com o apoio do PCV. O presidente teve a difícil missão de conter as agitações dos governos anteriores e estabilizar o país. “A sobrevivência da democracia é de novo um critério de decisão que opera visivelmente na primeira fila” (Urbaneja, 2012: 101, tradução nossa).

A inflação chegou à casa dos cem por cento (100%), entre 1995 e 1996, e Rafael Caldera se elegeu em meio a uma grave crise bancária. O presidente anunciou medidas econômicas que lembravam àquelas aplicadas pelo *shock*, como a desvalorização do Bolívar e uma política de abertura petroleira. A *Agenda Venezuela*, pacote econômico implementado pelo presidente, chegou a diminuir os índices de inflação, mas teve que lidar com o deterioramento da qualidade de vida da população e a insatisfação social. Paralelamente a isso, observou-se um

fortalecimento da PDVSA, que já havia sido iniciado anos antes, em detrimento do *Ministerio de Energía y Minas*, e uma baixa nos preços do petróleo, que praticamente inviabilizou a efetivação da *Agenda Venezuela*.

Em meio a esse cenário se gestava a eleição presidencial de 1998. Hugo Chávez Frías foi lançado pelo *Movimiento Quinta República* (MVR), e por um grupo de partidos de esquerda: o *Movimiento al Socialismo* (MAS), o *Patria Para Todos* (PPT), e o *Movimiento Electoral del Pueblo* (MEP), através da coalizão de partidos *Polo Patriótico*. O oficial que protagonizou o *4-F* ressurgiu na cena política e não foi detido pelos esforços dos partidos tradicionais.

Desenhou-se no país um quadro político multipartidarista, que até pouco tempo seria dito improvável. A candidatura de Hugo Chávez ganhou fôlego e adeptos, respaldada pelos grupos de tendências de esquerda ou nacionalista, sob a promessa de convocatória de uma Assembleia Nacional Constituinte, que poria fim a tudo que significou o *Puntofijismo*, no tocante à sua institucionalidade.

Hugo Chávez Frías foi eleito presidente da Venezuela, obtendo 3.673.685 de votos, o equivalente a cinquenta e seis (56%) de aprovação. Iniciou-se, desse modo, uma nova fase política no país, que convém chamar *Revolución Bolivariana*, em processo nos dias de hoje, agora sob a gestão de Nicolás Maduro, presidente eleito no dia 14 de abril de 2013, após a morte de Hugo Chávez.

2.2. Breve panorama do cinema nacional

O cinema venezuelano carrega as marcas da sua história. Da vontade de fazer cinema à sua realização, os cineastas travaram uma longa batalha, com duração de vinte e seis anos, de 1979 (data do primeiro projeto de lei enviado à Câmara) a 2005 (data da aprovação da reforma de *Ley de Cinematografía Nacional*), que iniciou o ciclo de mudanças evidenciado atualmente no cinema nacional.

A trajetória do cinema venezuelano, a partir da década de setenta do século XX, se inter cruza com o Estado e com a predominância do cinema hollywoodiano e seus monopólios de distribuição e exibição no país. Se as relações entre cinema

e Estado perpassam diversas questões, como por exemplo, a implementação de políticas públicas para a área da cultura, a relação entre cinema e Estado na Venezuela perpassou, principalmente, até o início do século XXI, o âmbito legislativo, a partir do qual se desenrolaram outros elementos importantes para a sua história.

Uma análise que desse conta da história da legislação cinematográfica na Venezuela seria demasiado interessante para a compreensão do cinema nacional. Entretanto, este estudo pretende, entre outras coisas, apenas pensar a influência e as possíveis consequências das disputas em torno da aprovação da *Ley de Cinematografía Nacional*, aprovada em 1993.

A relação dos cineastas e profissionais do cinema com o Estado se deu através dessa disputa, que teve forte caráter simbólico. À medida que o cinema nacional consolidava seu viés político nos anos sessenta, acompanhando os gritos de liberdade do continente, os realizadores venezuelanos se engajavam por um cinema que fosse respaldado pelo Estado e que os munisse dos instrumentos necessários para o desenvolvimento da atividade cinematográfica no país.

Dia 28 de janeiro de 1897, Trujillo Durán, fotógrafo e jornalista venezuelano, realizou uma sessão pública, no *Teatro Baralt*, em Maracaibo, para exibição dos primeiros filmes nacionais: *Muchachos bañandose en la laguna Maracaibo* e *Célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*¹⁰. Alguns anos depois, em 1910, Caracas já despontava como tema de interesse no cinema. Nesse ano foi realizado o curta-metragem documentário *Carnaval en Caracas* (Augusto González Vidal e Mount A. Gonhoun), financiado pelo

⁹ Esta data será anualmente festejada no país, com sessões abertas ao público, debates e projeções de filmes antigos.

¹⁰ Em compilação produzida pela *Fundación Cinemateca Nacional* (1997), a seguinte observação sobre *Célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*, que também se aplica a *Muchachos bañandose en la laguna Maracaibo*: “Regularmente este filme se atribui a Manuel Trujillo Durán baseado num folheto divulgado por LUZ. No entanto, Sandoval (1897b) expõe o seguinte problema: ‘É muito difícil crer que, realmente Trujillo Durán e o Vitascópio tenham tido algo a ver com a celebração do fato que aqui nos ocupa. Primeiro porque não existe testemunho documental algum que o afirme [...]. Segundo [...] Trujillo Durán pode ter estado ausente da cidade nessas datas, já que foi apenas em 8 de janeiro que empreendeu sua viagem aos Andes e à Colômbia. [...]’ Certamente uma leitura atenta [...] nos permite entrever como uma hipótese plausível que nosso fato cinematográfico tenha sido produto da atuação de alguém relacionado com a firma Lumière [...]” (Marrosu *apud* *Fundación Cinemateca Nacional*, 1997: 11, tradução nossa).

governo gomecista e exibido nos antigos *Teatro Caracas* e *Teatro Circo Metropolitano*. Sobre este curta e a trajetória posterior do cinema, Rodolfo Izaguirre (1981) esclarece:

Com esta obra de caráter jovial e escassamente documental se impulsiona a acidentada, grande, heroica, pequena, confusa e assombrosa história de uma cinematografia que desde 1897, e através de numerosas tentativas individuais, desconexas, pouco coerentes, tem tentado consolidar e afirmar uma presença cinematográfica no mundo (1981: 12, tradução nossa).

La dama de las cayenas (Henry Zinnmerman e Guillermo Lucas Manzano, 1916), baseado na novela de Rafael Otazo, *La dama de las camelias*, foi o primeiro longa-metragem realizado no país. Em 1924, Edgar Anzola e Jacobo Capriles, pioneiros do cinema nacional, fundaram a *Triunfo Films*, e realizaram alguns filmes na produtora. Outras produtoras igualmente marcaram a fase inicial da cinematografia no país, entre elas, *Venezuela Cinematográfica*, *Condor Films*, *Avila Films*, *Cinematográfica Venezuelana Asociada*. Este potencial material de análise, no entanto, não foi preservado. Torna-se, então, difícil pesquisar sobre o período do cinema mudo na Venezuela, pois “pouco sabemos sobre as condições em que aqueles filmes foram realizados e são poucos, na verdade, os venezuelanos que conseguiram ver esses filmes” (Izaguirre, 1981:14-15).¹¹

Edgar Anzola (1977), fala sobre os filmes realizados com Jacobo Capriles nessa época:

Nessa época não havia distribuidores, tínhamos que ir pessoalmente oferecer o filme ao dono do teatro. [...] Eram filmes feitos no país e por venezuelanos [...]. O trabalho era muito duro, havia que ter muitos desejos de filmar e muita paciência pra revelar. [...] Jacobo Capriles e eu passávamos horas em um quarto. Aprendemos sozinhos [...], com engenho [...]. Não resta nada, absolutamente nada, e mais, eu creio que a única pessoa que está viva sou eu. (Cuadernos Cineastas Venezolanos, 2006: 58-59, tradução nossa).

¹¹ Segundo Rodolfo Izaguirre (1981), a instabilidade política no país, que vivia na época a ditadura gomecista, as censuras sobre os filmes, os obstáculos de exibição e distribuição e o incêndio dos depósitos de Salvador Cárcel, foram responsáveis pela perda deste rico material.

A fase sonora do cinema venezuelano foi inaugurada com a realização de *La venus de nácar* (Efraín Gómez, 1932).¹² Nesta época os filmes eram dedicados ao ditador Juan Vicente Gómez e incentivados pelo seu governo. Alguns deles eram noticiários e documentários e tinham caráter propagandístico. Restaurado em 1995 pela Cinemateca Nacional, *La Venus de Nácar* transformou-se “logo num marco histórico da cinematografia no país” (Duno-Gotteberg, 2008:XII, tradução nossa).

No dia 14 de outubro de 1940, Luis Guillermo Villegas Blanco fundou a *Bolívar Films*, com objetivo de desenvolver uma indústria cinematográfica no país. A produtora importou profissionais e equipamentos do México e da Argentina e foi a responsável por produzir diversas lágrimas, a saber, melodramas, gênero de extrema importância para a compreensão da trajetória cinematográfica do país.

A Venezuela, assim como os demais países da América Latina, viveu a tradição do melodrama. Foram realizados diversos filmes do gênero, como por exemplo, *La Balandra Isabel llegó esta tarde* (Hugo Christensen, 1949, *Bolívar Films*), que obteve, em Cannes, o prêmio de melhor fotografia.

O gênero se tornou uma espécie de referencial de formação para alguns artistas, que o incorporaram ao seu fazer cinematográfico, mesmo após sua crise, na década de cinquenta. O melodrama entrou em crise, segundo Silvia Oroz (1992), principalmente em função do avanço do cinema norte-americano na América Latina e no mundo, e do surgimento da televisão.

Na obra do cineasta Román Chalbaud podem ser encontrados alguns referenciais melodramáticos. Não obstante a contemporaneidade do gênero, este não se aplica a todos os autores e épocas. A partir da década de noventa, por exemplo, novos temas ganham espaço na cinematografia nacional, como por exemplo, a retomada do cinema indigenista por cineastas da nova geração.

¹² Em texto de 1981, Rodolfo Izaguirre diz ter sido *Taboga* (Rafael Rivero, 1937), um curta-metragem musical, o primeiro filme sonoro realizado no país. O primeiro longa teria sido, segundo o autor, *El Rompimiento* (Antonio Delgado Gómez, 1938). Optamos por marcar essas duas informações no trabalho, tendo em vista as dificuldades já mencionadas de realizar pesquisas sobre as primeiras fases do cinema na Venezuela. Cf.: <http://www.youtube.com/watch?v=NefA5MGGBR8>.

O gênero do melodrama foi profundamente estudado por Silvia Oroz (1992) em *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. A autora compreende o gênero em sua dialética, revendo uma gama de estudos anteriores que o caracterizaram como produto alienante, sem considerar seus aspectos de consumo e recepção. Sobre a relação do espectador com o gênero, a autora reflete: “A 'reivindicação moral' é uma necessidade oculta do público, que, por mais que assimile a ideologia dominante, não deixa de sofrê-la. Assim, o melodrama soube funcionar com um realismo relacionado com as emoções que o espectador tem sobre a realidade. Estão presentes os sentimentos, mas não os significados” (1989: 169).

Sobre a influência do gênero em sua obra, Chalbaud atesta:

Bem, eu nunca temi o melodrama. Há diretores que têm muito medo, que o evitam. Eu acho que nós nascemos, minha geração, com o melodrama do cinema mexicano dos anos 40, do cinema argentino, e do cinema espanhol também [...]. O que acontece é que quando eu comecei a ir ao cinema, ia pra me divertir, ia ao cinema para me entreter, para escapar da realidade. E um dia, lá pelos anos 50, vi *Os Esquecidos*, de Buñel, e vi *Roma, Ciudad Aberta*, de Rossellini, e percebi que o cinema também servia para enfrentar a realidade, não somente para escapar dela. E inconscientemente fiz uma mistura desse melodrama que eu respeitava muito quando via um filme de Chaplin, e Chaplin se apropriava do melodrama. E também os problemas sociais, não somente da Venezuela, mas também de toda a América Latina e do terceiro mundo, e também do primeiro mundo, onde há problemas sociais, são terríveis, né? Então, eu acho que desta conjunção surgiu um pouco um fazer cinema que se ocupasse de criticar as injustiças sociais sem perder os valores melodramáticos que nós temos internamente em nossa cultura.¹³

Durante os anos sessenta pode ser percebida a disposição dos cineastas em retratar a realidade caraquenha e suas nuances. Desde então, a capital montanhosa se tornou paisagem-personagem e muniu os autores com as mais variadas temáticas, associadas à problemática urbana. A Venezuela, em vias de industrialização e dependente da renda petroleira, foi representada no cinema, através de temas como modernização, desigualdade social, violência urbana, e pobreza.

Não obstante o âmago do cineasta venezuelano e sua função contestadora, o cinema dos anos sessenta sofreu da falta de apoio do Estado venezuelano, que seguiu uma política orientada a não intervenção nos meios de comunicação. Foi

¹³ Cf. www.contracampo.com.br/62/entrevistaromanchalbaud.htm

neste momento, em contrapartida, que começaram as reflexões da esquerda intelectual e política acerca do cinema e da sua função social na sociedade. Nesse período se desenrolaram os conflitos entre os diversos setores da atividade cinematográfica, que progressivamente levaram o Estado a incorporar o cinema às suas políticas.

Em 1961 foi promulgada a *Ley de Universidades*, baseada no princípio da autonomia universitária. Este momento foi emblemático para a atividade artística e literária surgida no pós-ditadura Pérez Jiménez. A esquerda cultural, que vivia uma fase de legalidade e liberdade política, agrupou-se em movimentos artísticos e intelectuais, entre os quais se destacaram *Sardio* e *Techo de Ballena*, desfrutando da autonomia recentemente conferida às universidades. Segundo María Gabriela Colmenares, a *Ley de Universidades* foi importante para a incorporação do cinema às políticas públicas do Estado, iniciadas na década de sessenta.

Com a implementação do regime democrático representativo e a posterior *Pacificación*, de Rafael Caldera, a esquerda intelectual do país foi gradativamente integrada ao aparato cultural do Estado. Exemplo deste momento foi a criação, em 1966, da Cinemateca Nacional, projeto da cineasta Margot Benecerraf, primeira diretora da Fundação, e de Alfredo Roffé. Com a criação da Cinemateca, primeiro órgão do Estado vinculado ao cinema, houve uma aproximação entre produção nacional e cinematografia francesa, pois Henri Langlois, à época diretor da Cinemateca Francesa, colaborou com a fundação do órgão venezuelano.

Segundo María Gabriela Colmenares, apesar de não ter significado a elaboração de políticas estatais sólidas para o campo da cultura, o surgimento da Cinemateca representou a criação de uma cultura cinematográfica e a formação de um público interessado no cinema nacional.

As salas da Cinemateca foram um terreno fértil de troca entre os cineastas, além de representar a possibilidade dos venezuelanos assistirem ao cinema nacional, uma vez que as salas comerciais, em sua maioria, protagonizavam os espetáculos hollywoodianos:

A visibilidade das obras de Eisestein, Pudovkin, Dovjenco, os grandes maestros do expressionismo alemão, Griffith e a *Nouvelle Vague* francesa, estamos seguros, contribuiu a afirmar mais de uma vocação, a qual tem sido até agora nossa melhor “escola de cinema”. Mais tarde pudemos ver ali também todo o documental latino-americano e o Cinema Novo brasileiro, da mesma forma que o estouro visual e temático do Cinema Cubano dos sessenta e setenta (Dorante, 2000: 41-42, tradução nossa).

Evidenciava-se uma efervescência cultural, nascida, principalmente, da *Universidad Central de Venezuela* (UCV), instituição que incorporou a crítica cinematográfica às suas publicações culturais.

A partir desse momento, a discussão sobre o cinema como atividade autônoma esteve na ordem do dia, fato que resvalou inclusive na produção, apesar desta ter se mantido escassa por toda década. Pode-se destacar a estreia, em 1959, de *Caín Adolescente*, do cineasta Román Chalbaud, que encenou o cotidiano do venezuelano pobre da cidade de Caracas, nos moldes do que faria o diretor nas próximas décadas.

Havia a necessidade de discutir o cinema e sua função na sociedade venezuelana. Os movimentos artísticos se articularam em torno dos cineclubes, e, posteriormente, dos departamentos de cinema das universidades. Os diversos setores do campo passaram a discutir e a defender suas prioridades, e, finalmente, o Estado começou a investir, atuando como mediador entre produtores, defensores do desenvolvimento e do reconhecimento do cinema como atividade artística e cultural, e distribuidores-exibidores, parceiros de Hollywood e do cinema importado.

Os debates sobre a função do cinema na sociedade venezuelana e sobre a regulamentação do campo ganharam fôlego nesta década, a partir de 1966, no *Primer Encuentro Nacional del Cine*, na cidade de Bolívar, quando Arturo Plascencia enviou sem sucesso um projeto de lei ao Congresso Nacional, pleiteando a regulamentação da atividade cinematográfica. Entre os participantes deste encontro estavam representantes de todos os ramos, da produção à distribuição. Nesse momento, o mercado era pouco receptivo ao cinema nacional, submerso pelo cinema de Hollywood.

Dois anos depois foi realizada a *Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano*, em 1968, na cidade de Mérida. Ao final deste ano, foi criado, também em Mérida, o *Departamento de Cine de la Universidad de los Andes*, importante espaço de troca e produção documental, gênero que o departamento mais explorou nas décadas seguintes à sua criação.

Das consequências do encontro, podemos destacar a realização de curtas-metragens documentais, basicamente no formato 16 mm, inseridos na corrente do cinema militante que surgia aos poucos no país. Entre os documentários realizados está *La ciudad que nos ve* (Jesús E. Guédez, 1967), que se aproxima da realidade dos *barrios* caraquenhos a partir de um olhar crítico e questionador.

Em 1974, surgiu a *Asociación Nacional de Autores Cinematográficos* (ANAC), criada por um grupo de cineastas e profissionais da área, defensora de um cinema democrático que fosse respaldado por uma lei de proteção. O grande objetivo da ANAC foi a aprovação da Ley de Cine, que estimularia a cinematografia e seu desenvolvimento.

Os cineastas se organizaram em torno da *Federación de Centros de Cultura Venezolana* (FEVEC), dos cineclubes, da *Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos* (AVCC), e de organizações civis, como a *Frente Cultural*, viabilizadores do *Proyecto de Ley de Cine de los Gremios*, em 1979, que objetivou normatizar a atividade cinematográfica, estimulando-a. Novamente a lei não encontrou eco no Congresso Nacional, e foi engavetada em junho do mesmo ano.

A bandeira levantada pelo projeto era a do cinema como instrumento de defesa da cultura nacional. A discussão estava a nível ideológico e os cineastas defendiam a cinematografia nacional, em detrimento do cinema importado. Os problemas relacionados à exibição dos filmes nacionais, que percorrerão as próximas décadas, foram também pauta do projeto:

A ANAC considera que todos os filmes sem estrear, declarados produtos nacionais, devem ter o direito à exibição obrigatória [...]. Somente uma situação que permita que o filme de qualquer qualidade possa ser realizado e exibido, permitirá que a grande obra cinematográfica também possa ser realizada e exibida em nosso país, sem restrições de gênero algum (Proyecto de Ley de Cine de los Gremios *apud* Dorante, 2000: 38, tradução nossa).

Em 1975 o cinema nacional inicia uma nova fase, com a aprovação dos primeiros créditos para produção de filmes. Foram outorgados nove créditos, no valor de cinco milhões de bolívares, para a realização de nove longas-metragens, financiados pelo convênio *Corpoturismo-Corpoindustria* e viabilizados pela bonança econômica do primeiro governo do presidente Carlos Andrés Pérez, época conhecida como *La gran Venezuela*. Dos nove longas-metragens produzidos, destacam-se *Sagrado y Obsceno* (Román Chalbaud, 1976), *Soy un delincuente* (Clemente de la Cerda, 1976), *Compañero Augusto* (Enver Cordido, 1976), *Canción mansa para un pueblo bravo* (Giancarlo Carrer, 1976), e *Fiebre* (Juan Santana, 1976) inaugurando o que se convencionou chamar de *boom* do cinema venezuelano.

Apesar da falta de apoio e de investimento por parte do Estado, foram realizados importantes filmes, que manifestaram o que seria uma tendência da cinematografia nacional: um cinema militante e crítico, disposto a pensar as questões-chaves do país, a respeito do seu processo de modernização, industrialização e desenvolvimento.

As temáticas recorrentemente abordadas giravam em torno dos temas sociais atuais e de elementos que atraíam o público, a fim de conquistar o espectador venezuelano e convidá-lo a conhecer e “frequentar” o cinema nacional, mais um dos desafios dos cineastas.

Os filmes dessa época protestavam contra a realidade desigual que assolava o país, marcando a contradição que foi *La gran Venezuela*. Essa ideia de conflito se dava também no âmbito da relação entre cineastas e Estado, marcada pela dependência, e que tem raízes históricas na disputa pela criação de uma legislação protetora do cinema e viabilizadora do crescimento contínuo do campo.

A precariedade dos recursos, a instabilidade na relação com o Estado, a falta de financiamento e apoio constantes, a ausência da desejada legislação,

foram fatores decisivos na constituição do cinema contemporâneo da Venezuela.

A urgência de “falar aos seus” e de filmar as desigualdades de uma cidade em crescimento e modernização, a Caracas dos anos sessenta/setenta, era também o mote desses cineastas, que faziam um cinema mergulhado no social.

Sobre a regulamentação da atividade cinematográfica que antecedeu à aprovação da lei (1993), destacam-se a criação do *Foncine*, em 1981, e o Decreto nº 1.612, do dia 4 de setembro de 1982, que estabeleceu as *Normas para la comercialización de obras cinematográficas*.

O *Foncine* foi a entidade responsável por estimular a produção nacional, através da prática de outorga de créditos para financiamento de filmes. “A história do cinema venezuelano durante a década de oitenta e até a criação por lei do *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía*, será também a do *Foncine*” (Dorante, 2000:111, tradução nossa).

Nos anos oitenta foram realizados diversos filmes que ficaram consagrados na história do cinema nacional. *Homicidio Culposo* (César Bolívar, 1984) teve a maior bilheteria no país até o momento. Com *Oriana* (1985), Fina Torres ganha a Câmara de Ouro, em Cannes. Entre os dez filmes de maior bilheteria, encontram-se várias produções nacionais, como *Más allá del silencio* (César Bolívar, 1985) e *La graduación de un delincuente* (Daniel Oropeza, 1985), ambos da década de oitenta, segundo momento de grande importância para a cinematografia nacional.

Sob o estereótipo de um cine de *puta, malandros y guerrilleros*, a cinematografia político-militante dos anos oitenta manteve o *boom* iniciado nos anos setenta e alcançou o desejado diálogo com o público. No entanto, a crise financeira do *Foncine* resultou na queda brusca da produção, pondo fim à *época de ouro* do cinema no país.

Os anos noventa enterraram a boa relação entre cineastas e público. A produção foi reduzida a tímidos números, não obstante a criação do *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía*, em 1995. O país estava imerso numa crise econômica, política e social. As políticas neoliberais implementadas

agravavam o fosso entre as classes sociais no país e o deterioramento da qualidade de vida potencializava, gradativamente, o descontentamento social. O regime democrático representativo *puntofijista* estava falido e, como de costume, o cinema perdeu sua importância para as políticas públicas e para o Estado.

A situação da atividade cinematográfica no país foi alterada a partir de 2006, com o surgimento da *Fundación Villa del Cine*. Com o desenrolar da Revolução Bolivariana, a Venezuela pôde, pela primeira vez, realizar uma produção de filmes constante e os cineastas receberam o respaldo pelo qual lutaram ao longo de quatro décadas. São esses laços estreitos entre políticas culturais, legislação, cinema e estado que guiarão a reflexão na qual se insere este trabalho.

3. Estado e cinema na Venezuela

Este capítulo será norteado, num primeiro momento, pelas reflexões acerca da relação entre cinema e Estado e seus delineamentos na Venezuela contemporânea. Trata-se de pensar as políticas públicas culturais criadas para o setor cinematográfico, no bojo das transformações de ordem política que vêm ocorrendo no país nos últimos anos.

A fim de problematizar a situação atual do cinema venezuelano, em termos de mercado e produção, e avaliar em que medida se encaminha para a construção e consolidação de uma indústria cinematográfica, a reflexão que segue pretende trazer luz à criação da primeira produtora de cinema do estado venezuelano: a *Fundación Villa del Cine*, criada pelo decreto de número 4.266, no dia seis de fevereiro de 2006, e inaugurada dia três de junho de 2006, no governo do então presidente Hugo Chávez Rafael Frías.

A *Fundación Villa del Cine* é uma das nove entidades que conformam a *Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales*¹⁴ e está adstrita ao *Ministerio del Poder Popular para la Cultura*, criado em 2004, no governo do ex-presidente. O Ministério foi criado com objetivo de operar uma transformação no setor cultural do país (cf. <http://www.mincultura.gob.ve>). Segundo o historiador Amílcar Figueroa (2008), a batalha cultural será a mais difícil da revolução em curso, pois a cultura gerada pela economia petroleira matizou e criou resistência às propostas de mudança e renovação.

A iniciativa de criação da produtora surgiu a reboque do projeto cultural capitaneado pela Revolução Bolivariana, que, entre outras coisas, pretende garantir a soberania cultural do país, a partir da democratização dos bens e serviços culturais.

Criada como resposta aos anseios do campo cinematográfico e de suas demandas para o desenvolvimento da atividade no país, a *Villa del Cine* surge

¹⁴A Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales é formada pelas seguintes entidades: *Fundación Centro Nacional de la Fotografía*, *Fábrica de Medios*, *Alba Ciudad 96.3 FM*, *Centro Nacional del Disco*, *Centro Nacional de Cinematografía*, *Fundación Villa del Cine*, *Amazonia Films*, *Fundación Cinemateca Nacional*, e *Museo del Cine y Artes Audiovisuales*,

como uma opção para o mercado venezuelano, historicamente inundado pelos filmes hollywoodianos e pelo monopólio norte-americano, nos setores da exibição e da distribuição. Entre os seus objetivos vetores estão o fortalecimento do cinema nacional como exercício da soberania cultural, o fomento à produção e ao desenvolvimento da indústria cinematográfica, e a realização de obras audiovisuais de valor artístico e cultural.

A análise será desenvolvida num esforço metodológico comparativo, com o intuito de refletir sobre a questão central do capítulo: a relação entre Estado e Cinema na Venezuela. Serão pensados dois momentos importantes, nos quais o Estado tomou para si a missão de impulsionar o cinema: a Venezuela contemporânea e a criação da *Villa del Cine*, e o Brasil dos anos sessenta e a criação da Embrafilme.

Num segundo momento, a reflexão será ampliada para a América Latina, numa tentativa de refletir sobre os aspectos comuns a esse cinema e levantar algumas questões importantes. O cinema latino-americano será pensado a partir do caso venezuelano e de sua trajetória de lutas e conquistas, acirradas a partir da década de setenta, momento em que se organizaram os diversos setores do campo cinematográfico em prol da aprovação da lei de regulamentação e proteção do cinema.

3.1.

O Estado capitaneia a produção: os casos venezuelano e brasileiro

A partir dos anos oitenta do século XX foram realizados novos estudos sobre as relações entre cinema e Estado no Brasil, o que significou uma reformulação da historiografia do tema. Passou-se a refletir sobre os aspectos econômico, mercadológico, e legais do cinema no Brasil. José Mário Ortiz Ramos foi um desses autores. Refletiu sobre cinema e lutas culturais, a partir de um estudo profundo das suas relações com o Estado.

O norte desse capítulo será, portanto, a reflexão dos aspectos acima citados e suas influências na implementação das políticas culturais na Venezuela dos anos dois mil e no Brasil dos anos sessenta, quando da criação da *Fundación Villa del Cine* e da Embrafilme, em 2006 e 1969, respectivamente. O objetivo é elucidar as

questões que envolveram os cineastas e profissionais da área nas teias do Estado, e que os fizeram pleitear proteção, apoio, e regulamentação frente às autoridades, alegando que o cinema era sim “problema de governo”.¹⁵

3.1.1.

A primeira produtora cinematográfica do Estado venezuelano: a *Fundación Villa del Cine*

À guisa de contextualização, cabe aqui uma breve reflexão sobre o processo político-social em curso na Venezuela, a partir da reconstrução histórica do período, viabilizada pela bibliografia utilizada e pelo que foi presenciado no ano de 2012, através das experiências pessoais e profissionais vivenciadas durante o período em que estivemos no país, e que possibilitaram o amadurecimento de nossa argumentação.

A presença do capitalismo neoliberal representou, para os países da América Latina, endividamento, crise econômica, e deterioramento da qualidade de vida da população, como demonstram vários estudos sobre o tema. Na Venezuela não foi diferente. A economia petroleira e o modelo político democrático representativo davam sinais de crise e esgotamento: corrupção, concentração de renda, aumento da violência e da pobreza agravavam a insatisfação nacional.¹⁶

O processo político que nos interessa se iniciou em 1989, quando foi aplicado o econômico do presidente Carlos Andrés Pérez, *El Paquete Económico*, desencadeando uma sublevação popular que começou na cidade de Guarenas e chegou à capital Caracas. O *Caracazo*, como ficou conhecido o episódio, foi o primeiro sinal claro da crise do capitalismo no caso venezuelano e o início de um processo de convulsão política (Figuerola, 2007: 24, tradução nossa). A partir desse

¹⁵Utilizada por José Mario Ortiz Ramos, em *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/50/70)*, a expressão usada pelo cinegrafista Jacques Deheinzein, no relatório da Comissão Municipal de Cinema (São Paulo, 1955), ilustra a situação dos responsáveis pelo fazer cinematográfico, que pediam apoio estatal para o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país.

¹⁶Esses temas eram constantemente tratados nos filmes da época. Em *La Oveja Negra* (1987), de Román Chalbaud – analisado no capítulo três desta dissertação – o diretor retrata o cotidiano de uma micro-sociedade, localizada em Caracas, dentro de um antigo e deteriorado cinema, e composta por delinquentes que vivem de furtos, roubos e fraudes. A obra faz uma reflexão crítica da desigualdade social e da pobreza no país, assim como traz o emblema da corrupção policial e dos desmandos da política nacional. Estreou às vésperas do episódio político que ficou conhecido como *Caracazo* (1989).

momento, setores da sociedade venezuelana exigiram o fim da hegemonia política que havia durado cinquenta anos, encarnada nos partidos AD e COPEI.

A economia petroleira, tal como desenvolvida há mais de um século na Venezuela, imprimiu àquela sociedade marcas da desigualdade e exclusão sociais. O episódio do *Caracazo* expôs as debilidades desse modelo político-econômico e consolidou o cenário de crise e instabilidade política. A sociedade, que havia se convulsionado e rebelado diante das medidas econômicas arbitrárias do governo Andrés Pérez, estava suscetível às propostas do então tenente-coronel Hugo Chávez Frías, cofundador do MBR-2000, que junto com outros militares liderou uma tentativa fracassada de golpe de estado em 1992: o *4-F*.

Apesar do fracasso do golpe, o episódio projetou a figura do jovem militar na sociedade venezuelana. Em 1998, Hugo Chávez foi eleito presidente da Venezuela, rompendo com meio século de hegemonia da democracia *puntofijista*, e iniciando as transformações de caráter social em curso atualmente no país: período que ficou conhecido como *V República*.

A Revolução Bolivariana como movimento político-ideológico estabeleceu-se através de um discurso de caráter nacionalista e em contraposição ao imperialismo norte-americano, aos setores ligados à economia petroleira, e aos latifundiários. Num primeiro momento podemos falar de uma revolução política, sem fortes conteúdos sociais (Figueroa, 2008), quadro que foi se alterando gradativamente, à medida que o ex-presidente começava a mexer nos interesses dos historicamente privilegiados, como foi o caso das *Leys Habilitantes*, que afetaram os latifundiários e as grandes empresas.¹⁷

Grosso modo, o projeto social bolivariano, ratificado pela implementação da democracia participativa, pretende que os sujeitos históricos tradicionalmente excluídos não mais o sejam, que tomem posse dos seus direitos sociais e os promovam. Para levar a cabo esse projeto, o governo venezuelano vem

¹⁷A *Ley Habilitante* é uma ferramenta jurídica que faculta o presidente da república a ditar decretos com “rango, valor y fuerza de ley”, caso estime pertinente, de acordo com as necessidades apresentadas. Um exemplo disso foi a *Ley de tierras y desarrollo agrario* (2001), que afetou diretamente os latifundiários, ao iniciar um processo de regulamentação da divisão da riqueza agrícola entre os camponeses, por meio do *Instituto Nacional de Tierras*, além de estimular a construção de povoados rurais com acesso à saúde, à educação e à moradia.

direcionando os recursos provenientes da renda petroleira, principalmente a partir de 2003, quando o Estado assumiu o controle da PDVSA¹⁸.

A Venezuela, ao contrário de muitos países latino-americanos, não viveu os anos de chumbo e repressão das ditaduras militares. Isso refletiu, nos anos noventa, na multiplicação de movimentos sociais, que reivindicavam uma democracia mais “profunda” que a democracia vigente (Maya, 2005), ao passo que parte da América Latina pleiteava abertura política e redemocratização. Nesse sentido, a ascensão de Hugo Chávez e o apelo que o jovem militar teve no país podem ser compreendidos à luz da história política venezuelana e das aspirações que surgiram a partir de vários setores da sociedade, gestadas em quarenta anos de democracia falida e desigualdade social.

Por isso, o que em Venezuela se ensaia atualmente é uma transformação substantiva ou profunda da democracia representativa, buscando com isso alcançar o que se entende que ficou como matéria pendente na etapa *puntofijista*. A busca da igualdade social como objetivo explícito é uma das diferenças que tem a atual democracia venezuelana das outras democracias da região, e é um dos sentidos que se pode dar ao termo “revolução” com que se identifica esta experiência (Maya, 2005: 346, tradução nossa).

A partir de 2006 se inicia uma nova fase do processo de transformações no país. Naquele momento, o “presidente propôs o que chamou de uma ‘radicalização da democracia representativa’”, encarnada na aprovação da *Ley Habilitante* e do “*paquetazo legislativo*” (Maya, 2011: 2, tradução nossa).

O governo bolivariano, representado hoje pela figura do presidente Nicolás Maduro, ao mesmo tempo que precisa driblar o aumento das insatisfações da população, as denúncias de corrupção e o crescimento político da oposição, tem atuado em diversos setores da sociedade, entre os quais pode se destacar a criação das *Misiones Bolivarianas*: As *Misiones Bolivarianas* são atualmente vinte e quatro. Dentre estas podemos destacar a *Gran Misión Agrovenezuela*, que consiste em administrar a entrega de insumos, o financiamento e a assistência técnica aos produtores, o que fortalece a agricultura nacional, e a *Misión Barrio Adentro*

¹⁸A renovação do sistema de arrecadação, que combate a evasão fiscal, os ingressos provenientes da reforma fiscal petroleira e do aumento dos preços do barril de petróleo no mercado internacional, têm viabilizado financeiramente a implementação das políticas públicas pelo governo (Maya, 2005). A autora ressalta as dificuldades de se avaliar em que medida essas políticas são sustentáveis economicamente, e esclarece que o cenário permanece aberto, o que torna complicado avaliar os níveis de aprofundamento da inclusão social.

(2003), que compreende a criação de consultórios e clínicas populares nas favelas, ampliando o acesso ao sistema de saúde.

3.1.1.1. Cinema na *Villa del Cine*

A *Fundación Villa del Cine*, inaugurada no dia três de junho de 2006, está localizada na cidade de Guarenas, no Estado Miranda, a duas horas da capital Caracas. Com instalações aptas a realizar desde a pré-produção à pós-produção audiovisual, a produtora estimula os realizadores e fomenta o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional.



Figura 1: Fachada da produtora (2012).

A produtora faz parte das investidas culturais do governo bolivariano, que vêm atuando a partir de várias frentes, tais como a *Misión Cultura* (2004), o *Centro Nacional de Artesanía* (2005), a *Amazonia Films* (2006), a *Fundación Librerías del Sur* (2006), o *Centro de la Diversidad Cultural* (2006), e a *Imprenta de la Cultura* (2007), entre outros projetos que visam democratizar a ação cultural do Estado, garantir a soberania cultural do país, e difundir as manifestações culturais populares e tradicionais.

É importante pensar a produtora cinematográfica a partir de dois vieses: dentro do contexto das transformações políticas que caracterizam a Revolução Bolivariana, e através da trajetória do cinema nacional, desde a necessidade de desenvolvimento de uma indústria às aspirações dos realizadores para que fosse

regulamentada a atividade.

Em termos de transformações no setor cultural, o ano de 2005 foi emblemático, dando início a uma nova fase do cinema nacional, que aos poucos se consolida. A partir desse ano, o governo do então presidente Hugo Chávez levou a cabo a implementação de uma série de políticas culturais, as quais consideraremos a criação da *Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales*, na materialização da *Villa del Cine*, e a aprovação da reforma da *Ley de Cinematografía Nacional*, em *Gaceta Oficial*, de número extraordinário 5.789, no dia 26 de outubro de 2005, peças-chave para nossa interpretação.

Estas mudanças de âmbito cultural estão ligadas ao processo de fortalecimento da identidade e da memória nacionais, dirigido pela Revolução Bolivariana. No entanto, deve-se compreender que se trata de um regime democrático participativo que, para além das suas possíveis contradições, vem operando mudanças de ordem estrutural na sociedade.

O Estado, gestor dessas transformações, articula determinados conceitos, tais como identidade e memória nacionais, que se refletem na aplicação de suas políticas públicas, e dão a tônica da “gestão bolivariana”. O que não significa dizer que haja, atualmente, na produção cinematográfica nacional e na *Fundación Villa del Cine* uma imposição de ideias e obrigações políticas. Sobre isso, a entrevista com o cineasta Carlos Caridad¹⁹, diretor do filme *Bloques* (2008), produzido pela *Villa del Cine*, ilumina:

[...] Em relação ao *casting*, não tivemos objeção alguma de parte da *Villa*. Nesse filme, como é por encomenda, Alfredo e eu não estamos exercendo as três funções que geralmente são exercidas no nosso cinema, que são produtor, diretor e roteirista; somos diretores e nada mais, então há que negociar com o produtor e o roteirista. **E pelo lado político tampouco nos disseram “têm que fazer isto ou aquilo”, não tivemos exigências desse tipo.** Claro, nós estamos entrando novos, a *Villa* tem dois anos e meio e é a primeira vez que entramos aqui, e eu penso: “será que estou entrando numa coisa stalinista, na qual vão te lavar o cérebro?”, que é o que me diziam quando ia à Cuba, **mas até agora nada disso**, nosso projeto não é nada político, ao menos com a política imediata [...] (Caridad, 2008, grifos nossos).

¹⁹ Jornalista e cineasta, criador e administrador da página sobre cinema www.blogacine.com.

Sugerimos, a partir dos dados coletados e da pesquisa realizada, que na *Villa del Cine* não há discriminação na escolha de cineastas e projetos. Foi observado um amadurecimento da estrutura interna da produtora - o ano de 2008 seria um marco nesse sentido, quando a produtora alcançou a cifra de 32 produções -, acrescido das mudanças ocorridas no próprio seio do projeto político venezuelano.

Houve e ainda há uma inclinação ideológica do projeto cultural bolivariano, ancorado nos marcos do nacionalismo e do socialismo. Cada vez mais, no entanto, o número de produções reflete a roupagem modernizadora e inovadora do projeto da *Villa*, o que representa maior acessibilidade por parte dos cineastas às verbas do Estado para cultura.

Sobre o funcionamento da produtora e seu caráter não discriminatório, atestam, respectivamente, os cineastas Román Chalbaud e César Bolívar:

Antes a *Villa* abria suas portas por três meses para receber os projetos. Concorriam uns projetos e se fechavam. Agora as portas estão por todo ano abertas; sempre recebem projetos. Isso é importante saber. Assim como o CNAC. Então, claro, há comissões que elegem. Chegam tantos projetos, mas evidentemente há a parte dos projetos próprios da *Villa*, que são, em geral, esses filmes históricos. Eles recebem projetos de todo cineasta que se apresenta. E até o momento não houve discriminação. Se você pensar de outra maneira, não vão deixar de lhe apoiar, entende? [...] (Chalbaud, 2012).²⁰

A *Villa*, em princípio, começou com a ideia de fazer história através de filmes como *Zamora*; se fez *Taita Boves*. Tem sido feitos alguns filmes históricos. Existem outros filmes que têm sido produzidos pela *Villa*, como no meu caso, que fiz dois filmes lá; um é totalmente policial, *Muerte em alto Contraste*, e o outro que ainda não saiu [...] Certamente, sim, há vários filmes que se tem feito com corte político, digamos, dando valor ao que pode ser socialismo e repudiando totalmente o capitalismo [...] Certamente a intenção da *Villa*, quando foi fundada, foi precisamente para “recordar” a identidade nacional sobre o país, talvez não tanto o político. **Nós cineastas vemos a *Villa* como uma alternativa de produção cinematográfica porque nos custa muito fazer um filme [...]** Fazemos filmes como todos os latino-americanos [...] (Bolívar, 2012, grifos nossos).²¹

A *Fundación Villa del Cine* estreou em sete anos de existência cento e quatorze filmes entre produções próprias e coproduções, com uma média de doze a quinze filmes por ano, quantidade que o país não havia alcançado nas décadas

²⁰Entrevista com o cineasta Román Chalbaud, realizada pela autora no dia 30/08/2012.

²¹Entrevista com o cineasta César Bolívar, realizada pela autora no dia 10/08/2012.

anteriores, principalmente, se levarmos em consideração a constância dessas novas produções.

