

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

DANIEL VICENTE MAGGI BALLIACHE

**O DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO CONTEMPORÂNEO (2005-2013):
PARADIGMAS, PRÁTICAS E FORMAS DE REPRESENTAÇÃO**

SÃO CARLOS,
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

DANIEL VICENTE MAGGI BALLIACHE

**O DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO CONTEMPORÂNEO (2005-2013):
PARADIGMAS, PRÁTICAS E FORMAS DE REPRESENTAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, na linha de pesquisa Narrativas Audiovisuais, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo.

SÃO CARLOS,
2015

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

M193dv

Maggi Balliache, Daniel Vicente.

O documentário venezuelano contemporâneo (2005-2013) paradigmas, práticas e formas de representação / Daniel Vicente Maggi Balliache. -- São Carlos : UFSCar, 2015.

223 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015.

1. Cinema venezuelano. 2. Documentário (Cinema). 3. Representação cinematográfica. 4. Análise cinematográfica. 5. Cinema latino-americano. I. Título.

CDD: 791.430987 (20^a)

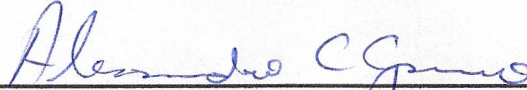


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS


Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

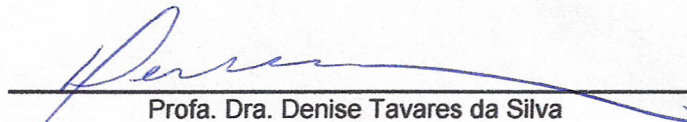
Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Daniel Vicente Maggi Balliache, realizada em 17/08/2015:



Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo
UFSCar



Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto
UFSCar



Profa. Dra. Denise Tavares da Silva
UFF

DEDICATÓRIA

A Graciela Otero de Maggi (1927-2014), Vicente Maggi Rodríguez (1923-2014) e Leonardo Balliache Fermín (1921-2014), com o maior amor.

A Julio Miranda (1945-1998), sem cujas reflexões esta dissertação teria sido impossível.

Ao Brasil, pela acolhida e o sustento.

À Venezuela, pela inspiração.

AGRADECIMENTOS

A deus, pela força e a luz.

Às famílias Maggi e Balliache, por me animarem desde o começo nesta empreitada internacional.

Ao Programa Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq – Brasil, por me permitir vivenciar esta rica experiência e pelo apoio financeiro.

Ao meu orientador, Alessandro Gamo, pela guia, pelo afeto e pela troca de ideias.

Aos docentes do PPGIS-UFSCar, especialmente os professores Samuel Paiva, Suzana Reck Miranda, Flavia Cesarino Costa e Arthur Autran, por acreditarem em mim e no meu trabalho.

À Prof. Dra. Denise Tavares, por aceitar a avaliação crítica desta pesquisa.

A Felipe Rossit, Secretário do PPGIS; ao Prof. Dr. Guillermo Lobo, Pró-Reitor Adjunto de Pós-Graduação da UFSCar, e a todas as pessoas que me orientaram nos trâmites institucionais durante a minha estada no Brasil.

Aos documentaristas e críticos venezuelanos, particularmente àqueles que colaboraram com a pesquisa e, com o maior carinho, a Manuela Blanco, figura fundamental no desenvolvimento inicial deste projeto.

Aos funcionários do *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía* (CNAC) e a *Fundación Cinemateca Nacional* (FCN), na Venezuela, por colaborarem no avanço da pesquisa.

Aos meus colegas e amigos do PPGIS, especialmente a Joyce Cury, Mateus Nagime e Marina Costa, que me ajudaram no desenvolvimento do trabalho e na revisão do texto.

Aos meus amigos, vizinhos e parceiros de São Carlos e do Brasil, pela acolhida e a simpatia.

Aos meus amigos “latinos” de São Carlos, cujas alegrias e boas energias foram um motor importante deste trabalho.

Aos meus amigos da Venezuela por estarem aí sempre.

A todos os que colaboraram diretamente ou indiretamente com este trabalho.

RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados de uma pesquisa sobre as características narrativas do documentário venezuelano contemporâneo, especificamente, dos filmes em longa e média metragem lançados em salas de cinema venezuelanas entre 2005 e 2013. Partimos da obra de vários críticos que escreveram sobre o documentário venezuelano das décadas de 1960 a 1990. Na revisão crítica deste referencial, distinguimos momentos paradigmáticos da atividade documentária no país os quais se desdobram em práticas de representação e formas de representação particulares. Estes paradigmas, práticas e formas de representação dialogam com nosso *corpus* contemporâneo e nos levam a identificar três grupos de filmes nele: um conjunto de documentários de corte político-militante de esquerda; um conjunto de obras em torno de um paradigma nacionalista-populista e um terceiro conjunto que chamamos de “diversificação ideológica”, que representa o distanciamento da representação das classes populares e da cultura popular da Venezuela. O trabalho descreve particularidades ideológicas, narrativas, temáticas e estéticas destes três grupos de filmes, e faz uma análise fílmica de três obras pertencentes a cada um deles.

Palavras chave: documentário venezuelano, cinema venezuelano, cinema latino-americano, representação cinematográfica, análise cinematográfica.

ABSTRACT

This work presents the results of a survey on narrative features found on contemporary Venezuelan documentary, specifically, the feature and medium length (over 30 minutes) films released in Venezuelan theaters between 2005 and 2013. We go through the work of several film critics who have written about Venezuelan documentary from the 1960s to the 1990s. In the critical review of this framework, we distinguished paradigmatic moments of documentary activity in the country, which unfold in particular forms and practices of representation. These paradigms, practices and forms dialogue with our contemporary *corpus* and allow us to identify three sets of films: one of leftist and militant documentaries; another, of works revolving a nationalist-populist paradigm; and finally, one we call of "ideological diversity", which moves away from the representation of Venezuelan working classes and the popular culture. The thesis describes ideological, aesthetic, narrative and thematic peculiarities of these three groups of films, and produces a film analysis of three titles, each of them belonging to one of these groups.