Sobre a trajetória do cinema nacional e as políticas culturais dos últimos anos, Luis Alberto Lamata, historiador e cineasta, que realizou com a produção da *Villa del Cine* os filmes históricos *Miranda Regresa* (2007) *Taita Boves* (2010), e *Azú* (2013), atesta:

[...] Os anos noventa foram tão complexos, por razões distintas, que eu estive vários anos sem poder fazer um filme. Então, o resultado de toda essa relação com o Estado, conflitiva e difícil, mas que se expressa talvez na criação da *Villa del Cine*, na aprovação da lei de cinema, eu aprecio enormemente. E o defendo com unhas e dentes porque é algo que não tínhamos, e sei que a *Villa* ou o CNAC, os mecanismos que temos, são ainda imperfeitos. No entanto, quero defendê-los porque sei o que é a outra cara da moeda. Na outra cara da moeda não se pode terminar um filme. Por quê? Porque nosso mercado é muito pequeno, somos um país de apenas vinte e cinco milhões de habitantes, o mercado de cinema é muito exíguo e isso dificilmente faz com que um filme seja rentável. [...] Então, ter chegado onde chegamos me parece muito importante (Lamata, 2012).²²

Em função do investimento inconstante por parte do Estado e da ausência de um aparato legal que protegesse a atividade cinematográfica, o cinema venezuelano não pôde, até a segunda metade dos anos dois mil, desenvolver-se e dar os passos necessários para a consolidação de sua indústria. À espera da concessão de créditos, os cineastas estiveram submetidos aos desmandos dos governos, à situação econômica do país, que muitas vezes não foi favorável a esses investimentos, e à falta de comprometimento do Estado, que até o ano de 2005, com a reforma da lei de cinematografia, efetivamente não havia dado respaldo ao cinema nacional.

Em entrevistas realizadas com seis cineastas venezuelanos, no período de julho e agosto de 2012, observou-se a convergência de opiniões quando se trata de pensar a *Villa del Cine* como marco do aumento da produção de filmes e a maneira como isso favoreceu os envolvidos no *fazer* cinematográfico. Desse modo, torna-se indispensável para a análise dessa produção nacional, analisar os dados referentes ao investimento do Estado nas principais instituições do audiovisual, através do *Ministerio del Poder Popular para la Cultura*:

²²Entrevista com o cineasta Luis Alberto Lamata, realizada pela autora no dia 16/08/2012.

Tabela 1 - Relação entre os ingressos da *Plataforma de Medios y Audiovisuales*²³ e a produção de filmes nacionais estreados, de 2006 a 2011 (valor/quantidade)²⁴

	Entidades relacionadas com o mercado cinematográfico	Produção de filmes nacionais
2006	832.032,3 (em milhões de Bs)	11
2007	160.249 (em milhões de Bs)	13
2008	122.704.987,00 (em Bs.F.)**	32
2009	74.461.396,37 (em Bs.F.)	9
2010	84.901.156,02 (em Bs.F.)	12
2011	202.429.051,17 (em Bs.F.)	15

**Desde o dia 01/01/2008 vigora no país o Bolívar fuerte (Bs.F.). A política pública de reconversão monetária e fortalecimento da economia, capitaneada pelo Executivo Nacional e pelo Banco Central de Venezuela, estabeleceu, através do decreto de 06/03/2007, a divisão da antiga moeda por mil. Sendo assim, 1.000 Bs = 1 Bs.F. (ver: <http://www.reconversionbcv.org.ve/files/pdf/aspectosago07.pdf>).

Os números da tabela acima caracterizam o aumento da produção de filmes nacionais e a soma dos investimentos do Estado direcionados para o setor cultural cinematográfico. Os órgãos beneficiados por esses recursos, incorporados aos dados, foram o *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía* (CNAC), a *Fundación Cinemateca Nacional*, a *Fundación Villa del Cine* e a distribuidora estatal *Amazonia Films*. Para a história do cinema nacional, esses números e, principalmente, o constante fomento à produção, são uma novidade. A seguir, à guisa de comparação, a quantidade de filmes nacionais estreados, de 1976 a 2005:

Tabela 2 - Filmes nacionais estreados, de 1976 a 1979.

Ano	Total de filmes
1976	6
1977	13
1978	14
1979	11

Fonte: CNAC

²³A *Plataforma de Medios y Audiovisuales* é formada por nove entidades, dentre as quais foram levadas em consideração apenas as que estão relacionadas com o mercado cinematográfico.

²⁴ Os números apresentados correspondem à análise dos valores de ingresso inicialmente estabelecidos e/ou esperados. Trata-se dos valores “devengados”, que podem variar em relação à quantia arrecadada, mas que não tiram a consistência da análise e da relação com a produção de filmes.

Tabela 3 – Filmes nacionais estreados na década de oitenta.

Ano	Total de filmes
1980	9
1981	6
1982	9
1983	8
1984	14
1985	15
1986	16
1987	14
1988	11
1989	6

Fonte: CNAC

Tabela 4 – filmes nacionais estreados na década de noventa.

Ano	Total de filmes
1990	4
1991	7
1992	2
1993	4
1994	3
1995	4
1996	2
1997	9
1998	4
1999	3

Fonte: CNAC

Tabela 5 – filmes nacionais estreados, de 2000 a 2005.

Ano	Total de filmes
2000	8
2001	3
2002	4
2003	1
2004	4
2005	4

Fonte: CNAC

As tabelas 2 e 3 apresentam um aumento na produção de filmes nacionais em função da outorga de créditos pelo Estado. Em 1975 os créditos aprovados no valor de cinco milhões de bolívares foram provenientes do convênio entre a *Corpindustria* e a *Corpoturismo*, que resultou na realização de nove longas-metragens.

Essa década ficou conhecida como o primeiro *boom* do cinema nacional. Representou uma nova fase para esse cinema, com a realização de filmes políticos e críticos, que refletiram sobre a realidade social de um país dependente da economia petroleira e desigual. Cabe ressaltar que esta produção de caráter político foi comum na América Latina a partir da década de sessenta, momento em que as cinematografias beberam da fonte das ideologias de esquerda, representadas, principalmente, pelas conquistas da Revolução Cubana, em 1959.

Na década de oitenta também houve um relativo aumento na produção, caracterizado por uma nova concessão de créditos aos realizadores. Com a criação da *Foncine* e a promulgação do decreto 1.612, que ditou as normas para a comercialização cinematográfica, o cinema conheceu novo salto quantitativo, resultando em êxitos de bilheteria. Sobre esse momento, discorre Tulio Hernandez (1990):

Neste breve período ficaram também semeados os estereótipos e os lugares comuns com os quais uma parte do público, mas também qualificados homens públicos definiriam o cinema venezuelano: um cinema de guerrilheiros, de delinquentes, de prostitutas, ou, como diriam alguns críticos, um cinema de *outsiders* (Hernandez, 1990: 18-19, tradução nossa).

O cinema da década de noventa deve sua ínfima produção à situação caótica na qual se encontrava o país, mergulhado em crise econômica, tentativas frustradas de modernização, e abertura de mercados, decorrentes dos arbitrários pacotes econômicos aplicados. Durante essa década não houve investimento e concessão de créditos: teria a Venezuela a menor produção de filmes desde o *boom* do cinema nacional.

Um cinema industrial para se desenvolver necessita de mecanismos de financiamento que estimulem sua produção. A expansão da atividade cinematográfica depende do investimento em todos seus setores, da produção à exibição. Nesse sentido, os anos noventa representaram um passo para trás no desenvolvimento de uma indústria cinematográfica na Venezuela.

Esses percalços foram lugar-comum da cinematografia nacional até o ano de 2005, que “se caracterizou por uma sequência de episódios e de repetidos períodos de auge e de crises que muitos têm dado a chamar *a sucessão de mortes e renascimentos do cinema nacional*” (Hernandez, 1990: 12, tradução nossa).

A queda na produção nacional dos anos noventa resultou no afastamento do público. Nas palavras de José Antonio Varela, cineasta e presidente da *Villa del Cine*, “o público se desacostumou a ver cinema venezuelano”. O gráfico abaixo traça um panorama geral do quadro:

Tabela 6 – Obras nacionais estreadas na década de 90

	Total de obras por ano	Espectadores desde sua estreia	Arrecadação desde sua estreia
1990	4	613.315	20.302,92
1991	7	559.334	31.440,53
1992	2	81.343	5.912,85
1993	4	192.435	24.223,80
1994	3	46.143	6.551,44
1995	4	578.612	108.373,99
1996	2	28.923	15.945,77
1997	9	772.260	593.493,05
1998	4	620.901	844.844,61
1999	3	327.586	534.367,70

Fonte: CNAC

Luis Alberto Lamata comenta o desafio de se fazer cinema nos anos 90 e a importância da *Villa del Cine* para o desenvolvimento da indústria na Venezuela:

[...] em alguns momentos, nos momentos mais felizes, chegou a se fazer um punhado de filmes ao ano, e em alguns anos, dois ou três filmes, nada mais. Se algo foi possível nesses últimos anos, a partir da *Villa del Cine*, é que em Venezuela se estabilizou a produção, entre doze e quinze longas-metragens ao ano. E isso há uma década era impensável. Quando tudo que produz são um, dois, três filmes, a discussão sobre a temática dos filmes, sobre o estilo dos filmes, é irrelevante (Lamata, 2012).²⁵

O cineasta ilustra o quadro geral do cinema dessa década e as mudanças levadas a cabo no setor cinematográfico, desde a aprovação da reforma da *Ley de Cine*, em 2005 à criação da produtora, que elevaram os números de produção.

As discussões sobre a necessidade de um aparato legal que respaldasse o cinema culminaram na aprovação da *Ley de Cinematografía Nacional*, no dia oito de setembro de 1993.²⁶ Importante ressaltar que a aprovação dessa lei caracterizou o fechamento de um ciclo histórico, que havia se configurado em meio às discussões entre os diversos setores do fazer cinematográfico, e destes setores com o Estado. Nas palavras do cineasta Jacobo Penzo Dorante (2000),

a última etapa a que nos referimos apresenta como fatos relevantes a aprovação da Lei de Cinematografía Nacional e a posterior criação do Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. Ambos os fatos marcaram o fim de uma fase decisiva no desenvolvimento histórico de nosso cinema e o início de outra cujo presente estamos vivendo (2000: 131, tradução nossa).

Para os responsáveis pelo fazer cinematográfico, a lei do cinema de 2005 contemplou, enfim, as expectativas frustradas em 1993, quando fora aprovada a primeira lei. As três décadas de luta e a consequente regulamentação da atividade, em 1993, significaram um passo importante para a história da cinematografia nacional, mas não satisfizeram as aspirações dos cineastas.

Inaugurou-se uma nova fase do cinema nacional, marcada pelo afastamento do público, pela queda na produção dos filmes, e pela crise econômica que afetou o continente, consequência das políticas de abertura econômica que caracterizaram o neoliberalismo. No entanto, o marco de 1993

²⁵Entrevista com o cineasta Luis Alberto Lamata, realizada pela autora em 16/08/2012.

²⁶Publicada em *Gaceta Oficial* número 4.626, extraordinário.

como início da fase atual do cinema venezuelano parece desconsiderar a mudança conjuntural na política venezuelana atual, que tem consequências na área da cultura.

As políticas de abertura econômica, que desencadearam uma crise para as cinematografias latino-americanas, legaram à década de noventa uma conjuntura de crise e produção reduzida. Pode-se dizer que, com a ascensão de Hugo Chávez à presidência da república, o cinema nacional foi gradativamente se reconstruindo e ganhando espaço, pela primeira vez, na pauta estatal.

A *Ley de Cinematografía* de 1993 caracterizou o fim de um ciclo para o cinema venezuelano e a conquista de algumas demandas dos cineastas, mas, a rigor, manteve a estrutura das políticas cinematográficas implementadas anteriormente pelo Estado, sem tocar, portanto, nas principais debilidades desse cinema, e sem consolidar um projeto cultural amplo, de profunda ingerência estatal.

Alguns fatores antecederam e foram importantes para aprovação da primeira lei de cinematografia nacional. Entre eles, a nomeação de Julio Sosa Pietri²⁷ para a presidência do *Foncine*; a segunda crise financeira do órgão²⁸, que terminaria por fechar suas portas poucos anos depois; a presença de José Antonio Abreu à frente do *Consejo Nacional de la Cultura* (CONAC); a realização do *Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica*²⁹; e a criação da *Comisión Asesora de Política Cinematográfica*³⁰, pelo então presidente Carlos Andrés Pérez.

Com Sosa Pietri à frente do *Foncine* surgiram a *Comisión Redactora del Proyecto de Ley* e o *Foro Iberoamericano*. Já José Antonio Abreu, na presidência do CONAC, criou o *Consejo Nacional del Cine* (1992), através do qual se

²⁷ Cineasta, autor do filme *El rizo* (1998), foi presidente da Anac de 1988 a 1989.

²⁸ A dívida dos exibidores foi a grande responsável pela crise financeira do órgão. Em 1992, o *Foncine* entrou com uma ação contra o *Circuito Radonski*, mas não logrou o pagamento da dívida. O *Circuito Radonski* é ainda hoje um dos maiores distribuidores do país e um grande impasse à atuação da distribuidora estatal, a *Amazonia Films*.

²⁹ Realizado em novembro de 1989, na cidade de Caracas propunha o estabelecimento de convênios para coproduções entre os países participantes e a integração entre os países latino-americanos.

³⁰ Tentativa falida de reunir representantes dos setores de distribuição, exibição e realização, propôs deixar nas mãos do mercado as negociações entre esses setores. Integraram a comissão: Carlos Añez, Ildemaro Torres, Antonio Blanco, Alberto Arvelo, Guillermo Villegas e Román Chalbaud.

estabeleceram os *Lineamientos esenciales para una política cinematográfica*.³¹

Essa agitação política às vésperas da aprovação da lei de proteção refletia o clima combativo da classe cinematográfica, através da atuação dos grêmios e sindicatos, que se direcionavam constantemente ao Estado para pedir seu respaldo. O cinema venezuelano deveria contar com apoio e financiamento estatal constantes, para que efetivamente pudesse se desenvolver.

Os cineastas Oscar Lucien e Julio Sosa, em *Diagnóstico y reflexiones para una Política Cinematográfica – I Congreso ANAC - (1988)*, discorrem sobre a dependência do setor cinematográfico em relação ao Estado:

A história de nossa cinematografia é muito clara a esse respeito; quando contamos com iniciativas favoráveis, o entusiasmo, até certo ponto acrítico, nos têm convertido em protagonistas de um harmônico processo de desenvolvimento do cinema nacional. **Quando estas iniciativas foram contrárias, nosso cinema se paralisa**, chegando inclusive a quase deixar de existir, e se definitivamente não desapareceu é porque a existência de grêmios como a ANAC, que tem demonstrado sua grande capacidade de mobilização para enfrentar as distintas conjunturas adversas e superá-las (*Diagnóstico y reflexiones para una Política Cinematográfica apud Dorante, 2000: 121-122*, tradução nossa, grifos nossos).

Participaram do processo de aprovação da lei distribuidores, exibidores, e outros espectros da atividade e do comércio audiovisuais, o que justifica o surgimento de inúmeras polêmicas ao redor do projeto, até mesmo entre os próprios cineastas. “Que a lei de Cinema tardara quase trinta anos para ser aprovada não era gratuito. Necessariamente tocava importantes interesses, e entre eles não somente os do cinema, senão também outros mais poderosos como os da televisão” (Dorante, 2000: 137, tradução nossa).

Formaram a Comissão Redatora: Julio Sosa, que a presidiu, Lorenzo González Izquierdo, Oscar Lucien, Francisco Luna, Jacobo Penzo, Ildemaro Torres e Mauricio Walerstein. Entre os cineastas, o grito era unânime: liberdade de criação para os diretores, apoio estatal e incentivo à atividade. Abaixo, a transcrição de parte do projeto de lei, que ilumina a polêmica gerada sobre as contribuições das empresas estrangeiras ao cinema nacional:

³¹O texto pedia que o Estado declarasse o cinema de importância fundamental à nação, ao passo que propunha a criação do *Centro Nacional de Cinematografía* (Penzo, 2000: 136, tradução nossa).

Para garantir o funcionamento do CNC se cria uma estrutura de ingressos provenientes fundamentalmente da atividade cinematográfica estrangeira no país, com o propósito de minimizar a dependência da nova instituição do Fisco e garantir que o crescimento do Centro será ditado pelo cumprimento de seus objetivos, pois o orçamento do mesmo dependerá do desenvolvimento comercial da atividade cinematográfica no país. (*Anteproyecto de Ley Especial de Cinematografía Nacional*, 1991: 152, tradução nossa).

No entanto, podemos contrapor este trecho com outro, do mesmo documento, em que se manifesta a preocupação em não impor limites que ameacem as iniciativas do setor privado, isto é, das empresas estrangeiras. Tal preocupação pode ser interpretada como um cuidado para não ferir interesses, sendo necessário considerar também que o projeto, já aprovado pela Câmara dos Deputados, precisava ser aprovado também pelo Senado. Segue abaixo:

Tomou-se especial cuidado em não criar regulações desnecessárias que pudessem entorpecer as atividades do setor privado, e se limitou o rol do Estado a garantir aquelas indispensáveis para que a atividade cinematográfica no país pudesse se dar dentro de um marco de desenvolvimento democrático e plural no qual esteja garantida a existência de grandes e pequenas empresas dedicadas ao ramo, dentro de um clima de sua competência, o qual, pelas características do produto como valor cultural, não pode estar unicamente ditado pela rentabilidade econômica, senão que deve se levar em conta também os aspectos qualitativos da obra. (*Anteproyecto de Ley Especial de Cinematografía Nacional*, 1991: 152, tradução nossa).

A polêmica girou em torno da permanência ou retirada do artigo dezoito, que atacava diretamente os interesses estrangeiros. O projeto enviado à *Cámara de Diputados*³², em junho de 1991, continha originalmente oito títulos e cinquenta e oito artigos, entre os quais se dispunha a retirada de um percentual dos lucros dos distribuidores de videocassete, do setor publicitário da televisão e dos setores de distribuição e exibição, que seria destinado ao *Centro Nacional de Cinematografía* (CNC), entidade que seria criada com a aprovação da lei. O projeto foi aprovado em dezembro do mesmo ano, mas dois anos se passaram até sua aprovação definitiva.

Enquanto corria o projeto no Congresso, o grande capital, representado pelas empresas estrangeiras ou por representantes nacionais de seus interesses, reagia à sua aprovação com redação original. O artigo polemizador dispunha sobre o patrimônio do CNC, composto por contribuições das grandes empresas,

³² O cineasta Carlos Azpúrua fez parte da *Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados*, fato importante no processo de aprovação do projeto.

que seriam direcionadas ao desenvolvimento do cinema nacional. “A soma das referidas contribuições será de oito por cento (8%) do valor do ingresso de admissão. Da qual o exibidor contribuirá com vinte por cento (20%), o distribuidor com doze e meio por cento (12,5%), o produtor com cinquenta e cinco por cento (55%) e o público com doze e meio por cento (12,5%)” (*Anteproyecto de Ley Especial de Cinematografía Nacional*, 1991: 159, tradução nossa).

Para os cineastas, em princípio, foi impensável a exclusão do artigo dezoito, pois acarretaria no eterno vínculo da entidade, o CNC, com o Estado, e não sua liberação gradual, à medida que fossem desenvolvidas as atividades e, em última instância, a indústria cinematográfica no país. Para os setores do audiovisual que se opuseram à permanência do artigo, no entanto, a opinião foi diferente: “A indústria estadunidense é a única exitosa no mundo e não é subsidiada. Se for aprovada a lei, tal como está, pagaríamos três milhões de bolívares, que bem necessitam os hospitais e a educação.” (Armando Enrique Guía em *Economía Hoy*, 1993, *apud* Dorante, 2000: 141, tradução nossa).

Jacob Penzo Dorante (2000) se utiliza do interessante conceito de “mendicidad institucional” para pensar a histórica dependência do cinema nacional em relação ao Estado, situação a qual foi relegada por muitas décadas o cinema na América Latina, carente da elaboração e implementação de projetos políticos consistentes.

Nesse sentido, a retirada do artigo dezoito, em meio a tantas polêmicas, representaria jogar o cinema nacional novamente na precariedade. Sem proteção e regulamentação mínimas, toda a luta seria deixada para trás.

Imaginava-se que o país breve mergulharia no neoliberalismo, o que colocaria em risco a cinematografia nacional. No entanto, a conjuntura política venezuelana, a saber, a tentativa de golpe militar que ocorreu em 1992, liderada pelo futuro presidente do país, Hugo Chávez, expôs a convulsão e insatisfação sociais e impediu os governantes de aprofundar a implementação das políticas neoliberais.

Entre mortos e feridos, a escolha da ANAC foi pela exclusão do artigo e a possibilidade mínima de sobrevivência do cinema nacional, que permaneceria sem investimentos até a reforma da lei, em 2005. Haveria que se esperar para confrontar o poder midiático e os grandes capitais. Conclui-se que, a nível institucional e simbólico, a aprovação da lei foi de extrema importância para a conjuntura do cinema venezuelano, mas a nível econômico a estrutura da atividade não foi modificada e o produto nacional permaneceu marginalizado. Sobre isso, dispõe Jacobo Penzo:

Quando a longa marcha do cinema concluiu, às portas do Congresso, nos demos conta de que os grandes princípios do cinema que sempre desejamos impulsionar eram irrelevantes para o poder. Havia leis não escritas que regulavam as relações entre os legisladores e os grandes capitais. (2000: 140, tradução nossa).

A histórica dependência do cinema venezuelano se deu muito em função do desinteresse dos governos em tomar para si o desenvolvimento da atividade, das condicionantes econômicas – desfavoráveis em alguns momentos –, e do monopólio norte-americano sobre a distribuição e exibição nacionais, tendo em vista que seus interesses foram sempre preservados, e, pode-se dizer até, salvaguardados pelo Estado.

O quadro se altera quando em junho de 2003 foi submetido à avaliação da *Asamblea Nacional* o *Proyecto Reforma Ley de Cinematografía Nacional*. Em linhas gerais, o texto discute a reforma da lei de cinematografia de 1993 e argumenta sobre o papel do Estado na promoção do cinema nacional: “sua obrigação é desenhar uma política de Estado valente, que promova e regule a produção e comercialização deste bem cultural, permitindo sua autossuficiência e sua difusão em outros países do globo” (*Proyecto Reforma Ley de Cinematografía*, 2003: 5, tradução nossa).

O texto, em nota introdutória, defende que, para o desenvolvimento de uma indústria cultural na Venezuela, seja aplicado um conjunto de medidas legais que impulsionem e fomentem a atividade. Este projeto, posteriormente aprovado em 2005, um ano após a criação do *Ministerio del Poder Popular para la*

*Cultura*³³ teve o mérito de inserir o conteúdo do artigo dezoito, retirado na redação final da lei de 1993.

Nesse sentido, a reforma da lei em 2005 encerra um ciclo do cinema nacional, pondo fim às décadas de descaso do Estado e de políticas culturais inconsistentes. A era bolivariana para o cinema tem se mostrado mais eficaz em ferir os privilégios dos grandes empresários, ávidos em manter seus monopólios, à custa da precarização da cinematografia nacional.

3.1.2.

A época de ouro nos anos de chumbo: o cinema brasileiro e a Embrafilme

Os cinemas do nosso continente viveram – alguns ainda vivem – alternando ciclos altamente produtivos e ciclos nos quais se produziu pouco ou quase nada. Essa sazonalidade se deve, entre tantos fatores, à proeminência do produto filmico norte-americano em detrimento do nacional, ao desinteresse da burguesia nacional em financiar essas cinematografias, e às facilidades que as empresas estrangeiras encontraram, historicamente, em nosso mercado.

A indignação frente aos privilégios concedidos por muitos dos governantes ao “elemento externo” foi expressa em vários momentos por setores da atividade cinematográfica. No Brasil, a cruzada contra o colonialismo cultural, em forma de ideias e organização efetiva da classe cinematográfica, desenvolveu-se a partir dos anos cinquenta e eclodiu na década seguinte.

Dos que *faziam* cinema, emergiram as mais diversas reivindicações. Exigiam-se medidas e apoio estatais que impulsionassem a industrialização do setor, falida e frustrada até o momento. No cenário das lutas culturais desenroladas, a esquerda intelectual se projetou propondo refletir sobre a realidade social e modificá-la.

Da articulação entre governo militar (com projeto político-cultural bem definido) e efervescência cultural nasceu a Empresa Brasileira de Filmes S/A. O Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969 instituiu a criação da Embrafilme,

³³Antes de 2004 não havia um ministério específico para os assuntos culturais no país. O setor cultural estava inserido no *Ministerio de Educación, Cultura y Deportes*.

empresa de economia mista que foi uma das grandes responsáveis pela época de ouro do cinema no Brasil. Um ciclo de alta produtividade viveria esse cinema, alcançando números até então incalculáveis e impensáveis. Cabe a nós, portanto, uma breve visada sobre o passado.

A ingerência do Estado no cinema brasileiro esteve, desde a década de trinta, limitada à obrigatoriedade de exibição do produto nacional, à criação de uma reserva mínima de mercado, e às escassas políticas de base protecionista, que apenas reafirmaram a predominância estrangeira no mercado e tocaram superficialmente as demandas da classe cinematográfica nacional. Nesse sentido, diferiu-se bastante do nosso objeto de estudo, pois as escassas políticas para o cinema na Venezuela foram rarefeitas e de pouquíssimo alcance, desmobilizadas, principalmente, pela ausência de um marco legal que minimamente lhe desse suporte.

Nos anos vinte a política estatal para o cinema brasileiro ressaltou seu papel pedagógico e sua função educativa. Essa concepção vigorou durante a década seguinte, com o governo provisório de Getúlio Vargas, que enxergou na cultura, especificamente no cinema, uma importante ferramenta de contribuição para o desenvolvimento dos seus projetos de integração nacional e industrialização.

O cenário se alterou a partir do Estado Novo (1937), com a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), e, posteriormente, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), quando a política estatal para o cinema foi separada da esfera educativa, o que parece ter sido “o marco divisório de um novo arranjo institucional na política cultural” (Simis, 1996:281).

Nos anos trinta imperou o pensamento de que a solução para o cinema era a industrialização, associado aos ideais de modernização e inspirada no modelo de cinema norte-americano. Surgiram nessa época, a reboque da crise que atingiu a indústria audiovisual de Hollywood, as produtoras Cinédia (1930) e a Brasil Vita Filmes: “o cinema brasileiro finalmente começava a construir as suas ‘fábricas de filmes’” (Galvão & Souza, 1997:467).

O país viveu, certa maneira, e em função da irregularidade momentânea da produção estrangeira, um breve sucesso produtivo, rapidamente abafado pela reestruturação do mercado mundial e pela implementação do cinema sonoro. Esse pequeno “surto” produtivo, viabilizado pelo surgimento das fábricas de filmes, não impediu que o cinema nacional permanecesse essencialmente artesanal.

Data dessa época também a primeira legislação de caráter protecionista para o cinema. Em 1932, foi promulgada uma lei – em vigor apenas em 34 – que dispôs sobre a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem nacional; em 1939 foi a vez do longa-metragem, que passou a ter exibição compulsória (um longa por ano).

Se essas medidas representaram tímidos benefícios e continuidade mínima para esse incipiente cinema, a plataforma política-cultural varguista incidu sobre a classe cinematográfica com interesses inicialmente vinculados ao mercado estrangeiro. No governo Vargas, por exemplo, foi ampliada a entrada dos filmes estrangeiros no mercado, viabilizada pela diminuição de sessenta por cento das taxas sobre os filmes importados.

Durante os anos quarenta o cinema brasileiro conheceu o desenvolvimento do gênero da chanchada, a criação da Atlântida (1941), e a quase paralisação da Cinédia, que alugou seus estúdios para a estrangeira *RKO Pictures*, em 1942.

O cinema nacional permaneceu, portanto, associado aos ideais de progresso e modernização. Apesar disso, à medida que a Atlântida ganhou espaço, pareceu haver uma pequena mudança de pensamento. Segundo Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza (1997), foi com *Moleque Tião*, produzido em 1943 pela Atlântida, que se iniciou a concepção de que filmes realizados com baixo custo de produção seriam o ideal para o mercado nacional, bem diferente do “modelo Cinédia de produção” e de seu característico pensamento industrializante, que via no império audiovisual norte-americano um exemplo a ser seguido.

Pode-se dizer que, concluindo, em termos de intervenção no cinema, o Estado pós-Vargas não operou mudanças significativas. O relativo aumento da produção, concentrada no Rio de Janeiro, deveu-se ao crescimento da Atlântida e

à ampliação da reserva de mercado para filmes brasileiros. Em 1946, foi instituída a obrigatoriedade da exibição de três longas nacionais por ano. Cabe destacar que a entrada de Luís Severiano Ribeiro (maior exibidor brasileiro dos anos quarenta) no ramo da produção garantiu a exibição de mais filmes nacionais e teve papel importante neste momento.

A despeito das medidas paliativas adotadas pelo paternalismo varguista e que, de certa maneira, teve continuidade na década democrática seguinte, não houve no Brasil, até a década de sessenta, a consolidação e amadurecimento de um projeto político-cultural que respaldasse nossa cinematografia.

Sem projeto cultural, a intervenção do Estado limitou-se a refletir a ‘guerra de posições’ entre os diversos interesses envolvidos e, paradoxalmente, foi durante o período democrático que o Poder Executivo (e não o legislativo) promulgou o maior número de atos referentes às questões cinematográficas (Simis, 1997: 282).

A década de cinquenta, portanto, representou uma virada na história do cinema brasileiro, muito em função da eclosão das lutas culturais na sociedade e do início da mudança de postura do Estado em relação ao cinema. Este processo culminou na criação, em 1966, do Instituto Nacional de Cinema (INC), embrião da Embrafilme.

Da fragilidade, timidez e desarticulação gritantes que marcam a política cinematográfica até 1950, passamos para uma etapa rica em agitação de ideias e propostas, patamar determinante que vai influenciar todos os posteriores desdobramentos das relações cinema-Estado” (Ramos, 1983: 15).

Segundo Jean-Claude Bernardet (1978), foi a partir do fracasso da Vera Cruz – empreendimento da burguesia paulista baseado na convicção de que o cinema nacional deveria seguir o modelo norte-americano de produção –, que começaram a se articular de forma mais orgânica as questões do cinema associadas à ideia de Terceiro Mundo e imperialismo, através da condenação deste.

Pode-se dizer que foi gestado, no final da década de trinta, o pensamento que se consolidou pouco a pouco, constituindo a base para as reflexões dos cinemanovistas, que significaram o amadurecimento das propostas de construção do cinema nacional a partir de outro modelo, que não o industrial e dependente do capitalismo global.

Na década de cinquenta passou-se a repensar a frustrada indústria cinematográfica brasileira. O debate colocou em xeque a validade do modelo industrializante importado e direcionou uma reflexão do cinema a partir de bases nacionais. Nesse cenário, destacaram-se os Congressos de Cinema (1952/53), a partir dos quais essa discussão foi desenvolvida, impulsionando a concepção de Estado provedor e responsável pelo fomento e desenvolvimento do cinema nacional.

Emergiram, então, duas correntes de pensamento defensoras do desenvolvimento do cinema brasileiro: uma industrialista-universalista, associada ao grupo paulista que fez parte do projeto Vera Cruz, cuidadoso em não romper com as grandes empresas estrangeiras e donas do mercado cinematográfico; e uma nacionalista, de cunho político-social, que creditava ao imperialismo cultural e econômico as frustrações desse cinema, e propunha uma leitura crítica da sociedade.

Estes dois polos, o “nacionalista” e o “industrialista-universalista” [...] vão assumindo contornos mais nítidos na virada da década, originando seus efeitos na produção, articulando formas diferentes de posicionamento diante do Estado, sendo essencial a sua caracterização não somente para a compreensão da emergência do Cinema Novo, como das ações dos órgãos governamentais que surgirão (Ramos, 1983: 23).

Alguns órgãos surgiram em meio a esse cenário, a reboque das reivindicações dos cineastas e do aprofundamento da maquinaria estatal em torno do Poder Executivo. Entre os chamados Grupos de Estudos do governo Juscelino, que demarcavam o encaminhamento de sua plataforma desenvolvimentista, foi criado, em 1958, o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), entidade vinculada ao MEC (Ministério da Educação e Cultura - 1930), que refletiu os anseios do setor, no sentido de pleitear medidas protecionistas.

Não obstante, “prosseguem os estudos e avaliações, mas não se avança na concretização de medidas” (Ramos, 1983:24). Assim como as medidas aplicadas nos governos anteriores, o GEIC e as políticas cinematográficas da era desenvolvimentista não lograram consolidar a indústria cinematográfica nacional, pois seguiram ineficazes, não articuladas a um projeto cultural mais amplo, e

desinteressadas em atacar as grandes distribuidoras e exibidoras nacionais.³⁴

O Estado se aproximava gradativamente das demandas da classe cinematográfica, mas não interessava aos governantes romper laços com as empresas estrangeiras. O cinema em fortes bases industriais nacionais não era ainda prioridade do Estado desenvolvimentista.

Os anos sessenta, em termos de lutas culturais, representaram o aprofundamento das divergências entre as correntes nacionalista e universalista³⁵. Em termos de política estatal para o cinema, surgiu o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), em 1961. “O GEICINE vai surgir como uma continuidade da linha pragmaticamente industrialista consolidada no desenvolvimentismo, mas agora imersa num contexto de crise do Estado, em que a estabilidade política, característica do governo de JK, inexistia” (Ramos, 1983:29).

Das medidas de amparo ao cinema encabeçadas pelo órgão, cabe destacar a elevação da obrigatoriedade de exibição anual, que passou de quarenta e dois dias para cinquenta e seis, e o Decreto-Lei, vinculado à Lei de Remessa de Lucros (1962), que instituiu que quarenta por cento do desconto de imposto de renda sobre a remessa de lucros do produto filmico estrangeiro *poderia* ser investido e aplicado na produção nacional. Possivelmente por ser facultativo, o Decreto-Lei pouco fez pelo cinema brasileiro, contabilizando sete filmes realizados a partir desses recursos.

A insistência em não romper alianças com o capital estrangeiro indica que a iniciativa de construir uma indústria do audiovisual esteve sempre vinculada às formas capitalistas de desenvolvimento, baseadas na livre concorrência e no poderio das leis de mercado. À medida que se davam passos na direção da consolidação desse cinema, ficava explícita a marcada dependência do setor, em detrimento da conquista de sua soberania, e, numa visada ampliada, demarcava

³⁴O órgão logrou a modificação da lei de proporcionalidade: reserva-se 42 dias anuais obrigatórios para o cinema brasileiro. Desde 1951 essa lei garantiu ao mercado a proporção de 8 filmes estrangeiros para 1 filme nacional.

³⁵Partilhamos da concepção de José Mário Ortiz de Ramos acerca dos termos “nacionalista” e “universalista”, pois facilitam a construção do quadro histórico e da composição de suas forças principais.

também a dependência econômica do modelo capitalista brasileiro, sob a égide desenvolvimentista.

Entre os responsáveis pelo setor cinematográfico, como fora dito, crescia a demanda por uma opção nacionalista de desenvolvimento do campo e do país. Nesse momento, penetravam na sociedade, ao menos em parte dela, os ideais socialistas, que para o caso específico do cinema, propuseram uma opção estatizante para o seu desenvolvimento. “O cinema brasileiro agora mais do que 'problema de governo' deveria ser 'produto do governo’” (Ramos, 1983:32).

Os anos que precederam o golpe de 1964 foram marcados por uma radicalização dessa tendência, que pode ser visualizada, inclusive, pela inclinação do presidente deposto, João Goulart, às formas mais igualitárias de distribuição dos bens, direitos e serviços.

Segundo José Mário Ortiz Ramos (1983), o GEICINE avançou no sentido de criar uma legislação mínima para o setor, mas não rompeu com as deficiências estruturais do cinema nacional. O modelo capitalista brasileiro, marcado pela dependência externa, orientou por décadas a política estatal para o campo e inviabilizou a consolidação de um projeto cultural sólido, que liberasse o mercado das amarras estrangeiras.

Até a criação da Embrafilme, em 1969, a produção de filmes não conquistou a estabilidade necessária para o desenvolvimento de uma indústria, tampouco foi capaz de atacar os setores da distribuição e exibição, pouco interessados no produto nacional, a despeito dos momentos em que foi condicionado, via legislação e medidas estatais, a abrir um pequeno espaço no mercado para nossa cinematografia.

Em 1963, foi criada na Capital, no então governo de Carlos Lacerda, a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), entidade que tentou mais explicitamente atingir certo controle ideológico da produção, para além de apenas fomentá-la. Vale lembrar que no ano anterior ao golpe as lutas culturais e tensões sociais foram profundamente potencializadas; em época de Guerra Fria, a sociedade brasileira estava inclinada à polarização. “A CAIC parecia procurar,

numa época de agudização das tensões sociais, manter a produção dentro de alguns parâmetros políticos, temendo talvez o acirramento e penetração no interior do campo de cinema da luta ideológica que permeava o país” (Ramos, 1983:33).

A despeito dos órgãos criados e das medidas legislativas implementadas, é importante ressaltar a forma como se foi construindo o engajamento do Estado na opção pelo cinema nacional. O que esses órgãos demonstraram, para além de pequenos apontamentos na direção de uma produção filmica que fosse minimamente mais constante, foi a incapacidade de construção da indústria cinematográfica na ausência de um projeto político-cultural definido, que, pelo menos, se justapusesse aos interesses estrangeiros.

Essas medidas levadas a cabo, a partir da década de trinta, foram reflexo das circunstâncias históricas e das opções adotadas por cada governo. Apontam para a existência das diversas concepções sobre o cinema que foram elaboradas, e que determinaram onde tais medidas iriam penetrar e quais os graus dessa penetração.

Como caracterizado anteriormente, a ausência de um projeto do Estado para o cinema nacional estava diretamente vinculada ao desinteresse dos governantes em investir no setor e à política econômica do país. Para os setores industriais, o cinema foi por décadas desinteressante. Colocar exclusivamente na conta das grandes distribuidoras e exibidoras estrangeiras a frustrada industrialização desse cinema significaria reduzir as circunstâncias históricas, que pressupunham dependência e subserviência ao polo econômico capitalista, bem dizer, os Estados Unidos.

Foi contra esse imperialismo econômico e cultural que o movimento cinematográfico mais importante do país se voltou. Com uma linguagem estética nova e uma roupagem política extremamente crítica, o cinema moderno brasileiro, fruto das tensões socioculturais da época e imerso nos ideais da esquerda socialista que se espalhavam pelo continente, sugeriu a reflexão sobre a sociedade que se queria construir e se engajou na consolidação do cinema nacional, estando sua discussão, desse modo, extremamente vinculada às suas relações com o Estado, tema deste trabalho.

Esse cinema “pegou carona” no primeiro grande salto da produção nacional, possibilitado pelo surgimento da Embrafilme e pelo projeto político-cultural da era autoritária. É através desse curioso paradoxo entre Estado ditatorial e “cinema à moda esquerda” que se desenvolveu a relação entre cinema e Estado no Brasil, o que nos permite a importante reflexão sobre o processo cultural e político brasileiro. Portanto, a história do cinema brasileiro nas décadas de sessenta a oitenta perpassa essa relação e ilumina os propósitos deste capítulo.

Esse movimento, com raízes na produção de final dos anos cinquenta, representou a materialização das tendências nacionalistas mais radicais da época. Sua eclosão se deveu, em parte, ao acirramento e aprofundamento das lutas sociais, culturais e ideológicas pelas quais passava a sociedade.

Os filmes dessa geração, ainda que seja impraticável e não funcional uma visada monolítica do movimento, trataram dos problemas dessa sociedade, através da interpretação crítica e engajada de jovens universitários e intelectuais. Cineastas e críticos que pretenderam expressar uma visão dialética e não alienante da experiência social, pensar o homem e a cultura brasileiros, a problemática da pobreza, da marginalização, e a geografia da favela e do sertão, entre outras tantas preocupações.

Nos anos que antecederam ao golpe, a produção cinemanovista foi radical no tocante à interpretação crítica da sociedade e à conscientização social a que se propunha. “É tempo da primeira fase do Cinema Novo, que mesmo resguardado em sua riqueza e diferenciação internas, orbita culturalmente em torno deste forte centro de atração que pregava a 'desalienação' do público e a 'libertação nacional'” (Ramos, 1983:42). Essa produção foi realizada, marcada pelo surgimento de algumas visões de e para a cultura brasileira, através da profunda reflexão sobre a sociedade.

Inspirado pelo neorrealismo e pela Nouvelle Vague e em busca da conscientização através da militância e, por que não dizer, do produto filmico, o cinema moderno nacional refletiu sobre o universo cultural brasileiro e logrou alcançar um equilíbrio político e estético em sua linguagem (Ramos, 1983), inclusive após o despertar dos tempos de repressão, materializado no golpe de

1964.

A luta pelo cinema era de ordem cultural e econômica. A incessante busca pelo respaldo estatal insistiu na elaboração de uma política cinematográfica consistente, a partir da qual se desenvolveria o cinema brasileiro, através da aliança com a burguesia nacional e contra o monopólio estrangeiro.

Importante perceber a forte vinculação entre cinema – cineastas – e Estado, o que viabilizou toda uma articulação política no sentido da construção do projeto cultural. Nesse sentido, as palavras do cineasta Glauber Rocha são esclarecedoras no que diz respeito ao entrelaçamento entre cinema e Estado na década de sessenta³⁶:

Tudo é muito claro: o que se precisa é a união dos independentes contra o truste americano – a primeira batalha foi interna, contra a chanchada. A segunda é maior, é uma luta igual às outras da indústria brasileira, e mais do que nunca, agora, este instrumento fundamental no desenvolvimento cultural e no amadurecimento político de um povo necessita da legenda: 'o cinema é nosso', como no caso do petróleo. Eis porque, ao invés de coproduções, a burguesia nacional precisa apoiar os independentes; o cinema é mais do que a imprensa, a força das ideias novas no Brasil; as ideias de independência econômica, política e cultural da exploração imperialista (Rocha *apud* Ramos, 1983: 46).

A partir da implementação do projeto político-cultural que alavancou a produção do cinema brasileiro, o Estado deixou para trás anos de desinteresse pelo desenvolvimento da indústria audiovisual, que significaram o não enfrentamento da presença estrangeira e a aplicação de medidas paliativas que intervieram na exibição do produto nacional, criando para ele uma reserva de mercado mínima.