Key words: Venezuelan documentary, Venezuelan Cinema, Latin American Cinema, Cinematographic Representation, Cinematographic Analysis.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AD: *Acción Democrática*.
- ANAC: *Asociación Nacional de Autores Cinematográficos*.
- Anim.: animação.
- ASOINCI: *Asociación de la Industria del Cine*.
- Assist.: assistente.
- AVEP: *Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas*.
- Bs.: bolívares [moeda venezuelana].
- Câ.m.: câmera
- CAVEPROL: *Cámara Venezolana de Productores de Películas*.
- CNAC: *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía*.
- COL: Costa Oriental do Lago [de Maracaibo].
- CONAC: *Consejo Nacional de la Cultura*.
- Copei: *Comité de Organización Política Electoral Independiente* (partido político).
- Des. Graf.: design gráfico.
- DGSCMA: *Dirección General Sectorial de Cine y Medios Audiovisuales* [CONAC].
- Dir.: direção.
- Dist.: distribuição.
- Ed.: edição.
- edo.: estado [da Venezuela].
- Ef. Esp.: efeitos especiais.
- Ex.: executiva
- Exb.: exibição.
- FCN: *Fundación Cinemateca Nacional*.
- Fot.: fotografia
- FRSRT: *Fondo de Responsabilidad Social em Radio y Televisión*.
- FVC: *Fundación Villa del Cine*.
- Ger.: geral
- Loc.: locução.
- MINCI: *Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información*.
- Mix.: mixagem de som.
- Mont.: montagem.
- MPPC: *Ministerio del Poder Popular para la Cultura*.
- MVR: *Movimiento Quinta República*.
- PDVSA: *Petroleos de Venezuela, Sociedad Anónima*.
- Pesq.: pesquisa.
- Prod.: produção.
- PSUV: *Partido Socialista Unido de Venezuela*.
- Rot.: roteiro
- SIBCI: *Sistema Bolivariano de Comunicación e Información*.
- UMPA: *Unidades Móviles de Producción Audiovisual* [CONAC].
- UNES: *Universidad Nacional Experimental dela Seguridad*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 – Fotogramas de sequência I / <i>Venezuelan Petroleum Company</i>	112
Gráfico 2 – Fotogramas de sequência II / <i>Venezuelan Petroleum Company</i>	118
Gráfico 3 – Fotogramas de sequência I / <i>El Terminal de pasajeros de Maracaibo</i>	133
Gráfico 4 – Fotogramas de sequência II / <i>El Terminal de pasajeros de Maracaibo</i>	137
Gráfico 5 – Fotogramas de sequência I / <i>Tocar y Luchar</i>	154
Gráfico 6 – Fotogramas de sequência II / <i>Tocar y Luchar</i>	161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO I - TRADIÇÕES DE REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO	34
1. 1965-1975: A MILITÂNCIA REVOLUCIONÁRIA COMO TRAÇO DEFLAGRADOR DO NACIONAL NO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO	35
1.1. Documentários venezuelanos fora do escopo do nacional na obra de Miranda e Hernández	37
1.2. Paradigmas teóricos do <i>Nuevo Cine Latinoamericano</i> no documentário venezuelano	40
1.3. Características narrativas do documentário político de 1965 a 1975	43
1.4. O documentário político-militante venezuelano contemporâneo	45
1.5. Traços narrativos do documentário político-militante venezuelano contemporâneo	50
2. 1975-1989: O FORTALECIMENTO DA CULTURA POPULAR COMO PARADIGMA DO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO	55
2.1. A institucionalização da esquerda intelectual venezuelana na década de 1970	56
2.2. Identidade nacional e cultura popular como elo entre documentaristas e Estado	60
2.3. Alguns traços narrativos do documentário venezuelano sobre cultura popular	63
2.4. Temáticas da cultura popular e sujeito popular no documentário venezuelano contemporâneo	68
2.4.1. Música popular	69
2.4.2. Indígenas	70
2.4.3. Festas tradicionais e religiosidade popular	72
2.4.4. Ofícios artesanais	75
2.4.5. Organização cooperativista / agrária / operária	76
2.4.6. Personagens marginalizados	77
2.4.7. Novidade e tradição no tratamento de temáticas do popular-cultural	79
2.5. Nacionalismo e populismo na política cultural venezuelana	80
3. 1989-2000: A DIVERSIFICAÇÃO IDEOLÓGICA DO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO	84
3.1. A crise estrutural venezuelana da década de 1990	85
3.2. Argumentos de “ <i>débâcle</i> ” na historiografia do documentário venezuelano	87
3.3. A diversificação ideológica do documentário da década de 1990	92
3.4. Diversidade ideológica no documentário venezuelano contemporâneo	95
3.5. Documentários históricos “de oposição” na esfera sociopolítica polarizada	97

3.6. Comentários nacionalistas sobre conciliação de classes no documentário contemporâneo venezuelano	102
---	-----

CAPÍTULO II – FORMAS DE REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO CONTEMPORÂNEO 106

1. <i>VENEZUELAN PETROLEUM COMPANY</i> E O DOCUMENTÁRIO POLÍTICO CONTEMPORÂNEO	107
1.1. O mítico inimigo ianque.....	111
1.2. A reinterpretação da história petroleira recente.....	115
1.3. Repetição e novidade na estratégia narrativa de <i>Venezuelan Petroleum Company</i>	119
2. <i>EL TERMINAL DE PASAJEROS DE MARACAIBO</i> E O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO SOBRE CULTURA E SUJEITO POPULAR	126
2.1. <i>Performance</i> e tratamento dos personagens	129
2.2. Histórias de vida do personagem popular	130
2.3. A dimensão axiográfica da câmera de Yanilú Ojeda	134
2.4. Metonímia e identidade no espaço do terminal	138
2.5. Aproximações e distanciamentos com o paradigma nacional-populista	140
3. <i>TOCAR Y LUCCHAR</i> E A DIVERSIFICAÇÃO IDEOLÓGICA DO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO CONTEMPORÂNEO	142
3.1. Música, estrutura e unidade do mundo histórico	146
3.2. Música e evidência na asserção de mundo	149
3.3. Música e “limpeza” ideológica na argumentação.....	152
3.4. Música e comentário sobre polarização sociopolítica	158
3.5. O documentário venezuelano distanciado dos seus paradigmas originários	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
BIBLIOGRAFIA	173
APÊNDICE 1 – FILMOGRAFIA	183
ANEXO 1:	222
ANEXO 2	223

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é o resultado final de uma pesquisa¹ feita no Brasil e na Venezuela² sobre o documentário venezuelano contemporâneo, especificamente a respeito das características temáticas e narrativas, como conjunto, dos filmes em longa e média metragem³ estreados em salas de cinema do país entre 2005 e 2013⁴.

Nosso ponto de partida foi a hipótese de que nunca na história da cinematografia venezuelana houve uma oferta tão grande de filmes documentários disponível para o público nas salas de cinema quanto na primeira década do século XXI. Embora o crítico cubano-venezuelano Julio Miranda⁵ (1997, p.91) tenha contabilizado um *corpus* dentre 300 e 400 documentários realizados na Venezuela entre 1965 e 1993, esta produção estava conformada, principalmente, por curtas-metragens que circulavam em um pequeno circuito cineclubista. Só doze longas-metragens⁶ chegaram às salas de cinemas comerciais venezuelanas entre 1975 e 2005, o que leva Miranda a frisar⁷:

¹ Esta pesquisa foi possível graças ao Programa Estudante Convênio de Pós-Graduação (PEC-PG) do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas (CNPq), uma ação de cooperação internacional do Estado brasileiro. O autor, venezuelano, concorreu neste programa em seu país de origem, no ano de 2012 e conseguiu cursar o mestrado no Brasil entre 2013 e 2015. Houve, entre 2014 e 2015, um período de trabalho de campo de dois meses na Venezuela.

² Ao longo do texto tentamos esclarecer, no rodapé, possíveis dúvidas sobre assuntos da história, geografia, cultura e língua da Venezuela, bem como esclarecimentos sobre os autores venezuelanos citados, provavelmente desconhecidos no âmbito acadêmico brasileiro.

³ Segundo a lei venezuelana, considera-se curta-metragem a obra cinematográfica com duração inferior a 30 minutos, média-metragem a obra entre 30 e 69 minutos e longa-metragem a obra com mais de 70 minutos de duração (VENEZUELA, 2003, Art.2).

⁴ Ao longo deste estudo citamos inúmeros filmes. As datas que apontamos entre parêntesis correspondem à estreia dos filmes e não à data de produção, porque em muitos dos casos foi impossível apurar tais dados. Quando necessário, as datas de produção serão indicadas no rodapé.