Com o surgimento do INC – via Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966 –, se estabelece um marco efetivo da mudança de postura do Estado em relação ao cinema. Sua criação foi a primeira “posta em marcha” da política cultural do governo militar e representou indícios do fortalecimento e da centralização do Poder Executivo.

³⁶Sem pretender generalizar a relação entre cineastas e Estado, esta argumentação apenas aponta para a importância dessa articulação e seu vínculo com a política cinematográfica da época. Enfraquece, então, a visão simplista do esvaziamento do Cinema Novo com o eclodir do golpe militar de 1964. Houve um redimensionamento do movimento, principalmente em termos de produção de filmes. Os anos não democráticos representaram, curiosamente, o período de maior estreitamento da relação entre cineastas e Estado.

O INC, que por centralizar a arrecadação de impostos para o cinema acelerou desaparecimento da CAIC, nasceu com a característica de disciplinar toda a atividade cinematográfica, a nível nacional. “Centralizar a administração do desenvolvimento cinematográfico, criar normas e recursos, e respeitar uma 'política liberal' para a importação de filmes, esses eram os seus pontos de apoio” (Ramos, 1983:51).

Se até aquele momento as medidas para o setor não lograram alavancar a produção e ameaçar os monopólios, a era militar, com a alta centralização do poder e seus mecanismos de controle, conseguirá fazê-lo, legando ao cinema brasileiro uma de suas grandes fases e elevando como nunca antes visto os números da produção anual.

Não foi o INC, portanto, o grande responsável pelo crescimento da produção nacional. No entanto, foram dados com ele os passos largos na consolidação da política cinematográfica. Não obstante a isso, o Instituto financiou o cinema, com a injeção de recursos, até ser esvaziado e perder espaço para a Embrafilme.

No INC predominou a visão de desenvolvimento do cinema aos moldes dos países “desenvolvidos”: a versão “industrialista-universalista”. Com a criação do órgão, já se pode falar em política cinematográfica no Brasil. A visão do INC era a visão dos militares no poder; o INC sinalizou para o projeto de Estado e de cultura que pretendeu e, posteriormente, desenvolveu o governo militar recém-instaurado. O quadro, pois, diferia-se em muito dos paliativos e medidas anteriores.

[...] esse mesmo Instituto foi instrumento de controle e teve uma nítida tendência de favorecer os filmes ou projetos alinhados com os interesses do governo. Não foi na curta gestão de Flávio Tambellini – o primeiro presidente do INC – que essa tendência ao controle ideológico se implantou. Na verdade, o INC passou por uma gradativa “militarização”, como aliás ocorreu em quase todos os organismos estatais desse país (Pereira, 1985: 57).

Gradativamente, o INC e todos os órgãos do aparato estatal foram se militarizando. Os cineastas, de modo geral, souberam combinar criação artística e Estado autoritário, o que possibilitou que o produto filmico permanecesse crítico, mesmo após o encrudescimento do regime com a implementação do AI-5 (1968).

Os cineastas brasileiros, principalmente os cinemanovistas, beneficiaram-se da política cinematográfica da era militar e encontraram brechas em tempos difíceis de repressão e censura. “É certo que, entre 1964 e a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, o cinema foi atingido pelo golpe, mas os cineastas e produtores movimentaram-se com habilidade e inteligência, driblando muitos obstáculos institucionais” (Pereira: 1985,59).

O cinema do nosso continente se desenvolveu *na e através* da adversidade. Às cinematografias sul-americanas foram legadas a marginalidade e instabilidade, marcas da dependência em que se desenvolveu o capitalismo na América Latina. Em meio à adversidade e à marginalização, surgiu um Estado autoritário disposto a, enfim, modernizar a atividade e emplacar sua produção.

Os cineastas defensores do desenvolvimento da atividade em bases estatais e capital nacional, inclinados a fazer cinema a partir de modos de produção avessos ao cinema clássico industrial, advogaram contra a criação do INC e se opuseram ao seu projeto, alertando sobre o perigo do dirigismo do Estado e sobre a incoerência da não participação dos cineastas na construção da nova política cultural. Surgia, então, a visão de “Estado Neutro”, apontada por José Ortiz Ramos (1983) e Jean-Claude Bernardet (1978): “Já que o Estado não bancaria mais, juntamente com a burguesia nacional, um 'projeto nacionalista' para o cinema, ao menos deveria colocar-se 'neutralmente' em termos culturais, e adotar medidas que favorecessem o desenvolvimento cinematográfico” (Ramos, 1983:56-57).

Do mesmo modo, emergiram diversos questionamentos e insatisfações por parte dos exibidores e distribuidores, que viram na proposta de direção do cinema pelo Estado um ataque à iniciativa privada. Em meio ao cenário de conflitos nos campos da cultura e do político, cristalizava-se o projeto do Estado militar: a centralização e controle da atividade dentro de um projeto cultural amplo, através da industrialização e modernização do cinema, sem atacar os interesses estrangeiros.

A criação do INC foi acompanhada pela radicalização das concepções e das lutas ideológicas, com fortes ecos nacionalistas, para todos os lados, esquerda

e Estado. Com o Instituto, alterou-se a Lei de Remessa de Lucros de 1962 – que dispunha sobre a possibilidade de se investir o desconto do Imposto de Renda em produção nacional –, tornando obrigatório o recolhimento de parte deste, e incidindo diretamente sobre a produção nacional. Caso não fosse investido na produção nacional, esses recursos, anteriormente arrecadados pelo Tesouro Nacional, seriam absorvidos pela receita do INC. “O mecanismo era, na verdade, uma maneira de aperfeiçoar o chamado 'mercado de capitais', forçando a articulação com as empresas estrangeiras” (Ramos, 1983:61), mas sinalizava a grande mudança pela qual passaria o cinema nacional e a mudança de postura que o Estado assumia.

Das medidas aplicadas pelos órgãos criados na esteira desse processo e que marcaram o processo de aprofundamento da ingerência do Estado no cinema, podemos destacar a obrigatoriedade, fixada anteriormente em 42 dias por ano pelo GEIC, depois em 56 dias por ano pelo GEICINE. Em 1963 sofrerá alterações: regulamentam-se em 1967 os 56 dias já conquistados, depois se tenta um salto para os 112 dias em 1970, gerando uma crise com os exibidores, o que provocou o recuo para 98 dias, e para 84 em 1971, sendo que, enfim, avança-se para os tais 112, em 1975.

O surgimento da Embrafilme, beneficiada pelos recursos provenientes da alteração da Lei de Remessa de Lucros, marcou definitivamente a mudança do jogo político no campo do cinema, inclusive porque se manteve o desinteresse das empresas estrangeiras na produção nacional, aumentando a receita do INC e fortalecendo o “caixa” para a criação da produtora, em 1969.

Observou-se uma atualização da participação do Estado no jogo político cultural (Pereira, 1985). Diferentemente do Instituto de Cinema, a primeira produtora nacional alterou de vez a atuação do Estado em relação ao cinema. De forma mais agressiva e direcionada, pela primeira vez o governo brasileiro incidiu sobre as três esferas do mercado cinematográfico, a saber, a exibição, a distribuição e a produção. Além disso, o regime militar contou com uma ampla política de centralização da administração estatal e de fortalecimento do Executivo, ancorados por um projeto nacionalista-desenvolvimentista para o país, e instrumentalizado pela repressão institucionalizada.

Nesse cenário de complexificação econômica e desenvolvimento capitalista, projetou-se a Embrafilme, incentivando a produção de obras nacionais. Sobre a importância da produtora, Miguel Pereira, em texto de 1985, datado historicamente, porém extremamente significativo para a reflexão a que se propõe este trabalho, sugere:

O estrangeiro ainda nos domina e agora com uma qualidade bem inferior ao passado. Muitas conquistas aconteceram nos últimos anos em favor do cinema brasileiro. Entretanto, muitas lutas continuam ainda de pé e novos desafios nos esperam. De qualquer modo, entre as áreas de cultura, o cinema foi das que astutamente criaram condições de existência digna ao longo desse período autoritário (Pereira, 1985: 61-62).

No regime militar, a produção de filmes brasileiros alcançou números bastante elevados para a média nacional. À guisa de comparação, podemos cruzar alguns dados das produções brasileira e venezuelana, na década de setenta. A tabela abaixo ilustra a argumentação sugerida:

Tabela 7 – Total de filme brasileiros lançados (1971 a 1985).

Ano	Filmes
1971	76
1972	68
1973	57
1974	74
1975	79
1976	87
1977	73
1978	81
1979	104
1980	93
1981	78
1982	80
1983	76
1984	108
1985	107

Fonte: Filmeb

O ano de 1975, na nossa vizinha caribenha, ficou conhecido como o *boom* do cinema. Data deste ano o financiamento do primeiro montante de bolívares para a produção de nove longas-metragens, estreados nos anos seguintes, entre os quais foi realizado *Sagrado y Obsceno* do cineasta, dramaturgo e escritor, Román Chalbaud, um dos grandes nomes das artes na Venezuela.

No ano seguinte à outorga dos créditos foram estreadas as nove produções na Venezuela. Já no Brasil, foram realizados oitenta e sete filmes, sob o selo “Embrafilme de qualidade”. Apesar da quantidade, cabe-nos a reflexão ampliada sobre a política cinematográfica na Venezuela. A esta altura, inexistiu a partir do Estado, não apenas um projeto político cultural, mas o pensamento sobre a própria industrialização do cinema, restrito aos ciclos de artistas combativos e engajados. Anos antes, em 1966, realizou-se o primeiro *Encuentro de Cine Nacional* na cidade de Bolívar, e a discussão sobre política cinematográfica começou a ser gestada, para se tornar sólida e expressiva ao longo das décadas seguintes.

À economia petrolífera pouco interessava o cinema nacional. O país vivia a bonança e o aumento do padrão de vida da classe média, a guerrilha havia sido historicamente derrotada e a esquerda estava controlada. Carlos Andrés Pérez, presidente que governou sob os auspícios de *La Gran Venezuela*, respaldou-se no lucro do petróleo para fortalecer o Estado e encabeçar a construção de outras bases econômicas, deixando o cinema relegado à marginalidade.

Tudo isso leva a crer que houve facilitadores econômicos – muito dinheiro – para financiar o cinema, mas *apenas* isso: até o segundo mandato de Hugo Chávez, não existiu a elaboração de um projeto político cultural, sequer em bases frágeis ou com objetivo de, minimamente, dialogar com o setor, como pôde ser evidenciado no Brasil, no momento anterior à consolidação do projeto militar para a cultura e à criação da Embrafilme.

Sobre a importância da lei de cinema de 2005, que determinou um marco na construção do projeto político cultural bolivariano, segue parte transcrita da entrevista concedida pelo cineasta Alejandro Bellame ao jornal *El Universal*, em 2006:

Angel Ricardo Gomez (ARG): Este ano a celebração será com a nova Lei de Cinema. Que expectativas você tem em torno desta? Alejandro Bellame (AB): Creio que é muito cedo para ver seus efeitos, mas já começam a haver sinais. O mais importante que representa a lei é a criação do *Fonprocine (Fondo de Promoción del Cine)*, que receberá as contribuições fiscais do público, distribuidores, exibidores, produtores... ARG: Muitos representantes do grêmio aplaudem este Fundo, mas não consideram que o problema do cinema venezuelano não é apenas o dinheiro e que ademais há precedentes de

administração deficiente no Estado. Isto não o preocupa? AB: A lei está bastante blindada nesse sentido e creio que é assim porque todos contribuíram em sua redação [...] **Antes o cinema dependia do aporte do Executivo Nacional através do pressuposto anual que era variável e a constância é muito importante nesta atividade.** Porque através desta que é possível, como indivíduo e como coletivo do cinema venezuelano, ir melhorando suas falhas e acertos, e ir amadurecendo (*El Universal*, 2006, tradução nossa, grifos nossos).

Sugerimos, pois, que a inconstância e a “epilepsia” desse cinema deveu-se, duplamente, à ausência de um marco legal que respaldasse o setor, viabilizando sua organização e a criação de uma estrutura menos precária de produção, e ao desinteresse do Estado em implementar medidas mínimas de amparo e incentivo e, em última instância, modernizar e industrializar a atividade.

É interessante observar as semelhanças entre os caminhos percorridos pelos anos de auge da Embrafilme (1972 a 1985) e pelos sete anos de existência da *Fundación Villa del Cine*. Os números não mentem: a produtora venezuelana planeja estrear, até o final de 2013, cerca de trinta filmes (já foram estreados quinze, e no ano passado foram estreados treze).

A fim de trazer luz a essas semelhanças e possíveis comparações, é importante reconstruirmos a trajetória da produtora brasileira que levou à “casa dos cem” a produção fílmica nacional. Voltemos a ela.

Não podemos deixar escapar a peculiar articulação entre crescimento da indústria cultural no país, a partir da modernização da atividade, e o recrudescimento do regime militar e dos seus aparatos de censura e repressão. Não obstante a suposta contradição entre regime autoritário (Brasil) e livre criação, houve no país uma articulação entre cineastas que souberam encontrar as brechas para produção de seus filmes, e Estado.

Em princípio, a Embrafilme parece surgir em meio a um cenário indefinido, mas é notório o fortalecimento da centralização em torno do Executivo e a decisão por penetrar profundamente na produção nacional (Ramos, 1983).

Se de início a produtora surgiu voltada para o mercado externo, logo se percebeu inoperância desse objetivo, dado que, historicamente, o que o cinema nacional necessitava era produzir e explorar as potencialidades de seu mercado

interno; (inter) agir com seu público. O Estado não queria mais ser o mediador, projetava-se como organizador da atividade cinematográfica, o que pode ser observado também na atuação da *Villa del Cine*, na Venezuela.

Assim como a *Villa del Cine*, a similar brasileira financiou produções nacionais, a partir de orçamentos e roteiros que podiam ou não ser aprovados. Ambas tiveram, em princípio, forte ligação entre instância de poder e produção (ou financiamento de determinadas produções), mas esse caráter aos poucos cedeu lugar a formas de produção desprendidas – ou quase – das amarras do Estado. O que nos leva a crer que tende a permanecer, nesses dois casos, a prioridade de incremento da produção, em detrimento das prisões ideológicas que fatalmente cerceiam as liberdades de criação e pensamento.

Os representantes do movimento do Cinema Novo viram na Embrafilme e no AI-5 a interrupção de seus sonhos transformadores, e logo questionaram a criação da produtora. “A reação da classe cinematográfica foi de absoluta indignação, denunciando a inconseqüência e autoritarismo da criação de um órgão voltado ao mercado externo, sem que considerasse a necessidade de expansão do mercado nacional” (Amancio, 2007:175). A resistência do movimento permaneceu ao longo da existência do órgão, mas pode-se dizer que a articulação entre cineastas e Estado foi positiva, ao menos no tocante à alta da produção. Gradativamente, os estreitos vínculos entre o regime militar e a Embrafilme foram se dissolvendo (Amancio, 2007).

Num primeiro momento, a produtora brasileira financiou produções através de empréstimos bancários. A partir de 1972, algumas mudanças foram realizadas e surgiu a fórmula responsável pelo grande sucesso da empresa, a coprodução, que alcançou o ápice em termos de intervenção estatal. Comprando parte dos direitos dos filmes, a Embrafilme começou a participar dos riscos dos projetos. Na mesma leva da reestruturação da produtora, em 1973, o Estado criou um prêmio para os filmes voltados para o público infantil e para aqueles com temáticas históricas e literárias, o que significou uma ingerência de caráter nacionalista e ideológica nos rumos da produção.

Em 1976, com Roberto Farias na direção geral da produtora, os cinemanovistas se aproximaram mais do Estado. “A 'nova Embrafilme' será prioritariamente uma área de poder do grupo 'nacionalista’” (Amancio, 2007: 176), e, sintomaticamente, o INC será extinto em 1975.

Em 1976 também foram criados o Conselho Nacional de Cinema³⁷ (Concine), subordinado diretamente ao MEC; a Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), entidade que não se consolidou.

A produtora começou a participar efetivamente nos ramos da distribuição e exibição a nível nacional. Com relação à reserva mínima de mercado, em 1979, a obrigatoriedade da exibição nacional chegou a cento e quarenta dias. Para Tunico Amancio (2007), serão esses primeiros anos a fase áurea da pré-industrialização do cinema nacional, intermediada pelo Estado.

À medida que a Embrafilme, juntamente com o Concine, aumentava sua interferência nos principais setores da atividade cinematográfica e implementava medidas que protegiam o mercado nacional, explorando cada vez mais suas potencialidades, os exibidores e distribuidores reagiam, através de paliativos e mandados de segurança contra a aplicação de tais medidas.

As consequências do enfrentamento com o capital estrangeiro, a crise econômica que se abateu sobre o Brasil e todo o resto do continente na década de oitenta, as transformações decorrentes da abertura política e redemocratização, foram as responsáveis pelo refreamento da atividade e pela queda na produção de filmes. Simbolizaram esse momento derradeiro a Lei Sarney, de 1986, que acarretou na disputa de benefícios fiscais entre diversos ramos da atividade artística, e a criação da Fundação do cinema brasileiro, em 1988, que privilegiou o filme documentário. Enfim, em 1990, o então presidente Fernando Collor de Mello, extinguiu a Embrafilme e outros órgãos de cinema.

³⁷O órgão foi responsável por importantes medidas em termos legislativos, como por exemplo, o recolhimento de 5% do da renda de filmes estrangeiros para pagamentos de curtas nacionais, e a obrigatoriedade de sua exibição. Sobre isso, ver Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme (Amancio, 2007), disponível em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf .

Antes de afundar na crise geral dos anos oitenta, a Embrafilme viabilizou pelo menos uma década de bons níveis de produção e expansão da atividade cinematográfica. Com uma política ampla de distribuição nacional, tocou profundas questões do setor, historicamente desfavorecido pela preponderância das empresas estrangeiras no país. A fórmula eficaz de coproduzir filmes de médio orçamento em grande quantidade favoreceu o desenvolvimento da indústria do cinema no Brasil, o que até então não havia sido prioridade do Estado.

Na década de setenta, com a profunda inserção do Estado no funcionamento do cinema nacional, a classe cinematográfica e, principalmente, os cineastas, aproximaram-se da maquinaria estatal, participando dos seus jogos de poder. Ambas as partes, cineastas e Estado, souberam negociar as oposições, inclusive ideológicas, em prol do desenvolvimento do cinema brasileiro. Sob os auspícios da censura e repressão do regime militar e seu projeto capitalista de nação, o cinema vivenciou sua época de ouro com uma estrutura industrial mínima.

Tensões sociais e ideológicas, dificuldades, e crises marcaram a trajetória da produtora estatal brasileira. A partir da perspectiva analítica sobre a relação cinema-Estado e indústria cinematográfica, o que salta aos olhos são as centenas de filmes produzidos no período. Entre essas produções, podemos elencar, à guisa de exemplificação, *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1974), *Anchieta José do Brasil* (Paulo Cesar Saraceni, 1976), *Doramundo* (João Batista de Andrade, 1976), *A idade da Terra* (Glauber Rocha, 1977), e *Beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1980). Por representarem sucessos de bilheteria, sugerem a importância da produtora para o contexto brasileiro.

Sobre a participação da Embrafilme e a pequena, porém, significativa ocupação do mercado, dominado até então pelo produto estrangeiro, Wolney Vianna Malafaia (2011) afirma:

[...] a preferência do público consumidor recai sobre filmes dos gêneros pornográfico, comédias populares e de temáticas regionais. A política desenvolvida pela Embrafilme não obteve sucesso em alterar esse gosto, mas, por outro lado, ao garantir uma maior fatia do mercado para o produto nacional e criar uma ínfima infra-estrutura para o desenvolvimento da produção cinematográfica, possibilitou o crescimento do público consumidor desse produto

e abriu espaço para que produções antes relegadas aos restritos espaços eruditos de circulação pudessem ser absorvidas por setores desse mesmo público em crescimento (Malafaia, 2011: 354).

O “encontro” (Malafaia, 2011) entre cinemanovistas e Estado, materializado no surgimento da Embrafilme no Brasil, revelou-se produtivo e eficaz até metade dos anos oitenta, quando se iniciou o processo de redemocratização política.

Se os anos sessenta e a instalação do regime militar demandavam tipos de interpretação sobre o país em construção, e determinada “postura ideológica” por parte da classe intelectual, acarretando na construção de concepções e representações caras àquele momento, os anos oitenta necessitavam de novas representações, novas leituras, novos projetos.

Questões despertadas em tempos de crise econômica, como o encarecimento dos custos de produção e demanda por modernização técnica, e a crise interna pela qual passava a Embrafilme, em sua fase derradeira, marcaram o esgotamento de um modelo de produção de filmes, que podemos chamar de pré-industrializante.

Paralelamente a isso, o movimento do Cinema Novo se esgotava (Malafaia, 2011), apontando para os novos tempos que surgiam, nos quais o sonho da transformação social não mais encontrou ecos. Chegavam ao fim cinema moderno brasileiro e a política cultural intervencionista, sinalizando o forte entrelaçamento e as interseções que marcaram suas respectivas trajetórias.

O caráter nacionalista do projeto cultural bolivariano guarda semelhanças, portanto, com a política cultural capitaneada pelos militares, no Brasil dos anos sessenta. Apesar da marcada diferenciação dos regimes políticos – democrático e autoritário, respectivamente –, a tônica do discurso nacionalista e da (re) construção da identidade nacional compuseram os cenários nos quais surgiram ambas as produtoras latino-americanas.

Entretanto, algumas diferenças podem ser destacadas a respeito desses nacionalismos capitaneados pelos projetos culturais para o cinema, no Brasil dos anos setenta e na Venezuela dos anos dois mil, que teve como uma de suas conse-

quências o investimento em produções históricas. Este último existe como projeto político, não apenas relacionado ao cinema, e é propagado em oposição ao imperialismo norte-americano e sua atuação na América Latina, principalmente. Defende, pois, a liberação a nível continental e a não dependência. Àquele, no entanto, esteve relacionado à ameaça do fantasma comunista, no contexto internacional da Guerra Fria e das políticas norte-americanas para o continente (a Aliança para o Progresso), ou seja, não fora desenvolvido através do contraponto com os Estados Unidos, mas conivente com suas políticas.

Percebemos também diferenças em relação à recepção destas políticas pelos cineastas, no Brasil e na Venezuela. Aqui, os cineastas mais à esquerda, alguns deles vinculados ao movimento cinemanovista e outros ao cinema de São Paulo, conhecido como Boca do Lixo, pretendiam o desenvolvimento de um cinema nacional em outras bases, que não a industrial-capitalista.

Na Venezuela, entretanto, a maioria dos cineastas, mesmo aqueles que têm posicionamentos políticos divergentes ao modelo bolivariano, veem na produtora o tardio e tão pleiteado respaldo estatal, além de uma forma de realizar filmes com a certeza de que todas as etapas da produção estarão garantidas e de que há uma infraestrutura funcional para o desenvolvimento do cinema.

Em princípio, alguns cineastas criticaram os altos investimentos em filmes históricos e chamaram, pejorativamente, os cineastas que trabalhavam com a *Villa del Cine* de “cineastas oficiais”. No entanto, à medida que a produtora foi se consolidando no meio e diversificando a produção, as críticas diminuíram. Podemos então dizer que, atualmente, o país se encaminha para um consenso, no que tange às políticas culturais implementadas pelo Estado, no sentido de que elas devem existir e que sem elas não haveria condições para o desenvolvimento da cinematografia nacional.

Outro mote comum aos projetos venezuelano e brasileiro foi a necessidade de modernização da atividade cinematográfica, sem perder de vista a importante diferença do bolivarianismo chavista, preocupado com a democratização dos bens e serviços culturais e com a proteção e emancipação da indústria nacional, preocupações estas vinculadas à ideologia de cunho socialista, refletida no

processo político que segue em curso no país.

A tabela abaixo ilustra pontos importantes para esta discussão:

Tabela 8: Características Embrafilme e *Villa del Cine*.

Embrafilme	<i>Villa del Cine</i>
Fazem parte de um projeto cultural de governos nacionalistas	
Produção de filmes históricos	
Modelo de coprodução	Modelo de financiamento integral de produções
Inscrições de projetos datadas	Inscrições de projetos permanentemente abertas
Ênfase no caráter comercial dos filmes	Ênfase de projetos de filmes alternativos
Produção, distribuição e exibição	Produção

Como ilustra a tabela acima, as preocupações são diferentes, mas se percebem algumas semelhanças entre os dois projetos culturais. Não por acaso a Embrafilme foi criada, em 1969, e a *Villa de Cine*, em 2006. Os projetos culturais implementados pelos governos brasileiro e venezuelano tiveram entre seus objetivos principais a criação de estruturas de produção e distribuição, capazes de aumentar a ocupação da produção nacional em seus mercados.

No Brasil, a Embrafilme incrementou a distribuição do filme brasileiro a nível nacional; já no caso venezuelano, a responsável por diminuir a defasagem do produto filmico nacional no mercado é a distribuidora estatal *Amazonia Films*.

Outra medida semelhante entre os projetos é a utilização do “modelo de contribuição”. Diversos setores do audiovisual contribuem para o financiamento dos filmes nacionais, através da retenção de parte do Imposto de Renda.

A rigor, a existência dessas produtoras estatais na América Latina nos permite concluir que a atividade cinematográfica no continente foi construída intimamente ligada à demanda por apoio estatal. A Embrafilme e a *Villa* deram importantes passos no sentido da consolidação e do desenvolvimento dos seus mercados nacionais, além de reduzirem a ocupação do produto estrangeiro, rompendo com os ciclos sazonais de produção, tão característicos do cinema no

Cone Sul, e legando à época de suas existências, a importante marca da continuidade.

3.2.

Miradas al margen: reflexões sobre o cinema do Cone Sul

Ubicados en el contexto del tema que nos ocupa, vale decir enmarcados en el cine, ya nos encontramos ante una arte que mira para hacer ver. Un discurso que mira para hacer ver y que al ubicarse en América Latina y el Caribe mira para hacer ver desde y contra la invisibilidad, desde los costados y muchas veces contra el centro. Asumiendo la marginación y oponiéndose a la marginalización o no. Resistiendo o aceptando. Oponiéndose y proponiendo, o formando parte.
Xavier Sarabia, presidente da Fundación Cinemateca Nacional, 2008

Toda a discussão a que se propôs este capítulo é relevante à medida que se pensa no cinema, como fato cultural, em todo o continente. O cinema venezuelano se construiu (e se constrói) em conjunto com as cinematografias da América Latina, ao passo que se refaz em suas especificidades. A trajetória trilhada por essas cinematografias esbarram, historicamente, na inundação dos mercados nacionais pelas companhias estrangeiras, em grande maioria norte-americanas, e pelas escassas políticas de amparo estatal implementadas. Destaca-se o papel fundamental do predomínio dessas distribuidoras e exibidoras no continente.

Nesse sentido, uma breve reflexão sobre o panorama da cinematografia latino-americana, especialmente a partir dos anos sessenta, torna-se elucidativa e interessante para o desenvolvimento deste trabalho dissertativo. A “América Latina só adquire sentido em uma perspectiva comparativa, sem que o marco regional implique uma homogeneização forçada ou uma subestimação das diferenças” (Paranaguá, 2003:16, tradução nossa).

As cinematografias latino-americanas tiveram variadas formas de desenvolvimento. Podemos pensá-las através das distinções produtivas, intermediárias e vegetativas (Paranaguá, 2003). Entre as cinematografias produtivas, estão a brasileira, a mexicana, e a argentina, que, ao longo de suas histórias, tiveram uma produção relevante, sobretudo no que diz respeito à continuidade. Compondo o grupo de países com cinematografias intermediárias estão Venezuela, Perú, Colômbia, e Chile. Esses países viveram, nos anos setenta, uma tentativa de industrialização, a reboque da implementação de políticas protecionistas estatais, que elevaram, momentaneamente, a produção. Já os outros

países do continente, em função da reduzida produção, caracterizam-se por uma cinematografia vegetativa.

Importante ressaltar que esta distinção nos interessa como ponto de partida e ferramenta metodológica, tendo em vista que, apesar das muitas semelhanças, trata-se de um continente rico e complexo em costumes, imaginários e mentalidades. “Nem do ponto de vista do consumo, nem muito menos do ponto de vista da produção, existe homogeneidade entre os países ou centros urbanos latino-americanos” (Paranaguá, 2003: 28, tradução nossa).

Não obstante a isso, pode-se pensar a cinematografia latino-americana a partir do conceito de subdesenvolvimento, que lhe teria imprimido as marcas da descontinuidade, (mesmo aquelas cinematografias com produções mais constantes), da marginalidade, e resultado em algumas preferências temáticas, que nos anos sessenta e setenta se aproximaram do drama social e do cinema político.

Sobre a intermitência da produção cinematográfica venezuelana e como essa escassez de políticas de amparo resvalaram na construção do cinema nacional, o trecho da reportagem abaixo, cujo título é “Cinema venezuelano, um roteiro inacabado”, é elucidativa:

Cinema venezuelano [...] a tarefa é árdua, seu aspecto fantasmagórico torna impossível um único retrato. Sua história está repleta de vaivéns. O cinema nacional ainda não terminou de se arquitetar. Crise. Momentos de auge. Esplendores fugazes. Crise. Otimismo. De novo crise. E assim, sem pausas, nosso cinema tem sobrevivido ante o olhar de um país - espectador, cada dia mais exigente -, à cegueira incurável de um Estado que não termina de desvendar se o que tem em suas mãos – isso que chamam cinematografia venezuelana – é uma indústria, uma atividade cultural, uma dor de cabeça ou um escoamento dos seus limitadíssimos recursos financeiros (*El Nacional*, 1995, tradução nossa).

Ainda nesta reportagem, as palavras do cineasta Julio Miranda sobre a possível existência de uma indústria cinematográfica, na Venezuela dos anos noventa, e sobre os escassos créditos outorgados nas décadas de setenta e oitenta, através do convênio entre *Corpoindustria* e *Corpoturismo* e pela *Foncine*, respectivamente:

Graças àqueles créditos – que cobriram 60 por cento do custo total do filme – a filmografia venezuelana pôde contar com títulos como *Fiebre* de Juan Santana, *Los muertos sí salen*, de Alfredo Lugo [...], entre outros. E, sobretudo, pôde

contar com uma **continuidade que deu pé a uma indústria, ou talvez a sua ilusão**, acarretando na substituição – ao menos intencional – do modelo de cinema “pobre”, “imperfeito” e adjetivos similares, pelo de outro “comercial” ou “industrial”. O fato de que, terminados tais créditos, nossa cinematografia de longametragem entrou em agonia até a constituição da *Foncine*, alcançando cotas de 10, 12 e 15 estreias anuais em meados dos anos oitenta, para voltar de novo moribunda com a crise do Fundo, e se excitar outra vez – **vampiro triste** – ainda que em medida muito menor, com o CNAC, sugere mais bem que a **indústria nunca existiu**, e que, dadas as dimensões do mercado, nosso cinema prosseguirá sua **existência espasmódica** no mesmo ritmo das também espasmódicas transfusões de sangue do Estado (*El Nacional*, 1995, tradução nossa, grifos nossos).

A metáfora do “vampiro triste”, utilizada pelo cineasta Julio Miranda, traduz em parte o sentimento que os responsáveis pelo fazer cinematográfico nutriam, inclusive após a aprovação da *Ley de Cinematografía Nacional* (1993). O vampiro triste seria o cinema nacional, submetido às esporádicas – ou espasmódicas – transfusões de sangue/financiamento do Estado.

Essa anedota é interessante se pensarmos a cinematografia latino-americana e sua característica dependência, tanto do Estado, como do estrangeiro, tendo em vista que ainda hoje necessita importar maquinaria e técnica (ainda que cada vez menos, em alguns casos). “A dependência não é uma mera relação econômica, ainda que este seja seu substrato. A dependência material gera uma importação de modelos e padrões de consumo” (Paranaguá, 2003: 28, tradução nossa).

Para Paulo Antonio Paranaguá (2003) não existe na América Latina uma cinematografia independente, desvinculada da evolução dos centros dominantes de produção. Isso é verdade, desde que sejam considerados certos fenômenos ocorridos em alguns países do continente, e que dão alguns indícios de diminuição dessa dependência.

Em menos de uma década de existência, a *Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales* tem dado mostras de desvinculação desses centros de produção. A proposta do Estado, com a reformulação da lei de cinematografia e a criação de uma produtora e uma distribuidora nacionais, é tornar a atividade cinematográfica do país cada vez mais independente, inclusive do aparato do Estado, e com capacidade para emancipar-se. Se alcançará esse resultado, não sabemos, pois o processo segue em curso. No entanto, cabe ressaltar que, pela primeira vez, em

quatro décadas, a produção nacional apresenta uma continuidade significativa, em termos de filmes estreados ao ano, e que essa produção se expandiu consideravelmente nos últimos dois anos.

As cinematografias latino-americanas buscaram, ao longo das últimas décadas, superar os problemas de ordem técnica e a precariedade dos filmes. No entanto, a descontinuidade da produção dificultou a evolução e superação desses aspectos, do mesmo modo que prejudicou sua relação com o público (Paranaguá, 2003). O cinema venezuelano busca, desde os anos setenta, uma aproximação com o público, somente alcançada nos momentos em que a produção alcançou certa estabilidade.

Nos anos noventa a produção de filmes nacionais, na Venezuela, caiu abruptamente, como já mencionado, em função dos fatores econômicos externos – endividamento e crise econômica – e da consequente ausência de políticas culturais e de financiamento.

Estavam expostas as fraturas de uma política pública cultural intermitente e descomprometida com o desenvolvimento da indústria cultural; o cinema nacional não se “sustentava”, e seu mercado interno era ainda bastante tímido.

A consolidação de uma cinematografia requer a solidificação do tripé produção, distribuição e exibição. Sem produção (constante) não há público, o mercado não cresce e o combate aos monopólios – caso latino-americano – inviabiliza-se.

No que diz respeito às temáticas da dependência e do subdesenvolvimento, o cinema do Cone Sul sofreu influências do neorealismo no pós Segunda Guerra Mundial, que se estenderam até a década de sessenta.

O “neorealismo latino-americano” (Paranaguá, 2003) foi um fenômeno característico da transição dos modelos industrializantes dos anos cinquenta (refletido na criação da *Bolívar Films*, para o caso venezuelano), ao cinema de

autor³⁸ da década seguinte, o chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*³⁹. “Foi provavelmente em *La escalinata* (César Enríquez, Venezuela, 1950) onde o neorrealismo surgiu como alternativa de expressão, pela primeira vez na América Latina” (Paranaguá, 2003:174, tradução nossa).

Para fins de exposição, uma breve análise desse filme. *La escalinata* (1950) traz a capital venezuelana em vários planos, de maneira que ficam expostas suas contradições sociais, através das imagens. A escada que separa a cidade e a favela – tida como um espaço à margem - é uma metáfora da ascensão social, o que ilustra a tônica moralizante do filme. Com honestidade e trabalho se subiriam os degraus até Caracas, o lugar da “não-miséria”.

No filme, a favela é o espaço da violência, e o protagonista, Juanito, – a outra protagonista é a cidade de Caracas - cede às pressões sociais e cai na delinquência. Com planos das ruas da Caracas moderna (anos quarenta) em contraponto com os planos da favela, vistos de cima da escada, o filme pincela uma crítica à modernidade desigual caraquenha e expõe a ascensão de uma classe média (assim como a consolidação dos seus valores principais), que começa a ser agraciada pelas benesses do petróleo.

A paisagem urbana, do ponto de vista do caos e das contradições sociais, foi aos poucos sendo incorporada na cinematografia venezuelana: “A integração dos personagens em uma determinada paisagem física e humana é uma novidade, para o cinema na América Latina em geral e o de Venezuela em particular” (Paranaguá, 2003: 178, tradução nossa).

Do neorrealismo ao cinema de autor dos anos setenta, algumas modificações. O *Nuevo Cine Latinoamericano* nasce comprometido com a

³⁸Para Rodolfo Izaguirre, crítico de cinema: [...] Quando se fala de “cinema de autor” nos referimos a um nível muito alto de afirmação criativa a partir da qual o cineasta pode se liberar das pressões do dinheiro e dos interesses exclusivos do produtor. A discussão venezuelana durante os anos 60 a 80, marcada pela ideologia e posições muito intelectuais de esquerda, pretendia que nosso cinema fosse decididamente autoral, entendendo por “autoral” o filme não comercial, quer dizer, uma cinematografia essencialmente artística. (Revista Caviar, 1993, ano 2/nº 13: 50, tradução nossa)

³⁹Compartilhamos da percepção do autor John King, em *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano* (1994) sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano*. A saber: Caracteriza-se por um movimento e não como categoria estática; uma dinâmica que muda constantemente seu conjunto de influências.

política e com os ideais revolucionários, no bojo das aspirações socialistas do pós Revolução Cubana (1959).

No entanto, não é possível enterrar o neorealismo na América Latina, assim como não se pôde enterrar o cinema político-social dos anos setenta. O cinema latino-americano é híbrido em essência, construiu-se no subdesenvolvimento e na adversidade. *Melodrama, neorealismos e cinema social* são apenas algumas das marcas, opções estéticas e por que não, ideológicas, que compuseram e compõem o espectro dessas cinematografias. O próprio *Nuevo Cine* não é uno. *Los Nuevos Cines* diferem, inclusive, em relação à sua periodicidade.

O movimento dos anos sessenta esteve associado ao entusiasmo dos projetos políticos revolucionários e à tomada de consciência que se alastrou pelo continente, apoiados sobre os discursos nacionalistas e anti-imperialistas. Contrapunham-se à indústria do cinema hollywoodiana e suas empresas no Cone Sul, detentoras dos monopólios de distribuição e exibição. “Neste momento a concepção de um cinema da pobreza, um cinema imperfeito e um terceiro cinema se uniu a uma prática dinâmica” (King, 1994: 111, tradução nossa).

Os anos setenta foram marcados pela implementação das ditaduras na América Latina. Os movimentos artísticos tiveram que se adaptar à nova situação de censura e repressão. Um exemplo disso foi o Cinema Novo brasileiro, que, em certa medida, negociou com o regime autoritário e teve que se reinventar quando este fora implementado. “A crítica social, por tanto, pôde se insinuar dentro do mercado, sem ter que romper com os esquemas comerciais” (King, 1994: 114, tradução nossa).

Em todo o continente, durante a década das ditaduras, houve um estancamento na produção, à exceção das cinematografias em Venezuela, Colômbia e Peru. Na Venezuela, vivia-se a democracia *puntofijista* o primeiro salto na produção nacional: “*el boom del cine*”.

Por fim, nos anos oitenta, o cinema na América Latina pode ser compreendido à luz da transição democrática em alguns países, da acentuada crise

econômica que se instaurara e através da “disputa” com os novos meios de comunicação, que haviam surgido com o fenômeno da globalização.

Na Venezuela, os últimos anos da década foram praticamente de paralisação da produção nacional. Associou-se à conjuntura a crise financeira do *Foncine*, à época, mergulhado em dívidas. Estava aberto o caminho para uma década de recuo na produção e fim das utopias e ideais revolucionários. O cinema dos anos noventa já não tinha o selo do político e o engajamento dos realizadores das décadas anteriores.

Muito se fala a respeito do cinema nacional na Venezuela. Nas fontes analisadas – artigos de jornal de 1993 a 2011⁴⁰ – são recorrentes as expressões “falta de identidade cultural do venezuelano”, “indiferença do público ao consumo da cinematografia nacional”, “incapacidade do cinema venezuelano de construir e devolver um imaginário pronto ao espectador” (Hernandez, 1990), “cinema que nunca termina de nascer”. Além dessas expressões, os termos *quimera*, *epilético*, *inacabado*, *nascente*, foram amplamente utilizados nos jornais para caracterizar esse cinema, e, inclusive, refletiam as opiniões dos próprios cineastas, que discutiram profundamente o tema, ao longo de quatro décadas de história.⁴¹

Essas referências citadas acima ilustram o que foi e continua sendo, em alguma medida, o fazer cinematográfico nos países latino-americanos. Faz-se cinema no improviso, quando assim é necessário. Sobre isso, Paulo Antonio Paranaguá esclarece: “A improvisação não era então uma opção (nem muito menos uma moda pós *Nouvelle Vague*), senão uma necessidade” (2003: 244, tradução nossa).

A situação histórica de colonização e a tardia industrialização no século XX foram alguns dos fatores que impuseram ao continente condicionantes não favoráveis ao desenvolvimento de uma cinematografia completamente

⁴⁰ Pesquisa realizada na hemeroteca da *Fundación Cinemateca Nacional*, em Caracas. Foram pesquisados os principais jornais do país, nos períodos de 1993 a 1999 e 2006 a 2011.

⁴¹ Na década de oitenta foi realizada uma campanha dos meios contra o cinema nacional, alegando que este seria um cinema de *puta*, *guerrilleiros* y *malandros*. Por trás desta campanha estavam as grandes empresas estrangeiras e o próprio Estado, que temiam que o cinema venezuelano conquistasse o espectador, como já estava fazendo. A década de oitenta representou novo salto na cinematografia, momento em que os filmes nacionais foram amplamente assistidos.

independente. Nesse sentido, o título da matéria publicada no jornal venezuelano *El Nacional*, em vinte e seis de março de 1998, é mais esclarecedor e compreensivo: “Quando de sobreviver se trata, o cinema nacional sabe como fazê-lo” (tradução nossa).

Qualquer estudo sobre o cinema na América Latina não deve perder de vista essa característica da “adversidade” – que cabe perfeitamente para o caso venezuelano. São dois os seus aspectos: a adversidade de criar – filmar – sem o respaldo do Estado ou de uma indústria cultural com mercado amplo; e adversidade na qual se insere, em sociedades marcadas pela desigualdade social e pela modernização excludente: “Neste sentido, o cinema, a fotografia e demais discursos visuais gerados na América Latina constituem uma mirada à margem: perspectiva periférica que, a um tempo, gera suas próprias subalternidades” (Duno-Gottberg, 2008: XI, tradução nossa).

O (sub) desenvolvimento das cinematografias latino-americanas está estreitamente vinculado aos seus processos sociais contraditórios. Por se desenvolverem em cenários, em princípio, desfavoráveis à criação de uma indústria cultural, seus produtos partem de outro olhar. Costuma-se apostar na transformação dos objetos “olhados” em sujeitos ativos (Duno-Gottberg, 2008) e históricos.

Luis Duno-Gottberg, em *Miradas al margen: Cine y subalternidade en América Latina y Caribe*, reflete sobre as cinematografias que se constroem do ponto de vista daqueles que subvertem, a partir da criação, os paradigmas e discursos da história colonial e neocolonial. Este pressuposto é de extrema importância em nossa análise, pois a cinematografia venezuelana se (re) construiu em contraposição a esses discursos hegemônicos, fosse do ponto de vista dos embates pela regulamentação do campo, ou da própria produção fílmica e as temáticas abordadas (assim como parece continuar fazendo com a *Fundación Villa del Cine*).

Ainda sobre o cinema como instrumento e discurso de contraposição, torna-se necessário advertir que não se tratam apenas dos filmes produzidos nos anos sessenta e setenta, e que foram influenciados pela ideologia da época. Trata-

se de pensar como a criação artística latino-americana parte de outra *mirada*, de outros questionamentos, de outra história.

Bom exemplo disso é a produção recente da *Fundación Villa del Cine*. A produtora tem financiado, senão totalmente, ao menos em parte, a maioria dos filmes nacionais estreados. Sua produção, em sete anos de história, é variada em temas e gêneros, entre os quais, cabe destacar os filmes históricos e os que tratam da violência urbana. Ambos os olhares partem de uma determinada realidade social, seja através da perspectiva do colonizado - fase anterior à independência -, ou através da mirada do venezuelano de hoje, que independentemente de sua posição na pirâmide social, é um cidadão da América Latina, com tudo aquilo que esta origem lhe impele.

O filme *Yo soy el Otro* (2009), um longa-metragem documental, dirigido pelo sociólogo e cineasta Marc Villlá, e produzido pela *Villa del Cine*, ilustra nosso argumento. O documentário mistura imagens de arquivo com depoimentos não formais de cinco personagens, sobre suas formas de mobilização e resistência políticas, em nível mundial.

De forma inteligente e criativa, o diretor cruza imagens e depoimentos dos personagens, destacando diferenças culturais e pontos em comum, fazendo saltar aos olhos do espectador discursos híbridos, porém, complementares, sobre as ações coletivas no século XXI, a partir da perspectiva do “Outro”. Nas palavras do diretor: “Finalmente, elevar um grito de baixo frente à ordem corporativa mundial, destacando o exercício do que se tem chamado *a outra política*”.⁴²

Do Equador, Venezuela, Itália, Coréia do Sul e Saara Ocidental, emergem os personagens, suas histórias de vida, e suas formas de organização política. Através dos registros das suas ações, assembleias, reuniões, e manifestações nas ruas, o filme “traz à tona” a vida dos cinco protagonistas. São eles: Abraham Salazar, que faz parte do Movimento Indígena Campesino de Cotopaxi (MICC), no Equador; Clifton Ross, um norte-americano que acompanha o movimento camponês na Venezuela; Kang Kwang-Seok, que faz parte do movimento camponês na Coréia do Sul; Maria Fiano, que trabalha na Rádio Sherwood e está

⁴²Cf. www.videotecaalternativa.net.

envolvida nas mobilizações contra os impactos ambientais em Gênova (Itália); e Jira Bulahe, que faz parte da Cooperativa 27 de Fevereiro, um coletivo de mulheres que luta pela melhoria da educação no Saara Ocidental.

Os discursos dos personagens e do realizador do filme partem de um lócus distinto de enunciação, sobre o qual reflete Homi Bahabha (2010), e da relação entre sensibilidade pessoal e circunstâncias históricas, sobre a qual se debruça Walter D. Mignolo (1995). Ambos os autores refletem também, pode-se dizer, sobre essa *mirada al margen*, a partir das teorias pós-coloniais.⁴³

Feito esse rápido e reflexivo mergulho na cinematografia do continente, considerando seus aspectos distintos e convergentes, podemos concluir que o cinema latino-americano teve o mérito de sempre criar, apesar das variadas circunstâncias adversas a que foi submetido ao longo das últimas décadas do século XX.

Nas palavras de John King, tratou-se de “trabalhar através da dependência, através dos interstícios do poder” (1994: 346, tradução nossa). Do melodrama aos dias de hoje, nosso cinema se (re) inventa e enfrenta os desafios de seu tempo. Foram os desafios contemporâneos da cinematografia venezuelana os refletidos neste esforço dissertativo, através da *Villa del Cine* e do projeto cultural capitaneado pelo governo venezuelano, a partir de 2005.

⁴³ Segundo Walter D. Mignolo, o termo pós-colonial denota uma mudança radical epistemo/hermenêutica na produção intelectual dos séculos XIX e XX. Surgem, no contexto teórico de crise da Modernidade e dos seus paradigmas, novos lugares de teorização, a partir, principalmente de países que foram colonizados e têm a marca da colonização nas suas histórias.

4. O cinema venezuelano na era Bolivariana: mudanças e permanências

Neste capítulo analisaremos as mudanças e permanências no cinema venezuelano, após o surgimento da *Fundación Villa del Cine*, referentes à temática, ao tratamento formal dos temas e à qualidade técnica dos filmes.

Do ponto de vista da temática, constatamos mais permanências do que mudanças. Dos temas recorrentemente tratados pela cinematografia nacional, podemos destacar o da cidade e da violência urbana, presentes desde os primórdios dessa filmografia e, principalmente, a partir dos anos cinquenta, momento em que o então ditador e presidente do país, Marcos Pérez Jiménez, empreendeu uma modernização no país, sob a vigência do *Nuevo Ideal Nacional* (NIN)⁴⁴.

A partir desse marco, a urbanização e as temáticas associadas a ela passaram a direcionar o olhar do cineasta venezuelano, ainda que o tratamento dado ao tema tenha sofrido algumas mudanças, desviando-se de um diapasão mais utópico para uma visada mais distópica. Os temas citadinos e da problemática urbana e social seguem presentes nos filmes contemporâneos, como por exemplo, *Libertador Morales*, *El Justiciero* (Efterpi Charalambidis, 2009, *Villa del Cine*), agora, sob novos prismas.

Libertador Morales conta a história de Morales, um mototaxista que, cansado da ineficácia dos aparatos legais de segurança, converte-se em um justiceiro, um *Robin Hood* caraquenho. O protagonista trabalha de dia em sua moto, percorrendo as principais avenidas do centro de Caracas, e à noite encarna o justiceiro, ao enfrentar ladrões e resgatar o que fora roubado das pessoas.

Sob um cenário bastante naturalista, sem fetichismos e o *glamour* de cidade cosmopolita, a trama traz à tona a problemática caraquenha, e a urbanidade descontínua e desordenada desta capital. Sem utopias e monumentalidade, espaço e história se cruzam e resultam num produto distópico e realista, apesar do caráter

⁴⁴ O Nuevo Ideal Nacional foi a doutrina que orientou as ações do ditador Pérez Jiménez. Dentre as suas diretrizes, estava a transformação dos espaços e do meio físico. Cf: http://iies.faces.ula.ve/Revista/Articulos/Revista_15/Pdf/Rev15Cartay.pdf

“fantástico” do roteiro.

Por vários momentos nos sentimos na “garupa” de Libertador Morales, percorrendo os grandes e pequenos espaços da cidade, como as avenidas *Lecuna*, *Baralt* e *Bolívar*, através do olhar do protagonista e da sua percepção sobre a capital venezuelana.

Interessante observar como os temas do mototaxista, da violência social, e da problemática do tráfego urbano estão presentes e encadeados no filme. O mototaxista é uma profissão típica da realidade latino-americana: surge para subir os *ranchos* e favelas, numa tentativa de facilitar o cotidiano dos seus moradores, ao mesmo tempo em que é uma alternativa ao trânsito caótico das grandes cidades contemporâneas. É possível, por exemplo, ficar bastante tempo “parado” na *Avenida Bolívar*, uma das principais da cidade, construída nos primórdios de sua modernização.

Caracas, assim como o Rio de Janeiro, é um grande vale, repleto de morros e montanhas. Também em função das condições históricas de construção, a capital foi urbanizada e modernizada através da divisão classista entre morro e asfalto, pobres e ricos. O mototaxista, portanto, não é somente aquele que vence o caótico trânsito das metrópoles, mas um dos emblemas das desigualdades sociais. Morales é um herói humanizado e marginalizado.

(1987). Esperamos que o recorte operado permita ir do micro ao macro, ou seja, penetrar, em alguma medida, no universo filmico do diretor e apontar, numa visada ampliada, na direção de uma tendência da cinematografia nacional: a narrativa urbana.

Através das análises desses filmes, refletiremos sobre as formas pelas quais a cidade compôs o imaginário urbano do venezuelano. Para tal logro, será necessário descrever a conjuntura que levou o país, e, mais especificamente, a capital, à modernização e à urbanização.

Acredita-se, pois, que o imaginário nacional, representado na literatura e no cinema, foi construído e reafirmado paralelamente ao processo de modernização do país, da construção dos *espacos* da cidade, e das mudanças em suas estruturas econômica e política, o que acarretou na formação de um *ethos* essencialmente urbano.

Os trabalhos de José Augustín Silva Michelena (2011) sobre as raízes históricas da *dependência* econômica, política e cultural da Venezuela em relação aos Estados Unidos, e as contribuições de Arturo Almandoz (2009), sobre a cidade na literatura venezuelana, servirão de base para o desenvolvimento dessa parte do presente capítulo.

Tais estudos remetem para o fato de que a cultura venezuelana tem Caracas, como palco da maioria dos acontecimentos políticos emblemáticos do país, como epicentro do seu imaginário urbano. Esta cultura urbana pode ser percebida através das temáticas abordadas repetidas vezes pela cinematografia. Interessa-nos observar a construção desse imaginário, solidificado à medida que se deu o processo de urbanização e modernização do país.

Caracas é uma cidade conectada aos seus habitantes pelo caos. Segundo o censo realizado em 2011, pelo *Instituto Nacional de Estadística* (INE), aproximadamente noventa por cento (88,81%) dos habitantes do país vivem em áreas urbanas. Na metade do século passado, mais de cinquenta por cento (50%) da população vivia nas cidades, em função da urbanização acelerada e desigual a qual foi submetida a Venezuela e, principalmente, Caracas, assim como ocorreu

em outros países do Cone Sul. Voltando ao caos, foi através dele que se desenvolveu a relação entre Caracas e caraquenhos, mediada pelos imaginários urbanos que constroem e desconstroem a urbe, num movimento (des) contínuo.

Arturo Almandoz (2009), um urbanista com afã de historiador, percorreu os caminhos e imaginários venezuelanos a partir das representações da cidade na literatura nacional. Em seu livro *La ciudad en el imaginario venezolano: III. De 1958 a la metrópoli parroquiana*, Almandoz nos oferece uma análise sobre as novelas e ensaios do século XX, e defende que a recriação da cidade faz parte do processo criativo dos autores, antecedendo as próprias Ciências Sociais. Para o autor, os escritores atuam como visionários: "cada obra parece postular em seu momento alguma característica particular do que a cidade será num futuro próximo" (2009: XV, tradução nossa).

Seguindo essa linha próxima, pode-se dizer que os cineastas dão continuidade ao trabalho dos escritores, propondo-se também a fazer uma espécie de pintura ou retrato da paisagem caraquenha e das sociabilidades nela existentes. Um exemplo disso é o filme *La Clase* (José Antonio Varela, 2007, *Villa del Cine*), que reconstruiu a paisagem caraquenha de final dos anos oitenta, quando ocorreu o episódio político conhecido como *Caracazo*.

A trama se passa num *barrio* de Caracas, onde a menina Tita vive desde pequena. A história se desenrola numa alternância de espaços geográficos, já que Tita fica dividida entre dois pretendentes, um rico e um pobre, um morador de uma *urbanización* de classe alta, e outro morador de sua comunidade.

A narrativa, que apresenta marcas melodramáticas, é construída a partir da polarização desses dois mundos, ao passo que Tita vai se dando conta das injustiças sofridas pelas pessoas que vivem em seu *barrio*.

Quando eclode a insurgência popular contra os abusos do pacote econômico de Andrés Pérez, a polícia reprime e mata, e a cidade se torna caos em chamas. Do ponto de vista da leitura da obra, acreditamos que as polarizações espacial e social, demarcadas no filme, representam o cenário político de final dos anos oitenta, mas apontam também para a permanência dessas desigualdades na

Venezuela dos anos dois mil.

Almandoz, em *Notas sobre a história cultural urbana. Uma perspectiva latinoamericana* (1998), destaca a importância da literatura quando se trata de pensar as cidades na América Latina, defendendo a utilização da fonte literária para o estudo e compreensão da sociedade:

Com respeito à literatura em particular, vale assinalar que o grande significado do discurso não especializado para traçar as origens do urbanismo moderno se deve principalmente à localização periférica deste entre as disciplinas precedentes do século XIX, posição epistemológica que, como sabemos, faz com que o urbanismo seja interdisciplinar desde o nível teórico até o metodológico. Adicionalmente, a exploração da literatura parece ser especialmente necessária quando, mais que investigar as origens da urbanização em sua dimensão demográfica ou do urbanismo em seu sentido técnico, se tenta indagar a formação da cultura urbana e o **despertar da consciência sobre cidade em uma sociedade particular** (Almandoz, 1997: 4, tradução nossa, grifos nossos).

Esse despertar da consciência nos parece de grande importância. Acredita-se que esse processo foi construído, na Venezuela, em função de diversos fatores. Entre eles, do desenvolvimento do capitalismo avançado, que, após a Segunda Guerra, consolidou o poderio dos Estados Unidos, legando à América Latina o lugar da *dependência*.

O subdesenvolvimento latino-americano é produto histórico do desenvolvimento capitalista. No caso da Venezuela, essa relação de caráter *dependente* foi construída a partir do desenvolvimento da economia petroleira e da urbanização e modernização no país, no início do século passado.

Michelena (2011) reflete sobre a crise da democracia representativa na Venezuela e, ao debruçar-se sobre o tema, indaga as origens da dependência econômica, política e cultural latino-americana em relação aos Estados Unidos. Compreende que “o subdesenvolvimento é um produto histórico do desenvolvimento capitalista.” (2011: 13, tradução nossa). O caráter dessa *dependência* é, para o autor, fruto dos quatro séculos de colonização, desde os ciclos de exploração do cacau e do café, à etapa neocolonial: o início da exploração do petróleo e desenvolvimento da economia petroleira.

A Venezuela do período republicano, no contexto do desenvolvimento de novas relações de produção capitalistas, teria, para Michelena, mantido suas velhas estruturas econômicas, em termos de organização territorial, ou seja, as pequenas ilhas político-econômicas dependentes do mercado mundial.

Com a crise do café no século XIX, iniciou-se essa etapa neocolonial, em condições perfeitas para o estabelecimento de uma economia de enclave, “cuja complexidade tecnológica e volume de capital estava muito além do que os capitalistas *criollos* poderiam sequer imaginar” (2011: 20, tradução nossa).

A pequena burguesia venezuelana se aproveitou dos lucros da empresa petroleira, desenvolvida no país sem quaisquer restrições ou limites, já que os governantes permaneciam vinculados à falida economia agrária dependente. Essa *burguesia consular* não teve, portanto, necessidade de impulsionar a industrialização do país, pois estava mais preocupada em lucrar com a especulação de terras urbanas e com as atividades financeiras que o empreendimento do petróleo proporcionavam.

Diferentemente de outros países da América Latina, que à época (décadas de 20/30) começavam a substituir suas importações, num ímpeto industrializante, a infraestrutura venezuelana se desenvolveu a partir e em função de uma economia essencialmente urbana e dependente; “não se transformou a infraestrutura agrária, tendo em vista que havia divisas para importar tudo o que fazia falta” (Michelena, 2011: 20, tradução nossa).

Diante desse quadro, acreditamos que o intenso desenvolvimento dessa economia urbana teria criado as condições para que o imaginário venezuelano se construísse *em torno* da cidade e *para* a cidade, e a consequência disso seria a recorrente representação da cidade na literatura, no cinema, e nas artes plásticas.

Cabe lembrar aqui as considerações de Renato Cordeiro Gomes sobre a cidade como construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material, em busca de significação:

Sob o signo do progresso, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas. (...) Nesta perspectiva, indagar sobre as representações da cidade na cena escrita construída pela literatura é, basicamente, ler textos que lêem a cidade, considerando não só os aspectos físico-geográficos (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória (Gomes, 1997).

Não desconsiderando que os processos de urbanização e modernização levados a cabo na América Latina, nas primeiras décadas do século passado, tenham contribuído de maneira geral para a construção de imaginários urbanos e de discursos sobre a cidade, ressalta-se aqui o caráter peculiar da história venezuelana, que influenciou a leitura dos cineastas, para nosso caso específico, sobre Caracas.

A economia sustentada pela exploração do petróleo e a presença massiva das empresas estrangeiras no país, aceleraram o processo de urbanização das principais cidades, a saber, Maracaibo e Caracas. A Venezuela passou por um intenso e rápido processo de migração campo-cidade e Caracas foi seu polo principal de atração. Esse processo desencadeou diversas representações sobre a cidade, lugar onde tudo acontecia.

Diferentemente do caso do Brasil, os filmes venezuelanos da década de sessenta praticamente não trataram do campo, que logo foi desmistificado. Já o cinema moderno brasileiro bebeu da paisagem rural (e também do sertão) e a representou de diversas formas, repetidas vezes

Importante ressaltar as diferenças e semelhanças do desenvolvimento capitalista na América Latina. Pode-se dizer que a *dependência* foi construída nos mesmos moldes, mas seu caráter foi diferente. Chamarmos atenção para as possíveis consequências do capitalismo venezuelano no rápido processo de urbanização do país. O campo fora relegado à margem precocemente e uma espécie de *mística urbana* se formou sobre a Caracas moderna.

Não pretendemos atribuir à urbanização e à modernização a dependência venezuelana, mas apenas elucidar seu caráter dependente dos Estados Unidos.

Sendo assim:

[...] o modelo concreto de capitalismo que irrompeu e vingou na América Latina reproduz as formas de apropriação e expropriação inerentes ao capitalismo moderno com um componente adicional específico e típico: a acumulação de capital institucionaliza-se para promover a expansão concomitante dos núcleos hegemônicos externos e internos (ou seja, as economias centrais e os setores sociais dominantes). Em termos abstratos, as aparências são de que estes setores sofrem a espoliação que se monta de fora para dentro, vendo-se compelidos a dividir o excedente econômico com os agentes que operam a partir das economias centrais. De fato, a economia capitalista dependente está sujeita, como um todo, a uma depleção permanente de suas riquezas (existentes ou potencialmente acumuláveis), o que exclui a monopolização do excedente econômico por seus agentes privilegiados. Na realidade, porém, a depleção de riquezas se processa à custa dos setores assalariados e destituídos da população, submetidos a mecanismos permanentes de sobre-apropriação e sobre-expropriação capitalistas (Limoeiro *apud* Fernandes, 1995: 4).

A cinematografia nacional insistiu na representação da cidade e na construção de imaginários urbanos das diversas Caracas existentes. O imaginário venezuelano foi desenvolvido imerso numa cultura urbana e não nostálgica do que viera antes, como se o caos citadino repelisse e aproximasse os que dele/nele vivem. Cada cineasta representa a capital à sua maneira, de acordo com suas experiências individuais e coletivas:

Caracas é uma cidade que há que se ganhar para a literatura, para o cinema, para as verdadeiras artes. Basta vê-la à noite para imaginar contos, para pressentir desenhos e bons filmes que fixem na memória, e convertam em significado, ao lugar que sempre renegamos, do qual sempre falamos mal por negligência, por abandono... se existe a felicidade para nós, os caraquenhos, ela deve estar em algum lugar deste vale cruzado por severas autopistas, por pontes desproporcionais, por ruas que se vislumbram desordenadas umas com as outras (Echeto, 2000, tradução nossa).⁴⁵

Nos anos sessenta e setenta, a forte tônica política dos filmes, que continham críticas sociais contundentes, acarretou a representação da Caracas marginalizada e excluída: os *barrios* caraquenhos, seus habitantes, suas sociabilidades, que inevitavelmente passavam pela violência e pela pobreza, foram repetidas vezes encenados. É sobre esses imaginários que nos debruçamos, a fim de melhor compreendê-lo.

A cidade nos filmes nacionais é tanto personagem, como elemento de coesão das histórias, como sociabilidade, e como espaço que produz significados.

⁴⁵Cf: <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/echeto/caracas.asp>

Com o cinema político, a partir da década de sessenta, surgiram diversos filmes que retrataram a paisagem e a realidade caraquenhãs. Entre eles, podemos destacar *La escalinata* (César Enriquez, 1950), *La ciudad que nos ve* (Jesús Enrique Guédez, 1967), *Cuando quiero llorar no lloro* (Mauricio Walerstein, 1973), *Sagrado y Obsceno* (Román Chalbaud, 1976), *Canción mansa para un pueblo bravo* (Giancarlo Carrer, 1976), *El pez que fuma* (Román Chalbaud, 1977), *Soy un delicuente* (Clemente de la Cerda, 1976), *Los muertos sí salen* (Alfredo Lugo, 1976), *País Portátil* (Ivan Féo, 1978), *Homicidio Culposo* (César Bolívar, 1984), *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado com moto própia* (Alfredo Anzola, 1977), *El Caracazo* (Román Chalbaud, 2005), *Pandemonium: la capital del infierno* (Román Chalbaud, 1997), *Muerte en alto contraste* (César Bolívar, 2010), e *Secuestro Express* (Jonathan Jakubowicz, 2005).

4.1.1.

Caín Adolescente: as contradições da “cidade vitrine”⁴⁶



Figura 3: Publicidade do filme *Caín Adolescente*.
(Fonte: Internet - encontrarte.aporrea.org)

⁴⁶ Termo utilizado por Arturo Almandoz (2009), ao referir-se às transformações urbanas realizadas na ditadura jimenista (1952 a 1958).

Román Chalbaud é um dos grandes nomes do cinema e do teatro nacionais. *Merideño*⁴⁷ de nascimento e caraquenho de vida, espírito e obra, foi responsável por uma extensa filmografia, que constitui um dos mais apurados e inteligentes relatos da Venezuela, desde os anos cinquenta até os dias de hoje.

Portanto, leituras e análises de sua obra são uma ferramenta interessante para conhecer uma realidade que para muitos de nós totalmente desconhecida: a história da Venezuela e da sua capital, Caracas.

Com a leitura de *Caín Adolescente*, esperamos estabelecer algumas conexões com a problemática urbana da Caracas de final dos anos cinquenta, pois acreditamos que “um filme é produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (Vanoye & Goliot-lété, 1994: 54).

Chalbaud, com mais de trinta filmes e vinte peças teatrais em seu currículo, experimentou diversas Caracas e as filmou, sempre da perspectiva do marginalizado, através da exploração do universo da cultura popular venezuelana. Sobre as Caracas de diversos momentos da história, o autor afirma:

Eu vivi todas as Caracas. A de finais dos anos trinta, quando cheguei, era como uma amável aldeia: “Passe para cá, tome um cafezinho.” O único ladrão que havia era Barrabás. Você podia sair perfeitamente... nada acontecia... tudo tranquilo [...] Tudo mudou. Caracas também é diferente. Agora a única coisa que quero é fazer um filme seu; no qual ela seja protagonista. Quero mostrar no cinema uma Caracas que ninguém tenha visto (Cuadernos Cineastas Venezolanos. Román Chalbaud, 1999, tradução nossa).

O curioso desse depoimento é tomá-lo em suas nuances. Ao viver e experimentar todas as Caracas, acompanhar seus desdobramentos políticos e suas transformações sócio-espaciais, Chalbaud as levou às telas, como personagem ou como protagonista. “Esta correspondência entre sua obra criadora e o processo democrático não guarda relação cronológica direta, nem sequer uma intencionalidade confessa, mas sim um nexu acentuadamente expressivo” (Molina, 2001: 33, tradução nossa).

Caín Adolescente (1959) é uma adaptação da peça teatral de mesmo nome e autor, desenrolada na Caracas dos anos cinquenta. O início de suas filmagens se

⁴⁷ Que nasce em no Estado de Mérida, Venezuela.

deu ainda sob a vigência ditatorial de Pérez Jiménez. Contudo, em função das dificuldades de se fazer cinema no país, Chalbaud “se viu na curiosa situação de ter que dirigir o mesmo filme a 'saltos' durante dois anos” (Naranjo, 1984: 43, tradução nossa).

Segundo Naranjo (1984), *Caín* representa uma superação das deficiências temáticas da cinematografia dessa década, com sua originalidade artística e com a inserção nos conteúdos sociais. *Caín*, estreia do cineasta na direção de filmes, representa também uma incursão na temática urbana, tal qual tentaremos esboçar nas linhas que seguem.

Durante a ditadura Pérez Jiménez, sob a vigência do *Nuevo Ideal Nacional*, o cinema foi desprezado pelas políticas públicas, focadas na promoção das obras públicas em prol da modernização do país, restando apenas aquelas produções que exaltavam o governo e faziam sua propaganda:

Por encargo oficial ou através dos populares noticiários que antecediam as funções convencionais, os registros cinematográficos seguiam de perto o agitado programa de obras públicas que se cumpria ao longo do país, com a capital como seu mais resplandescendente cenário” (Bairros, 2009: 53, tradução nossa).

Foi essa Caracas monumental e pretensiosamente moderna que Chalbaud criticou em *Caín Adolescente*, ao trazer as visões de Juanita e Juan, mãe e filho, sobre o processo em curso. Enquanto as simbólicas e altas torres do *Centro Simón Bolívar* representavam a imagem que o governo queria passar e a modernização que visava empreender, *Caín Adolescente* mostrava o lado escuro dessa moeda, a Caracas dos *ranchos*, da pobreza e da miséria. As escadarias, planos recorrentes no filme, são símbolo das dificuldades enfrentadas pelos moradores dos morros, que precisam subir e descer, todos os dias, para trabalhar ou procurar emprego.

A Venezuela de *Caín* é um país marcado por uma “demografia irreversivelmente urbanizada” (Almandoz, 2009: 62, tradução nossa), pelo desenvolvimento capitalista em andamento, por um intenso fluxo migratório na direção das grandes cidades, e pela problemática social. Fome, desemprego, atraso, e miséria ilustravam o cenário da década de cinquenta, contradizendo a construção das grandes vias e prédios que se estava levando a cabo.

Pouco antes de ser firmado o *Pacto de PuntoFijo*, Rómulo Betancourt apresentou, em cadeia transmitida pela *Rádio Caracas de Televisión*, uma política de “*descentralización de la acción administrativa*”, com objetivo de minimizar a hipertrofia metropolitana e assistir às demais regiões do país. Interessante observar como esta plataforma política aponta para a problemática da cidade-monumento, legado da ditadura *jimenizta*. Essa hipertrofia urbana fora tratada por Chalbaud, em *Caín*. O filme faz parte de um imaginário marcado pela transição campo-cidade, no contexto de formação de uma cultura de base urbana.

Caín começa pelo fim. Na abertura, a *Basílica de Santa Teresa* é vista de cima, a partir de diversos ângulos, e *La Orquesta Sinfonica Venezuela* e Orfeon Lamas interpretam *Popule Meus*, de José Ángel Lamas. O narrador *off* nos deixa a par dos acontecimentos: na Páscoa de 1952 morreram, em frente à igreja, quarenta e duas pessoas, dentre as quais, dois são personagens da trama que se seguirá.

Chegamos, então, a um *barrio* de Caracas, onde Juanita e Juan moram há bem pouco tempo. Eles chegaram do campo e passam muitas dificuldades na cidade. No filme, outros personagens migraram do campo para a cidade, como Matias, amigo de Juan, e Encarnación, que terá um relacionamento com Juanita. A maioria dos personagens não é natural da Capital, mas foi para a cidade em busca de emprego e melhores condições.

Apesar da “obsessão contra a cidade” (Negrón *apud* Almandoz, 2009: 71, tradução nossa), o processo de diminuição dos investimentos públicos não impediu que o primeiro governo *puntofijista* continuasse realizando as obras rumo à modernização do país.

A cidade que vimos pelo olhar de Chalbaud é miserável: podemos senti-la através do sofrimento de Juanita e Juan. As dificuldades cotidianas enfrentadas por eles, a busca por emprego, por exemplo, é intercalada com os planos da cidade modernizada, das autopistas, luzes e carros. A Caracas moderna deslumbra a todos, inclusive os moradores do *rancho*, que sucumbem mediante a ineficácia de políticas desacertadas:

O mais triste do drama demográfico e territorial é, para Negrón, que os problemas urbanos das cidades não seriam consequência, por fim, nem de seu tamanho nem de seu crescimento, senão das más políticas que impediram “produzir cidade”; e a “resistência” em produzi-la somente agravou o fato de que “a população de todas migrou, localizando-se onde pôde, a saber, nos terrenos sem valor de mercado em função de suas nulas ou precárias possibilidades de urbanização” (Almandoz, 2009: 73, tradução nossa).

A Venezuela que Chalbaud nos mostra está em transformação, assim como seus personagens. O epicentro dessas transformações é Caracas, uma das protagonistas da trama chalbaudiana. Após a abertura, que nos informa sobre os dois personagens que haviam sucumbindo à violência urbana, a história começa a se desenrolar. O tempo do filme é cíclico e baseado no calendário cristão-católico, dividido em natal, Carnaval, e Páscoa.

Observamos que o universo *chalbaudiano* é repleto de elementos que remetem à religiosidade e à cultura populares dos venezuelanos. Por exemplo, em *La quema de Judas* (1974), quarto filme do cineasta, o policial Jesús Maria Carmona é assassinado por integrantes da guerrilha⁴⁸. Inicia-se, então, uma campanha de heroicização do policial morto em pleno exercício dos seus deveres. Nesse ponto, há uma clara crítica do cineasta à instituição policial e aos seus preceitos acerca da Lei e da Ordem (que ordem seria essa?).

O conselheiro governamental, Doutor Herrera, revela-nos, então, que Carmona era um ladrão infiltrado no corpo policial. Esta revelação aponta para alguns elementos recorrentemente presentes na obra de Chalbaud: o deslizamento entre ficção e realidade e o próprio questionamento desses parâmetros; a crítica ao sistema político venezuelano e às desigualdades sociais, que, possivelmente, levaram Carmona a fazer “justiça com as próprias mãos”; e a metáfora com a figura de Judas, personagem bíblico-cristão, remete-nos uma vez mais a este “arsenal” religioso, do qual Chalbaud dispõe.

O cineasta costuma fazer uso de metáforas ou tempos religiosos, além de incluir em seus filmes “festas religiosas e pagãs com o propósito de aportar significados à estrutura dramática das obras, através de uma simbologia mítico-religiosa” (Miranda *apud* Molina, 2001: 6, tradução nossa).

⁴⁸A guerrilha na Venezuela foi urbana. Surgiu na cidade e não no campo, como em outros países da América Latina.

Nas últimas cenas de *La quema de Judas*, é encenado o ritual que põe fogo em Judas Iscariotes. Doutor Herrera e Santíssima, mãe de Carmona, se olham numa espécie de cumplicidade (já que a “verdade” sobre a identidade de Carmona não foi revelada). Não se sabe se o pesar que carrega os olhos de Santíssima representa a dor pela morte do filho ou vergonha por ter um filho ladrão. Pode se entrever, contudo, que a mãe apenas carregue o peso de uma vida pobre e difícil, por viver numa sociedade desigual, como a Venezuela dos anos setenta, a ilusória *Venezuela Saudita*.



Figura 4: Cena do filme *La quema de Judas* (Román Chalbaud, 1974).
Foto: autora



Figura 5: Cena do filme *La quema de Judas* (Román Chalbaud, 1974).
Foto: autora

Para finalizar, é importante agregar que a morte de Carmona não significa um castigo merecido para lavar suas culpas. Na cosmovisão que Chalbaud tem deixado colar no corpus de sua obra, como bom “autor” de cinema, a restituição da ordem preestabelecida poucas, ou quase nenhuma vez, se realiza, pois, o mundo da alteridade que ele mostra, já desde antes esteve e não deixará de estar fora de dita ordem. Por tanto, não pode recuperar o que antes não possuía (*Objeto Visual*, 2007: 68, tradução nossa).

Voltando à *Caín Adolescente*, Juanita e Juan parecem representar a pureza do campo, em oposição à profanação da cidade. Há nos dois uma espécie de nostalgia em relação às origens, diante das dificuldades que a cidade lhes apresenta. Nota-se que Caracas significa um mistério que ambos querem descobrir e desvendar, apesar de sentirem medo e temerem pelo futuro que os espera, e que já dá sinais, tendo em vista que mãe e filho, assim como toda comunidade, sobrevivem em precárias condições de existência.

A cena abaixo, quando Antonio Salinas (AS) e Juanita (JA) se conhecem, demonstra a pureza da mãe de Juan e representa o contraponto entre campo e cidade:

JA: Você nunca pegou um ônibus?

AS: Risinho... Muitas vezes

JA: Eu peguei um. Me trouxe até aqui e as coisas mudaram para Juan e para mim. Juan é meu filho. Já não podemos regressar.

AS: Regressar? Você diz regressar ao rio, às árvores, aos animais?

JA: sim, mas já não é possível. Não deve haver ônibus que vão até meu povoado.

AS: Sim, há. O que passa é que **no fundo você não deseja regressar**. Espera algo e não sabe o quê.

JA: sabe por que vim? Por Juan, por meu filho. Me disseram que o trouxesse aqui na cidade para que se fizesse homem.

AS: Lhe disseram?

JA: Sim. O mestre do povoado. Tudo o que eu faço é porque o dizem bocas que sabem mais que a minha.

AS: Sim. Às vezes nosso coração não diz coisas que devemos fazer, e que não a fazemos porque não nos disse nosso coração. Cremos que as palavras dos demais vale mais que um punho de nosso sangue (*Caín Adolescente*, 1959, tradução nossa, grifos nossos).

Na cena descrita acima, Antonio Salinas deixa entender que, no fundo, Juanita deseja estar onde está. Além da oposição entre campo e cidade, perspectiva através da qual Chalbaud também trabalha na trama, é importante considerar o contexto de transição em que a obra se insere, momento de transformação espacial de Caracas, que aceleradamente se moderniza e urbaniza,

e de transição política no país.

São essas transições representadas na aparentemente simples oposição entre campo e cidade, que, na realidade, apontam para a formação de uma cultura essencialmente urbana na Venezuela de início dos anos sessenta.

Sobre a representação do campo e da cidade na literatura do século XVIII, na Inglaterra, Raymond Williams (1990) vai além da tradicional oposição estabelecida:

A inocência e o vício estão na cidade, fazem parte da cidade, em suas relações concretas e espirituais. [...] Não se trata apenas de observar o sofrimento dos limpadores de chaminés [...] A questão é o estabelecimento de conexões novas, no contexto de toda a ordem urbana e do sistema humano que a cidade concentra e encarna (1990: 208).

O que a trama nos mostra é o caraquenho que experimenta a cidade, transformando-se com ela. Um novo *ethos* urbano está se desenvolvendo. Ainda há, contudo, alguma nostalgia com o campo. Essas transformações, tanto do regime político (da ditadura *jimenizta* à democracia *puntofijista*), quanto do processo de urbanização da cidade e do país, são marcadas no filme e, acredita-se, representada pelos próprios personagens principais.

Juanita se sente amedrontada com a modernização da cidade: “Me sinto pequenininha em meio a tudo isto. E pensar que abaixo de nós há milhares de pessoas e de casas. Ninguém conhece Juan, nem a mim”.

Antonio Salinas, então, diz à Juanita que ela é como um pedaço do campo verde. Juanita se sente envergonhada com o elogio e Antonio dispara outra metáfora, agora fazendo alusão à cidade. Diz à mãe de Juan para que não se sinta *embaraçada*. Como Juanita não entende a expressão, ele aponta para um poste com diversos fios enrolados para ser compreendido.

Caín Adolescente se utiliza de diversas metáforas que fazem constantemente alusão à cidade e ao campo, marcando esse caráter de transformação da capital. Ainda se encontram referenciais de ambos os espaços, em função do fluxo intenso de migração que sofre Caracas nesse momento.

Nos demais filmes do cineasta, como por exemplo, em *La Oveja Negra* (1987), os elementos e referenciais do campo não são mais percebidos, pois já se trata da leitura de uma sociedade urbana, que compartilha vivências e costumes essencialmente urbanos. Trata-se de “um novo complexo de relações físicas e sensoriais: uma nova maneira de ver os homens no que é vivenciado como uma nova espécie de sociedade” (Williams, 1990:2010).

O carnaval, festa em que são derrubadas temporariamente barreiras sociais e hierárquicas, havendo uma espécie de suspensão da ordem, está presente em *Caín Adolescente*. No filme, as cenas dessa época festiva abrem espaço para o deslizamento entre realidade e ficção, tirando-se partido do uso das máscaras. Chalbaud parece “jogar” com essa oposição, de maneira que questionemos o próprio sentido da realidade.

A máscara é um elemento recorrente em sua obra, e costuma colocar em cheque as identidades dos seus personagens: “A máscara, pois, se apresenta muitas vezes como a posta em dúvida da realidade, concebida esta, a maioria das vezes, como a verdade” (*Objeto Visual*, nº13, 2007: 60, tradução nossa).

Durante o carnaval, Juan propõe à sua namorada, Carmen, esquecer tudo por um instante, e os dois colocam as máscaras de carnaval. Propõe, então, que permaneçam extasiados olhando a cidade: “[...] quantas luzes, quantas pessoas, quantos carros, e tudo em miniatura, como se fosse de brinquedo. E tudo se move.” Carmen diz: “Até as estrelas”.



Figura 6: Cena do filme *Cain Adolescente* (Román Chalbaud, 1959).
Foto: autora

Enquanto isso, um mendigo reflete sobre as ilusões no carnaval, e sobre as contradições sociais de Caracas na metade do século. Na cena transcrita abaixo, é possível perceber a utilização da metáfora da máscara, e o jogo que faz com realidade e ficção. O mendigo, então, olha a cidade de cima, a partir do morro, a partir da visão dos marginalizados, e diz:

Máscaras e apitos... ruídos... o engano. Eu conheço o engano de tudo. Dos olhos e das mãos. O pão que peço me disse seus segredos. Serpentina e cores... por um instante sobre a terra... não se pode medir. Se tivesse a esperança de que duraria todo o ano, então sim, então me disfarçaria. Me disfarçaria de milionário. Não, de milionário não, para quê? Me disfarçaria de músico. Sim, de músico. Com um montão de papéis riscados debaixo do braço e uma melodia ao redor... dentro... e sempre. Ei de seguir amargo, distante da lua, e a água [...] Envergonhado, seguiria disfarçado de mago, sem poder converter isso em um palácio e essa cidade abaixo em um grande lago, onde se afogasse todo o mundo (*Cain Adolescente*, 1959, tradução nossa).

A reflexão proposta pelo mendigo chalbaudiano nos remete às condições históricas daquela Venezuela. No início dos anos sessenta o país havia iniciado, tardiamente e à diferença dos demais países da América Latina, o processo de substituição de importações, que deveria levá-lo ao desenvolvimento e à industrialização. No entanto, segundo Almandoz (2009), a Venezuela teria vivido um *despegue sem madurez*, o que significa dizer que não houve desenvolvimento de fato, pois isso acarretaria em profundas mudanças nos âmbitos econômico, social e político, que não aconteceram.

A transformação da vida política, de um governo autoritário à alternância de partidos (sob vigência democrática) e os discretos avanços na industrialização e em áreas sociais, como por exemplo a educação, não deram conta de transformar a realidade venezuelana. O país crescentemente urbano não havia alcançado os avanços que a era democrática prometeu, a despeito dos milhares de quilômetros de estradas construídos e dos ostentosos edifícios que surgiam.

A realidade era sombria: um país capitalista dependente e monopolista, que vivia da ilusão do petróleo, e lidava com as consequências do permanente êxodo-rural, do desemprego, do aumento da pobreza e da violência urbana. Segundo Almandoz (2009), a Venezuela e outras “distorcidas urbanizações do século XX”

[...] transbordaram a capacidade de absorção de indústria e de outros setores produtivos, impedindo a consolidação do bem-estar econômico e social generalizados que requeria o desenvolvimento. À diferença de outros casos latino-americanos e do Terceiro Mundo, talvez isso não tenha se evidenciado prematuramente no caso venezuelano, onde a riqueza monetarista avultada pelo petróleo “criou a ilusão de uma democracia de base consumista” (2009: 81, tradução nossa).

Interessante observarmos que Chalbaud traz esses processos histórico e políticos em seus filmes. O país das desigualdades e da ilusão consumista convivem num cenário que, gradativamente, torna-se caótico: a cidade. Román Chalbaud fala a partir dos que estão à margem do desbunde moderno que é Caracas dos anos sessenta e setenta.

Fechando o ciclo e também o filme, a Páscoa representa o momento em que Juan e Juanita já estão completamente transformados. Mais que adaptados, foram consumidos pela cidade. Juanita, que, assim como Juan, agora bebe e fuma, enlouquece pelo amor e pela vida na cidade. Ela se apaixona e se relaciona com Encarnación, que foi preso, acusado de assassinato (há, em *Caín*, diversas referências melodramáticas, principalmente expressas nas figuras de Carmen e Juanita e nos seus amores por Juan e Encarnación, respectivamente).

Na cena transcrita abaixo, os devaneios e as transformações de Juanita:

[...] Olha bem a sua mãe. A cara enrugada, cheia de manchas, os dentes escurecidos, a pele suja, ferida. Está vendo? Me chamo Juana! Já não sou aquela Juana, que corria pelo campo e ordenhava vacas. [...] Esta é outra Juana, aquela era alegre, sabia canções de natal [...] Mas esta que vê agora, que é feia, que é asquerosa, já não é a mesma. Vá, vá, Juan, me deixa aqui (Caín Adolescente, 1959, tradução nossa).



Figura 7: Cena do filme *Caín Adolescente* (Román Chalbaud, 1959).