⁵ Julio Miranda (Havana, 1945- Mérida [Venezuela], 1998): poeta, narrador, crítico literário e cinematográfico, autor de uma obra extensa em cada uma destas áreas. Saiu de Cuba como exilado no começo da década de 1960. Estudou na Europa e se estabeleceu na Venezuela a partir de 1968. Sua obra crítica na cinematografia é conhecida pela recopilação minuciosa de temas, personagens e preocupações "constantes" do cinema venezuelano, bem como seu interesse pelo curta-metragem. Alguns de seus livros são: *Antología del cuento cubano* (1963), *Nueva literatura cubana* (1971), *Proceso a la narrativa venezolana* (1975), *Maquillando el cadáver de la revolución* (1977), *Parapoemas* (1978), *El poeta invisible* (1981), *Vida del otro* (1982, Prêmio Conac de Poesia em 1983), *Anotaciones de otoño* (1987), *Casa de Cuba* (1990), *Así cualquiera puede ser poeta* (1991), *El cine que nos ve* (1989), *Sobrevivientes* (1992) e *Palabras sobre imágenes. 30 años del cine venezolano* (1994).

⁶ Trata-se dos seguintes filmes: *Juan Vicente Gómez y su época* (Manuel de Pedro, 1975); *Araya* (Margot Benacerraf, 1959, estreada em 1977); a docu-ficção *En Venezuela es la cosa* (Giancarlo Carrer, 1978); *Electofrenia* (Julio Neri, 1979); a trilogia *La propia gente* (1981), integrada pelos curtas-metragens *El Afingue de Marín* (Jacobo Penzo), *Miami Nuestro* (Carlos Oteyza) e *Yo hablo a Caracas* (Carlos Azpúrua); *Rock Venezolano* (Luis Lara Gilberto, 1985); *Un solo pueblo* (Manuel de Pedro, 1985); *Amazonas, negocio de este mundo* (Carlos Azpúrua, 1987); a docu-ficção *El misterio de los ojos escarlata* (Alfredo Anzola, 1993); *Ledezma, el caso Mamera* (Luis Correa, 1994), que foi censurada em 1981 e seu diretor foi preso por "apologia

Quando, no seu número monográfico sobre cinema venezuelano (100-26, janeiro de 1987), a revista *Imagen* publicou os resultados da sua enquete “os dez melhores filmes venezuelanos”, com as respostas de 30 críticos, talvez muitas pessoas tenham se surpreendido de que a metade dos filmes selecionados tenham sido documentários. *Ocorre, simplesmente, que “o cinema que nos vê” é o menos visto e alcança um grau de invisibilidade que costuma nos privar da faceta mais rica, variada e audaz da cinematografia nacional.* (MIRANDA, 1989, p.9) [tradução nossa]⁸ [grifos nossos].

Em contrapartida, só entre 2005 e 2013 foram lançados 30 longas-metragens documentários em salas de cinema comercial. Quinze deles foram exibidos de forma regular nestes espaços, ou seja, atingiram esse circuito mediante canais regulares de distribuição e exibição cinematográfica (CNAC, 2014a). Os outros 15 longas-metragens, pertencentes a uma mostra competitiva chamada *La Quincena del Largometraje Documental Venezolano*, estrearam entre novembro e dezembro de 2008. Estes filmes integram as estatísticas regulares de estreias comerciais do *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía* da Venezuela (CNAC), órgão regulador da atividade cinematográfica da Venezuela, mas atingiram as salas comerciais por vias extraordinárias⁹.

Neste mesmo período a *Fundación Cinemateca Nacional* (FCN) lançou, através de um programa chamado *Estrenar el Cine Nacional*, 31 longas e 66 médias-metragens documentários que circularam numa rede de 110 espaços de exibição alternativa (FCN, 2014)¹⁰: 14 salas de cinema regionais e 86 equipamentos de exibição comunitários,

ao delito”, mas em 1994 foi lançada em salas. Na década de 2000 temos: *Caracas, crónica del s. XX* (Carlos Oteyza, 2000) e *Alfredo Sadel, aquel cantor* (Alfredo Sánchez, 2001) (CNAC, 2014a) (FCN, 1999).

⁷ Tratando-se de uma dissertação de tema venezuelano, a maioria das citações do nosso trabalho provém de textos em espanhol ou inglês. Apresentaremos, em todo momento, traduções livres desses textos e disponibilizaremos, no rodapé, os originais. Existem pouquíssimas exceções desta regra, que correspondem aos textos poéticos não traduzidos ou às citações textuais, mas que também constam apenas no rodapé.

⁸ Tradução nossa de “Cuando, en su número monográfico sobre cine venezolano (100-26, enero de 1987), la revista *Imagen* publicó los resultados de su encuesta sobre “lãs diez mejores películas venezolanas”, con las respuestas de 30 críticos, quizás mucha gente se haya sorprendido de que la mitad de los films seleccionados fueran documentales. Ocorre, sencillamente, que “el cine que nos ve” es el menos visto, alcanzando un grado “invisibilidad” que nos suele privar de la faceta más rica, variada y audaz de la cinematografia nacional”

⁹ Esta mostra foi organizada pelo *Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Amazonia Films*, CNAC e *Fundación Cinemateca Nacional*, órgãos que programaram —unilateralmente— 18 documentários durante duas semanas, em horário nobre, nas salas comerciais de todo o país. A experiência, que não se repetiu, teve índices de bilheteria muito baixos e foi repudiada pelas empresas exibidoras, segundo Abdel Guerere, presidente da *Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas* (AVEP), entrevistado em janeiro de 2004. Decidimos distinguir estes longas-metragens dos lançamentos regulares pelo caráter extraordinário da experiência, que se assemelha mais a um festival e a grande alteração dos números “orgânicos” de exibição de documentários no país, ou seja, o número de filmes documentários distribuídos e exibidos com regularidade no circuito.

¹⁰ Os filmes lançados no programa *Estrenar el Cine Nacional* não aparecem nas estatísticas de estreias comerciais e a maioria das exibições tiveram um caráter de *première*, estabelecido pelas leis venezuelanas. No documento original da FCN aparecem 28 curtas, 28 longas e 57 médias-metragens de documentários lançados através do programa (FCN, 2014). Porém, depois de uma revisão e depuração própria destas listas e o cotejo com

espalhados nos 24 estados da Venezuela (FUNDACIÓN VISOR, 2014, p. 19-29) (CNAC, 2014c).

Outro dado marcante são os índices de bilheteria de alguns dos documentários que estiveram em cartaz no circuito comercial. Segundo estatísticas do CNAC (2014a), *Tiempos de Dictadura, Tiempos de Marcos Pérez Jiménez* (Carlos Oteyza, 2012) superou 165.000 espectadores. Já os longas-metragens *Tocar y Luchar* (2006) e *Dudamel, el sonido de los niños* (2010), ambos de Alberto Arvelo, superaram 50 mil espectadores. *Más allá de la cumbre* (Juan Carlos López Durán, 2008) e *El Yaque, pueblo de campeones* (Javier Chuecos, 2013), por outro lado, fizeram mais de 40 mil.

Embora pareçam números modestos, um filme venezuelano de ficção bem sucedido faz entre 100 mil e 500 mil espectadores, enquanto que os *records* de bilheteria da história do cinema venezuelano venderam entre 600 mil e 1 milhão de ingressos (CNAC, 2014b). *Blockbusters* estadunidenses como *Velozes e Furiosos 5 (Fast Five)*, Justin Lin, 2011) fazem 1 milhão de espectadores, enquanto filmes de autor como *Bastardos Inglórios (Inglourious Basterds)*, Quentin Tarantino, 2009), por exemplo, fazem 80 mil, o que dá uma ideia da expressividade destes números.