Foto: autora



Figura 8: Cena do filme *Caín Adolescente* (Román Chalbaud, 1959)

Foto: autora

Uma carta chega de longe e parece trazer esperança à vida de Juanita. Trata-se de Antonio Salinas, que havia passado uma temporada fora da cidade e anuncia seu retorno, através da missiva. Juanita decide ir à igreja agradecer pela notícia, e Matias, amigo de Juan, resolve acompanhá-la. Retornamos, então, ao início do filme, quando se anuncia a morte de quarenta e duas pessoas, dentre elas, Juanita e Matias (que também migrou do campo para a cidade). Vítimas da crescente violência urbana da capital, Juanita e Matias com suas mortes, enterram

o campo e suas referências, assim como faria o imaginário venezuelano, ao longo das próximas décadas.

Caín Adolescente, que apresenta contornos neorrealistas e melodramáticos, é o primeiro dos muitos filmes em que Chalbaud abordará o tema da cidade, é parte do todo que representa seu universo filmico, rico em marcas autorais e criatividade. De forma inteligente, o cineasta remonta, em toda sua obra, a problemática urbana, social e política da Venezuela e, principalmente, da capital.

Do mesmo modo que em *Caín*, ou seja, através de uma incursão no universo dos estratos pobres do país, Chalbaud faz em *Pandemonium, la capital del infierno* (1997), por exemplo, uma leitura sobre a ascensão da democracia *puntofijista*, retratando a crise e o fracasso desse modelo democrático, às vésperas da grande transformação política que sofreria a Venezuela, a partir de 1998, com a eleição de Chávez. A história do país, portanto, se confunde com a própria trajetória do cineasta. Talvez, como sugere o título do livro de Alfonso Molina (2001), este seja mesmo “El país de Román Chalbaud”.

4.1.2. La Pandilla de Dios: a cidade do caos

Que meu corpo não seja preso e meu sangue não seja entornado. Que as armas dos meus inimigos sejam vencidas e que minhas armas sejam guarnecidas. [...] Em nome do pai, do filho e do espírito santo.

Nigua (La Oveja Negra, 1987)

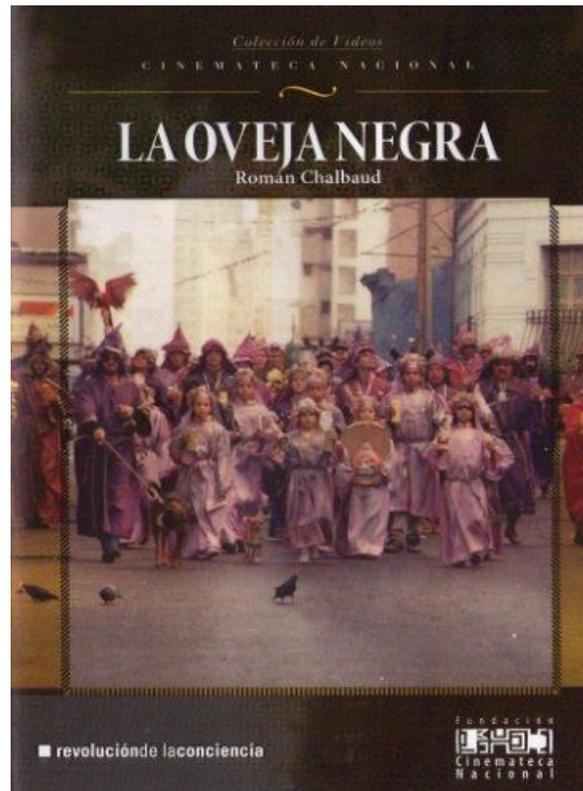


Figura 9: Publicidade do filme La Oveja Negra (Román Chalbaud, 1987).
Fonte: Internet - cineclubunearte.blogspot.com.br/

La Oveja Negra (1987) é o décimo quinto filme do cineasta. Como os demais, destaca-se pela ênfase na temática urbana. Foi realizado num outro momento da urbanização caraquenha, assim como em outro momento para a própria cinematografia nacional. Com relação ao contexto político, trata-se da crise do sistema democrático venezuelano, sua última década.

O filme, mais uma incursão autoral do cineasta no universo das camadas populares da cidade, foi parcialmente financiado pelo *Foncine*, realizado durante o segundo salto da produção nacional. *La Oveja Negra* conta a história de um grupo de ladrões e “desadaptados sociais” que vivem num cinema abandonado de

Caracas, liderados pela matriarca da “família”, Nígua. Este cinema funciona como uma espécie de microcosmos da sociedade, nos moldes do que o cineasta já havia feito em *El pez que fuma* (1977), que tinha como núcleo principal um prostíbulo, e em *Sagrado y Obsceno* (1976), que se passava numa pensão do subúrbio de Caracas.

La Oveja Negra é poesia para os olhos. Configura-se como uma metáfora daquela sociedade, mas com sinal invertido, pois novamente Chalbaud joga com papéis sociais, personagens e identidades, e desliza entre os campos da ficção e da realidade. Representa uma crítica à sociedade vigente, sociedade da crise, do aprofundamento das desigualdades sociais, e do caos urbano. Esse caos se deu muito em função do fim da bonança petroleira, que durou até o início dos anos oitenta e “permitiu dar a ilusão de um futuro integrado que resolvia o desencontro histórico da cultura” (Téllez, 2004:301, tradução nossa).

Segundo o modelo desenvolvimentista *puntofijista*, ancorado na industrialização – iniciada com a substituição de importações na década de cinquenta - e na modernização, a Venezuela deveria, a esta altura, estar em melhores condições econômicas, sociais e tecnológicas, condições estas que assegurariam a maturidade deste modelo:

Até que essa maturidade não se completasse, o que se evidenciava na consolidação de uma sociedade de consumo massivo e um Estado de bem-estar, os países que haviam descolado seguiam considerados em desenvolvimento. (Rostow apud Almandoz, 2009: 78, tradução nossa).

O desenvolvimentismo, elaborado nos Estados Unidos, na década de cinquenta (Rostow, 1964), no contexto da Guerra Fria e da Aliança para o Progresso, representou para os países da América Latina a perpetuação da *dependência*. No caso venezuelano, isso foi agravado, pois se trata de uma economia fundamentalmente dependente do petróleo e da grande burguesia estrangeira que explora este recurso. Toda essa conjuntura implodiu o país, que, segundo Almandoz (2009), teria realizado o *despegue sin madurez*, o que significa dizer, grosso modo, que não deu certo.

Os planos reguladores de modernização da cidade, que investiram em obras públicas demasiado custosas, não deram conta das insatisfações sociais, do

aprofundamento das desigualdades, e do aumento considerável da pobreza e da violência urbanas, resultado da falência desse projeto desenvolvimentista e da administração corrupta e classista da democracia de *Puntofijo*.

De maneira que, já a começos dos anos setenta era óbvio que, além da burguesia industrial e das classes médias, o desenvolvimentismo “modernizador” das décadas anteriores não havia disseminado suas vantagens a outros estratos populacionais, especialmente à massa de pobres urbanos que havia sido deslocada às grandes cidades e centros industriais (Almandoz, 2009:70, tradução nossa).

A década de oitenta pôs fim à Venezuela Saudita: “A Caracas metropolitana não é um espaço para 'estar', senão simplesmente um meio de circulação, um atalho entre destinos” (Barrios, 1992: 31, tradução nossa).

É essa capital que os moradores do cinema *Anauco* desprezam e evitam, construindo um universo paralelo para viver: estar contra ela dá sentido às suas existências. Segundo Téllez (2004), no final dos anos oitenta se configura em Caracas a “cidade violenta”, que seria a pressão extrainstitucional, a lei do mais forte que se impõe com o ódio, com as armas e com o medo, o que nos remete aos moradores do cinema abandonado de Chalbaud.

Em função das transformações de ordem econômica, social e espacial da cidade, há uma alteração nos modos de vida urbanos: “as novas comunidades surgidas da reacomodação acusam condutas particulares no que diz respeito às suas atividades e sua relação com a cidade” (Barrios, 1992: 31, tradução nossa).

Podemos sugerir, então, que Chalbaud constrói um espaço alternativo à cidade “real”, que é consequência dela. Seu surgimento representaria uma solução frente às transformações ocorridas na cidade e frente à conjuntura política-econômica, que, dentre outras coisas, resultaram no aumento da pobreza e do desemprego.

A metrópole do final do século não é mais um espaço onde se quer viver, mas uma entidade desordenada e fora do controle. Segundo Barrios (2009):

O vazio, a descoordenação e uma carência de perspectiva se haviam entronizado como características do novo clima da urbanística venezuelana. A cidade que foi uma vez da esperança havia ficado finalmente como o célebre retrato cinematográfico de Jules Dassin, desnuda, desprovida de utopia (Barrios, 2009: 118, tradução nossa).

O grupo de bandidos, batedores de carteiras, saltimbancos, e malandros, de *La Oveja Negra* tem pouco contato com a cidade “real”, e a maior parte de suas relações se dá no âmbito dessa comunidade-família.

Quando a prostituta Sagrario passa a morar na comunidade, em função de seu relacionamento com Havelio, a história ganha corpo, desencadeando uma perseguição do policial Jairo, ex-namorado da prostituta, contra os habitantes do cinema.

A capital narrada é o lugar da modernização fracassada, das ruínas e construções abandonadas. O Cinema *Anauco*, construído em 1946, assim como tantos outros espaços de Caracas, foi inutilizado e abandonado em 1966, quando se iniciou o processo de fechamento dos cinemas de rua e construção dos grandes *shoppings* e centros comerciais, onde os novos cinemas se concentrariam. Por vários momentos vimos, no filme, construções aparentemente abandonadas, nas quais se deixa entrever que não houve políticas públicas de manutenção.

Nesse momento político, a administração do então presidente, Jaime Lusinchi, é altamente questionada. O modelo democrático representativo está progressivamente sendo corroído pela corrupção de suas instituições e do próprio sistema:

Em suma, se desenham dois países distintos. As coisas, outra vez, não são o que parecem. Os valores essenciais da democracia têm perdido corpo público e diluem nos paradigmas de exercício do poder. A hipocrisia é uma arma de uso cotidiano, a genuflexão cortesã se converte na dobradiça dos negócios e o populismo que caracterizou historicamente a AD se manifesta de maneira extremamente grosseira (Molina, 2001: 162, tradução nossa).

Através da metáfora do microcosmos, o cineasta nos traz, novamente, a cidade marginalizada, seus habitantes e alteridades. O interessante é observar, inclusive, como característica que percorre toda a obra do autor, o caráter de desordem e caos que nos é apresentado. Esse mundo à parte, o do cinema, não é certo ou errado, mas diferente no que diz respeito a determinados valores

modernos e estanques: não é uma questão restituir a ordem, pois o mundo da alteridade por si só é desordenado (*Objeto Visual*, nº13, 2007, tradução nossa).

Essa família peculiar, contudo, reproduz também um *status quo*, semelhante à vida “real”. Nigua, por exemplo, é a grande líder da comunidade e se impõe como tal, controlando o dinheiro de todos e delegando funções; tornando crível a todos esse mundo do qual fazem parte.

Sobre a manutenção de valores e de *status quo*, Molina (2001) acrescenta que em torno de Nigua

[...] se organiza um coletivo que possui e exercita suas próprias regras morais, manifesta sua fé em Deus e nos despossuídos e rechaça o domínio da lei (“maldita lei”, exclama Nigua em uma das cenas mais importantes) dos dominantes. À luz de seus valores morais e de seu próprio código de conduta, esta família *trabalha* a sua maneira e elegeu como morada o antigo local do cinema *Anauco*, velho símbolo desaparecido da parroquia caraquenha de San José (2001: 163, tradução nossa).

Nigua não acredita nas instituições democráticas, tampouco na polícia, muito em função da morte do pai de seu filho Hermes, assassinado por um policial. Ela incute na comunidade o orgulho de serem ladrões, e, em última instância, subversivos. Em certo momento, quando a comunidade suspeita que está sendo vigiada, para controlar o alvoroço, Nigua diz que eles não vão a lugar algum e que:

Durante anos temos sido ladrões justos, formamos uma grande família, temos muito futuro social. [...] se a essa policia a bendiz o demônio, nós somos a “*Pandilla de Dios*” - a quadrilha de deus - (todos aplaudem). (*La Oveja Negra*, 1987, tradução nossa).

E finaliza: “E todos sigam a vida como se nada tivesse acontecido”, indicando que todos voltem aos seus trabalhos. A protagonista aparece em primeiro plano, com os personagens centrais atrás.

Percebe-se, na cena descrita acima, uma característica cara ao universo chalbaudiano: a referência a valores do cristianismo universal. Percebemos que o autor desliza entre oposições, como verdade e mentira, ficção e realidade, certo e errado, o que parece ter a ver com a consciência da alteridade e com a intenção de criar um mundo paralelo.

Ao recriar uma espécie de microuniverso caraquenho, o autor, ao mesmo tempo em que reproduz valores da sociedade venezuelana capitalista, consumista, e massificada, como por exemplo, circulação de dinheiro e mercadoria, introduz o elemento da desordem e do caos, que remonta a cidade “real”, repetimos, com sinal invertido. Isso se pode observar quando a matriarca diz que “somos ladrões justos”. Há uma permanência do senso de justiça e de ordem, mas são os ladrões, as prostitutas, os imigrantes, enfim, os marginalizados, que os portam. A polícia, a Lei e a Política, que estão do lado de fora do cinema, são imorais.

Em seguida, descobrem que não houve denúncia, trata-se de uma política do governo. Percebemos, então, a ira de todos em relação ao sistema democrático vigente e à lei que os oprime e reprime. Um morador (1) da comunidade, que tem acesso ao tribunal, investiga a possível denúncia. Ele diz:

(1) Não estão nos vigiando. É pior. A polícia vai instalar uma unidade aqui na esquina.”

Outro morador (2): como?

(1) Como ouviram... o governo tomou “policialmente” a cidade. Suspeitam de todos os cidadãos. Um plano de segurança nacional com operativo nas favelas tem ordem de invadir, de deter.

Outro (3): Então, é contra todos nós?

(1): Contra nós e contra todo mundo. É a lei!

Nigua (4): A maldita lei (*La Oveja Negra*, 1987, tradução nossa)

Já se observa em *La Oveja Negra* uma visão, em parte, distópica da realidade. Apesar da consciência da desigualdade social e dos desmandos políticos do governo democrático, os personagens da trama não tem qualquer intenção de mudança profunda na estrutura do sistema. Ao contrário, pensam apenas na sobrevivência da comunidade, não no âmbito dos marginalizados da sociedade venezuelana. Tampouco há planos para o futuro; vive-se o presente, o dia a dia e as dificuldades enfrentadas pela própria comunidade.

Vale ressaltar, entretanto, o caráter subversivo que implica, no filme, a própria existência desse mundo paralelo, em pleno centro de Caracas. Chalbaud faz, em *La Oveja Negra*, uma crítica à ilusória e já decadente *Gran Venezuela*, ao trazer as perspectivas dos marginalizados, seus costumes e cultura.

Numa cena que acontece no Natal - mais uma vez marcando essas referências ao calendário festivo religioso -, Nigua faz um brinde e sai em defesa

de todos os excluídos da sociedade: “Brindo à criança que vai nascer, pelos ladrões, pelos perseguidos da justiça, pelos pobres, pelos desamparados, pela vida, por nós”.

Rodríguez (1987) reflete sobre os excluídos que ganham voz no filme e a metáfora da Venezuela Saudita:

[...] essa comunidade imaginária não é uma utopia, um mundo feliz. É uma organização guerreira que se estrutura em função da violência exterior, para enfrentá-la. É crime dos pobres contra o crime do poder. Seus instrumentos são contra-valores, armas recursos de sobrevivência. Ela não funda o fato coletivo, o restaura em um mundo de violência que o nega. [...] Román Chalbaud nos deu, através das incapacidades de seus saltimbancos um aterrador panorama dos dias que transcorrem (*Cuadernos Cineastas Venezolanos. Román Chalbaud, 1987: 55, tradução nossa*).

O cotidiano da “comunidade *Anauco*” ganhou, como mencionamos, novos contornos quando Sagrario começa a fazer parte dessa heterogênea família. Jairo, que encarna a figura da institucionalidade, da lei, e da polícia corrupta, começa a perseguir a comunidade, já que a moça não quer voltar para ele.

Interessante percebermos o papel de Sagrario como fio condutor da história. A prostituta, que agora se relaciona com Havelio - um dos homens que faz a segurança da comunidade, além de praticar também os assaltos e roubos -, funciona como elemento desestabilizador da ordem interna.

É por causa de Sagrario que se rompe o equilíbrio do mundo paralelo que Chalbaud constrói, colocando em contato direto a cidade marginal e a cidade real, abominada por Nigua e os outros personagens. Nigua, contudo, abençoa a união e, gradativamente, percebe-se uma sacralização de Sagrario. A ex-mulher do policial se transforma em amuleto para a comunidade, que a defende e protege dos desmandos e da perseguição de Jairo.

Quando Nigua faz um brinde, no Natal, à “criança que vai nascer”, deixa claro que o papel de Sagrario é santificado, pois a prostitua está, a esta altura, grávida e prestes a ter seu filho, no dia do nascimento de Jesus. O aparente paradoxo de tornar santa uma prostituta, além de fazer menção à história bíblica de Maria Madalena, sugere outra possível inversão operada por Chalbaud: na “comunidade *Anauco*” a voz é, antes de tudo, das mulheres. Sagrario e Nigua são

não apenas protagonistas, mas fios condutores na narrativa chalbadiana.

Essa cosmovisão místico-religiosa aparece por vários momentos no filme. Nigua pede que Sagrario vá a uma *perfumería* ou *tienda esotérica*, e lhe compre alguns ingredientes para preparar um banho e benzer a comunidade, que sofre as ameaças de Jairo. Quando Sagrario, por exemplo, sai para comprar o que lhe foi pedido, aparecem, na *perfumería*, as imagens de personagens mitológicos venezuelanos, que pertencem à Santería (religiosidade que mistura figuras do cristianismo com figuras de religiões africanas), além de figuras populares da Venezuela, que tiveram importância em diferentes etapas históricas, como é o caso de María Lionza, El Negro Felipe e o Índio Guaicaipuro, chamados *Las tres Potencias*, além de Simón Bolívar e outras. A matriarca, então, realiza uma cerimônia que remete aos elementos cristãos-católicos e à religiosidade popular venezuelana.

Além dessas referências religiosas, em *La Oveja Negra*, há também o personagem Esotérico, que funciona como um guru da comunidade, indicando os melhores dias e horas para roubos e assaltos, além de dar consultas e conselhos a todos que necessitam. Esotérico diz, com meses de antecedência, que o melhor dia para o roubo de uma mansão é no dia 24 de dezembro, à meia-noite, exatamente no momento em que Sagrario entra em trabalho de parto.

Chega-se, então, ao clímax da trama: o dia do roubo e o nascimento do filho de Sagrario e Havelio, na noite de Natal. Todos se transformam, assim como ocorrera em *Cain Adolescente*, no carnaval. Transformam-se e se disfarçam para o assalto. Chalbaud se utiliza novamente das máscaras; dessa vez, como metáfora que diferencia os dois mundos, as duas cidades, a ficção da realidade.

Os personagens se disfarçam, como atores numa peça, e saem para o grande momento do espetáculo: “Neste mecanismo de construção argumental, o mundo sem máscara, sem ilusão, é o mundo que se auto-erige apoiado pela institucionalidade social, pelo pacto estabelecido em uma axiologia moral determinada” (*Objeto Visual*, nº13, 2007:71, tradução nossa).

Jairo, inconformado com o abandono de Sagrario, planeja uma emboscada contra *La Pandilla de Dios*. Ao final, muitos morrem numa troca de tiro com a polícia, e Sagrario, enfim, dá a luz.

Quando a polícia chega à comunidade para destruí-la e os sobreviventes voltam do roubo fracassado, Nigua, recebe a notícia que Hermes foi morto e sai de dentro do cinema disposta a morrer e a matar. Sucumbe, então, junto com a comunidade. Cai a parede que separava os dois mundos. Sobem os créditos. É o fim da ilusão.

La Oveja Negra foi realizada numa conjuntura crítica para o país e a representou com maestria. É possível perceber a cartografia caraquenha ao longo do filme. As construções abandonadas ou construídas pela metade demonstram a ineficácia das políticas públicas em manter a infraestrutura da cidade, em preservar seu patrimônio.

Interessante observarmos que todas as Caracas fizeram parte do imaginário venezuelano urbano e foram representadas pela cinematografia nacional, em diversos momentos. Da cidade vitrine à cidade violenta, da paisagem moderna aos contornos pós-modernos. Segundo Barrios (2009), configura-se, atualmente, uma sensibilidade que se expressa no cinema contemporâneo através do deteriorado, do desfeito, e que “avança sobre as debilidades do projeto moderno” (2009:119, tradução nossa).

Diversos filmes nacionais seguem (re) construindo esse imaginário urbano, dentre os quais, destacamos *El Caracazo* (Román Chalbaud, 2005), *Pandemonium, la capital del infierno* (Román Chaubaud, 1997), *Huelepega: ley de la calle* (Ellia Schneider e José Ramón Novoa, 1997), e *Secuestro Express* (Jonathan Jakubowicz, 2005), todos inspirados em Caracas e nas suas problemáticas de virada de século, com olhar voltado para os *barrios* e *ranchos* do grande vale caraquenho. Podemos dizer que a orientação social é uma das grandes características do cinema venezuelano, e tendeu a reconstituir, como opção estética e política, os cotidianos e contextos dos excluídos da metrópole.

Ainda quanto à temática, observamos a maior incidência dos filmes históricos na produção nacional, a partir do surgimento da *Fundación Villa del Cine*. Só este ano (2013), foram estreados dois filmes históricos: *Azú, alma de princesa* (Luis Alberto Lamata, 2013, *Villa del Cine*) e *Bolívar, el hombre de las dificultades* (Luis Alberto Lamata, 2013, *Villa del Cine*). Até o dia 28 de agosto de 2013, 70.000 espectadores tinham assistido aos filmes: ambos focalizando o tema da independência da Venezuela (1810-1823) e as disputas pelo poder no pós independência, quando se desencadearam lutas pelo poder no país que duraram quase um século.

Caberia, pois, indagarmos os motivos pelos quais o tema tem sido recorrente, tendo em vista que nos anos anteriores foram produzidos e estreados pela *Villa del Cine* diversos filmes históricos que remontam a época independentista, tais como *Zamora, Tierra y Hombres Libres* (Román Chalbaud, 2009, *Villa del Cine*), *Taita Boves* (Luis Alberto Lamata, 2010, *Villa del Cine*) e *Miranda Regresa* (Luis Alberto Lamata, 2007, *Villa del Cine*).

Sobre isso, podemos sugerir que o recorte histórico se deve às questões político-ideológicas do governo bolivariano, que resgatou a figura de Simón Bolívar e a politizou, associando-a ao processo em curso na Venezuela e à luta pela emancipação e soberania nacionais, frente ao imperialismo norte-americano.

Na Venezuela, com a ascensão do ex-presidente Hugo Chávez, houve uma recuperação da figura de Simón Bolívar, líder independentista que vislumbrou a união de todo o continente, a *Patria Grande*. Desse modo, o simbolismo em torno do líder, já emblemático no país, foi retomado e associado à retenção do imperialismo norte-americano no continente latino-americano.

O projeto bolivariano se apoia na mitologia que cerca a figura de Bolívar para defender a emancipação social, econômica e cultural do país, o que explicaria a tendência à realização de filmes históricos, numa tentativa de fortalecimento e reconstrução da identidade nacional, e sua cruzada contra o inimigo ianque.

Por outro lado, há também, na produção da *Villa*, muitos filmes que poderíamos apontar como comerciais, em função de sua temática amorosa. Entre

eles, destacamos *La ley* (Pablo de la Barra, 2013, *Villa del Cine*) e *La pura mentira* (Carlos Daniel Malavé, 2012, *Villa del Cine*). Tal fenômeno se pode atribuir ao propósito da produtora e do Estado de consolidar uma indústria cinematográfica no país, tendo em vista que os cineastas enfrentaram, ao longo das décadas, diversas dificuldades na obtenção de financiamentos e apoio estatais (ver capítulos 1 e 2), que impediram essa consolidação.

Um aspecto importante a ser observado, se tomamos como parâmetro de qualidade cinematográfica o cinema de arte a partir de uma estética modernista, de valorização da ruptura, marcado pela negatividade, é o fato de que essa característica não mantém a mesma força de outrora no cinema ocidental, sobretudo em função da atual hegemonia do mercado como legitimador da produção cultural, e também do declínio da crença num papel transformador da sociedade exercido pela arte. Assim, cabe observar que a produção venezuelana cresce e se afirma num outro momento, em que tais padrões estéticos são relativizados.

4.2. Das soluções formais e aparatos técnicos

Ao compararmos a cinematografia venezuelana atual com a anterior ao surgimento da *Villa del Cine*, observamos que não houve grandes mudanças do ponto de vista estético e da linguagem. Filmes mais antigos podem apresentar construções narrativas mais ousadas do que obras atuais: quanto a este aspecto, a produção cinematográfica venezuelana está em consonância com o movimento mais conciliador do cinema ocidental, em termos comerciais, a partir do final do século passado. Por outro lado, pode-se observar a permanência de traços melodramáticos que pontuaram a filmografia venezuelana ao longo do tempo, no cinema mais recente:

Pode-se dizer que o melodrama ensinou o cinema latino-americano a falar. A narrativa abre rumos com características e símbolos próprios, que serão reconhecidos pelo público; e a sintaxe gramatical desenvolve-se e consolida-se. (Oroz, 1989: 14).

Nesse sentido, podemos dizer que o cinema melodramático, a despeito da crise do gênero, manteve parte da sua sintaxe e segue sendo uma das vozes do

cinema nacional. Essas marcas melodramáticas podem ser evidenciadas na cinematografia chalbaudiana e em cineastas mais recentes, como por exemplo, José Antonio Varela, com *La clase*, produção da *Villa del Cine* de 2007, construído sob a estrutura formal do melodrama e estruturado a partir de três dos quatro mitos que Silvia Oroz (1992) nos apresenta: o amor, a paixão e a mulher.⁴⁹

Voltando à *Villa del Cine*, vale ressaltar, entretanto, que a produtora estatal não é responsável por toda a produção de filmes no país, apesar de que a maioria dos profissionais do cinema recorrem, senão à *Villa del Cine*, ao CNAC, que também financia quase integralmente os filmes nacionais. No caso do documentário *Barrabás* (Giuliano Salvatore, 2009), por exemplo, o CNAC financiou praticamente cem por cento (100%) do projeto, além de pagar a divulgação, inscrição em festivais, passagens e alojamentos.

A *Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales* do governo bolivariano vem realizando profundas modificações na estrutura cinematográfica do país. Ao longo de toda a pesquisa, pudemos perceber que todos os profissionais de cinema, em alguma medida, têm se beneficiado com o financiamento e a produção do cinema nacional pelo aparato do Estado, tendo em vista que são dados passos importantes na diversificação da produção, em termos qualitativos e quantitativos.

Mesmo os profissionais que ainda não trabalharam diretamente com a *Villa del Cine*, já podem se beneficiar das mudanças ocorridas no mercado, como a contenção do mercado de filmes hollywoodianos e o aumento do público venezuelano, mais interessado em assistir aos filmes nacionais e cada vez mais presentes nas salas de exibição, seja do circuito comercial ou do alternativo.

O CNAC, por exemplo, inaugurou, em 2012, a *Recepción Permanente de Proyectos Cinematográficos*, que substituiu as antigas convocatórias anuais. Os interessados em candidatar seus filmes e pleitear financiamento precisam se inscrever através do *Sistema Automatizado de Proyectos Cinematográficos* (SAPCINE), e apenas pela internet é possível realizar todo o procedimento. Desse modo, o órgão começa a atuar como a *Villa del Cine*, que mantém

⁴⁹Em *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, Silvia Oroz (1989) nos traz a estrutura essencial do melodrama latino-americano, baseada nos mitos da cultura judaico-cristã: o amor, a paixão, o incesto e a mulher.

permanentemente abertos os processos de inscrição de projetos, e a abrangência dos investimentos estatais na cultura se amplia.

Nesse mesmo sentido de impulsionar e diversificar a atividade cinematográfica, a *Plataforma* tem realizado inúmeros projetos que abarcam as demais esferas, que, em função do curto prazo para o desenvolvimento dessa dissertação, não foram explorados, tendo sido privilegiada a esfera da produção.

Sabemos, contudo, que a *Plataforma* tem atuado na massificação do cinema nacional por todo país, com a conformação das *Redes Estadales Populares del Cine y el Audiovisual*, empreendidas desde maio de 2012 pelo CNAC. O objetivo desse projeto é impulsionar e apoiar o trabalho de coletivos e criadores que integram as *Unidades de Producción Audiovisual Comunitarias* (UPAC).

No país foram criadas cerca de trezentas unidades, o que resultou em torno de seiscentas obras até o momento. Sobre tais objetivos, Juan Carlos Lossada, presidente do CNAC, afirma que se espera “aprofundar o trabalhos desde as instituições e transcender até uma etapa que seja possível tanto a evolução gradual dos valores de produção das obras audiovisuais, como a potencialização de sua difusão através de todos os meios” (2013, tradução nossa).

Entre os projetos que a *Plataforma* e a *Villa del Cine* (parte dela) vêm empreendendo, podemos destacar a realização de inúmeros festivais, concursos, e mostras, tais como o *Festival Venezolano de Cine de la Diversidad*, o *Festival de Cine de Margarita*, o *Concurso Nacional de Cine y Video Comunitario*, o *Festival de Espiritualidad en el Cine Venezolano*, e a mostra realizada em fevereiro de 2013, *Ver y Volver a cine*.

Realizam-se também diversos cursos de qualificação e especialização para os profissionais de cinema e iniciantes, além do incentivo às coproduções de filmes com os países da América Latina, e as projeções realizadas para pessoas portadoras de deficiências, com objetivo de construir um *Cine de Inclusión*. *Brecha en el Silencio* (Luis e Andrés Rodríguez, 2012, *Villa del Cine*), por exemplo, inclui legendas para pessoas com deficiências.

É preciso considerar que, tendo a *Fundación Villa del Cine* sido criada em 2006, temos pouco tempo para avaliarmos as mudanças do ponto de vista qualitativo, embora sejam inegáveis os avanços do ponto de vista quantitativo. Sugerimos que, em longo prazo, haverá um salto qualitativo, justamente em função da consolidação desse cinema nos mercados nacional e, quiçá, internacional.

Já se percebe, inclusive, o surgimento de uma nova geração na *Villa del Cine*, como por exemplo, os cineastas Carlos Caridad, Marc Villá, Luis e Andrés Rodríguez, além dos cineastas que ainda não trabalharam com a produtora, mas já tiveram seus filmes financiados pelo CNAC, o que é muito comum na Venezuela, uma vez que os investimentos do Estado no cinema aumentaram consideravelmente nos últimos anos (ver cap. 2).

À guisa de conclusão, podemos sugerir também que os sucessos de bilheteria nacional, dentro e fora da produtora, apontam para as mudanças profundas que estão sendo operadas no campo, como a melhoria na qualidade técnica dos filmes, a constância da produção, e altos investimentos na sua promoção. O cinema nacional, em função desses fatores, colhe seus primeiros resultados com o público, que, gradativamente, volta a se interessar pela sétima arte venezuelana.

Entre os recordes de público, estão *Brecha em el silencio* (Luis e Andrés Rodríguez, 2012, *Villa del Cine*), candidata venezuelana a ser nomeada melhor filme estrangeiro no Oscar 2014, ganhadora dos prêmios de melhor *ópera prima* e de público no Festival del Cine Venezolano de Mérida, em 2013; o sensível e autoral *Ni azul ni tan rosa* (Miguel Ferrari, 2012), que ameaçou alcançar *Homicidio Culposo* (César Bolívar, 1984), maior bilheteria nacional até o momento; e o já mencionado *Bolívar, el hombre de las dificultades*, que segue em cartaz, mas já é um recorde de público.

5.

Considerações Finais: A retomada do cinema venezuelano: rumo à autossustentabilidade da economia cinematográfica?

Certamente não será possível responder à pergunta acima. Posso, contudo, indicar algumas transformações já ocorridas e “organizar” o material coletado e produzido durante esses dois anos e meio de mestrado, visando a continuidade dessa pesquisa.

O início dessa empreitada foi em 2010, ano em que tive contato com as primeiras leituras sobre o assunto, através da pesquisadora Silvia Oroz. Depois desse momento, com material bibliográfico gentilmente emprestado pela autora, pude esboçar meus primeiros questionamentos acerca da cinematografia venezuelana.

Pouco avancei na construção e análise do objeto com o material levantado no Brasil. Tive acesso apenas ao site da produtora, que atualmente se encontra fora do ar, e a alguns filmes baixados na internet. Como os eixos centrais desta dissertação foram a produtora, seus mecanismos de produção, seu relacionamento com a instância estatal, e seus primeiros resultados objetivos, não tive muita escolha e precisei ir a campo.

Cheguei à Venezuela dia 5 de julho de 2012, por coincidência, dia em que se comemora a independência do país. O pouco domínio do idioma, percebido nos primeiros contatos com os venezuelanos, foi a primeira de outras dificuldades.

Também precisei financiar toda a viagem - sem a ajuda da instituição a qual sou vinculada e sem a bolsa de mestrado -, incluindo os gastos com passagem, estadia e aquisição do material de pesquisa (livros e filmes).

O que poucas pessoas sabem é que a vida dos venezuelanos melhorou muito desde o início da era bolivariana, mas a inflação, entretanto, segue uma das mais altas da América Latina, fato que não estava previsto no meu orçamento.

Como não havia conseguido um lugar para morar, passei os primeiros dias num hotel próximo ao aeroporto, no município de *La Guaira*, Estado Vargas,

região litorânea. Na semana seguinte, hospedei-me no Hotel Altamira, no bairro Altamira, em Caracas.

Pouco depois consegui alugar um apartamento, dessa vez em Guarenas, uma cidade a duas horas da capital, onde foi construído o grande complexo que é a *Villa del Cine*. No entanto, a proximidade com a produtora não garantiu a eficácia da pesquisa, uma vez que todos os acervos e bibliotecas estão localizados em Caracas, para onde precisei me mudar duas semanas depois.

Morei em torno de dois meses e meio em Caracas, na *Ciudad Universitaria*, um bairro bastante charmoso, porém, perigoso. Percebi, aos poucos, que o perigo era uma realidade (e uma sensação) geral para os caraquenhos, e não uma característica do bairro. Instalada nas proximidades da *Universidad Central da Venezuela* (UCV), a maior do país, estava perto de tudo que precisava e dei início à pesquisa.

Com as perguntas “Que cinema é esse?” e “De que formas o Estado intervém nele?”, passei cerca de três meses dentro dos arquivos, uma das coisas que mais gosto de fazer. Conversava também com várias pessoas sobre “esse tal cinema”.

Os materiais levantados e, posteriormente, analisados foram: (1) artigos sobre cinema nacional, coletados dos principais jornais do país, dos períodos de 1993 a 1999, e de 2006 a 2011 (pesquisa realizada na Hemeroteca da *Fundación Cinemateca Nacional*); (2) as prestações de contas do *Ministério del Poder Popular para la Cultura*, as chamadas *Memorias y Cuentas*, do período de 2006 a 2011 (material disponível na Biblioteca Nacional, e fundamental para as análises realizadas no capítulo 2); (3) as leis de cinematografia de 1993 e 2005 (incluindo o projeto de lei de 1991 e o projeto de reforma da lei de 2003); (4) as revistas *Visor*, dos anos 1977/78, 1979/80, 1989, 1999/92, 1995 e 2006, que contém as legislações e regulamentos relacionados ao cinema; (5) o decreto de criação da *Villa del Cine*; (6) a ata constitutiva e estatutos do *Foncine* e as *Normas para la comercialización de obras cinematográficas*, ambos de 1983; (7) as estatísticas de produção, distribuição e exibição dos últimos dez anos, que estão disponíveis no acervo do CNAC e na internet; (8) cento e cinquenta filmes, dos quais assisti pelo

menos a metade deles; (9) Por fim, as entrevistas realizadas com os cineastas José Antonio Varela, Carlos Caridad, Román Chalbaud, César Bolívar, Marc Villá, Luis Alberto Lamata e com o crítico de cinema Pablo Gamba.

Através das análises e entrevistas realizadas, somadas à bibliografia utilizada, pude desenvolver esta dissertação e chegar a algumas conclusões, já apontadas ao longo dos capítulos, mas que espero retomar, em síntese, neste espaço.

A *Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales*, criada pela gestão bolivariana, em 2005, possui relação direta com o projeto político em curso no país e dialoga com seus preceitos de resistência cultural e democratização dos bens e serviços culturais. Do mesmo modo, ao incentivar e impulsionar o desenvolvimento da cultura no país, a plataforma atacou diretamente a então frágil cinematografia nacional, que até o ano de 2005 (quando a lei de cinematografia foi reformulada), alternou momentos de crise e auge, sem condições para se consolidar no mercado interno, muito menos no internacional.

A *Fundación Villa del Cine* é responsável pela esfera de produção dos filmes e vem atuando, ao longo de sete anos de existência, de diversas formas. Dentre elas: entrar apenas em algumas das fases da realização de filmes, como por exemplo, o empréstimo de equipamentos (com tecnologia de ponta), vestuário ou cenografia; através da seleção de projetos via edital; através de convênios com outras produtoras e/ou países; através de convites feitos pela própria instituição a algum cineasta; e através de concursos de longas ou curtas, nos quais o cineasta ganhador tem seu filme financiado. Vale ressaltar que um cineasta que obteve, por exemplo, o aporte de cinquenta por cento (50%) do CNAC, pode recorrer à Villa para obter os outros cinquenta por cento (50%), conforme haja disponibilidade da instituição para fazê-lo.

Com a criação da plataforma cultural e a reforma da lei de 2005, que, entre outras coisas⁵⁰, teve o mérito de garantir a permanência dos filmes nacionais em

⁵⁰ A lei de cinematografia de 2005 também teve o mérito de criar o Fonprocine. Os recursos do Fundo são constituídos pelas contribuições de todos os setores do audiovisual. 60% dos recursos arrecadados são destinados à produção e coprodução de filmes e 40% a outras formas de apoio à atividade cinematográfica.

cartaz por pelo menos duas semanas, a cinematografia venezuelana vem se modificando, em termos qualitativos e quantitativos, o que nos sugere pensar numa retomada do cinema nacional, após uma década de produção ínfima. Das mudanças em curso, destacamos (e privilegiamos como objeto desta dissertação) a produção da *Villa del Cine* e o trabalho realizado com os cineastas.

A lei de cinematografia nacional criou também o *Fonprocine*, que aumentou consideravelmente o montante investido no cinema nacional, e, conseqüentemente, sua produção, tendo em vista a aplicação do estabelecido em regulamento:

Que os exibidores de salas comerciais paguem mensalmente ao *Fonprocine* 5% do valor da entrada do cinema; a sua vez, os distribuidores de filmes comerciais devem pagar, cada ano, 5% de seus ingressos brutos; as empresas de televisão aberta devem pagar uma contribuição especial anual entre 0,5 e 1,5% dos ingressos brutos recebidos pela venda de espaços de publicidade; as empresas de televisão a cabo devem abonar 1,5% dos ingressos de faturamento comercial por subscrição de serviço; as empresas que se dediquem ao aluguel e venda de *home video* devem pagar 5% de seu faturamento mensal e as empresas de outros rubros do setor cinematográfico devem abonar 1% de seus ingressos (González, 2011:91, tradução nossa).

Com relação à *Villa del Cine*, percebemos que houve, em princípio, resistência por parte dos realizadores não afins ao regime político, com o argumento da não “abertura” da produtora a todo e qualquer cineasta. Ao longo dos anos, entretanto, com a consolidação da instituição, pudemos perceber, não apenas a mudança de opinião dos profissionais do cinema, incluindo os que não têm posição política e aqueles que não concordam com o processo bolivariano, mas a flexibilização da produtora, que passou a produzir mais e de forma diversificada.

A partir da análise dos recursos investidos nas instituições de cinema do Estado, a saber, CNAC, *Fundación Villa del Cine*, *Fundación Cinemateca Nacional* e *Amazonia Films*, percebemos que houve, nos últimos anos, um aumento da produção de filmes proporcional ao montante investido nessas entidades vinculadas ao mercado cinematográfico. As conseqüências desses investimentos têm sido o resgate gradual do público nacional, a exemplo dos vários sucessos de bilheteria dos últimos anos, e a recuperação da motivação dos profissionais de cinema, que se sentem respaldados pelas políticas culturais

implementadas.

A esfera da distribuição⁵¹, historicamente dominada pelas empresas estrangeiras ou nacionais vinculadas a elas, apresentou tímidos avanços, diferentemente da produção. Sobre os obstáculos a serem enfrentados para realizar filmes no país, Román Chalbaud (RC) afirma:

RC: [...] Creio que uma das coisas mais importantes são a distribuição e a exibição. Claro, também as escolas de cinema, a formação das pessoas, são muito importantes. Mas o problema da distribuição, ainda que haja a lei... Nós conseguimos que os três artigos que tinham sido tirados no ano de 1992 se restabeleceram e agora o Estado está recebendo da bilheteria de filmes estrangeiros uma soma econômica importante, que se soma ao que o Estado põe também. Há mais dinheiro pra fazer cinema. Mas o problema da distribuidora... Eu, por exemplo, fui ver um filme venezuelano, *Libertador Morales*, em um determinado cinema a convite de um amigo, e quando estávamos lá chegaram uns atores do filme com um grupo de convidados deles que queriam ver o filme e lhes disseram que as entradas estavam esgotadas. Eles não entraram. E era para que o filme passasse à terceira semana, pois é obrigatório que seja exibido por duas semanas. Quando entramos, havia cinco filas vazias. Ou seja, eles mandam os caixas dizerem que as entradas estão esgotadas para que o filme não passe à terceira semana. Eu denunciei ao CNAC, mas eles fazem esse tipo de artimanhas. Há que lutar contra isso.