Este fenômeno é consequência, em parte, de um conjunto de políticas públicas que o projeto político conhecido como a Revolução Bolivariana promoveu a partir de 2002-2003. Por motivos que esclareceremos depois, o *Consejo Nacional de la Cultura* (CONAC), transformado depois em *Ministerio del Poder Popular para la Cultura* (2005), conjuntamente com o CNAC, estimulou o aumento na produção e circulação de documentários nacionais. Várias foram as estratégias que materializaram esse intuito: ações de formação (um curso internacional do *Atelier Varan*¹¹, em 2002); de incentivo financeiro (o concurso de projetos documentários *Yulimar Reyes*¹², em 2004 e 2005); de circulação (o concurso “*Tu historia en*

a revista *Programación* da instituição e com as estatísticas de *Obras Nacionales Estrenadas* do CNAC, novos números foram apurados.

¹¹ O *Centre de Formation au Cinema Direct Atelier Varan* é uma das instituições mais prestigiadas de formação em cinema documentário do mundo, particularmente no campo do cinema direto e sob a metodologia do “aprender fazendo”. Foi uma ideia criada pelo documentarista francês Jean Rouch, a partir das suas experiências no Moçambique, em 1978. Esta experiência foi uma iniciativa da *Dirección General Sectorial de Cine y Medios Audiovisual* do CONAC, instituição que mantém um convênio com a *Escuela Nacional de Medios Audiovisuales* da Universidade de Los Andes (ULA), em Mérida, e com a Embaixada Francesa na Venezuela. Foram capacitados 16 jovens participantes, entre eles vários entrevistados para esta dissertação, como Yanilú Ojeda e Manuela Blanco.

¹² O *Concurso Nacional de Documentales Yulimar Reyes*, que teve duas edições, foi uma iniciativa conjunta do CONAC e do Ministro de Estado para a Cultura. O objetivo era estimular a produção de documentários. As propostas recebidas deviam abordar temas da sociedade contemporânea venezuelana, procesos culturais, sociais, políticos, ambientais, indigenistas, laborais e educativos. Os projetos deveriam ter uma duração de 25 a 50

grande”, de transferência de documentários de vídeo para película 35mm, em 2005); e de difusão (edições do Festival Internacional do Vídeo Documentário, em 2005 e 2006; e a Quinzena do longa-metragem documentário venezuelano, em 2008) (CARIDAD, 2007) (informação verbal)¹³.

Estas ações coadunaram com outras políticas de maior envergadura postas em marcha depois de 2005, já pelo Ministério da Cultura. Trata-se do estabelecimento de uma empresa estatal de distribuição (*Amazonia Films*, 2005)¹⁴, de uma produtora de filmes (*Fundación La Villa del Cine*, 2006)¹⁵ e da ampliação da rede de exibição da FCN que mencionamos antes. Todas estas entidades estatais, junto com o CNAC e o *Centro Nacional del Disco* (2005), integram a chamada *Plataforma del Cine y el Audiovisual*¹⁶, uma subdivisão operativa do ministério de cultura venezuelana.

Paralelamente, no âmbito das políticas midiáticas, o governo do falecido ex-presidente Hugo Chávez (1954-2013) promoveu a articulação de um verdadeiro aparato comunicacional público que hoje conforma o *Sistema Bolivariano de Comunicación e Información* (SIBCI)¹⁷. Dentre estes meios de comunicação, destacamos as redes de TV em

minutos para TV e o prêmio era de 25 milhões de bolívares (aprox. 9,5 mil dólares na época) para as propostas de 25 minutos e 50 milhões para as de 50 (aprox. 19 mil dólares, na época) (CARIDAD, 2005).

¹³ Informação fornecida por Manuela Blanco em entrevista, em Caracas, em 08.01.2015.

¹⁴ A *Fundación Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films* é uma distribuidora de filmes de Estado, dedicada à distribuição de produções alternativas em escala nacional e de filmes nacionais em escala nacional e internacional. Também organiza o *Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita*, um dos principais do país. Foi fundada em 6 de fevereiro de 2006, mas desde 2005 existiu como projeto do CNAC. Até 2014 esteve vinculada ao *Ministerio del Poder Popular para la Cultura*, mas nesse ano — via decreto presidencial — passou a ser parte do *Ministerio del Poder Popular para la Información y la Comunicación* (VENEZUELA, 2013, p. 302).

¹⁵ A *Fundación Villa del Cine* é uma produtora audiovisual do Estado, dedicada à produção, coprodução e prestação de serviços de produção para obras audiovisuais, particularmente obras cinematográficas. Funcionam também as figuras da recepção permanente de roteiros para produção e atividades de formação. Foi fundada em 6 de fevereiro de 2006. A sede, de 2400 m², foi inaugurada em 3 de junho de 2006 e custou 13 milhões de dólares. Conta com dois grandes estúdios de filmagem e todos os departamentos de produção e pós-produção necessários para realizar um filme. Até 2014 estava vinculada ao *Ministerio del Poder Popular para la Cultura*, mas nesse ano — via decreto presidencial — passou a ser parte do *Ministerio del Poder Popular para la Información y la Comunicación* (VENEZUELA, 2013, p. 397) (MAGALHÃES, 2014, p.126)

¹⁶ Segundo o site do Ministério da Cultura, trata-se de “un sistema para la coordinación, articulación y vinculación del ámbito cinematográfico y audiovisual del país desde la perspectiva de las políticas públicas concebidas, ejecutadas, controladas y evaluadas en el Ministerio del Poder Popular para la Cultura”. MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA. Plataformas Culturales. Ministerio de la Cultura. Venezuela, Disponível em: <<http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/index.php/home/plataformas-culturales>>. Acesso em: 27.06.2015.

¹⁷ O Sistema Nacional de Meios Públicos da Venezuela passou a ter uma rede de TV (Venezolana de Televisión, VTV), outra de emissora de rádio (Radio Nacional de Venezuela, RNV) e uma agência de notícias (Venpres), além de ter um complexo de comunicação estatal, concentrado no *Sistema Bolivariano de Comunicación e Información* (SIBCI), dirigido pelo Ministério do Poder Popular para a Informação e Comunicação (MPPINCI).

sinal aberto *Vive TV* (educativo, 2003), *Telesur* (internacional, 2005), *Ávila TV* (juvenil, 2006) e *TVes* (variedades, 2008), todas com espaços de produção e exibição de documentários. *Vive TV* e *Telesur*, particularmente, financiaram e produziram médias e longas-metragens que chegaram às salas de cinema depois de 2005 e que —portanto— foram consideradas neste estudo.

O CNAC apoiou aproximadamente 42 festivais públicos e privados (FUNDACIÓN VISOR, 2014, p. 31-33) (VENEZUELA, 2013, p. 177). Dois deles, surgidos fora do âmbito do Estado, dedicam-se exclusivamente ao documentário, são competitivos e têm participação internacional: o *Festival Franco Andino de Cine Documental de Caracas*, *DOCUMENTA* (desde 2006), financiado pela Embaixada Francesa na Venezuela e o *Caracas Doc* (desde 2010).