Autora: As distribuidora estrangeiras?

RC: Algumas são venezuelanas, outras cubanas, outras italianas, mas representam o cinema de Hollywood, porque vivem disso. Aparentemente estão a favor do cinema venezuelano, lhes abriram as portas, mas eles são como os donos [...] (Chalbaud, 2012, tradução nossa).

Se a *Amazonia Films* tem tido dificuldades para enfrentar os grandes monopólios, a *Villa del Cine* tem alcançado importantes avanços rumo à consolidação de uma indústria cinematográfica, como observamos ao longo da pesquisa.

Com o aumento da produção e sua conseqüente constância, o cinema venezuelano (re) conquista seu público e faz todo o mecanismo do mercado funcionar de forma mais dinâmica. Nesse sentido, sugerimos que o surgimento de uma nova geração de cineastas, ativos dentro e fora da produtora, deve-se às mudanças instauradas pela plataforma cultural do Estado, que passou a priorizar a

⁵¹Os empresários dos ramos da distribuição e da exibição, na Venezuela, são, na maioria dos casos, os mesmos, o que resulta na formação de um grande cartel e dificulta a atuação da distribuidora nacional.

cultura e o cinema, e estimular a produção de filmes no país.

Num mercado, em nível internacional, inundado pelos conteúdos audiovisuais norte-americanos e pelas novas tecnologias digitais, consideramos de extrema importância os avanços da cinematografia venezuelana, impulsionados pelo projeto político bolivariano.

Acreditamos que para certas cinematografias, em especial as latino-americanas, desenvolvidas na adversidade, em meio à preponderância dos oligopólios estrangeiros, o papel do Estado é fundamental.

A cinematografia venezuelana, apoiada pelas novidades da legislação, pelo aumento dos investimentos, e pelas políticas de promoção e regulação estatais, apresenta tímidos, porém, significantes sinais de estabilização e de recuperação do mercado nacional.

Com relação à quantidade de filmes, houve um incremento da produção, não visto desde o *boom* do cinema, nos anos setenta e oitenta.

Sugerimos que, à medida que se estabilize e se consolide essa produção, e também a relação dos realizadores com a produtora e as demais instituições audiovisuais, o mercado será ainda mais diversificado e complexificado, o que, em longo prazo, viabilizaria o desenvolvimento de uma indústria do cinema na Venezuela.

Com relação à cinematografia nacional, percebemos, após o surgimento da *Villa del Cine*, não só mudanças, mas algumas continuidades, como por exemplo, a recorrência da temática urbana nos filmes. Concluimos, então, que a cultura venezuelana é povoada pelo imaginário urbano, e que tem seu epicentro na capital Caracas. Essa tendência a representar a cidade foi evidenciada ao longo do século XX, na literatura e no cinema, e tem ligação com os processos de urbanização e industrialização do país.

Consideramos também, até pelo pouco tempo de existência da produtora, que as obras cinematográficas não avançaram significativamente no sentido de maiores inovações formais, havendo um aumento na produção de filmes com

formato comercial (o que para nós parece essencial em termos de consolidação de uma indústria), em função do cenário de surgimento da *Villa del Cine*, no qual os paradigmas estéticos modernistas já não são recorrentes, prevalecendo a preocupação com a constituição de um mercado sólido.

Por outro lado, em função do projeto cultural da *Revolución Bolivariana*, não deixa de haver um investimento da produtora na realização de filmes “de maior valor artístico e cultural”, os chamados “filmes de arte” e de produções históricas, ambos afins ao processo político em curso. Percebemos também a inclusão de temas nunca antes tratados pela cinematografia venezuelana, como a homossexualidade e as deficiências físicas.

Acreditamos que as investidas do Estado no cinema pretendem, além do incremento da produção, criar uma estrutura sustentável que viabilize o desenvolvimento da cinematografia venezuelana, abrindo o caminho para a consolidação de sua indústria. Nesse sentido, a atualização da legislação e o aumento do montante investido na área, traduzem esse projeto, além de estarem vinculados ao processo político do país.

À guisa de conclusão, sugerimos que, após sete anos de existência, a primeira produtora estatal da Venezuela colhe frutos, com a dinamização e diversificação do mercado cinematográfico, evidenciadas pelo resgate gradual do público, pelo surgimento de novos cineastas e produção constante de antigos e importantes realizadores, pela diversificação das temáticas abordadas e, por fim, pelo incremento significativo da produção.

Referências Bibliográficas

AARÃO REIS, Daniel. *Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ABRAHAM, Pablo & MARTÍNEZ, Abigail & MÁRQUEZ, Margarita. *Objeto Visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*. Caracas:Fundación Cinemateca Nacional, 1995.

ABRAHAM, Pablo & MARTÍNEZ, Abigail & MÁRQUEZ, Margarita. *Objeto Visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*. Caracas:Fundación Cinemateca Nacional, 1993.

ACOSTA, José Miguel; et al. *Panorama Histórico del Cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

ALMANDOZ, Arturo. *La ciudad en el imaginario venezolano. III. De 1958 a la metrópoli parroquiana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009.

ALMANDOZ, Arturo. *Nota sobre historia cultural urbana: una perspectiva latinoamericana*. Perspectivas urbanas, nº 1. Disponível em: <www.etsav.upc.es/urbpersp>. Acesso em: 4 ago. 2013.

ALMEIDA, Paulo Sérgio & BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niteroi: Eduff, 2011, 2ª edição.

_____. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. Revista Alceu, v. 8, nº 15, 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf> Acesso em 6 jun. 2012.

ANAC. *Foncine: Acta Constitutiva – Estatutos Sociales y Normas para la comercialización de obras cinematográficas*. Caracas: ANAC, 1983.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas – Reflexões sobre a Origem e Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

Anteproyecto de Ley Especial de Cinematografía Nacional. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1991.

ASOCIACIÓN VENEZOLANA DE PRODUCTORES CINEMATOGRAFICOS Y AUDIOVISUALES – AVEPCA (Venezuela). *Un comienzo que lleva mucho tiempo*. Carta de Fundação. Caracas: AVEPCA, 2011. Disponível em: <<http://avepca.blogspot.com.br/>>. Acesso em 08 mai. 2013.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BARRIOS, Guillermo. *Tramas Cruzadas. El rol de una ciudad en el cine venezolano*. Caracas: UCV, 2009.

_____. *Ciudades de películas*. Caracas: CANTV, 1997.

_____. *Inventario de olvido: la sala de cine y la transformación metropolitana de Caracas*. Caracas: Fundarte, 1992.

BARSOTTI, Paulo; PERICÁS, Luis Bernardo. *América Latina – História, Idéias e Revolução*. São Paulo: Xamã, 1998.

BEBIANO, Rui. *Temas e Problemas da História do Tempo Presente*. Disponível em: <<http://ruibebiano.net/docs/estudos/hrecente.pdf>>. Acesso em: 9 mar. 2013.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude, PEREIRA, Miguel & XAVIER, Ismail. *O desafio do cinema: a política de Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BORÓN, Atilio. *La Encrucijada Boliviana*. Disponível em: <www.rebellion.org> Acesso em 18 jun 2012.

BRUZUAL, Alejandro. *Objeto Visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2004.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Capitalismo Dependente, Autocracia Burguesa e Revolução Social em Florestan Fernandes*. Disponível em: <www.iea.usp.br/artigos> Acesso em 10 jul. 2013.

CARRILLO, Carmen Virginia. *Grupos artístico-literarios en la Venezuela de los años sesenta*. Revista de Estudios Latinoamericanos, nº 044. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Disponível em: <www.cialc.unam.mx/web_latino_final/archivo_pdf/Lat44-59.pdf> Acesso em 10 jan. 2013.

CHALBAUD, Román. Uma Conversa com Román Chalbaud. Revista Contracampo, Rio de Janeiro, nº 62, 2004. Entrevista concedida a Fabián Nuñez, Maurício de Bragança e Estevão Garci. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/62/entrevistaromanchalbaud.htm>>. Acesso em 13 out 2012.

_____. *Encuentros Inesperados*. Caracas: Libro Súbito, 2011.

_____. *Apuntes del Cine*. Colección de textos universitarios. Zulia: Universidad del Zulia, 2007.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CINEMATECA, Cuadernos de la. *Cronología del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1993.

_____. *Román Chalbaud*, nº 6, 2006. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2006.

_____. *Joaquín Cortez*, nº 11, 2010. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2010.

_____. *Edgar J. Anzola*, nº 7, 2006. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2006.

_____. *Jacobo Penzo*, nº 12, 2010. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2010.

COLMENARES, María Gabriela. *La incorporación del cine a las políticas culturales del Estado (Venezuela, 1958 -1982)*. Caracas: UCV, 2012. Disponível em: <<http://saber.ucv.ve/>>. Acesso em 4 out. 2012.

CUESTA, Sandra. *Máscara, verdad y mentira en algunos "lugares" del universo fílmico de Román Chalbaud*. *Objeto Visual: Lecturas y miradas del cine venezolano*, año XV, nº 13. Caracas Fundación Cinemateca Nacional, 2007.

DIERCKXSENS, Wim. *La transición hacia el postcapitalismo: el socialismo del siglo XXI*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinamericana, 2006.

DORANTE, Jacobo Penzo. *Veinte años por un cine de autor: apuntes para la historia de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos*. Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela, 2000.

DUNO-GOTTBERG, Luis. *Miradas al margen: cine y subalternidad en América Latina y Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2011.

ELLNER, Steve & HELLINGER, Daniel (edit.). *La política venezolana en la época de Chávez: clases, polarización y conflicto*. Caracas: Nueva Sociedad, 2003.

FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história – Debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. *Da profecia ao laberinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio, 2010.

2006. Caracas: Fonprocine, 2006. Disponível em: <<http://www.cnac.gob.ve>>. Acesso em 09 set. 2012.

FIGUEROA, Amílcar J. *La Revolución Bolivariana: nuevos desafíos de una creación heroica*. Caracas: El Tapial, 2007.

Filmografía venezolana 1897-1938. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

Filmografía venezolana 1973:1999 largometrajes. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2000.

FONDO DE PROMOCIÓN DEL CINE – FONPROCINE (Venezuela). *Informe de Gestión*

FUNDACIÓN POLAR. *Anuario Estadístico Cultural (1990-2003): las Cifras del Cine y el vídeo en Venezuela*. Caracas: 2004.

FUNDACIÓN VILLA DEL CINE (Venezuela). Caracas: 2006. Disponível em: <<http://www.villadelcine.gob.ve>>. Acesso em 27 jul. 2010.

IZAGUIRRE, Rodolfo. *Esperar otros cincuenta años. De la ANAC al parlamento*. Caracas: ANAC, 1993.

_____. *El cine en Venezuela*. Caracas: Fundarte, 1993.

GALVÃO, Maria Rita & SOUZA, Carlos Roberto. *Cinema brasileiro 1930-1964*. In: *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo II. O Brasil republicano. v. 4, Economia e cultura (1930-1964). São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 2007.

GARCÍA, Humberto Gómez. *Hugo Chávez Frías, del 4 de febrero a la V república*. Caracas: Colección 4-f, 2012.

GETINO, Octavio. *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, 2007.

_____. *Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XX*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2011.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne & VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus Editora, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. *Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura*. In: *Revista Semear I*. Rio de Janeiro, n. 1, 1997. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em 20 ago. 2013.

_____. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOTT, Richard. *À Sombra do Libertador – Hugo Chávez e a Transformação da Venezuela*. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

HERNANDEZ, Tulio (comp.). *Ciudad, espacio público y cultura urbana: 25 conferencias de la Cátedra Permanente de Imágenes Urbanas*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.

HERNANDEZ, Tulio et al. *Pensar en cine*. Caracas: Enfoco, 1990.

HOOGESTEIJN, Solveig. *De la ANAC al parlamento*. Caracas: ANAC, 1993.

IANNI, Octávio. *A formação do estado populista na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

IZARD, Miguel. *El poder, la mentira y la muerte: del Amparo al Caracazo*. Caracas: Colección 4-f, 2012.

JULLIARD, Jacques. “A Política”. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KING, John. *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Londres: Tercer Mundo Editores, 1990.

KOWARICK, Lucio. *Capitalismo e marginalidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MACKINNON, Maria M., PETRONE, Mario A. *Populismo y Neopopulismo en América Latina – El Problema de la Cenicienta*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

MALAFAIA, Wolney Vianna. *O cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo*. In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.

MARINGONI, Gilberto. *A Venezuela que se Inventa*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MARTÍNÉZ, Gonzalo Sánchez. *Socialismo en Sudamérica: de la utopía a la realidad*. Caracas: *Fundación El perro y la rana*, 2010.

MARTÍNEZ, Xiomara. *Notas sobre ciudad, fronteras y tragedia en el cine venezolano. Ensayo de encuentros entre sociología y cinematografía. Objeto Visual: Lecturas y miradas del cine venezolano, año XV, nº 13*. Caracas: *Fundación Cinemateca Nacional*, 2007.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus Editora, 20

MAYA, Margarita López (coord.). *Protesta y Cultura em Venezuela – los Marcos de Acción Colectiva em 1999*. Buenos Aires: CLACSO, 2002.

MAYA, Margarita López. *Del viernes negro al referendo revocatorio*. Caracas: Alfadil Ediciones, 2005.

MAYA, Margarita López; MEDINA, Medófilo. *Venezuela: Confrontación Social y Polarización Política*. Bogotá: Aurora, 2003.

MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado-América Latina, volume III*. São Paulo: Escrituras, 2007.

MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. América Latina, volume II*. São Paulo: Escrituras, 2007.

MICHELENA, José Agustín Silva. *Crisis de la democracia*. Caracas: CENDES, 2011.

MINISTERIO DEL PODER Popular para la Comunicación y la Información – MINCI (Venezuela). *El Ministerio. Objetivos Estratégicos*. Caracas: República Bolivariana de Venezuela, 2000. Disponível em: <<http://www.minci.gob.ve/el-ministerio/>>. Acesso em 18 jul. 2012.

MINISTERIO DEL PODER Popular para la Cultura (Venezuela). *Memoria y Cuenta 2006*. Volumen I. Caracas: República Bolivariana de Venezuela, 2007. Disponível em: <www.ministeriodelacultura.gob.ve> Acesso em 13 jul. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2006*. Volumen II. Caracas: República Bolivariana de Venezuela,

2007. Disponível em: <www.ministeriodelacultura.gob.ve> Acesso em 13 jul. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2007*. Volumen I. Caracas: República Bolivariana de Venezuela,

2008. Disponível em: <www.ministeriodelacultura.gob.ve> Acesso em 13 jul. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2007*. Volumen II. Caracas: República Bolivariana de Venezuela,

2008. Disponível em: <www.ministeriodelacultura.gob.ve> Acesso em 15 jul. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2008*. Volumen I. Caracas: República Bolivariana de Venezuela,

2009. Disponível em: <www.ministeriodelacultura.gob.ve> Acesso em 15 jul. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2008*. Volumen II. Caracas: República Bolivariana de Venezuela,

2009. Disponível em: <www.ministeriodelacultura.gob.ve> Acesso em 16 jul. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2009*. Volumen I. Caracas: República Bolivariana de Venezuela,

2010. Disponível em: <www.ministeriodelacultura.gob.ve> Acesso em 16 jul. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2009*. Volumen II. Caracas: República Bolivariana de Venezuela,

2010. Disponível em: <www.ministeriodelacultura.gob.ve> Acesso em 03 ago. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2010*. Volumen I. Caracas: República Bolivariana de Venezuela,

2011. Disponível em: <www.ministeriodelacultura.gob.ve> Acesso em 3 ago. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2010*. Volumen II. Caracas: República Bolivariana de Venezuela,

2011. Disponível em: www.ministeriodelacultura.gob.ve Acesso em: 6 ago. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2011*. Volumen I. Caracas: República Bolivariana de Venezuela, 2012. www.ministeriodelacultura.gob.ve Acesso em 6 ago. 2012.

_____. *Memoria y Cuenta 2011*. Volumen II. Caracas: República Bolivariana de Venezuela, 2012. www.ministeriodelacultura.gob.ve Acesso em 6 ago. 2012.

MIRANDA, Julio E. *Palabras sobre imágenes. 30 años de cine venezolano*. Caracas: Monte Avila, 1989.

MOLINA, Alfonso. *Cine, democracia y melodrama: el país de Román Chalbaud*. Caracas: Planeta, 2001.

MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: Eduff, 1994.

NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34, 2002.

NARANJO, Alvaro. *Román Chalbaud: un cine de autor*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1984.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PARAMOUNT (Venezuela). *Nota da Paramount de anúncio do encerramento das operações na Venezuela*, de 22 de julho de 2011. Disponível em: <http://www.blogacine.com>. Acesso em 12 set. 2012.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades invisíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, 2007. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882007000100002&script=sci_arttext Acesso em 28 jul. 2013.

_____. *Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, nº 16, 1995. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2008> Acesso em 28 jul. 2013.

Proyecto Reforma Ley de Cinematografía Nacional. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2003.

QUESADA, Florencia. *Imaginarios urbanos, espacio público y ciudad en América Latina*. Pensar Iberoamérica. Revista de la Cultura. Nº 8, 2006. Disponível em: <www.oei.es/pensariberoamerica/ric08a03.htm> Acesso em 25 ago. 2013.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. São Paulo: Edusc, 2002.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIVERAS-RODAS, Óscar. *Picón Salas: historia de la cultura y cosmopolitismo*. Caracas: Fundación Celarg, 2011.

RUIZ, Carmen. *Tolerancia y cine: el cine venezolano como texto de cultura*. Revista mexicana de Sociología 71, nº 1, 2009. Disponível em: <www.revistas.unam.mx/index.php/rms/article/view/17743>. Acesso em 7 ago. 2012.

RUIZ, Enrique Sánchez. *El audiovisual latinoamericano: el necesario redimensionamiento de un sector clave*. Revista TELOS Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad. Cuaderno Central. Madri, n. 61. p. 6. Out./Dez. 2004. Disponível em: <<http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/home.asp@idrevistaant=61.htm>>. Acesso em 8 ago. 2012.

SIMIS, Anita. *A política cultural como política pública*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: www.cult.ufba.br/enecult2007 Acesso em 7 nov. 2012

_____. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008.

SINGER, Paul. *Economia política da urbanização*. São Paulo, Brasiliense, 1973.

SOUZA, Carlos Roberto. *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.

TABAREZ, Nidia. *Mirada cinematográfica del paisaje caraqueño. Objeto Visual: Lecturas y miradas del cine venezolano, año XV, nº 13*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2007.

TRIGO, Pedro. *La cultura del barrio*. Caracas: Fundación Centro Gumilla, 2008.

URBANEJA, Diego Bautista. *La política venezolana desde 1958 hasta nuestros días*. Temas de Formación Sociopolítica. Nº 7. Caracas, 2012.

VENEZUELA. Ley de la Cinematografía Nacional (2005), de 27 setembro de 2005. Gaceta Oficial de la República de Venezuela, Caracas, 27 set. 2005. n. 38.281. p. 19-25. Disponível em: <<http://www.cnac.gob.ve>>. Acesso em 6 ago. 2011.

_____. Ley de la Cinematografía Nacional (1993), de 8 de setembro de 1993. Gaceta Oficial de la República de Venezuela, Caracas, 8 set. 2003. n. 4.626. Ed. Extraordinária. Disponível em: <<http://www.cnac.gob.ve>>. Acesso em 6 ago. 2011.

_____. Decreto nº 4.266, de 6 de fevereiro de 2006. Gaceta Oficial.

Visor: Guía profesional de las artes de la comunicación. Caracas, Noticolor, 1989.

Visor: Guía profesional de las artes de la comunicación. Caracas: CNAC, 1996/1998.

Visor: Guía profesional de las artes de la comunicación. Caracas: CNAC, 2006.

Visor: Guía profesional de las artes de la comunicación. Caracas: CNAC, 1995.

Visor: Guía venezolana de medios audiovisuales. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1990/1992.

Visor: Guía venezolana de medios audiovisuales. Caracas: Noticolor, 1977/1978.

Visor: Guía venezolana de medios audiovisuales. Caracas: Noticolor, 1979/1980.

Visor: Guía venezolana de medios audiovisuales. Caracas: Noticolor, 1980/1986.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.* São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

_____. *O cinema brasileiro moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2009.

Filmografía:

1, 2 y 3 mujeres, Andrea Herrera, Anabel Rodríguez y Andrea Ríos, 2008

13 segundos, Freddy Fadel, 2007

Amaneció de golpe, Carlos Azpúrua, 2003

Araya, Margot Benacerraf, 1959

Asedio a una embajada, Ángel Palacios, 2002

Barrabás, Giuliano Salvatore, 2009

Bloques, Alfredo Hueck y Carlos Caridad, 2008

Caín Adolescente, Román Chalbaud, 1959

Caracas, crónica del siglo XX, Carlos Oteyza, 1999

Celula Ciudadano, Diego Velasco, 2000

Cheila, una casa pa' maita, Eduardo Barberena, 2009

Cronica de un subversivo latinoamericano, Mauricio Walerstein, 1975

Cuando la brújula marcó el sur, Laura Vásquez y Alejandra Laprea, 2007

Cuando quiero llorar no lloro, Mauricio Walerstein, 1973

Domingo de resurrección, César Bolívar, 1982

El Caracazo, Román Chalbaud, 2005

El pez que fuma, Román Chalbaud, 1977

El rescate del cerebro de pdvsa, Marc Villá, 2003

Elipsis, Eduardo Arias-Nath. 2006

Homicidio Culposo, César Bolívar, 1984

Honduras, la batalla por la dignidad, Ángel Palacios, 2009

Juan Vicente Gómez y su época, Manuel de Pedro, 1975

La casa de agua, Jacobo Penzo, 1984

La ciudad que nos ve, Jesús Enrique Guédez, 1967

La graduacion de un delincuente, Daniel Oropeza, 1985

La quema de Judas, Román Chalbaud, 1974

Macuro, la fuerza de un pueblo, Hernán Jabes, 2008

Manos Mansas, Luis Alejandro Rodríguez y Andrés Eduardo Rodríguez, 2009

Más allá del silencio, César Bolívar, 1985

Miranda Regresa, Luis Alberto Lamata, 2007

Muerte en alto contraste, César Bolívar, 2009

País Portátil, Iván Feo e Antonio Verandi, 1979

Palestina, cronología de una herida, Liliane Blaser, 2011

Postales de Leningrado, Mariana Rondón, 2007

Sagrado y Obsceno, Román Chalbaud, 1976

Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia, Alfredo Anzola, 1977

Secuestro Express, Jonathan Jakubowicz, 2005

Soy un delincuente, Clemente de la Cerda, 1976

Taita Boves, Luis Alberto Lamata, 2010

Tocar y luchar, Alberto Arvelo, 2005

Una mirada al mar, Andrea Ríos, 2011

Yo soy el otro, Marc Villá, 2008

Zamora, tierra y hombres livres, Román Chalbaud, 2009

Anexos

Anexo 1: Entrevistas

Román Chalbaud⁵²

A Villa del Cine:

Eu comecei a fazer cinema em 1953, certo? A Bolívar Films decidiu fazer filmes venezuelanos e trouxe técnicos argentinos, e depois mexicanos. Aqui não havia sequer televisão. A televisão aqui começou em 53. E tinham êxito os filmes, mas o problema era a exibição fora, a distribuição dos filmes nunca foi conseguida. [...] A verdade é que o problema continua existindo. Por isso a criação da *Villa del Cine* é muito importante na história do cinema venezuelano, porque pela primeira vez o estado tem uma produtora. O estado tinha o CNAC e o tem ainda. O Centro Nacional Autónomo de Cinematografía que sempre nos dava créditos, onde não nos davam 50%, e você tinha que demonstrar que tinha os outros 50%, mas nunca tínhamos, aí você punha seu saldo. Fazíamos como uma espécie de cooperativa. Bom, agora a criação da *Villa del Cine* é muito importante porque é uma produtora do estado que produz filmes, verdade, a 100%. Claro, os filmes terminam sendo deles porque é uma produtora, verdade, mas se pode fazer mais filmes. Inclusive, há gente que recebe dinheiro de CNAC, verdade, e os outros 50% os colocam a *Villa del Cine*. O certo é que se estão fazendo mais filmes que nunca. E de todo gênero, e de todo o tipo [...] A *Villa del Cine* tem feito esses filmes históricos. Fez a vida de Miranda, eu fiz Zamora, Luis Alberto Lamata fez Miranda e agora eu estou fazendo Cipriano Castro. Lamata está fazendo Bolívar, que vai ser filmado em Cuba, por causa dos cenários, todo esse tipo de coisa. E atualmente também Arvelo está fazendo outro filme sobre Bolívar, em coprodução com Espanha, talvez o filme latino-americano mais caro [...] Antes a *Villa* abria suas portas por três meses para receber os projetos. Concorriam uns projetos e se fechavam. Agora as portas estão por todo ano abertas; sempre recebem projetos. Isso é importante saber. Assim como o CNAC. Então, claro, há comissões que elegem. Chegam tantos projetos, mas evidentemente há a parte dos projetos próprios da *Villa*, que são, em geral, esses filmes históricos. Eles recebem projetos de todo cineasta que se apresenta. E até o momento não houve discriminação. Se você pensar de outra maneira, não vão deixar de lhe apoiar, entende? [..]

Os anos sessenta:

Os anos sessenta foram anos de muita luta porque o partido que era popular, que era democrático subiu ao poder e se aliou aos Estados Unidos, e rompeu relações com Cuba. Houve guerrilhas na Venezuela, de maneira que a Universidade era totalmente de esquerda. Então foram anos nos quais surgiu um cinema político evidentemente muito importante. E não só em cinema. No teatro eu estreei nos anos sessenta, em 1961, *Sagrado y Obsceno*. Depois em 64 estreei *La quema de Judas*, que depois levei ao cinema, nos anos setenta. E que eram filmes sociais, nos quais mostrava os acontecimentos históricos e políticos que estavam ocorrendo.

⁵²Realizada pela autora no dia 02/09/2012.

As dificuldades atuais:

[...] Creio que uma das coisas mais importantes são a distribuição e a exibição. Claro, também as escolas de cinema, a formação das pessoas, são muito importantes. Mas o problema da distribuição, ainda que haja a lei... Nós conseguimos que os três artigos que tinham sido tirados no ano de 1992 se restabeleceram e agora o Estado está recebendo da bilheteria de filmes estrangeiros uma soma econômica importante, que se soma ao que o Estado põe também. Há mais dinheiro pra fazer cinema. Mas o problema da distribuidora... Eu, por exemplo, fui ver um filme venezuelano, *Libertador Morales*, em um determinado cinema a convite de um amigo, e quando estávamos lá chegaram uns atores do filme com um grupo de convidados deles que queriam ver o filme e lhes disseram que as entradas estavam esgotadas. Eles não entraram. E era para que o filme passasse à terceira semana, pois é obrigatório que seja exibido por duas semanas. Quando entramos, havia cinco filas vazias. Ou seja, eles mandam os caixas dizerem que as entradas estão esgotadas para que o filme não passe à terceira semana. Eu denunciei ao CNAC, mas eles fazem esse tipo de artimanhas. Há que lutar contra isso. Algumas distribuidoras são venezuelanas, outras cubanas, outras italianas, mas representam o cinema de Hollywood, porque vivem disso. Aparentemente estão a favor do cinema venezuelano, lhes abriram as portas, mas eles são como os donos [...].

César Bolívar⁵³

Sobre a *Villa del Cine*:

A *Villa del Cine* em princípio começou com uma ideia de fazer história através dos filmes, como Zamora, Taita Boves. Se tem feito alguns filmes históricos. E outros filmes também, como o meu caso, que fiz dois filmes lá. Um é totalmente policial, *Muerte en alto Contraste*, e o outro que ainda não saiu, *Corpus Christi*, que é uma tradição religiosa folclórica [...] Certamente, sim, há vários filmes que se tem feito com o corte político, digamos, dando valor ao que pode ser socialismo e repudiando totalmente o capitalismo, que foi o comportamento do passado de incidência na história venezuelana social [...] Temos alguns filmes assim, *Bambi*, creio que há outro da casa, de Román Chalbaud, que se chama *Días de Poder*, e outros longas, e outros curtas que se tem feito. *El Caracazo*, que fez Román Chalbaud, evidentemente revela todo o golpe, digamos, a sublevação popular com a raiz do passado de Carlos Andrés Pérez. Então, certamente a intenção da *Villa del Cine* quando foi fundada era precisamente para recordar a identidade nacional sobre o país, talvez não tanto o político. Nós cineastas vemos a *Villa* como uma alternativa de produção cinematográfica porque nos custa muito fazer um filme [...] Fazemos filmes como todos os latino-americanos [...] Ainda há a lei de cinema [...] existe o CNAC, que é nosso meio de introduzir projetos que possam ser financiados. No CNAC não há esse movimento político, é mais independente. A *Villa*, como Fundação, tem mais ingerência no roteiro. Eles estão fazendo projetos também. Há muitos jovens que estão na *Villa* aprendendo a ser cineastas. [...] Digamos que, concluindo, a *Villa* tem essa missão de produzir filmes venezuelanos, de cineastas venezuelanos, e ainda há o projeto de criação

⁵³Realizada pela autora no dia 10/08/2012.

escola, que está se construindo, e que, digamos, está fazendo uma geração de cineastas, dando-lhes a oportunidade de fazer precocemente um filme ou um curta, mas, claro, eles, da Villa, têm uma obrigação política [...].

José Antonio Varela⁵⁴

Sobre a *Villa del Cine*:

A *Villa del Cine* tem seis anos. Foi fundada em 2006, o mesmo período no qual se fundou o Ministério da Cultura, nós não tínhamos um Ministério da Cultura, tínhamos um Ministério da Educação, Cultura e Esporte. Se separa o Ministério da Cultura, o Ministério da Educação e o Ministério do Esporte. Veio a aprovação da lei do cinema, e com o ministério, um estúdio do setor de cinema na Venezuela. Se procurou que houvesse uma instituição para cada estágio do sistema cinematográfico e processo cinematográfico. Fazia falta um apoio desde a base industrial. Havia a questão do custo das equipes, o aluguel dos estúdios, os processos tecnológicos [...] e nesse sentido fizeram a *Villa del Cine* dentro de um sistema maior que é a Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales, onde está a *Villa del Cine*, o CNAC, a Cinemateca, o CENDES, a Amazonia Films. Nós temos feito, participamos em seis anos de noventa e nove produções. Em princípio, nosso pressuposto anual está em torno de trinta e cinco milhões de bolívares fortes, que é diferente do pressuposto inicial de construção, que agora não sei exatamente. Mas esse pressuposto anual é como pressuposto de funcionamento. Quando há filmes mais caros, pede-se recursos adicionais. E bom, pelo menos agora temos que terminar a construção da escola de cinema, aqui mesmo. Há que se fazer uma espécie de readaptação tecnológica. Pedimos um crédito adicional via convênio internacional pra fazer isso. Há um investimento forte. Aprovaram recentemente um investimento de equipamento e estrutura próximo de quinze milhões de dólares. [...] a ideia é elevar a produção. É uma vitória ter mais de dois filmes em cartaz. Normalmente tínhamos dois filmes em cartaz. [...] o promédio de filmes estreados entre 2000 e 2006 era de dois a três filmes por ano. O nascimento do ministério, a aprovação da lei, a criação da plataforma, significaram a possibilidade de se fazer cinco vezes mais cinema. Forçosamente é um cinema distinto, mas não há necessariamente uma busca, se está fundando algo. Foi feita uma reflexão, mas muito genérica. Há uma linha de trabalho como o resgate do imaginário venezuelano, o imaginário visual. Sentíamos que não víamos a nossa cidade, que a matéria-prima que estávamos fazendo era de outras imagens e não a realidade venezuelana. São como linhas, mas gerais. Também sentíamos que tínhamos que nos aproximar mais do público e optamos por trabalhar com alguns filmes de gênero, com conteúdos diferentes [...] estamos experimentando. Creio que nosso cinema hoje em dia é muito diverso, tanto o nosso quanto o resto que se está fazendo na Venezuela. Há de todo tipo: comédia ligeira, filmes mais autorais, temas históricos, mas os que têm maior êxito de público continuam sendo os dramas sociais, que é uma tradição no país. Nesses seis anos se observa uma consciência a favor do cinema venezuelano [...].

⁵⁴Realizada pela autora no dia 25/08/2012.

Luis Alberto Lamata⁵⁵

Sobre a *Villa del Cine*:

Eu sinto que o cinema não pode ser sempre visto de uma perspectiva militante estreita. Gosto mais de uma visada ampla. Eu estou na *Villa del Cine*, colaboro com a *Villa del Cine* e gosto de trabalhar nos projetos com ela porque a *Villa del Cine* para mim não é nunca a Villa do governo, independentemente do fato de eu compartilhar com muitas iniciativas que vêm a partir do Estado. E sobretudo que compartilhe da necessidade de mudanças, e de mudanças num sentido. Mas eu nunca quis politizar a *Villa del Cine* de uma maneira estreita. Digo numa maneira estreita porque sim, creio que tem que ser política. Creio que aqui tem que haver a possibilidade de fazer também um cinema militante e não descarto, além disso, que se tenham feito filmes francamente propagandistas que talvez eu não goste, mas entendo que se possa fazer. Eu sempre quero que exista a amplitude da Villa, com toda amplitude que há que ter o cinema. Que se alguém pretende dar uma marca estreita, muito fechada, o que faz é empobrecê-la. Porque sinto, além disso, mesmo o caminhar político necessita que as opções sejam muitas e variadas, e contraditórias, e que se discuta. E me parece são que alguém pare e diga: esse filme não deveria ter sido feito na *Villa del Cine*. Posso dizer-lhe: por que não? Porque quando as coisas começam a fechar demais o que fazemos é empobrecê-las. Então, tua pergunta é: sim, creio que a *Villa del Cine* deve contribuir com o processo de mudança na Venezuela. Mas quero que o faça de uma perspectiva ampla, democrática, contraditória, mas que não se perca essa amplitude [...] olha, há que começar por entender que Venezuela era um país que nos anos noventa, em alguns momentos, nos momentos mais felizes, chegou a se fazer um punhado de filmes ao ano, e em alguns anos, dois ou três filmes, nada mais. Se algo foi possível nesses últimos anos, a partir da *Villa del Cine*, é que em Venezuela se estabilizou a produção, entre doze e quinze longas-metragens ao ano. E isso há uma década era impensável. Quando tudo que produz são um, dois, três filmes, a discussão sobre a temática dos filmes, sobre o estilo dos filmes, é irrelevante [...] É disso que se trata, me entende? Então, afortunadamente isso é um assunto que podemos falar agora porque há mais filmes, há possibilidades de temas. Eu gosto do cinema venezuelano. Sinto que, em primeiro lugar, tanto a *Villa del Cine*, como os outros mecanismos de financiamento que existem têm permitido uma enorme quantidade de *óperas primas*, de gente nova. Isso faz com que haja muitas visões diferentes, que haja tons diferentes, e que se toquem em aspectos diferentes da realidade porque pouco se tem repetido os realizadores [...] isso não ocorre porque vivemos num mar de *óperas primas*, alguns realizadores são tradicionais porque seguem estreando. Então, eu gosto dessa amplitude temática. Sinto que ainda temos muito que melhorar na qualidade de nossa direção, na qualidade de nossos roteiros. Creio que o ofício do cinema é algo que definitivamente se faz na prática, e que novas gerações vão enfrentando os erros dos outros. Este é um cinema que não tinha como produzir milagres, senão teríamos uma indústria sólida. [...] o que nós produzíamos no passado, como te dizia, não tem comparação nem sequer com os países latino-americanos que mais produzem. México sempre produziu mais que a gente. Argentina, Brasil, ou seja [...] sinto que é inevitável que ainda estejamos tateando as coisas. Mas sou otimista, estou contente. Sinto, claro, que o

⁵⁵Realizada pela autora no dia 16/08/2012.

cinema que se faz fora da Villa se parece com o que se faz na Villa. Porque há coisas que ainda necessitamos, como lhe dizer, contar melhor. Há erros que repetimos, filmes atrás de filmes, que , que também de alguma maneira permeiam os projetos realizados na Villa. [...] a Villa tem tido variedade de temas que se encontram em outros cinemas, quer dizer, aqui se tem feito filmes desde o problema de um transsexual, por exemplo, como "Cheila", se tem feito comédias, policiais, infantis, históricos. Não é que a Villa tenha dito que "vai entrar" somente este tipo de cinema. [...] ou vou fazer somente *películas de malandro*. As *películas de malandro* são quase um gênero, têm sido filmes existosos, faz todo sentido repetir o tema. [...] Nosso cinema começa nos anos setenta e vem marcado pelo fato de estar financiado pelo Estado. Existem outros projetos, existem filmes independentes. Eu fiz filme independente, mas o grosso de nosso cinema necessita desse apoio do Estado para seguir adiante. Felizmente sempre foi um cinema muito crítico, inclusive com a situação do país e nunca o fato de ter dinheiro do Estado impregnou aqueles filmes, o que eles deveriam ser. E a verdade é que sinto que esse esquema se manteve até aqui, com muita mudança, uma mudança muito, mas muito importante. Agora existe a lei de cinema e antes não, a primeira lei não assegurou o financiamento. Ainda há o cinema que se faz pelo CNAC, que também pode ser enormemente crítico. A ninguém se impõe posições políticas. Sim, creio que como todo ente financeiro, ainda que não sejam regras estabelecidas, sempre condiciona algumas coisas que têm a ver com seu filme. Não porque a linha do Estado diga "os filmes têm que ser assim", e isso estou te falando, inclusive, muito antes da Revolución Bolivariana. Quando você tem que apresentar um projeto à comissão, você faz de maneira que receba o recurso. Tem que agradar essa comissão, ainda que seja heterogênea. E às vezes complacência não é necessariamente complacência política, senão tem a ver, inclusive, com as modas que temos, temas que sejam mais próximos, que sejam mais possíveis de serem aprovados. Por que te digo isso? Porque, sim, creio que qualquer que seja o ente que financie um filme, seja uma empresa privada, seja o Estado, por mais liberal que queira ser, por mais liberto que queira ser, sempre há um condicionamento porque você tem que apresentar um projeto, ou seja, se você de repente é um cineasta e que fazer um filme sozinho, por sua conta, tem que assegurar a sustentabilidade do mercado. Então, o mercado te condiciona, sempre há condicionantes. O cinema não existe no vazio. Você de alguma maneira tem que se mover dentro dos seus interesses. Isso em respeito ao CNAC. Em respeito à Villa, existindo um ramo aberto, onde você pode apresentar o projeto que quiser, a Villa tem uma determinada orientação. Isso eu entendo, vejo de maneira racional, ou seja, é lógico que qualquer empresa tenha uma espécie de linha. O que eu não quero nunca é que essa linha seja estreita, que era o que dizia em princípio. Eu quero essa linha ampla, na qual caibam muitos temas, muita história, muitas possibilidades. Sim, há condicionantes, como em qualquer outro país do mundo. Se quem financia o filme diz querer se abster de financiar projetos, digo que é mentira. A Film Board, do Canadá tem uma determinada orientação. [...] O cinema venezuelano, queira ou não, é produto dessa história e desse processo tão complexo que teve. Posso falar, inclusive, em termos individuais. Uma iniciativa como a *Villa del Cine* pra mim é tão importante, pois sei o que é, apesar de boa parte do meu cinema ser independente, o fiz sem financiamento do Estado. Os anos noventa foram tão complexos, por razões distintas, que eu estive vários anos sem poder fazer um filme. Então, o resultado de toda essa relação com o Estado, conflitiva e difícil, mas que se expressa talvez na criação da *Villa del Cine*, na

aprovação da lei de cinema, eu aprecio enormemente. E o defendo com unhas e dentes porque é algo que não tínhamos. E sei que a Villa ou o CNAC, os mecanismos que temos, são ainda imperfeitos e, no entanto, eu quero defendê-los porque sei o que é a outra cara da moeda. Na outra cara da moeda não se pode terminar um filme. Por quê? Porque nosso mercado é muito pequeno, somos um país de apenas vinte e cinco mil habitantes, o mercado de cinema é muito exíguo e isso dificilmente faz com que um filme seja rentável. Eu pude fazer cinema independente por muitas circunstâncias, porque terminava os fazendo muito baratos, porque tinha outros mecanismos para financiá-los. Então, haver chegado aonde chegamos me parece muito importante.

Carlos Caridad⁵⁶

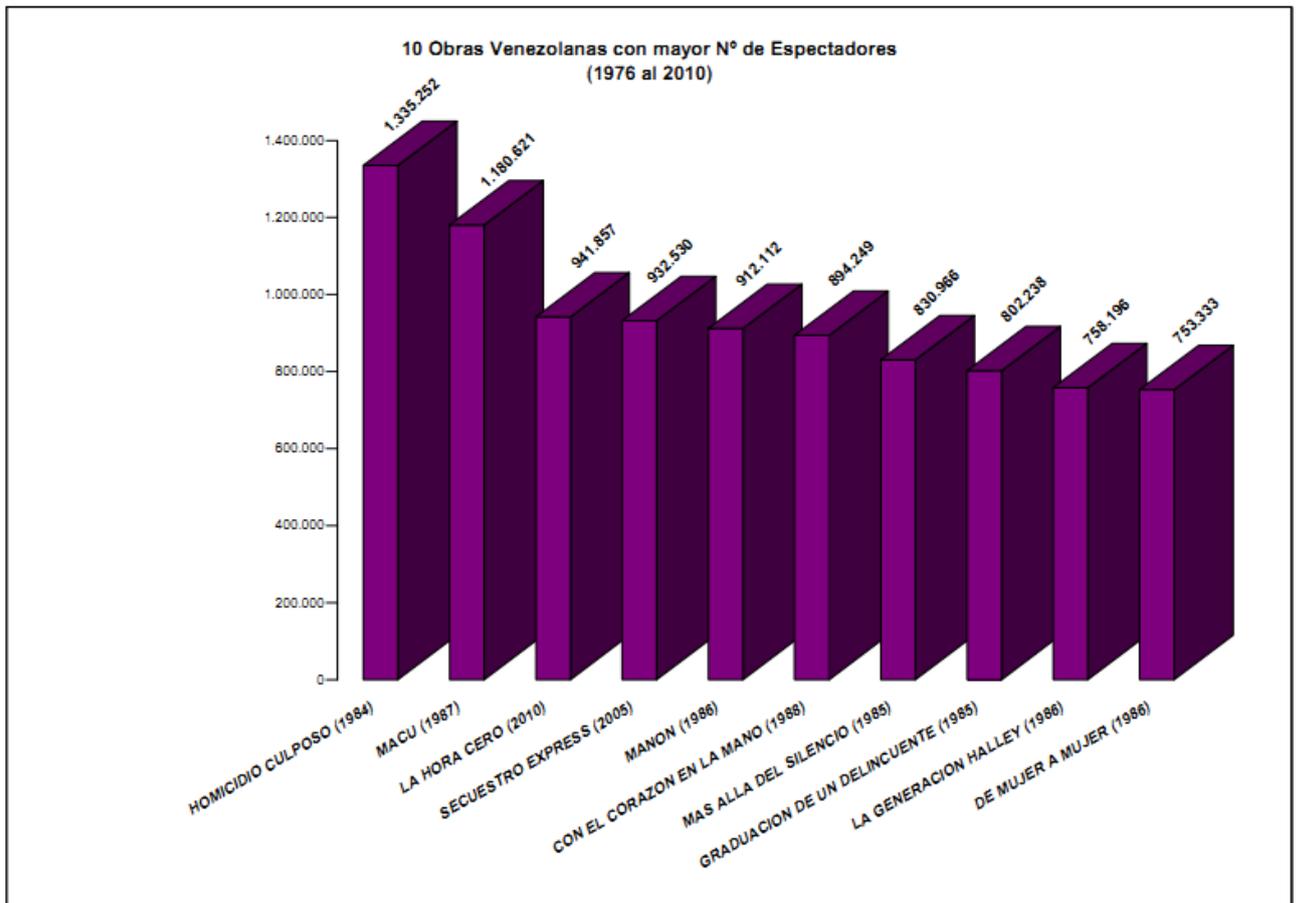
Sobre a *Villa del Cine*:

Em 2005 sucedeu algo interessante com o cinema venezuelano, se reformula a lei de cinema venezuelano. E nessa formulação da lei de cinema foi incluído um imposto às produtoras, através do Fonprocine, e o cinema deixou de depender do Estado em termos financeiros. Nas décadas de oitenta e noventa dependia muito do Estado venezuelano porque era financiado com o pressuposto do ministério. Quando havia dinheiro, se financiava filmes. Quando não havia, não financiavam. Isso por uma parte. A segunda coisa que sucedeu foi uma mudança dentro do instituto de cinema, do CNAC, que me parece muito significativa, e influenciou muito na maneira em que se faz cinema venezuelano. Determinou-se por regulamento que os filmes financiados pelo CNAC têm um período de tempo fixo, por determinação. Tem que se fazer em um ano, e estrear. Foi muito positivo porque isso determinou que os filmes tivessem um tempo de produção mais constante. Antes financiavam um filme e depois de doze anos não haviam terminado [...] isso foi em 2005. E a partir disso, a nova lei de cinema, obriga as salas de cinema a exibir cinema venezuelano por pelo menos duas semanas fixas. Cada filme tem que ser exibido por duas semanas nas salas de cinema. Se cumprem um promédio de espectadores, vão ficando. Outra coisa também foi positiva: os cineastas começaram a pressionar para que se financiassem óperas primas. Porque antes o CNAC financiava uma ópera prima para cada cinco filmes de cineastas veteranos. Começaram a pressionar pelos grêmios, um pouco pela internet, e essas condições todas se juntaram para criar o que está acontecendo agora, que é uma produção constante. As pessoas estão começando a ver cinema venezuelano, em parte porque a distribuição é obrigatória. Em meio a esse panorama se cria a *Villa del Cine*, que contribui com uma produção constante, não é uma coisa esporádica, como nos anos noventa, quando não se produzia um só filme. As pessoas se desacostumaram a ver cinema venezuelano. Hoje o promédio de espectadores é de cinquenta mil pessoas, é muita coisa. Foram todas essas condições que ajudaram na construção desse cenário de desenvolvimento do cinema venezuelano.

⁵⁶Realizada pela autora no dia 28/07/2012.

Anexo 2: Tabela

10 filmes venezuelanos con mayor número de espectadores (1976 a 2010)



Fonte: CNAC

Anexo 3: Leis

GACETA OFICIAL

DE LA REPUBLICA DE VENEZUELA

— MES XI

Caracas, miércoles 8 de septiembre de 1993

N° 4.626 Extraordinario

S U M A R I O

Congreso de la República

Ley de Cinematografía Nacional.

CONGRESO DE LA REPUBLICA

EL CONGRESO DE LA REPUBLICA DE VENEZUELA

DECRETA

la siguiente.

LEY DE LA CINEMATOGRAFIA NACIONAL

TITULO I DISPOSICIONES GENERALES

ARTICULO 1° Esta Ley tiene como objeto el desarrollo, fomento, difusión y protección de la cinematografía nacional y obras cinematográficas, entendidas éstas como mensaje visual o audiovisual, fijadas a cualquier soporte con posibilidad de ser exhibidas por medios masivos.

ARTICULO 2° Están comprendidas en el término cinematografía nacional todas aquellas actividades vinculadas con la producción, realización, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas en el territorio nacional.

ARTICULO 3° Los organismos del sector público nacional, y el sector privado deberán implementar políticas y acciones que coadyuven con los organismos, y órganos creados por esta Ley, en la consecución de los siguientes objetivos:

- 1.- El desarrollo de la industria cinematográfica nacional y de los creadores de obras cinematográficas;
- 2.- La libre circulación de obras cinematográficas;
- 3.- La producción, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas nacionales; y
- 4.- La conservación del patrimonio cinematográfico nacional y extranjero como patrimonio de la humanidad.

ARTICULO 4° La acción de los organismos y órganos del sector público y del sector privado en el campo de la cinematografía se regirá por los principios de libertad de expresión, de libertad de creación, y por el respeto del principio al derecho de elección del espectador destinatario de las obras cinematográficas.

TITULO II DEL CENTRO NACIONAL AUTONOMO DE CINEMATOGRAFIA

Capítulo I De los Organos

ARTICULO 5° Se crea el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, con personalidad jurídica y patrimonio propio, con domicilio en la ciudad de Caracas, el cual podrá utilizar las siglas CNAC.

ARTICULO 6° El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía funcionará adscrito al Ministerio de la Secretaría de la Presidencia.

ARTICULO 7° Los órganos del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía son el Consejo Nacional Administrativo, el Comité Ejecutivo y el Presidente.

ARTICULO 8° El Ejecutivo Nacional por Reglamento de esta Ley, determinará la estructura, organización y funcionamiento del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Capítulo II De las funciones del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía

ARTICULO 9° Para el cumplimiento de los objetivos señalados en esta Ley, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía tendrá las siguientes funciones:

- 1.- Diseñar los lineamientos generales de la política cinematográfica y ejecutar dicha política;
- 2.- Estudiar las medidas legales que favorezcan los objetivos del Centro y proponerlos a los poderes públicos;
- 3.- Suscribir convenios destinados a desarrollar la producción, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas nacionales;
- 4.- Estimular, proteger y promover la producción, distribución, exhibición y difusión dentro y fuera del país, de las obras cinematográficas nacionales;
- 5.- Incentivar y proteger las salas de exhibición cinematográficas;
- 6.- Fomentar el desarrollo y mantenimiento de la infraestructura industrial cinematográfica;
- 7.- Estimular la diversidad de la procedencia de las obras cinematográficas extranjeras y fomentar las de calidad;

- 8.- Promover el mejoramiento profesional y el desarrollo de las instituciones de prevención y protección social del personal que labora en los sectores de la creación, industria, comercialización y difusión cinematográficos;
- 9.- Colaborar con las instituciones correspondientes para que se respeten las normas relativas a los Derechos de Autor de los creadores cinematográficos, así como de los titulares derivados;
- 10.- Estimular la creación de las entidades, asociaciones o fundaciones que considere necesarias o convenientes para el mejor cumplimiento de sus fines y objetivos.
- 11.- Fomentar la creación de fondos autónomos regionales para la realización, distribución, exhibición y difusión de la obra cinematográfica nacional; y
- 12.- Las demás que le asignen esta Ley, su Reglamento y el ordenamiento jurídico.

Capítulo III

Del Consejo Nacional Administrativo

ARTICULO 10.- El Consejo Nacional Administrativo es el órgano encargado de la orientación de la institución y le corresponde:

- 1.- Aprobar el plan de actividades elaborado por el Comité Ejecutivo;
- 2.- Fijar las políticas de financiamiento y coproducción del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía;
- 3.- Aprobar las normativas de su funcionamiento interno;
- 4.- Establecer las prioridades que se deban observar en la concesión de financiamientos con sus recursos;
- 5.- Aprobar el proyecto de Memoria y Cuenta anual a ser presentados al Ministerio de adscripción;
- 6.- Decidir los Recursos Jerárquicos contra los actos del Presidente y el Comité Ejecutivo;
- 7.- Elaborar Proyectos de Reglamentos de esta Ley, para su presentación al Ejecutivo Nacional;
- 8.- Proponer al Ejecutivo Nacional las normas para la comercialización de obras cinematográficas;
- 9.- Ejercer las atribuciones que específicamente le asigne el Reglamento de esta Ley;
- 10.- Designar al Contralor Interno;
- 11.- Aprobar el Presupuesto anual del Centro;
- 12.- Aprobar las remuneraciones del Presidente y Vicepresidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- 13.- Promover la celebración de convenios de exoneración de impuestos municipales, entre los concejos municipales y los propietarios o arrendatarios de salas de difusión cinematográfica, siempre que tengan como objetivo renovarlas, ampliarlas, mejorarlas o modernizarlas; y

- 14.- Promover ante los Concejos Municipales la celebración de convenios que incentiven a los promotores de urbanizaciones y centros comerciales, a incluir salas de difusión cinematográficas.

ARTICULO 11.- El Consejo Nacional Administrativo se integrará así por el Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía y un representante designado por cada uno de los Ministros de: Relaciones Exteriores, Hacienda, Educación, Fomento, Transporte y Comunicaciones, Secretaría de la Presidencia; el Presidente del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), el Presidente de Corpoturismo, el Director de la Oficina Central de Información (OCI), el Presidente de la Fundación Cinemateca Nacional y un representante por cada uno de los gremios, asociaciones o sindicatos que agrupen a los siguientes sectores: autores cinematográficos nacionales, productores cinematográficos nacionales, industriales cinematográficos nacionales, exhibidores cinematográficos nacionales, distribuidores nacionales de películas, distribuidores nacionales de videogramas, un representante de la televisión privada, un representante de los centros de cultura cinematográfica nacionales y dos representantes del sector laboral escogido por el organismo sindical que agrupe a la mayoría de esos trabajadores.

Cada uno de los representantes principales tendrá un suplente nominal.

En el Reglamento de esta Ley, se dispondrá todo lo concerniente a las normas de funcionamiento de dicho Consejo.

PARAGRAFO UNICO: El Consejo sesionará válidamente con la mayoría absoluta de sus miembros.

ARTICULO 12.- Las decisiones del Consejo Nacional Administrativo se tomarán por mayoría de votos, salvo los casos de mayoría calificada. En casos de empate el Presidente tendrá doble voto.

ARTICULO 13.- El Consejo Nacional Administrativo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía llevará un registro de las personas naturales o jurídicas sujetos de esta Ley.

Las formalidades de registro serán establecidas en el Reglamento.

Capítulo IV

Del Comité Ejecutivo

ARTICULO 14.- El Comité Ejecutivo es el órgano encargado de ejecutar las políticas y decisiones del Consejo Nacional Administrativo y tendrá las siguientes atribuciones:

- 1.- Velar por el fortalecimiento del patrimonio del Centro;
- 2.- Aprobar el Plan Operativo de la institución;
- 3.- Elaborar el proyecto de presupuesto anual de gastos del Centro;
- 4.- Aprobar los financiamientos que otorgue el Centro a sus beneficiarios;
- 5.- Aprobar los manuales organizativos y los procedimientos internos y asegurar la permanente actualización de estos instrumentos;
- 6.- Dictar las normas operativas que fijen las condiciones que deben reunir los beneficiarios de esta Ley, para recibir recursos del Centro;

- 7.- Aprobar las sanciones contempladas en esta Ley;
- 8.- Presentar al Consejo el Anteproyecto del Plan de Cinematografía Nacional y adoptar las iniciativas más convenientes para su ejecución y desarrollo.

ARTICULO 15.- El Comité Ejecutivo estará integrado por el Presidente y seis (6) miembros, los cuales no podrán simultáneamente formar parte del Consejo Nacional Administrativo, quienes serán nombrados y removidos por el setenta y cinco por ciento (75%) de los miembros con derecho a voto de ese Consejo, a propuesta del Presidente. Tres (3) de esas designaciones tendrán que recaer en representantes del sector no oficial.

PARAGRAFO UNICO: Los directores del sector no oficial serán designados de la siguiente manera: un director y su suplente escogidos por las asociaciones o gremios de los autores cinematográficos nacionales; un director y su suplente escogidos por las asociaciones o gremios de los productores cinematográficos nacionales y un director y su suplente escogidos por los gremios o asociaciones de las industrias cinematográficas nacionales.

Capítulo V Del Presidente

ARTICULO 16.- El Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía tiene las siguientes atribuciones:

- 1.- Ejercer la representación legal del Centro;
- 2.- Convocar y presidir las reuniones del Consejo Nacional y del Comité Ejecutivo;
- 3.- Constituir apoderados judiciales o extrajudiciales, previa autorización del Comité Ejecutivo;
- 4.- Ejercer la administración del personal, así como nombrar y remover los funcionarios del Centro. En el caso del personal gerencial, deberá tener la autorización del Comité Ejecutivo.
- 5.- Elaborar y presentar el Plan Operativo Interno y el Proyecto de Presupuesto Anual de Gastos y someterlo a la aprobación del Comité Ejecutivo;
- 6.- Atender la marcha diaria de la institución, conforme a la normativa, firmando los convenios y efectuando los gastos necesarios para ello, dentro de los límites que le fije el Comité Ejecutivo;
- 7.- Decidir en Comité Ejecutivo la aplicación de las sanciones previstas en esta Ley; y
- 8.- Las demás que le asigne esta Ley, los Reglamentos y el Comité Ejecutivo o el Consejo Nacional Administrativo.

Capítulo VI Del Patrimonio del Centro

ARTICULO 17.- El patrimonio del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía estará integrado por:

- 1.- Las aportaciones anuales que le sean asignadas en la Ley de Presupuesto;
- 2.- Los aportes provenientes del otorgamiento de permisos para la realización de obras

cinematográficas extranjeras en el país y lo que paguen las obras cinematográficas extranjeras de carácter publicitario o propagandístico. El monto de dichos aportes será fijado por el Reglamento de esta Ley;

- 3.- Los aportes que le puedan efectuar las personas naturales o jurídicas;
- 4.- El patrimonio al cual se refieren los artículos 57 y 58 de esta Ley.

TITULO III DE LA CULTURA CINEMATOGRAFICA

Capítulo I Disposiciones Fundamentales

ARTICULO 18.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, como ente encargado de fomentar y desarrollar la cultura cinematográfica estimulará y podrá realizar las siguientes actividades:

- 1.- Fomentar la importación de obras cinematográficas de relevante calidad artística y cultural;
- 2.- La docencia, investigación, conservación, archivo y difusión cultural de obras cinematográficas y la coordinación de la participación, en esta tarea, de otras instituciones públicas o privadas que desarrollen actividades afines;
- 3.- La creación y desarrollo de cineclubes y similares;
- 4.- Estimular la asistencia del espectador cinematográfico.
- 5.- Estimular la creación de asociaciones para la defensa de los derechos de los espectadores.

Capítulo II De la Difusión Cultural Cinematográfica

ARTICULO 19.- Se declaran de interés público y social los servicios y actividades de difusión cultural cinematográfica.

ARTICULO 20.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía tiene competencia en la difusión cultural cinematográfica, para lo cual dictará e implementará políticas necesarias para que la misma cumpla a cabalidad su propósito en todo el Territorio Nacional.

TITULO IV DEL FOMENTO A LA CINEMATOGRAFIA

Capítulo I De la Producción Nacional

ARTICULO 21.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía fomentará e incentivará la producción de obras cinematográficas nacionales de carácter no publicitario o propagandístico.

ARTICULO 22.- El aporte financiero o de capital a la producción de las obras cinematográficas nacionales de carácter no publicitario o propagandístico proveniente de persona natural o jurídica de carácter privado, podrá ser exonerado por el Ejecutivo Nacional del pago del impuesto sobre la renta correspondiente o de otros impuestos nacionales.

ARTICULO 23.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía promoverá políticas destinadas al mercadeo, promoción y a la exportación de obras cinematográficas nacionales, y orientará y asesorará a la actividad administrativa de todos los entes públicos que tengan o puedan tener relación directa o indirecta con esta materia.

Capítulo II
De la Financiamento

ARTICULO 24.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía tendrá en su presupuesto los recursos necesarios indispensables para financiar, estimular, desarrollar, fomentar, incentivar y subvencionar las actividades cinematográficas, y emitirá recomendaciones a solicitud del Presidente, del Consejo Nacional Administrativo o del Comité Ejecutivo.

Capítulo III
De la Distribución

ARTICULO 25.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía promoverá una política de incentivos para la importación y distribución de obras cinematográficas de relevante calidad artística y cultural.

ARTICULO 26.- El Ejecutivo Nacional en ciertos casos, podrá exonerar del impuesto sobre la renta u otros impuestos nacionales, a las empresas distribuidoras por los ingresos y beneficios netos obtenidos en la distribución de las obras cinematográficas nacionales de carácter no publicitario o propagandístico.

Capítulo IV
De la exhibición

ARTICULO 27.- Se declaran a las salas de exhibición como áreas de naturaleza cultural y recreativas. En consecuencia, las entidades públicas y privadas, nacionales, estatales y municipales, estimularán su construcción y preservación en beneficio de la colectividad.

ARTICULO 28.- Constituyen derechos fundamentales del público, la correcta instalación y conservación de las salas de exhibición cinematográfica, así como la correcta proyección de las obras cinematográficas.

El propietario o arrendatario de la sala, será responsable del cumplimiento de lo dispuesto en este artículo.

El Estado, a través del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía establecerá las normas que garanticen el cumplimiento de este artículo.

ARTICULO 29.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía establecerá una política de estímulo para la recuperación y mejoramiento de salas de exhibición cinematográficas.

ARTICULO 30.- El Ejecutivo Nacional podrá exonerar del impuesto sobre la renta u otros impuestos nacionales a las empresas exhibidoras cinematográficas.

Capítulo V
De la Importación

ARTICULO 31.- La importación de obras cinematográficas solo tendrá las limitaciones que establezcan las normas que a tal efecto dicte el Ejecutivo Nacional, en materia arancelaria o en cualquier otra materia.

Capítulo VI
De la comercialización

ARTICULO 32.- Las obras cinematográficas nacionales de carácter no publicitario o propagandístico serán de distribución y exhibición preferencial en todo el Territorio Nacional, debiéndose garantizar su acceso a las salas de exhibición. El Estado a través del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, establecerá las normas de cumplimiento de estas obligaciones.

ARTICULO 33.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía establecerá los porcentajes mínimos de liquidación que deberá cancelar el exhibidor al distribuidor por la exhibición de la obra cinematográfica, y el porcentaje máximo que podrá cobrar el distribuidor al productor por la distribución de las obras cinematográficas nacionales.

ARTICULO 34.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía establecerá la cifra de continuidad en las salas de exhibición, para obras cinematográficas nacionales.

Se entiende por cifra de continuidad el número mínimo de boletos que debe vender una obra cinematográfica en una sala de exhibición, para lograr el promedio de dicha sala en un lapso de programación determinada, para continuar sus presentaciones al público. Esta norma se aplica a películas nacionales y extranjeras.

ARTICULO 35.- En las salas de exhibición cinematográficas, en garantía de los derechos y en el cumplimiento de las obligaciones derivadas de esta Ley, se llevará un control sobre los boletos de entrada. El sistema de control será determinado por el Reglamento de esta Ley.

ARTICULO 36.- Los exhibidores llenarán diariamente las planillas de control diseñadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía y le remitirán dentro de los primeros cinco (5) días hábiles de cada mes, una copia al Centro y otra al distribuidor.

TITULO V
DE LAS CERTIFICACIONES
DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA

ARTICULO 37.- Serán certificadas como nacionales las obras cinematográficas de carácter no publicitario o propagandístico, que reúnan los siguientes requisitos:

- 1.- Director venezolano o extranjero con visa de residente en el país;
- 2.- El guión, sea éste adaptación, argumento, guión literal, diálogos o guión técnico, de autor venezolano o en su mayoría venezolanos o extranjeros con visa de residente en el país. El Comité Ejecutivo, por vía de excepción, podrá exonerar el cumplimiento de este requisito;
- 3.- Que la versión sea en lengua española indígena. El Comité Ejecutivo podrá eximir el cumplimiento de este requisito;
- 4.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía deberá exigir además de los requisitos a los que se refieren los numerales anteriores, el cumplimiento de una o varias de las condiciones siguientes:
 - 1º Costos de producción financiados en proporción no inferior al cincuenta y uno por ciento (51%) por capitales nacionales;

- 2º Cincuenta por ciento (50%) del tiempo de rodaje requerido para la realización de la obra cinematográfica, en el país;
- 3º La mitad de los protagonistas y de los papeles principales y secundarios serán interpretados por actores venezolanos o extranjeros residentes en el país; y
- 4º La mitad del personal técnico de nacionalidad venezolana o extranjeros residentes en el país.

ARTICULO 38.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía establecerá los requisitos que deberán cumplir las obras cinematográficas de carácter no publicitario o propagandístico realizadas en coproducción, con uno o varios países, para tramitar su certificación como nacional.

ARTICULO 39.- El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía podrá promover acuerdos, pactos o convenios binacionales o multinacionales, según los cuales obras cinematográficas extranjeras podrán obtener los mismos beneficios otorgados a las nacionales, siempre que las obras cinematográficas venezolanas obtengan similares derechos a los otorgados a las obras cinematográficas extranjeras, en el país con el cual se celebre el pacto o convenio.

ARTICULO 40.- Para la producción total o parcial de obras cinematográficas extranjeras en el país se requerirá obtener del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía el permiso de rodaje.

El Centro deberá otorgar o negar el permiso razonadamente dentro de los quince (15) días hábiles siguientes a la solicitud.

El Estado, a través del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía dictará las normas que deberán cumplirse para autorizar la producción de obras cinematográficas extranjeras en el Territorio Nacional.

ARTICULO 41.- Los entes públicos nacionales, estatales o municipales y las empresas en los cuales éstos tengan una participación decisiva, brindarán su concurso y facilitarán, la producción de obras cinematográficas nacionales.

TITULO VI

DE LA GARANTIA A LA LIBERTAD DE CREACION

ARTICULO 42.- Ningún realizador o productor podrá ser privado de su libertad personal por causa del tema, contenido, guión, personajes o demás elementos inherentes al mensaje o idea de la obra cinematográfica, salvo que medie decisión de un Juez.

TITULO VII DE LAS SANCIONES

ARTICULO 43.- Las sanciones establecidas en esta Ley deberán ser aplicadas por los órganos del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, previa formación de expediente administrativo, de acuerdo a lo establecido en la Ley Orgánica de Procedimientos Administrativos.

ARTICULO 44.- El incumplimiento de lo establecido en el artículo 30 de esta Ley, deberá ser notificado al propietario o arrendatario de la sala de exhibición cinematográfica,

con indicación precisa y detallada de las irregularidades observadas.

A partir de la notificación correrá un lapso de treinta (30) días consecutivos para que las mismas sean subsanadas, salvo que por su naturaleza requieran de un tiempo mayor, el cual deberá ser autorizado por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Vencido el plazo sin que se hubieren subsanado las deficiencias y según la naturaleza y gravedad del incumplimiento, se impondrá una multa de un monto equivalente al seis por ciento (6%) del ingreso producido en taquilla que le corresponda al exhibidor, desde la fecha de la notificación hasta el vencimiento del término y se le otorgará un nuevo plazo. Vencido el segundo plazo, sin que se hubieren subsanado las irregularidades, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía podrá ordenar el cierre temporal de la sala hasta tanto no se subsanen las mismas, o en su defecto, el propietario o arrendatario dé caución o garantía suficiente para su corrección.

ARTICULO 45.- El incumplimiento por parte del exhibidor de lo establecido en el artículo 32 de esta Ley, dará lugar a una sanción pecuniaria de un monto equivalente al veinte por ciento (20%) del ingreso por taquilla que corresponda al exhibidor durante el lapso del incumplimiento.

Si el incumplimiento se prolongase por más de cuarenta y cinco (45) días continuos, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía podrá ordenar el cierre temporal de la sala hasta tanto se subsane la falta que originó la sanción.

El incumplimiento por parte del distribuidor de lo establecido en el artículo 32 de esta Ley, dará lugar a una sanción pecuniaria de un monto equivalente al costo de laboratorio de cuatro (4) copias de la obra cinematográfica que dio lugar a la sanción.

Si el incumplimiento se prolongase por más de cuarenta y cinco (45) días continuos después de haber sido notificado, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, debidamente autorizado por el productor, podrá asumir la distribución de la obra cinematográfica en cuestión.

ARTICULO 46.- El incumplimiento por parte del exhibidor o del distribuidor de lo establecido en el artículo 33 de esta Ley, dará lugar a una sanción pecuniaria de un monto equivalente al cincuenta por ciento (50%) de la diferencia porcentual que dio lugar a la sanción.

ARTICULO 47.- El incumplimiento por parte del exhibidor de lo establecido en el artículo 34 de esta Ley, dará lugar a una sanción pecuniaria de un monto equivalente al cincuenta por ciento (50%) del ingreso por taquilla que corresponda al exhibidor durante la última semana de exhibición de la obra cinematográfica que dio lugar a la sanción, así como la reposición de la exhibición de la obra en cuestión.

Si el incumplimiento se prolongase por más de siete (7) días continuos contados a partir de la notificación, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía podrá ordenar el cierre temporal de la sala de exhibición hasta tanto se corrija la situación que dio lugar a la sanción.

ARTICULO 48.- El incumplimiento por parte del exhibidor de lo establecido en el artículo 35 de esta Ley, dará lugar a una sanción pecuniaria de un monto equivalente al

cincuenta por ciento (50%) del ingreso por taquilla que corresponda al exhibidor desde la fecha en que se produjo el incumplimiento hasta que el mismo sea subsanado.

Si después de ser notificado el propietario o arrendatario de la sala, persistiese durante más de quince (15) días continuos la situación que dio origen a la sanción, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía podrá ordenar el cierre temporal de la sala hasta que la misma sea subsanada.

ARTICULO 49.- Cuando el exhibidor deje de llenar o remitir a tiempo las planillas diarias a las que se refiere el artículo 36 de esta Ley, se le aplicará una sanción pecuniaria de un monto equivalente al diez por ciento (10%) del ingreso por taquilla, que haya correspondido al exhibidor durante los días a que se refieren las planillas que dieron lugar a la sanción.

ARTICULO 50.- En el caso de incumplimiento de lo establecido en el artículo 43 de esta Ley, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía deberá paralizar la producción de la obra, en tanto no se subsane el incumplimiento y podrá imponer sanciones pecuniarias por un monto equivalente al cien por ciento (100%) del valor monetario del permiso para la realización de obras cinematográficas extranjeras en territorio nacional.

ARTICULO 51.- Serán sancionadas con iguales penas a las previstas en este Título, las personas naturales o jurídicas, sujetos o no de esta Ley, que presten su colaboración para que las actividades cubiertas por las mismas, sean hechas en violación de lo preceptuado en su articulado.

ARTICULO 52.- Los sujetos de esta Ley no podrán producir, distribuir, exhibir, ni difundir obras cinematográficas sin haber obtenido los certificados, permisos o autorizaciones a los que se refiere esta Ley. Además de las sanciones específicas, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía podrá ordenar la paralización y cese inmediato de la actividad que da origen al incumplimiento hasta tanto esos sujetos no cumplan con los requisitos y formalidades previstos.

ARTICULO 53.- Cuando los actos dictados por las autoridades previstas en esta Ley lesionen derechos subjetivos o intereses legítimos personales y directos, el titular de esos derechos o intereses podrá fomentar los recursos que fueren procedentes. El Recurso Jerárquico podrá intentarse de la siguiente manera:

- 1.- De las decisiones del Presidente en Comité Ejecutivo se podrá recurrir por ante el Consejo Nacional Administrativo; y
- 2.- De las decisiones del Consejo Nacional Administrativo se podrá recurrir por ante el Ministro de adscripción. La decisión del Ministro de adscripción agota la vía administrativa.

TITULO VIII

DISPOSICIONES FINALES Y TRANSITORIAS

ARTICULO 54.- Mientras el Consejo Nacional Administrativo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía no establezca o implemente políticas y criterios sobre comercialización cinematográfica, las Normas para la Comercialización de Obras Cinematográficas, contenidas en el Decreto 1612, de fecha 04 de septiembre de 1982, emanado de la Presidencia de la República, quedan vigentes.

ARTICULO 55.- Mientras el Consejo Nacional Administrativo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía no establezca o implemente políticas y criterios sobre financiamiento a la obra cinematográfica nacional, se aplicarán las normas y tipos de financiamiento que regulan la materia en el Documento Constitutivo-Estatutario del Fondo de Fomento Cinematográfico, vigente a la fecha de la entrada en vigencia de esta Ley. La modificación total o parcial de lo establecido en

dicho Estatuto, sólo podrá hacerse con el voto favorable de las dos terceras partes (2/3) del Consejo Nacional Administrativo.

ARTICULO 56.- Hasta tanto se decrete el Reglamento de esta Ley, los organismos y gremios del sector privado a los que se hace referencia en el artículo 12, serán aquellos que estén en ejercicio de la representación plena de los sectores señalados en los decretos que ordenan la creación y modificación del Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE), Nos. 1.963 de 16 de enero y 1.189 de 27 de agosto de 1991.

ARTICULO 57.- El Ejecutivo Nacional previo el cumplimiento de las obligaciones legales que rigen la materia, tramitará dentro de los sesenta (60) días hábiles siguientes a la aprobación de esta Ley la transferencia al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, de la totalidad de los bienes, derechos o acciones que le correspondan al uso exclusivo de la Dirección de Cine del Ministerio de Fomento.

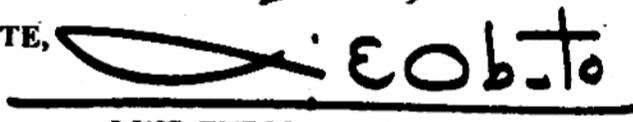
ARTICULO 58.- El patrimonio proveniente del sector público en el Fondo de Fomento Cinematográfico, Asociación Civil, domiciliada en Caracas, debidamente constituida según documento protocolizado por ante la Oficina Subalterna del Primer Circuito de Registro del antes Departamento, hoy Municipio Libertador del Distrito Federal, en fecha 25 de enero de 1982, anotado bajo el Nº. 32, Tomo 5º, Protocolo Primero, pasará a formar parte del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. A estos efectos, dentro de los sesenta (60) días hábiles siguientes a la entrada en vigencia de esta Ley, el Presidente del Fondo convocará a una reunión de Asamblea cuyo objeto será tomar la decisión de transferencia de dichos bienes.

Dada, firmada y sellada en el Palacio Federal Legislativo, en Caracas, a los quince días del mes de agosto de mil novecientos noventa y tres. Años 183º de la Independencia y 134º de la Federación.

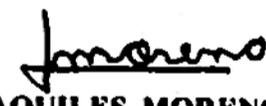
EL PRESIDENTE,

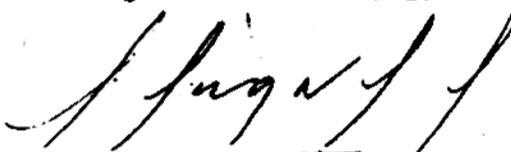

OCTAVIO CEPAGE

EL VICEPRESIDENTE,


LUIS ENRIQUE OBERTO G.

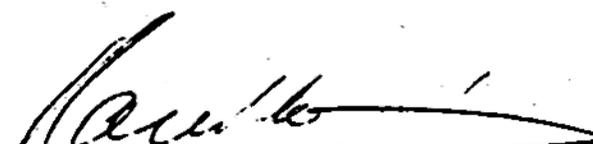
LOS SECRETARIOS


LUIS AQUILES MORENO C.


DOUGLAS ESTANGA

Palacio de Miraflores, en Caracas, a los nueve días del mes de septiembre de mil novecientos noventa y tres. Año 183º de la Independencia y 134º de la Federación.

Cumplase
(L.S.)


RAMON J. VELASQUEZ

Refrendado
El Ministro de Fomento,
(L.S.)

GUSTAVO PEREZ MIJARES

Refrendado
El Ministro de la Secretaría
de la Presidencia,
(L.S.)

RAMON ESPINOZA.

GACETA OFICIAL

DE LA REPUBLICA DE VENEZUELA

DEPOSITO LEGAL p p 76-0002

AÑO CXX — MES XI

Nº 4.626 Extraordinario

Caracas, miércoles 8 de septiembre de 1993

Suscripción anual: Bs. 8.000,00 — Valor de cada ejemplar diario: Bs. 50,00

Ejemplares atrasados 30 por ciento de recargo

Números Extraordinarios: Bs. 100,00 cada ejemplar hasta 32 páginas

Tarifa sujeta a Resolución de fecha 1º de agosto de 1993

Publicada en la Gaceta Oficial Nro. 35.261

Esta Gaceta contiene 8 páginas.- Precio: Bs. 100,00

IMPRENTA NACIONAL Y GACETA OFICIAL

San Lázaro a Puente Victoria No. 89

Teléfonos: 572.03.57. — 576.12.72

LEY DEL 22 DE JULIO DE 1941

Art. 11.—LA GACETA OFICIAL, creada por Decreto Ejecutivo del 11 de octubre de 1872, continuará editándose en la Imprenta Nacional con la denominación GACETA OFICIAL DE LOS ESTADOS UNIDOS DE VENEZUELA.

Art. 12.—La GACETA OFICIAL DE LOS ESTADOS UNIDOS DE VENEZUELA, se publicará todos los días hábiles, sin perjuicio de que se editen números extraordinarios siempre que fuere necesario; y deberán insertarse en ella sin retardo los actos oficiales que hayan de publicarse.

Parágrafo Único.—Las ediciones extraordinarias de la GACETA OFICIAL tendrán una numeración especial.

Art. 13.—En la GACETA OFICIAL DE LOS ESTADOS UNIDOS DE VENEZUELA, se publicarán los actos de los Poderes Públicos que deberán insertarse y aquéllos cuya inclusión sea considerada conveniente por el Ejecutivo Nacional.

Art. 14.—Las Leyes, Decretos y demás actos oficiales tendrán carácter de públicos por el hecho de aparecer en la GACETA OFICIAL DE LOS ESTADOS UNIDOS DE VENEZUELA, cuyos ejemplares tendrán fuerza de documentos públicos.

GACETA OFICIAL

DE LA REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA

AÑO CXXXIII—MES I

Caracas, miércoles 26 de octubre de 2005

Nº 5.789 Extraordinario

SUMARIO

Asamblea Nacional

Ley Orgánica contra la Delincuencia Organizada.- (Se reimprime por error material del ente emisor).

Ley de la Cinematografía Nacional.- (Se reimprime por error material del ente emisor).

Ley Orgánica contra el Tráfico Ilícito y el Consumo de Sustancias Estupefacientes y Psicotrópicas.- (Se reimprime por error material del ente emisor).

Reforma Parcial del Reglamento Interior y de Debates de la Asamblea Nacional.- (Se reimprime por error material del ente emisor).

ASAMBLEA NACIONAL

AVISO OFICIAL

En vista del Oficio ANG-275, de fecha 25 de octubre de 2005, emanado de la Asamblea Nacional, en el cual solicita la reimpresión de la Ley Orgánica contra la Delincuencia Organizada, de fecha 27 de septiembre de 2005, publicada en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela Nº 38.281, de fecha 27 de septiembre de 2005, mediante el cual se corrige por error en los originales.

Se procede en consecuencia, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 4º de la Ley de Publicaciones Oficiales a una nueva impresión, subsanando el referido error.

Dado en Caracas a los veintiséis días del mes de octubre de dos mil cinco. Años 195º de la Independencia y 146º de la Federación.

JOSE VICENTE RANGEL
Vicepresidente Ejecutivo

LA ASAMBLEA NACIONAL DE LA
REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA

DECRETA

la siguiente,

LEY ORGÁNICA CONTRA LA DELINCUENCIA ORGANIZADA

TÍTULO I
DISPOSICIONES GENERALES

Objeto de esta Ley

Artículo 1. La presente Ley tiene por objeto prevenir, investigar, perseguir, tipificar y sancionar los delitos relacionados con la delincuencia organizada, de conformidad con lo dispuesto en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela y los tratados internacionales relacionados con la materia, suscritos y ratificados válidamente por la República.

Definiciones

Artículo 2. A los efectos de esta Ley, se entiende por:

- 1. Delincuencia organizada:** La acción u omisión de tres o más personas asociadas por cierto tiempo con la intención de cometer los delitos establecidos en esta Ley y obtener, directa o indirectamente, un beneficio económico o de cualquier índole para sí o para terceros. Igualmente, se considera delincuencia organizada la actividad realizada por una sola persona actuando como órgano de una persona jurídica o asociativa, cuando el medio para delinquir sea de carácter tecnológico, cibernético, electrónico, digital, informático o de cualquier otro producto del saber científico aplicados para aumentar o potenciar la capacidad o acción humana individual y actuar como una organización criminal, con la intención de cometer los delitos previstos en esta Ley.
- 2. Grupo estructurado:** Grupo de delincuencia organizada formado deliberadamente para la comisión inmediata de un delito.
- 3. Entrega vigilada o controlada:** Técnica que consiste en permitir que remesas ilícitas o sospechosas salgan del territorio de uno o más países, lo atraviesen o entren en él con el conocimiento y bajo la supervisión de sus autoridades competentes con el fin de investigar los delitos de delincuencia organizada, a las personas involucradas en la comisión de éstos y las realizadas internamente en el país.
- 4. Bienes:** Activos de cualquier tipo, corporales o incorporeales, muebles o inmuebles, tangibles o intangibles, así como también los documentos o instrumentos legales que acrediten la propiedad u otros derechos sobre dichos activos.
- 5. Producto del delito:** Bienes derivados u obtenidos, directa o indirectamente, de la comisión de un delito.
- 6. Agentes de operaciones encubiertas:** Funcionarios de unidades especiales que asumen una identidad diferente a la normalmente desempeñada en los órganos de policía con el objeto de infiltrarse en las organizaciones o grupos de delincuencia organizada para obtener evidencias sobre la comisión de alguno de los delitos previstos en la presente Ley. Queda entendido que estas operaciones son de carácter excepcional y se efectuarán bajo la dirección del fiscal del Ministerio Público competente previa autorización del juez de control, siempre que parezca difícil el esclarecimiento del delito investigado o para efectuar los decomisos o confiscaciones a que hubiera lugar.
- 7. Delitos graves:** Aquellos cuya pena corporal privativa de libertad excede los seis años de prisión.
- 8. Interpuesta persona:** Quien, sin pertenecer o estar vinculado a un grupo de delincuencia organizada, sea propietario, poseedor o tenedor de bienes relacionados con la comisión de los delitos previstos en esta Ley.

TÍTULO II DE LOS DELITOS

Capítulo I

De los delitos contra los recursos o materiales estratégicos

Tráfico ilícito de metales, piedras preciosas o materiales estratégicos

Artículo 3. Quienes trafiquen o comercialicen ilícitamente con metales, piedras preciosas o materiales estratégicos, nucleares o radiactivos, sus productos o derivados, serán castigados con prisión de tres a seis años.

A los efectos de este artículo, se entenderá por recursos o materiales estratégicos los insumos básicos que se utilizan en los procesos productivos del país.

Capítulo II

De los delitos contra el orden socio económico

Legitimación de capitales

Artículo 4. Quien por sí o por interpuesta persona sea propietario o poseedor de capitales, bienes, haberes o beneficios cuyo origen derive, directa o indirectamente, de actividades ilícitas o de delitos graves, será castigado con

Refrendado
La Ministra de Ciencia y Tecnología
(L.S.)

MARLENE YADIRA CORDOVA

Refrendado
El Ministro de Comunicación
e Información
(L.S.)

YURI ALEXANDRE PIMENTEL

Refrendado
El Ministro para la Economía Popular
(L.S.)

ELIAS JAJA MILANO

Refrendado
El Ministro para la Alimentación
(L.S.)

RAFAEL JOSE OROPEZA

Refrendado
El Ministro de la Cultura
(L.S.)

FRANCISCO DE ASIS SESTO NOVAS

Refrendado
El Ministro para
la Vivienda y Hábitat
(L.S.)

LUIS CARLOS FIGUEROA ALCALA

Refrendado
El Ministro de Participación
Popular y Desarrollo Social
(L.S.)

JORGE LUIS GARCIA CARNEIRO

Refrendado
El Ministro de Estado
para la Integración y
el Comercio Exterior
(L.S.)

GUSTAVO ADOLFO MARQUEZ MARIN

AVISO OFICIAL

En vista del Oficio ANG-272/05, de fecha 25 de octubre de 2005, emanado de la Asamblea Nacional, en el cual solicita la reimpresión de la Ley de la Cinematografía Nacional, de fecha 27 de septiembre 2005, publicada en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela Nº 38.281, de fecha 27 de septiembre de 2005, mediante el cual se corrige por error en los originales.

Se procede en consecuencia, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 4º de la Ley de Publicaciones Oficiales a una nueva impresión, subsanando el referido error.

Dado en Caracas a los veintiséis días del mes de octubre de dos mil cinco. Años 195º de la Independencia y 146º de la Federación.