Entretanto, consideramos que a ação mais determinante no campo do documentário da década de 2000 foi a reforma da Lei de Cinematografia Nacional de 1993, aprovada em 29 de outubro de 2005. Esta conquista foi resultado de uma luta do setor cinematográfico nacional, representado principalmente pelas duas principais associações de autores cinematográficos: *Asociación Nacional de Autores Cinematográficos*, ANAC, e *Cámara Venezolana de Productores de Películas*, CAVEPROL. Esses órgãos receberam impulso e apoio do CNAC e encontraram um terreno fértil para a sua proposta no clima de mudanças no campo cinematográfico do período 2003 e 2005.

A modificação da lei criou verbas públicas específicas para o financiamento de documentários, as quais são providenciadas pelo CNAC mediante editais diferenciados¹⁸ (VENEZUELA-CNAC, 2012b). O instrumento legal também estabeleceu um fundo próprio para a atividade cinematográfica, diferente do orçamento de cultura da nação, que é

O SIBCI inclui três redes de TV nacionais — *VTV* (informativo), *Vive TV* (educativo, 2003) e *TVes* (variedades, 2008)—, uma internacional —*Telesur* (2005)— e duas locais —*Ávila TV* (juvenil, 2006), *ANTV* (informativa, 2005) —; dois circuitos radiais de emissão nacional (*RNV* e *YVKE* Mundial) e um de emissão internacional (*Radio del Sur*, 2010); A *Agencia Venezolana de Noticias* (*AVN*, antiga Venpres); o jornal nacional *Correo del Orinoco* e o local *Ciudad CCS*). Além desses meios, o Estado controla o sistema de correios, editoras de livros, revistas de organismos estatais, um satélite espacial de comunicações e o sistema nacional de 400 médios comunitários. (BISBAL, 2012, p.19) (QUIÑONES; BISBAL; AGUIRRE, 2012, p. 17-40)

¹⁸ A Lei de Cinematografia Nacional estabelece os critérios gerais da ação do Estado sobre a atividade cinematográfica. Existem também o Regulamento da Lei e os Regulamentos Internos, que estabelecem mecanismos operativos específicos para três áreas de ação: desenvolvimento cinematográfico, cultura cinematográfica e base industrial cinematográfica. Segundo o *Reglamento Interno de Estímulo y Fomento a La Creación y la Producción Cinematográfica* (CNAC, 2012b), os financiamentos para desenvolvimento de projetos cinematográficos compreendem verbas entre 70% e 100% (esta última só para curtas-metragens) do orçamento de produção. Os editais estão discriminados por etapa do projeto (desenvolvimento de roteiro, desenvolvimento de produção, produção, coprodução minoritária, finalização, transferência 35mm); duração (curta, média e longa-metragem) e experiência do realizador (desde estreantes até realizadores consagrados).

financiado com taxas sobre as atividades anuais das empresas do setor audiovisual (*Fonprocin*). Além disso, a reforma incrementou as cotas de distribuição e exibição de filmes nacionais em salas comerciais, habilitou mecanismos de apoio à comercialização e promoção e aumentou as atividades de formação (VENEZUELA, 2005) (VENEZUELA, 2003).

Todos estes fatores tiveram um impacto decisivo no incremento da oferta de documentários nacionais nas salas de cinema do país. Mas, esta evidente vitalidade do documentário venezuelano contemporâneo a partir de 2005 não corresponde à realidade dos estudos desta cinematografia. Em nosso mapeamento de fontes na Venezuela, no Brasil e em publicações regionais da *Fundación Nuevo Cine Latinoamericano* e da *Escuela Internacional de Cine y Televisión*, EICTV, a menção da Venezuela remete, quase sempre, à aparição das políticas públicas que acabamos de enunciar, ao aumento global da produção do cinema venezuelano e às questões ideológicas e políticas da Revolução Bolivariana. Mas, raramente, a filmes específicos ou grupos de filmes.

Consideramos que um dos piores aspectos desta carência é a enorme falta de descrição temática, narrativa e estilística do documentário venezuelano recente. Sabemos que houve uma massificação na produção e circulação nos últimos anos, especialmente de 2005 em diante, mas, como é essa filmografia? Do que trata? Que características têm? Como falar dela como conjunto? Quais os documentários mais relevantes deste período? Como é que estes documentários encaram seus temas?

Estas são perguntas que podiam resultar em uma pesquisa quixotesca se considerarmos o volume das transformações que enunciamos antes. Nós, nesta dissertação, decidimos empreender o caminho para respondê-las delimitando um primeiro recorte: os filmes em longa e média metragem, antigamente infrequentes na esfera da produção e da exibição, exibidos regularmente em salas de cinema comerciais e alternativas do país, entre 2005 e 2013.¹⁹

Esta escolha significou, em primeira instância, a organização de um *corpus* de filmes para o estudo. Este *corpus* foi sistematizado a partir do cotejo e depuração das estatísticas de Obras Cinematográficas Nacionais Estreadas do CNAC (CNAC, 2014a, 2014c, 2014e, 2015); dos dados do programa *Estrenar el Cine Nacional* da FCN e das informações da revista *Programación* da FCN, no período 2005 e 2013 (nº 164-267), além dos próprios filmes e outras fontes. O resultado desta sistematização é uma *Filmografia* de 61 longas-

¹⁹ Por terem atingido esses espaços, esses filmes foram mais acessíveis nos registros institucionais do CNAC e da FCN, nas fontes hemerográficas e, inclusive, em termos de arquivo fílmico. Em 2012 o CNAC forneceu, gentilmente, cópias em DVD da maior parte dos filmes lançados em salas comerciais.

metragens e 66 médias-metragens com suas informações técnicas e cinematográficas, que pode ser encontrada no Apêndice 1 deste trabalho.

Delimitado o *corpus*, o passo seguinte foi definir uma estratégia para adentrarmos na caracterização narrativa destes filmes. Uma revisão preliminar das fontes nos permitiu entrever que o referencial teórico mais sólido que tínhamos em mãos — um conjunto de obras ensaísticas sobre a história do documentário venezuelano, produzidas principalmente entre 1982 e 1997— poderia ser de grande utilidade para sustentar um raciocínio sobre o documentário recente. Por um lado, estes textos fizeram uma coisa que nós também pretendíamos fazer: organizar uma filmografia dispersa de forma coerente, em tendências e traços narrativos. Por outro lado, a observação empírica indicava que muitas das características ideológicas, temáticas e estilísticas do documentário venezuelano das décadas de 1960 a 1990 continuavam vigentes nos tempos atuais.

Foi assim que nos aprofundamos nos trabalhos de Tulio Hernández²⁰ (1990) e, muito especialmente, Julio Miranda (1989, 1994, 1997), críticos e pesquisadores do cinema venezuelano que escreveram durante as décadas de 1980 e 1990. Estes autores foram os principais responsáveis da organização da história “canônica” do documentário nacional, cuja referência mais importante são um par de capítulos da obra coletiva *Panorama Histórico del Cine en Venezuela (1896-1993)*, publicada em 1997 pela FCN.

Os textos de Miranda e Hernández, como quaisquer outros textos historiográficos, estabelecem uma narrativa particular sobre o cinema venezuelano, quer dizer, uma série definida de procesos que compõem o “estado das coisas” neste campo, que relevam alguns aspectos e obscurecem outros. Por exemplo, para ambos os autores, a história do documentário nacional “começa” por volta de 1965 a 1967, com a irrupção de vários curtas-metragens de cunho político revolucionário marxista, que almejavam uma intervenção direta na sociedade e que, pela primeira vez, não apenas representaram às classes populares (o povo) no seu entorno, mas também assumiram a defesa dos seus interesses de classe.

Porém, a história do documentário “nacional” bem poderia ter começado antes, em 1897, com as primeiras “vistas” documentais na cidade de Maracaibo, atribuídas a Manuel Trujillo Durán (*Célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa e Muchachas*

²⁰ Tulio Hernández: Sociólogo. Foi professor da *Facultad de Humanidades y Educación* e pesquisador do *Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO)*, ambos da *Universidad Central de Venezuela*, entre 1981 e 1993. Ex-diretor do Centro de Documentação e Pesquisa da *Fundación Cinemateca Nacional* e ex-presidente da *Fundación para la Cultura y las Artes do Distrito Federal (Fundarte)*, uma das instituições mais ativas no âmbito cultural venezuelano na década de 1980 e 1990. Professor da *Escuela de Comunicación Social da Universidad Católica Andrés Bello*. Destaca-se como ensaísta, comentarista e colunista. É membro do Conselho de Redação do jornal *El Nacional*.

bañándose en la Laguna de Maracaibo). Ou na década de 1950 com os documentários *Reverón* (Margot Benacerraf, 1952), *Llano Adentro* (Elia Marcelli, 1958) e *Araya* (Margot Benacerraf, 1959/1977)²¹. Ou com os noticiários e documentários da “Film Unit”²² da petroleira britânica Shell, que funcionou no país entre 1950 e 1965, sem contar os noticiários cinematográficos produzidos pelo Estado nas décadas de 1920 a 1940 e por produtoras como Ávila Films, Atlas Films, Civenca e Bolívar Films (MARROSU, 1997, p. 39-42).

Outros vieses podem ser identificados no relato de Miranda. Por exemplo, o tom apocalíptico com que o autor declara a *débâcle* da produção documentária venezuelana, na década de 1990. No entanto, muito longe de repensar a história do documentário venezuelano (assunto além do escopo do trabalho), empreendemos uma análise crítica destes textos visando elementos que pudessem ajudar na análise de nosso *corpus*.

Neste sentido, comparamos as reflexões de Miranda e Hernández com outros textos de história do cinema venezuelano — Ambreta Marrosu²³ (1997), Alfredo Roffé²⁴ (1997a, 1997b), Carmen Luisa Cisneros (1997) e Alfonso Molina (1997), autores com os quais Miranda e Hernández dialogaram— e, mais contemporaneamente, com artigos e ensaios de pesquisadores e cineastas Jacobo Penzo²⁵ (2000, 2002), Eduardo Cobos (2006), Emilia

²¹ *Araya*, talvez o documentário mais conhecido da história do cinema venezuelano, ganhou o Prêmio da Crítica do Festival de Cannes em 1959, junto com *Hiroshima mon Amour* e é mencionado por Georges Sadoul no seu *Dictionnaire des cinéastes* (1965), mas só teve estreia comercial no país em 1977. Até este momento, segundo Marrosu “para o pessoal do cinema, *Araya* não foi mais do que o capricho de uma autoexilada, sem vínculo nenhum com o país. Para o público cinematográfico, nem sequer existiu” (MARROSU, 1997, p. 42).

²² A Shell Films Unit, criada em 1934, é uma unidade de produção de documentários criada por influência da GPO, o baluarte principal do movimento documentarista britânico de John Grierson (DA-RIN, 2004, p.64) que teve presença em países onde a petroleira britânica tinha atividades. Os filmes da SFU são desconsiderados por Marrosu porque representavam uma manifestação ilustrada de “ingerência imperialista” (MARROSU, 1997, p. 40).

²³ Ambretta Marrosu: crítica de cinema nascida na Itália e nacionalizada venezuelana, redatora fundadora das revistas *Cine al día* (1967-1983) e *Cine-Oja* (1984-2000), pesquisadora da Cinemateca Nacional da Venezuela (1974-1976), primeira coordenadora del Área de Cinema e Fotografia do *Consejo Nacional de la Cultura*, CONAC (1976-1981). Professora fundadora da Escola de Artes da *Universidad Central de Venezuela* em 1978, membra do *Instituto de Investigaciones de la Comunicación* (ININCO) da mesma universidade, em cujo âmbito publicou vários textos sobre crítica. Desde 1984 até 1987 foi representante da *Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos* e integrante da diretoria do *Fondo de Fomento Cinematográfico* (Foncine).

²⁴ Alfredo Roffé (1929-2011): arquiteto, professor e pesquisador universitário, teórico e crítico de cinema, Prêmio Nacional de Cinema em 2000, fundador da Cátedra de Análise Cinematográfico da Escola de Artes da *Universidad Central de Venezuela*. Redator-cofundador da revista *Cruz del Sur* (1952-1961), diretor fundador das revistas *Cine al Día* (1967-1993) e *Cine-oja* (1984-2000). Foi, junto com Margot Benacerraf, um dos autores do projeto da Cinemateca Nacional de Venezuela (1966).

²⁵ Jacobo Penzo: cineasta e pintor, foi presidente da *Asociación Nacional de Autores Cinematográficos* (ANAC, 1984-1986), redator da Lei de Cinematografia Nacional de 1993, durante alguns anos da década de 2000 presidiu a *Fundación Cinemateca Nacional*. Recebeu o Prêmio Nacional de Cinema e Ordem de Cavaleiro das Artes e das Letras da República Francesa.

Bermúdez e Natalia Sánchez (2009), Roberto Rojas (2011), María Gabriela Colmenares (2012), Marc Villá (2012)²⁶ e Renata Máximo Magalhães (2014).

Também contrastamos a obra de Miranda e Hernández com a discussão conceitual sobre *Nuevo Cine Latinoamericano* de Fabián Núñez (2009); as considerações sobre mercado cinematográfico latino-americano de Octavio Getino (2005) e a reflexão sobre cinema, ideologia e identidade nacional de José Mario Ortiz Ramos (1983), Renato Ortiz (1985) e Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983). Deste último autor, tomamos seus apontamentos sobre cinema venezuelano (1981) e historiografia do documentário brasileiro (2003,2008). Adicionalmente, foi necessário esclarecer aspectos históricos, políticos e sociais da Venezuela das décadas de 1960 a 1990. Para isso apoiamo-nos em textos de Pedro Pablo Linárez — antropólogo — (2006); Margarita López Maya —historiadora— (2006) e Yara Altez —antropóloga— (2003).

No entanto, este esforço reflexivo demandou ferramentas conceituais para sistematizarmos o raciocínio destas diferentes vozes teóricas que acolhemos na análise e aproveitá-lo na descrição do *corpus* contemporâneo. Foi assim que, orientados pelo pensamento de Bill Nichols (1997, 2005, 2010), Michael Renov (2010), Souza, Torres e Lucas (2011) e por ideias próprias, decidimos propor três conceitos para organizarmos a nossa reflexão.