JOSE VICENTE RANGEL
Vicepresidente Ejecutivo

LA ASAMBLEA NACIONAL DE LA REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA DECRETA

la siguiente,

LEY DE LA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL

TÍTULO I DISPOSICIONES GENERALES

Artículo 1. Esta Ley tiene como objeto el desarrollo, fomento, difusión y protección de la cinematografía nacional y las obras cinematográficas, entendidas éstas como el mensaje visual o audiovisual e imágenes diacrónicas organizadas en discurso, que fijadas a cualquier soporte tienen la posibilidad de ser exhibidas por medios masivos.

Artículo 2. La cinematografía nacional comprende todas aquellas actividades vinculadas con la producción, realización, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas en el territorio nacional.

Artículo 3. Los organismos del sector público nacional y del sector privado deberán instrumentar políticas y acciones que coadyuven a la consecución de los siguientes objetivos:

1. El desarrollo de la industria cinematográfica nacional y de los creadores de obras cinematográficas.
2. La libre circulación de las obras cinematográficas.
3. La producción, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas nacionales.
4. La conservación y protección del patrimonio y la obra cinematográfica nacional y extranjera como patrimonio cultural de la humanidad.

Artículo 4. La acción de los organismos del sector público en el campo de la cinematografía, se regirá por los principios de honestidad, participación, celeridad, eficacia, eficiencia, transparencia, rendición de cuentas, economía, libertad de expresión, libertad de creación y el respeto del principio del derecho de elección del espectador destinatario de las obras cinematográficas.

TÍTULO II DEL CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA

Capítulo I De los Órganos

Artículo 5. Se crea el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), con personalidad jurídica y patrimonio propio, con domicilio en la ciudad de Caracas, adscrito al Ministerio de la Cultura.

Artículo 6. Los órganos del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), son: El Consejo Nacional Administrativo, el Comité Ejecutivo y el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine, (FONPROCINE).

Capítulo II

De las Funciones del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía

Artículo 7. Para el cumplimiento de los objetivos señalados en esta Ley, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) tendrá las siguientes funciones:

1. Diseñar los lineamientos generales de la política cinematográfica.
2. Suscribir convenios destinados a desarrollar la producción, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas nacionales.
3. Estimular, proteger y promover la producción, distribución, exhibición y difusión dentro y fuera del país, de las obras cinematográficas nacionales.
4. Incentivar la creación y protección de las salas de exhibición cinematográficas.
5. Fomentar el desarrollo y mantenimiento de la infraestructura cinematográfica.
6. Estimular la diversidad de la precedencia de las obras cinematográficas extranjeras y fomentar las de relevante calidad artística y cultural.
7. Promover el mejoramiento profesional de su personal y de los trabajadores independientes que laboran en la industria cinematográfica, de conformidad con la ley.
8. Fomentar la creación de las entidades, asociaciones o fundaciones que considere necesarias o convenientes para el mejor cumplimiento de sus fines.
9. Fomentar la constitución de fondos autónomos regionales y municipales para la producción, realización, distribución, exhibición y difusión de la cinematografía nacional.
10. Las demás que le asignen esta Ley y su Reglamento.

Capítulo III

Del Consejo Nacional Administrativo

Artículo 8. El Consejo Nacional Administrativo, es el órgano de máxima jerarquía del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), y le corresponde:

1. Aprobar el plan de actividades del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).
2. Fijar las políticas de financiamiento y de coproducción del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).
3. Aprobar su Reglamento interno.
4. Aprobar el Plan de Cinematografía Nacional.
5. Establecer las prioridades que se deban observar en la concesión de financiamientos.
6. Aprobar y presentar al Ministerio de adscripción la memoria y cuenta del organismo.
7. Elaborar los proyectos de Reglamentos de esta Ley, para su presentación al Ejecutivo Nacional.
8. Designar al Auditor Interno, de conformidad con la ley respectiva.
9. Aprobar el presupuesto anual del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

10. Promover convenios de exoneración de impuestos municipales u otorgamiento de incentivos a los propietarios o arrendatarios de salas de exhibición cinematográfica, para la construcción, renovación, ampliación, mejoramiento o modernización de las salas de exhibición cinematográficas.
11. Promover ante los concejos municipales, la celebración de convenios que incentiven a los promotores de urbanizaciones y centros comerciales el incluir salas de exhibición cinematográfica en sus proyectos.
12. Promover ante los concejos municipales la aprobación de ordenanzas que estimulen e incentiven la difusión de obras cinematográficas de interés artístico y cultural.
13. Decidir los recursos jerárquicos contra los actos del Presidente y del Comité Ejecutivo.
14. Las demás que le asigne esta Ley.

Artículo 9. El Consejo Nacional Administrativo estará integrado por:

1. El Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), quien lo presidirá.
2. Un representante designado por el Ministerio de la Cultura.
 3. Un representante del Ministerio de Comunicación e Información.
 4. Un representante del Ministerio de Educación y Deportes.
5. Un representante del Ministerio de Industrias Ligeras y Comercio.
6. Un representante de la Comisión Nacional de Telecomunicaciones, (CONATEL).
7. Un representante de la Fundación Cinemateca Nacional.
8. Un representante del gremio o asociación que agrupe mayoritariamente a los autores cinematográficos nacionales.
9. Un representante del gremio o asociación que agrupe mayoritariamente a los productores cinematográficos nacionales.
10. Un representante de la cámara que agrupe mayoritariamente a los industriales cinematográficos.
11. Un representante del sector laboral escogido por la organización sindical que agrupe a la mayoría de los trabajadores de la radio, cine y televisión.
12. Un representante de las universidades nacionales que tengan escuelas de arte, cine, comunicación social o afines.
13. Un representante del comité organizado de espectadores del cine.

Artículo 10. El Consejo Nacional Administrativo se reunirá por lo menos una vez al mes, o cuando lo convoque su Presidente, y sus decisiones se tomarán por mayoría simple de votos, con excepción de los casos que conlleven actos de disposición o de responsabilidad patrimonial, que requerirán mayoría calificada le las tres cuartas (3/4) partes de sus miembros. En caso de empate, el Presidente tendrá doble voto.

Capítulo IV Del Comité Ejecutivo

Artículo 11. El Comité Ejecutivo, es el órgano encargado de ejecutar las políticas y decisiones del Consejo Nacional Administrativo y tendrá las siguientes atribuciones:

1. Establecer los lineamientos de las políticas cinematográficas.
2. Velar por el fortalecimiento del patrimonio del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).
3. Aprobar el Plan Operativo y el proyecto de presupuesto anual de ingresos y gastos de la institución.
4. Aprobar los financiamientos que otorgue el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).
 5. Aprobar los manuales organizativos y los procedimientos internos, y asegurar la permanente actualización de estos instrumentos.
6. Dictar el Estatuto de Personal del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).
7. Dictar las normas operativas que fijen las condiciones que deben reunir los beneficiarios de financiamientos y créditos establecidos de conformidad con esta Ley.
8. Aprobar las solicitudes de exoneración presentadas por el Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), contempladas en esta Ley.
9. Aprobar las sanciones establecidas en esta Ley.
10. Presentar al Consejo Nacional Administrativo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), el Anteproyecto del Plan de Cinematografía Nacional y adoptar las iniciativas más convenientes para su ejecución y desarrollo.
11. Estudiar y aprobar los montos a cobrar a los usuarios de los servicios públicos que preste el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Artículo 12. El Comité Ejecutivo estará integrado por el Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), y seis directores, los cuales no podrán, simultáneamente, formar parte de otro órgano del Centro Nacional

Autónomo de Cinematografía (CNAC); y para su designación y remoción, salvo el Presidente, deberán contar con el voto favorable del setenta y cinco por ciento (75%) de los miembros del Consejo Nacional Administrativo. Tres de esas designaciones recaerán en representantes del sector privado y tres serán designados por el Ministro de la Cultura.

Parágrafo Único: Los directores representantes del sector privado serán designados de la siguiente manera: un director y su suplente escogidos por las asociaciones o gremios de los autores cinematográficos nacionales; un director y su suplente escogidos por las asociaciones o gremios de los productores cinematográficos nacionales; y un director y su suplente escogidos por los gremios o asociaciones de las industrias cinematográficas nacionales.

Capítulo V Del Presidente

Artículo 13. El Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), es de libre nombramiento y remoción del Presidente de la República y tiene las siguientes atribuciones:

1. Ejercer la representación legal del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).
2. Convocar y presidir las reuniones del Consejo Nacional Administrativo, del Comité Ejecutivo y del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine, (FONPROCINE).
3. Constituir apoderados judiciales o extrajudiciales, previa autorización del Comité Ejecutivo.
4. Ejercer la administración del personal, así como nombrar y remover a los funcionarios del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). Con respecto al personal gerencial deberá obtener la autorización del Comité Ejecutivo.
5. Elaborar y presentar el Plan Operativo Interno y el Proyecto de Presupuesto Anual de ingresos y gastos, y someterlo a la aprobación del Comité Ejecutivo.
6. Atender la gestión diaria de la institución conforme a la normativa, firmando los convenios y autorizando los gastos necesarios para ello, dentro de los límites que le fije el Comité Ejecutivo.
7. Presentar al Consejo Nacional Administrativo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), el Anteproyecto del Plan de Cinematografía y adoptar las iniciativas más convenientes para su ejecución y desarrollo.
8. Aplicar las sanciones establecidas en esta Ley y elevar las solicitudes de exoneración al Comité Ejecutivo.
9. Las demás que le asigne esta Ley, los reglamentos y el Comité Ejecutivo o el Consejo Nacional Administrativo.

Capítulo VI Del Registro Nacional de Cinematografía

Artículo 14. Se crea el Registro Nacional de Cinematografía, adscrito al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

El Registro respetará los principios de simplicidad, transparencia, celeridad y eficacia de la actividad administrativa.

Artículo 15. Las personas naturales o jurídicas que en el territorio nacional realicen actividades relacionadas con la creación, producción; importación, exportación, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas de carácter publicitario o no, así como aquellas asociaciones, fundaciones, centros de cultura, de enseñanza y escuelas que se dediquen al cine; están en la obligación de inscribirse en el Registro de Cinematografía Nacional. Igualmente, deberán inscribirse en este Registro las obras cinematográficas, los videogramas o videocintas y las obras publicitarias o propagandísticas que se comercialicen o exhiban en el país.

Capítulo VII Del Patrimonio del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía

Artículo 16. El patrimonio del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), estará integrado por:

1. Sus derechos, bienes, acciones y obligaciones.
2. Los aportes que le sean asignados por ley.
3. El producto de las tasas establecidas en esta Ley y los ingresos por servicios que preste la institución.
4. Los aportes o donaciones efectuados por personas naturales o jurídicas.
5. El monto de las multas y sanciones aplicadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).
6. El monto que el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), transfiera anualmente al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

TÍTULO III DE LA CULTURA CINEMATOGRÁFICA

Capítulo I Disposiciones Fundamentales

Artículo 17. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), como ente encargado de fomentar y desarrollar la cultura cinematográfica, estimulará y podrá realizar las siguientes actividades:

1. La importación de obras cinematográficas de relevante calidad artística y cultural.
2. La docencia, investigación, conservación, archivo y difusión cultural de obras cinematográficas y la coordinación de la participación en esta tarea de otras instituciones públicas o privadas que desarrollen actividades afines.
3. La constitución y desarrollo de los centros de cultura cinematográficas y similares.
4. Estimular la asistencia de espectadores a las salas de exhibición cinematográficas.
5. Incentivar y promover la constitución de los comités de espectadores.

Capítulo II
De la Difusión Cultural Cinematográfica

Artículo 18. Se declaran de interés público y social los servicios y actividades de difusión cultural cinematográfica.

TÍTULO IV
DEL FOMENTO A LA CINEMATOGRAFÍA

Capítulo I
De la Producción Nacional

Artículo 19. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), fomentará e incentivará la producción de obras cinematográficas nacionales de carácter no publicitario o propagandístico.

Artículo 20. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), diseñará y ejecutará políticas de promoción y fomento para el mercadeo, distribución, promoción, exhibición y exportación de obras cinematográficas nacionales. En tal sentido, orientará y asesorará la actividad administrativa de los entes públicos que tengan o puedan tener relación directa o indirecta con esta materia.

Capítulo II
Del Financiamiento

Artículo 21. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), con sus recursos propios y los que le destine el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), promoverá y financiará las actividades cinematográficas.

Capítulo III
De la Distribución y Exhibición

Artículo 22. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), promoverá una política de distribución de obras cinematográficas de relevante calidad artística y cultural.

Artículo 23. Las salas de exhibición cinematográficas son áreas de naturaleza cultural y recreativa. Las entidades públicas y privadas, nacionales, estatales y municipales, promoverán e incentivarán su construcción y conservación en beneficio de la colectividad.

Artículo 24. El propietario o arrendatario de las salas de exhibición cinematográficas estará obligado a la correcta instalación, conservación, mantenimiento y seguridad, así como de la apropiada proyección de las obras cinematográficas.

Artículo 25. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), establecerá una política de estímulo para la recuperación y mejoramiento de las salas de exhibición cinematográficas.

Artículo 26. Toda obra cinematográfica o audiovisual previamente a su distribución, comercialización y exhibición, deberá someterse a la clasificación correspondiente por grupos de edades, ante el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

El Reglamento establecerá el procedimiento a seguir para dar cumplimiento a la presente disposición, todo ello, sin menoscabo de lo establecido en la Ley Orgánica del Poder Público Municipal.

Artículo 27. Los exhibidores deberán proyectar en todas sus salas cortometrajes venezolanos de estreno, no propagandísticos o publicitarios. Del mismo modo, deberán proyectar los avances de películas (trailers) de las obras cinematográficas o audiovisuales de producción nacional o internacional que estén próximas a exhibirse. De igual manera, deberán hacerlo con los noticieros de producción nacional.

Artículo 28. Los distribuidores no podrán condicionar o restringir el suministro de películas a los exhibidores y comercializadores, ni la adquisición, venta, arrendamiento o cualquier otra forma de explotación de películas pertenecientes a una misma distribuidora. Las violaciones a esta disposición estarán sujetas a la ley especial relativa a la competencia económica.

Capítulo IV
De la Cuota Mínima de Copiado

Artículo 29. Cada distribuidor deberá realizar en el país una cuota mínima de copiado, no menor al veinte por ciento (20%) del número de copias de las obras cinematográficas extranjeras que comercialice.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), establecerá en el cuarto trimestre de cada año la cuota de copiado para el siguiente año, con base

al número de copias de obras cinematográficas exhibidas en los doce meses anteriores y la capacidad de copiado de los laboratorios nacionales.

Esta disposición no se aplicará a aquellas obras cinematográficas calificadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), como de relevante interés artístico y cultural.

Capítulo V
De la Comercialización

Artículo 30. Toda obra cinematográfica venezolana tendrá garantizado su estreno.

A los efectos del carácter preferencial de las obras cinematográficas venezolanas, se establece una cuota mínima de pantalla anual variable, para las obras cinematográficas venezolanas de estreno, de la forma siguiente:

1. Para los complejos cinematográficos que cuenten con más de cinco pantallas, el equivalente a doce semanas cine.
2. Para los complejos cinematográficos que cuenten entre dos y cinco pantallas, el equivalente a seis semanas cine.
3. Para los complejos cinematográficos que cuenten con una pantalla, el equivalente a tres semanas cine.

Estas cifras serán de obligatorio cumplimiento siempre y cuando exista suficiente producción de obras cinematográficas venezolanas de estreno para alcanzarlas.

La permanencia mínima de exhibición de las obras cinematográficas será de dos semanas cine.

El exhibidor, el distribuidor y el productor podrán, conjuntamente, acordar el traslado de una pantalla a otra de una película venezolana determinada sin que esto se considere falta a la norma.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), deberá aprobar dicho acuerdo.

Artículo 31. Las personas naturales o jurídicas que se dediquen a la distribución de obras cinematográficas en el territorio nacional, tienen la obligación de distribuir un mínimo de un veinte por ciento (20%) de obras cinematográficas venezolanas, del total de las obras a ser distribuidas en cada año fiscal.

En caso de insuficiencia de productos nacionales, la cuota establecida se cumplirá con obras cinematográficas extranjeras de carácter independiente o alternativo, de relevante calidad artística y cultural, certificadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Artículo 32. Por concepto de renta filmica el exhibidor cancelará al distribuidor un porcentaje mínimo proporcional sobre la entrada neta en taquilla, con base a los siguientes parámetros:

1. Cuando la obra cinematográfica nacional durante cualesquiera de las dos primeras semanas cine, recaude una cifra igual o superior al diez por ciento (10%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta filmica será una cifra equivalente al sesenta por ciento (60%) de la entrada neta de taquilla.
2. Cuando la obra cinematográfica nacional durante cualesquiera de las dos primeras semanas cine, recaude una cifra que oscile entre el promedio de la sala y el nueve coma noventa y nueve por ciento (9,99%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta filmica será una cifra equivalente al cincuenta por ciento (50%) de la entrada neta de taquilla.
3. Cuando la obra cinematográfica nacional durante cualesquiera de las dos primeras semanas cine, recaude una cifra por debajo del promedio de la sala, la liquidación de la renta filmica será una cifra equivalente al cuarenta por ciento (40%) de la entrada neta de taquilla.
4. Cuando la obra cinematográfica nacional durante la tercera semana cine, recaude una cifra igual o superior al quince por ciento (15%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta filmica será una cifra equivalente al cincuenta por ciento (50%) de la entrada neta de taquilla.
5. Cuando la obra cinematográfica nacional durante la tercera semana cine, recaude una cifra inferior al quince por ciento (15%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta filmica será una cifra equivalente al cuarenta por ciento (40%) de la entrada neta de taquilla.
6. La liquidación de la renta filmica de la obra cinematográfica nacional a partir de la cuarta semana cine, será de un cuarenta por ciento (40%), salvo acuerdo en contrario entre el exhibidor, distribuidor y el productor que deberá ser aprobado por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). La liquidación de la renta filmica que se acuerde, en ningún caso será superior al cincuenta por ciento (50%) ni inferior al treinta por ciento (30%) de la entrada neta de taquilla.

Parágrafo Único: La liquidación de la renta filmica entre el distribuidor y el productor será regulada por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), mediante Resolución dictada con participación de las partes involucradas.

Artículo 33. Por concepto de renta filmica de las obras cinematográficas extranjeras, el exhibidor cancelará al distribuidor un porcentaje proporcional sobre la entrada neta:

1. Los distribuidores recibirán por concepto de renta filmica de la obra cinematográfica extranjera no especial, un porcentaje entre el cuarenta por ciento (40%) y el cincuenta por ciento (50%) de la entrada neta.

2. Los distribuidores recibirán por concepto de renta filmica de la obra cinematográfica extranjera especial, exhibida en las ciudades principales, hasta un sesenta por ciento (60%) de la entrada neta en su primera semana, y en las siguientes semanas cine, un porcentaje de la entrada neta con base en una escala descendente desde el cincuenta por ciento (50%) hasta el cuarenta por ciento (40%).
3. Los distribuidores recibirán por concepto de renta filmica de la obra cinematográfica extranjera especial, exhibida en las ciudades no principales, hasta un cincuenta por ciento (50%) de la entrada neta en su primera semana, y en las siguientes semanas cine, un porcentaje de la entrada neta con base en una escala descendente desde el cincuenta por ciento (50%) hasta el cuarenta por ciento (40%).
4. Los distribuidores recibirán por concepto de renta filmica de todas las obras cinematográficas extranjeras un cuarenta por ciento (40%) de la entrada neta que se produzca en las funciones que comiencen hasta las 4:30 p.m., inclusive.

A los efectos de este artículo, los distribuidores y exhibidores de común acuerdo, establecerán las obras cinematográficas extranjeras especiales a ser exhibidas por cada año calendario.

Artículo 34. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), establecerá la cifra de continuidad en las salas de exhibición.

Se entiende por cifra de continuidad el número mínimo de boletos que debe vender una obra cinematográfica en una sala de exhibición, para lograr el promedio de dicha sala en una semana cine para continuar sus presentaciones al público. Esta norma se aplica a películas nacionales y extranjeras.

Artículo 35. Los responsables de las salas de exhibición cinematográficas, deberán llevar un control diario sobre las actividades realizadas, en éste se incluirán, los boletos de entrada, las películas exhibidas y la programación ofrecida. La información deberá ser remitida al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), el día hábil siguiente a la finalización de cada semana cine.

TÍTULO V DE LA PROMOCIÓN Y EL FINANCIAMIENTO DE LA INDUSTRIA DEL CINE

Artículo 36. A los fines de realizar las funciones de promoción, fomento, desarrollo y financiamiento al cine, se crea un fondo autónomo sin personalidad jurídica, denominado Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine que utilizará las siglas FONPROCINE, adscrito y administrado por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), con patrimonio separado, el cual estará constituido por los siguientes aportes:

1. Los beneficios netos que se obtengan de las operaciones que se realicen con la utilización de los recursos del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), así como aquellos que se deriven del arrendamiento, inversión o enajenación de los bienes que constituyen su patrimonio.
2. Los aportes extraordinarios originados de la enajenación de los bienes que por cualquier título posea el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE).
3. Los aportes extraordinarios que le destine el sector público y privado en cualquier tiempo.
4. Los aportes que se deriven de las contribuciones especiales que se contemplan en el Título VIII de esta Ley, las cuales serán enteradas y pagadas por los obligados a realizarlo, en la oportunidad que determine esta Ley y el Reglamento respectivo, en una cuenta del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), conforme con el procedimiento que se establezca.
5. Los ingresos que generen las actividades de promoción, desarrollo y financiamiento del cine.
6. Los aportes provenientes de la cooperación internacional.

Artículo 37. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), invertirá los recursos del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), a que se refiere el artículo anterior, de conformidad con el Plan Anual de Cinematografía.

Artículo 38. El Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), a que se refiere el artículo 36 de esta Ley, tendrá una Junta Administradora integrada por:

1. El Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), quien lo presidirá.
2. Un representante del Ministerio de la Cultura.
3. Un representante del Ministerio de Educación y Deportes.
4. Un representante del Ministerio de Finanzas.
5. Un representante del Ministerio de Turismo.
6. Un representante del Ministerio de Industrias Ligeras y Comercio.
7. Un representante del Ministerio de Relaciones Exteriores.
8. Un representante del Banco de Desarrollo Económico y Social de Venezuela (BANDES).

9. Un representante de la Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas.
10. Un representante de la Cámara de la Industria del Cine y el Video.
11. Un representante de la Cámara Venezolana de Televisión de Señal Abierta.
12. Un representante de la Cámara Venezolana de la Televisión por Suscripción.
13. Un representante de la Asociación de la Industria del Cine, (ASOINCI).
14. Un representante designado por los sindicatos de los trabajadores de la radio, el teatro, el cine y la televisión.
15. Un representante de la Cámara Venezolana de Productores Cinematográficos (CAVEPROL).
16. Un representante de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC).
17. Un representante del comité organizado de espectadores del cine.

Parágrafo Único: Los miembros de la Junta Administradora durarán dos años en el ejercicio de sus funciones y podrán ser designados sólo por un nuevo periodo. En caso de empate el Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), tendrá el doble voto.

Artículo 39. A los fines de coadyuvar al logro de los objetivos señalados en esta Ley para la promoción, fomento y desarrollo de la industria cinematográfica nacional, el Fondo tendrá las siguientes atribuciones:

1. Administrar los aportes recibidos de conformidad con esta Ley.
2. Autorizar las transferencias de recursos financieros al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), de conformidad con esta Ley.
3. Aprobar la rendición de cuentas de los recursos financieros transferidos al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), para financiar los programas de acuerdo con esta Ley.
4. Presentar al Consejo Nacional Administrativo un informe semestral sobre el uso y destino de los recursos del Fondo, así como el estado de sus inversiones.
5. Presentar al Consejo Nacional Administrativo las solicitudes de recursos, presentadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), para el fomento y promoción de la cinematografía nacional.
6. Aprobar los manuales de normas, procedimientos y organización.
7. Dictar su Reglamento Interno.
8. Las demás que le asignen las leyes y reglamentos.

Parágrafo Único: El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), a los fines de llevar a cabo el Plan Anual de Financiamiento, podrá incluir en el presupuesto, que a tales efectos presente al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), un monto de hasta un diez por ciento (10%) de los recursos requeridos por concepto de gastos de administración y funcionamiento.

Artículo 40. Los recursos financieros del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), se ejecutarán por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), para financiar los siguientes programas:

1. Los planes de apoyo financiero preferenciales para:
 - a) La realización de obras cinematográficas nacionales.
 - b) La distribución de obras cinematográficas nacionales, latinas e iberoamericanas independientes y cualquier obra de calidad de la cinematografía universal que contribuya al desarrollo del principio de la diversidad cultural.
 - c) El establecimiento, acondicionamiento y mejoramiento de las salas de exhibición cinematográficas.
 - d) El establecimiento o acondicionamiento de laboratorios de procesamiento y copiado cinematográfico.
 - e) El establecimiento o acondicionamiento de instalaciones de doblaje, subtítulo, post-producción cinematográfica y los que promuevan el desarrollo de nuevas tecnologías.
2. Los estímulos, subsidios e incentivos a la producción de obras cinematográficas venezolanas.
3. Proyectos de investigación en cinematografía y de formación cinematográfica a través de las escuelas respectivas.
4. Los proyectos de investigación relacionados con los derechos de propiedad intelectual asociados con la comercialización, distribución y exhibición de obras cinematográficas y videogramas. Además apoyar las acciones tendientes a su tutela y protección.
5. La creación y mantenimiento de un Programa de Bienestar Social para los trabajadores independientes del sector, para el que se harán aportes financieros de hasta un diez por ciento (10%) del total del presupuesto anual del Fondo.

Parágrafo Único: Al menos el sesenta por ciento (60%) de los recursos del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), serán destinados a financiar la creación, producción, coproducción y en general, a la realización de obras cinematográficas venezolanas.

Artículo 41. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), ejercerá las facultades y deberes que le atribuye el Código Orgánico Tributario a la administración, en relación con la recaudación y fiscalización de las tasas, contribuciones especiales y multas establecidas en esta Ley.

TÍTULO VI DE LAS CERTIFICACIONES DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA

Artículo 42. Serán certificadas como nacionales, las obras cinematográficas de carácter no publicitario o propagandístico que reúnan los siguientes requisitos:

1. Director venezolano o extranjero con visa de residente en el país.
2. El guión, adaptación, argumento, guión literal, diálogos o guión técnico sea de autor venezolano o en su mayoría venezolano, o extranjeros con visa de residente en el país. El Comité Ejecutivo, por vía de excepción, podrá exonerar el cumplimiento de este requisito.
3. Que la versión sea en español o lengua indígena. El Comité Ejecutivo, podrá eximir el cumplimiento de este requisito.
4. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), deberá exigir además de los requisitos a los que se refieren los numerales anteriores, el cumplimiento de una o varias de las condiciones en las que:
 - a) Los costos de producción sean financiados en proporción no inferior al cincuenta y uno por ciento (51%) por capitales nacionales.
 - b) El cincuenta por ciento (50%) del tiempo de rodaje requerido para la realización de la obra cinematográfica se ejecute en el país.
 - c) La mitad de los protagonistas y de los papeles principales y secundarios sean interpretados por actores venezolanos o extranjeros residentes en el país.
 - d) La mitad del personal técnico sea de nacionalidad venezolana, o extranjeros residentes en el país.

Artículo 43. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), establecerá en el reglamento respectivo, los requisitos que deberán cumplir las obras cinematográficas de carácter no publicitario o propagandístico realizadas en coproducción con uno o varios países, para tramitar su certificación como producción nacional.

Artículo 44. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), podrá promover acuerdos, pactos o convenios binacionales o multinacionales, según los cuales, las obras cinematográficas extranjeras podrán obtener los mismos beneficios otorgados a las nacionales, siempre que existan condiciones de reciprocidad.

Artículo 45. Para la producción total o parcial de obras cinematográficas extranjeras en el país, se requerirá obtener del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), el permiso de rodaje.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), dictará las normas que deberán cumplirse para autorizar la producción de las obras cinematográficas extranjeras en el territorio nacional. Se deberá otorgar o negar el permiso razonadamente dentro de los quince días hábiles siguientes a la solicitud, si no se produce respuesta se entenderá concedido el permiso.

Artículo 46. Los entes públicos nacionales, estatales o municipales y las empresas en los cuales éstos tengan una participación decisiva, brindarán su concurso y facilitarán la producción de obras cinematográficas nacionales.

TÍTULO VII DE LA GARANTÍA A LA LIBERTAD DE CREACIÓN

Artículo 47. Ningún realizador o productor podrá ser privado de su libertad personal por causa del tema, contenido, guión, personajes o demás elementos inherentes al mensaje o idea de la obra cinematográfica, salvo decisión que emane del órgano jurisdiccional competente.

Artículo 48. La exhibición pública de una obra cinematográfica en cualquier medio, así como su venta, renta o comercialización, no podrá ser objeto de mutilación, censura o cortes, sin la autorización expresa y previa del titular de los derechos de autor.

TÍTULO VIII DE LAS TASAS Y CONTRIBUCIONES

Artículo 49. Los sujetos pasivos a que hace referencia el artículo 15 de esta Ley, deberán pagar al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), una tasa equivalente a una unidad tributaria (1 U.T.) por cada inscripción en el Registro de Cinematografía Nacional.

Artículo 50. Se crea una contribución especial que pagarán las personas naturales o jurídicas cuya actividad económica sea la exhibición de obras cinematográficas en salas de cine con fines comerciales, al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), equivalente al tres por ciento (3%) en el año 2005; cuatro por ciento (4%) en el año 2006 y cinco por ciento (5%) a partir del año 2007, del valor del boleto o billete de entrada.

La base de su cálculo, será la cifra neta obtenida de restar del monto total del boleto o billete, la cantidad que corresponda al impuesto municipal por ese rubro.

Los que se dediquen a la exhibición de obras cinematográficas de naturaleza artística y cultural en salas alternativas o independientes podrán quedar exentos del cumplimiento de la respectiva obligación causada.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), otorgará el certificado correspondiente a los fines de la aplicación del beneficio establecido en este artículo.

La contribución especial se autoliquidará y deberá ser pagada dentro de los primeros quince (15) días del mes siguiente, en el que efectivamente se produjo el hecho imponible.

Artículo 51. Las empresas que presten servicio de televisión de señal abierta con fines comerciales, pagarán al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), una contribución especial, calculada sobre los ingresos brutos percibidos por la venta de espacios para publicidad, que se liquidará y pagará de forma anual dentro de los primeros cuarenta y cinco días continuos del año calendario siguiente a aquel en que se produjo el hecho gravable, con base en la siguiente tarifa, expresada en unidades tributarias (UT):

Por la fracción comprendida desde 25.000 hasta 40.000 UT.....	0.5%
Por la fracción que exceda de 40.000 hasta 80.000 UT.....	1 %
Por la fracción que exceda de 80.000 UT.....	1.5%

La presente disposición no se aplicará a las empresas que presten servicio de televisión de señal abierta, con fines exclusivamente informativos, musicales, educativos y deportivos.

Artículo 52. Las empresas que presten servicio de difusión de señal de televisión por suscripción con fines comerciales, sea esta por cable, por satélite o por cualquier otra vía creada o por crearse, pagarán al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), una contribución especial que se recaudará de la forma siguiente:

Cero coma cincuenta por ciento (0.50%) el primer año de entrada en vigencia de la presente Ley, uno por ciento (1%) el segundo año y uno coma cinco por ciento (1,5%) a partir del tercer año, calculado sobre los ingresos brutos de su facturación comercial por suscripción de ese servicio, que se liquidará y pagará de forma trimestral dentro de los primeros quince días continuos del mes subsiguiente al trimestre en que se produjo el hecho imponible.

Artículo 53. Los distribuidores de obras cinematográficas con fines comerciales, pagarán al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE) una contribución especial, equivalente al cinco por ciento (5%) de sus ingresos brutos por ese rubro, exigible de forma anual, dentro de los primeros cuarenta y cinco días continuos siguientes al vencimiento del año respectivo.

La presente disposición no se aplicará a aquellas empresas cuyos ingresos brutos obtenidos en el periodo fiscal respectivo, no superen las diez mil unidades tributarias (10.000 U.T.).

Artículo 54. Las personas naturales o jurídicas que se dediquen al alquiler o venta de videogramas, discos de video digital, así como cualquier otro sistema de duplicación existente o por existir, pagarán al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), una contribución especial, equivalente al cinco por ciento (5%) de su facturación mensual, sin afectación del impuesto al valor agregado correspondiente, exigible dentro de los primeros quince días continuos siguientes al mes de la ocurrencia del hecho imponible.

Artículo 55. Las personas naturales o jurídicas a las que se refiere el artículo anterior, deberán colocar en cada videograma, soporte o contenedor de la obra cinematográfica, antes de su venta o alquiler, el medio impreso o informático que el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) establezca al efecto. Estos no podrán comercializarse sin el distintivo que permita identificar su correspondiente registro.

Artículo 56. Las empresas que se dediquen de forma habitual, con fines de lucro al servicio técnico, tecnológico, logístico o de cualquier naturaleza para la producción y realización de obras cinematográficas en el territorio nacional, pagarán al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), una contribución especial, equivalente al uno por ciento (1%) de los ingresos brutos obtenidos en esas actividades, pagaderos de forma trimestral, dentro de los quince (15) días siguientes al vencimiento del periodo.

TÍTULO IX DE LAS EXENCIONES, EXONERACIONES Y ESTÍMULOS

Artículo 57. Los contribuyentes del impuesto sobre la renta que realicen inversiones o hagan donaciones a proyectos cinematográficos de producción o coproducción venezolana autorizados por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), podrán incluir como gasto en la determinación del impuesto sobre la renta correspondiente al periodo gravable en que se realice la inversión o donación e independientemente de su actividad productora de la renta, la totalidad del valor real invertido o donado.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), expedirá una certificación de inversión o donación, según corresponda a los fines fiscales pertinentes.

Las inversiones o donaciones aceptables para efectos de lo previsto en este artículo podrán realizarse en servicios cuantificables en dinero.

El Reglamento de la ley establecerá las condiciones, términos y requisitos para otorgar este beneficio fiscal, el cual en ningún caso, será otorgado a cine publicitario o propagandístico.

Artículo 58. Durante los primeros cinco años contados a partir de la entrada en vigencia de esta Ley, las personas jurídicas que produzcan, distribuyan y exhiban obras cinematográficas nacionales de carácter no publicitario o propagandístico, quedan exentas del pago del Impuesto sobre la Renta por los ingresos y beneficios netos obtenidos de dichas actividades.

Artículo 59. Los contribuyentes de las obligaciones tributarias establecidas en esta Ley, podrán ser exonerados hasta en un veinticinco por ciento (25%) del monto de su obligación, siempre que esos montos sean destinados a la coproducción de obras cinematográficas nacionales independientes no publicitarias ni propagandísticas.

El Reglamento de esta Ley establecerá los requisitos para la obtención del beneficio establecido en este artículo.

Artículo 60. Quedan exceptuados de la obligación del registro, los avances promocionales de películas (trailers) y las obras cinematográficas exhibidas en las pantallas de la televisión de señal abierta y por suscripción.

Artículo 61. Los exhibidores cinematográficos, podrán rebajar directamente en beneficio de la actividad de exhibición, hasta un veinticinco por ciento (25%) de la contribución especial a su cargo, cuando exhiban obras cinematográficas venezolanas certificadas como tales por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), fuera de la cuota de pantalla señalada en el artículo 30 de esta Ley.

El Reglamento de esta Ley establecerá las formas y modalidades para gozar del beneficio establecido en este artículo:

Artículo 62. Los distribuidores cinematográficos podrán rebajar hasta un veinticinco por ciento (25%) de la contribución especial a su cargo, cuando en el año anterior en el que se cause la contribución, hayan comercializado o distribuido efectivamente para salas de cine en Venezuela o en el exterior, un número de obras cinematográficas venezolanas superior al que se fije en esta Ley.

La comercialización o distribución efectiva de las obras cinematográficas venezolanas deberá ser certificada por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

El Reglamento de esta Ley establecerá los requisitos para la obtención del beneficio establecido en este artículo

TÍTULO X DE LAS INFRACCIONES Y SANCIONES

Artículo 63. Las sanciones establecidas en esta Ley deberán ser aplicadas por órgano del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), previa formación del expediente administrativo, de conformidad con lo establecido en la ley respectiva.

Constituyen faltas administrativas toda acción u omisión violatoria de las normas de esa naturaleza se encuentren establecidas en la presente Ley.

A los fines del establecimiento de sanciones por faltas tributarias o administrativas, se seguirán las normas dispuestas en el Código Orgánico Tributario y en la Ley Orgánica de Procedimientos Administrativos, en cuanto le sean aplicables.

Artículo 64. A los efectos de la aplicación de la sanción por incumplimiento de las obligaciones establecidas en el artículo 24 de esta Ley, el funcionario competente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), evantará un acta con indicación precisa y detallada de las fallas observadas, en la que se emplazará al responsable a corregirlas, otorgándole un plazo de quince días hábiles para hacerlo, salvo que por su naturaleza requieran de un tiempo mayor, para lo cual el interesado solicitará autorización al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), que deberá pronunciarse en los cinco días hábiles siguientes a la recepción de la solicitud.

Vencido el plazo sin que se hubiesen subsanado las deficiencias, se impondrá una multa de veinte unidades tributarias (20 U.T.) en la primera infracción, en caso de reincidencia la multa será de cincuenta unidades tributarias (50 U.T.) y se le otorgará un nuevo plazo. Vencido el segundo plazo sin que se hubiesen subsanado las irregularidades, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), podrá ordenar el cierre temporal de la sala.

Artículo 65. El incumplimiento por parte del exhibidor de lo establecido en el artículo 30 de esta Ley, dará lugar a la apertura del procedimiento administrativo correspondiente. El funcionario competente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), impondrá una multa de ciento cincuenta unidades tributarias (150 U.T.) en la primera infracción, y en caso de reincidencia la multa será de trescientas unidades tributarias (300 U.T.).

En el caso del distribuidor el incumplimiento de lo establecido en el artículo 31 de esta Ley, dará lugar a la imposición de una multa de doscientas unidades tributarias (200 U.T.) en la primera infracción; en caso de reincidencia la multa será de quinientas unidades tributarias (500 U.T.).

Artículo 66. El incumplimiento del exhibidor de lo pautado en el artículo 32 de esta Ley, será sancionado por el funcionario competente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), con una multa de quinientas unidades tributarias (500 U.T.).

Artículo 67. El incumplimiento de lo establecido en el artículo 35 de esta Ley, será sancionado con multa de cincuenta unidades tributarias (50 U.T.) por cada cuatro semanas cine de retraso en su obligación.

Artículo 68. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), podrá ordenar la suspensión del rodaje de toda obra cinematográfica de producción extranjera que no tenga permiso, sin perjuicio de la imposición de una multa de cincuenta unidades tributarias (50 U.T.).

Artículo 69. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), a solicitud de parte interesada o de oficio, podrá mediante acto administrativo motivado, ordenar la retención preventiva de los videogramas, videocintas o soportes de cualquier naturaleza contentivos de obras cinematográficas, que no hayan dado cumplimiento a lo establecido en la presente Ley. Para ello podrá solicitar la colaboración de la fuerza pública.

Artículo 70. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), de oficio o a solicitud de parte interesada, podrá ordenar un procedimiento administrativo para corroborar el cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 29 de la presente Ley, pudiendo imponer una multa comprendida entre cien unidades tributarias (100 U.T.) y doscientas unidades tributarias (200 U.T.). Las circunstancias atenuantes o agravantes, según corresponda serán observadas para la aplicación de la multa.

TÍTULO XI PROCEDIMIENTOS Y ARBITRAJE

Artículo 71. Los procedimientos administrativos sancionatorios que inicie el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), de conformidad con esta Ley, se rigen por los principios de celeridad, eficacia, economía e inmediación.

Los procedimientos se iniciaran por denuncia de parte interesada o de oficio.

La consultoría jurídica del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), abrirá el procedimiento mediante auto motivado, siguiendo las reglas establecidas en la Ley Orgánica de Procedimientos Administrativos. Seguidamente, se ordenará en el mismo día la citación de los infractores o denunciados, según corresponda, para que al tercer día hábil siguiente de practicada la citación se dé contestación al Acta, o se presenten los descargos correspondientes. A continuación, se abrirá un lapso de pruebas de cinco días hábiles. Las partes presentarán sus conclusiones dentro de los dos días hábiles siguientes.

La consultoría jurídica presentará al quinto día hábil siguiente un proyecto de decisión al Comité Ejecutivo, quien tomará decisión dentro de los treinta días hábiles siguientes de su recibo, agotándose de esta forma la vía administrativa.

Contra la Resolución se podrán ejercer los recursos jurisdiccionales, dentro de los treinta días hábiles siguientes, contados a partir de la notificación o publicación.

La interposición del Recurso suspende los efectos del acto.

Artículo 72. Las personas naturales y jurídicas sujetos de la presente Ley, someterán a arbitraje las controversias no resueltas entre las mismas, que se susciten con respecto a las relaciones jurídicas reguladas por ésta, ello de conformidad con lo dispuesto en la Ley de Arbitraje Comercial.

TÍTULO XII DISPOSICIÓN DEROGATORIA

Artículo 73. Se deroga la Ley de Cinematografía Nacional, sancionada el día 15 de agosto del 1993, publicada en la Gaceta Oficial de la República de Venezuela N° 4.626, Extraordinario, de fecha 08 de septiembre del 1993.

TÍTULO XIII DISPOSICIÓN FINAL

ÚNICA: La presente Ley entrará en vigencia sesenta días después de su publicación en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela.

Dada, firmada y sellada en el Palacio Federal Legislativo, sede de la Asamblea Nacional, en Caracas, el primer día del mes de septiembre de dos mil cinco. Año 195° de la Independencia y 146° de la Federación.

NICOLÁS MADURO MOROS
Presidente

RICARDO GUTIÉRREZ
Primer Vicepresidente

PEDRO CARREÑO
Segundo Vicepresidente

IVÁN ZERPA GUERRERO
Secretario

JOSÉ GREGORIO VIANA
Subsecretario