O primeiro é a noção de *Paradigma de Representação*, que entendemos aqui como o conjunto de princípios éticos e ideológicos que organizam a realização de documentários em determinado contexto espaço-temporal. Consideramos que este conceito relaciona-se com o que Renov entende como:

Alguns princípios fundamentais que governam a função e o efeito no trabalho documentário no cinema e no vídeo, dentro de um marco histórico e através de uma avaliação da modalidade discursiva (RENOV, 2010, p.8)²⁷ [tradução nossa]

Para nós, a ideia de paradigmas de representação diz respeito aos princípios que indicam o que é — de forma geral— correto, desejável, oportuno e esperado na hora de encarar o mundo histórico e construir representações “assertivas” sobre ele, em certo momento e lugar. Escolhemos esta noção porque na leitura crítica de Miranda, Hernández e

²⁶ Marc Villá (1973-): sociólogo, documentarista. É um dos documentaristas mais ativos da Venezuela desde 2003. Autor de vários ensaios sobre cinema documentário.

²⁷ Original em espanhol: “Algunos principios fundamentales que gobiernan la función y el efecto en el trabajo documental en el cine y el video, dentro de un marco histórico y a través de una evaluación de la modalidad discursiva”

outros autores é possível identificar três momentos da história do documentário venezuelano em que a produção pareceu organizar-se em função a paradigmas diferentes.

Decorrentes de paradigmas de representação, temos as noções de *Práticas de Representação* e *Formas de Representação*.

A primeira diz respeito das configurações concretas que adquire a *práxis* do documentário em determinado momento e lugar. Embora não seja nossa intenção entrarmos em um debate conceitual, pensamos esta noção à luz das ideias de Bill Nichols. O autor define o documentário “prática institucional” acionada por uma “comunidade de praticantes” que produz um “*corpus* de textos”. Entendemos “comunidade de praticantes” como o conjunto diverso de indivíduos e instituições que assumem a representação do mundo histórico através do documentário como objetivo (1997, p. 44-46). Nesse sentido, as práticas do documentário, mais do que uma série fechada de procedimentos, são o conjunto difuso e variável de ações e procesos envolvidos na realização e circulação de documentários, configurado na dialética entre tradição e inovação desse campo:

Levados por uma preocupação pela representação do mundo histórico irão surgir e se enfrentar diversos princípios organizativos, padrões de distribuição e exibição, estilos, estruturas, técnicas e modalidades. (NICHOLS, 1997, p. 45) [tradução nossa]²⁸

Como subconjunto das práticas de representação, propomos a noção de *Formas de Representação*. Este conceito, mais restrito, tem a ver especificamente com a configuração narrativa e estética do texto fílmico. Neste sentido, o conceito aponta para as ideias de modalidades de representação, estruturas e estratégias narrativas e características estéticas de cada documentário.

Munidos destes três conceitos, percebemos que alguns paradigmas da história do documentário venezuelano parecem manter-se como balizas das práticas e formas de representação do nosso *corpus* contemporâneo.

O primeiro é aquele que denominamos “paradigma de representação político militante de esquerda”, e que para Miranda e Hernández deflagrou a cinematografia documentária nacional no período 1965-1975. As práticas e formas relacionadas a este paradigma dialogam com um conjunto de documentários contemporâneos que têm como elo a defesa e exaltação da Revolução Bolivariana. Alguns exemplos de filmes relacionados com

²⁸ Original em espanhol: “Llevados por una preocupación fundamental por la representación del mundo histórico, surgirán y se verán enfrentados diversos principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas y modalidades.”

este paradigmas são *Injeren-CIA, la invasión silenciosa* (Ángel Palacios, 2006); *Venezuelan Petroleum Company* (Marc Villá, 2007); *Cuando la brújula marcó el sur* (Laura Vásquez, 2007); e *Abriendo Brechas* (Ramón López Carrasco, 2009), entre outros.

Em segundo lugar, temos o que Miranda (1994, p. 136) e Hernández (1990, p. 88-89) destacam como o paradigma mais importante nas práticas de representação do documentário venezuelano depois de 1975: o agenciamento da memória coletiva, associado frequentemente com o “salvamento” de manifestações “ameaçadas” da cultura popular venezuelana, como fonte de identidade nacional, frente a uma eventual descaracterização produto do avanço da modernização capitalista e a globalização midiática.

Para nós foi bastante claro que o documentário contemporâneo venezuelano mantém uma das suas práticas mais sólidas na representação de manifestações da cultura popular tradicional e urbana, bem como de sujeitos oriundos das classes populares. Filmes como *María Lionza, aliento de orquídeas* (John Petrizzelli, 2008); *El Terminal de pasajeros de Maracaibo* (Yanilú Ojeda, 2008); *Tambores de agua* (Clarissa Duque, 2009); *Barrabás* (Giuliano Salvatore, 2009); *Manos mansas* (Luis e Andrés Rodríguez, 2010); *Érase una vez... un barco* (Alfredo Anzola, 2011); *El misterio de las lagunas: fragmentos andinos* (Atahualpa Lichy, 2012) —entre muitos outros— são exemplo disso.

O terceiro paradigma, que temos chamado de “diversificação ideológica”, tem a ver com a visibilização de atores cinematográficos de direita ou sem posicionamento político evidente na década de 1990. Estes atores — de certa forma— se distanciaram do paradigma de representação atrelado à ideia de cultura popular e identidade nacional. Miranda e Penzo — como mencionamos pouco antes— enxergam esta mudança como a *débâcle* do documentário venezuelano. Entretanto, pensamos que, mesmo afastadas de paradigmas oriundos do pensamento de esquerda, as práticas do documentário não cessaram na Venezuela e, portanto, é inapropriado falar em *débâcle* do documentário venezuelano.

Parece-nos que este paradigma da “diversificação ideológica” dialoga com outro conjunto de filmes do nosso *corpus*. Estes títulos se afastaram da representação exclusiva das classes populares e aludiram, de forma geral, à unidade de classes sociais no meio do conflito de *polarização sociopolítica*²⁹ que vive a Venezuela desde a chegada da

²⁹ Entendemos por polarização política um processo social através do qual os espaços de convivência e construção da opinião pública na Venezuela se politizaram e se dividiram em dois bandos antagônicos: os partidários da figura de Hugo Chávez e seu projeto político, a Revolução Bolivariana, no poder na Venezuela desde 1999 (os chamados *chavistas*); e as forças que o rejeitaram, por diversas razões (os chamados *antichavistas* ou *opositores*). Seguimos aqui o conceito de Hernández (2005, p. 100-101) que destaca que os processos de polarização política caracterizam-se pela conflitualidade da população civil, a anulação do reconhecimento do outro e a construção de versões da realidade contrapostas e excludentes. Segundo a psicóloga

Revolução Bolivariana no poder. Como exemplo desta filmografia, podemos citar *Tocar y Luchar* (Alberto Arvelo, 2006), *Vinotinto, la película* (Miguel New, 2008), *Extremos* (Juan Carlos López-Durán, 2010), *El Yaque, pueblo de campeones* (Javier Chuecos e Horacio Collao, 2013). Este grupo, por sua vez, atingiu as salas de cinema comercial e teve os melhores índices de bilheteria do *corpus*.

É assim que, partindo de elementos encontrados na discussão sobre os documentários das décadas de 1960 a 1990, apresentamos, descrevemos e analisamos estes três conjuntos de filmes contemporâneos, tomando em consideração tanto aspectos ligados às práticas de representação quanto questões relacionadas com formas de representação.

A base para tratarmos destes filmes contemporâneos provém, além dos textos antes mencionados, de vários artigos, entrevistas e ensaios sobre tópicos do cinema venezuelano contemporâneo: Magdalena López (2004), Nela Cote e Eduardo Cobos (2004), Libia Villazana (2008), Emperatriz Arreaza-Camero (2009), Naomi Schiller (2009), Shalo Smith (2012), Nancy De Miranda (2012), Luisela Alvaray (2013), Nilo Couret (2013) e Patricia Valladares-Ruiz (2013).

Centrais — inclusive mais do que os textos propriamente cinematográficos — são vários textos que explicam assuntos sociológicos, políticos, econômicos e midiáticos da Venezuela contemporânea. Destacam, neste sentido, as referências de Margarita López Maya (2006, 2008, 2011), Mireya Lozada — psicóloga social — (2008, 2011), Pilar García-Guadilla —socióloga— (2006); Rafael Quiñones; Marcelino Bisbal e Jesús M. Aguirre —sociólogo e comunicólogos— (2011), Marcelino Bisbal (2012) e Juan José Pérez (2012) — economista.

Também nutrimos nossa reflexão de dados estatísticos oriundos do CNAC, da FCN e dados avulsos fornecidos por duas associações privadas: *Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas*, AVEP e *Asociación de la Industria Cinematográfica*, ASOINCI. Nesta mesma categoria, utilizamo-nos dos relatórios de gestão do ministério da cultura

social venezuelana Mireya Lozada, esta polarização é sociopolítica e não apenas política porque traz consigo um remanente da desigualdade na história social venezuelana: "Nas representações dos grupos sociais confrontados na Venezuela subjaz uma elaboração ideológica do conflito e profundas diferenças socioeconômicas e culturais mantidas e reforçadas por uma desigual distribuição da riqueza ao longo de mais de cinco décadas de democracia (...)" (LOZADA, 2008, p. 94) [tradução nossa]. A autora destaca outro elemento que é de grande importância para o nosso raciocínio nesta dissertação: a projeção desta polarização no campo simbólico cultural: "a polarização revela a emergência, utilização e exploração política de valores, crenças, símbolos e mitos do imaginário social, expressos numa multiplicidade de espaços sociais, públicos, privados, reais, virtuais, corporais e territoriais, e através de discursos verbais e icônicos de grande força simbólica. Durante os últimos anos, o discurso público tanto de atores políticos de governo e oposição como dos seus simpatizantes tem reivindicado e ressignificado uma série de referentes simbólicos militaristas, religiosos e revolucionários que mobilizam um jogo de identificações e oposições, de paixões e desejos, de encontro e desencontro nos níveis intra e intergrupais" (LOZADA, 2008, p. 98)

venezuelano dos anos 2005 a 2013 (chamados “*Memoria y Cuenta*”) (VENEZUELA, 2005-2013); da *Ley de Cinematografía Nacional* e seus regulamentos de lei³⁰; das informações do guia do audiovisual venezuelano *Visor* (FUNDACIÓN VISOR, 2006, 2012) e de três publicações periódicas: a revista *Programación* da FCN, o boletim *Cine al Día* do CNAC e o blog *Blogacine*.

Além disso, foram realizadas entrevistas na Venezuela com diferentes atores do meio audiovisual venezuelano³¹. Foram consultados os cineastas Marc Villá, Yanilú Ojeda, Manuela Blanco, Alberto Arvelo, John Petrizzelli, Alfredo Anzola, Javier Chuecos, Carlos Márquez e Carlos Oteyza; bem como os críticos Pablo Gamba e Robert Andrés Gómez; o presidente da FCN, Xavier Sarabia, e outros profissionais do meio cinematográfico como Abdel Guerere (AVEP), José Pisano (ASOINCI), Irlanda Mancilla (*Amazonia Films*), Mery Stein (*Fundación Villa del Cine*), Emilio Quintero (*Vive TV*) e Rodrigo Llamozas (*Cameo Marketing Audiovisual*).

Todos estes elementos sustentam o capítulo I desta dissertação. Nele apresentamos um panorama geral das práticas e formas de representação do documentário contemporâneo venezuelano a partir do seu diálogo com a “tradição”. Não obstante, pensamos que uma dissertação sobre as características narrativas de uma determinada filmografia não é completo se carece de análises de filmes específicos, não só pela necessidade de dar exemplos concretos para as características levantadas, mas também pelo desejo de deixar constância do valor cinematográfico de alguns “pontos altos” dessa filmografia.

³⁰ A lei de cinematografia nacional venezuelana estabelece uma série de artigos gerais sobre o funcionamento da atividade no país. Os regulamentos de lei são ferramentas legais de caráter instrumental que definem detalhadamente o funcionamento de determinadas atividades. São aplicados pelo CNAC e não do Poder Legislativo. Equivalem, por exemplo, às portarias da ANCINE no Brasil. O *Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional* e o *Reglamento Interno de Estímulo y Fomento a la Creación y la Producción Cinematográfica* passaram por consultas públicas entre 2010 e 2012.

³¹ Como ferramenta de pesquisa, as entrevistas cumpriram três objetivos: a obtenção de informação sobre o funcionamento do meio de produção e circulação de documentários (ou bem, a obtenção de orientações sobre busca e sistematização de tais informações); o levantamento de pareceres e contribuições sobre o nosso raciocínio sobre paradigmas, práticas e formas de representação do documentário venezuelano e a coleta de opiniões de alguns documentaristas sobre aspectos poéticos, técnicos e de produção dos seus filmes. Estas entrevistas foram feitas a partir de questionários básicos semifechados: um para realizadores (com pequenas alterações de um para outro); um para críticos; um sobre distribuição de cinema nacional e outro sobre exibição. No desenho metodológico inicial desta dissertação, as entrevistas tinham uma importância muito grande. No texto final, o leitor encontrará que elas não ocupam um lugar tão privilegiado. Três são os motivos desta situação: a pesquisa bibliográfica rendeu muito mais resultados dos esperados; a maioria dos entrevistados — principalmente os realizadores — se expressaram sobre uma parte da pesquisa que não entrou no texto final (aspectos sobre produção, distribuição e exibição) e o tempo do mestrado não alcançou para a sistematização, cotejo e principalmente transcrição e tradução à língua portuguesa de todas as entrevistas. Porém, a importância destas entrevistas corre por trás da dissertação, porque o nosso raciocínio histórico, ideológico e crítico foi validado com os entrevistados.

Nesta perspectiva, no capítulo II apresentamos a análise de três filmes contemporâneos, decorrentes dos três paradigmas de representação descritos antes, que encarnam determinadas práticas e formas de representação. Trata-se de obras que, além de se encaixarem como exemplos de paradigmas, práticas e formas de representação determinados, chamam a atenção pelo fato de serem oriundas de circuitos de produção e circulação particulares, por terem atingido reconhecimento público na Venezuela e pela sua qualidade narrativa.

As análises destes documentários centram-se em quatro aspectos: a origem e articulação dos seus recursos audiovisuais como fator de construção de sentido; a base ética e ideológica do discurso; a organização da narrativa em diferentes modalidades de representação e as estratégias estéticas dos filmes. São comuns, para todas as análises, as noções de *voz do documentário* (2005) (2010) e *modalidades de representação* (2005) de Nichols; alguns termos propostos por Fernão Ramos (2008); as ideias de Guy Gauthier sobre tipologias do documentário (2011) e noções gerais de análise fílmica de Aumont e Marie (2004).

O primeiro destes títulos é *Venezuelan Petroleum Company* (Marc Villá, 2007, 78 min., vídeo), longa-metragem financiado pela *Fundación Villa del Cine*, que representa uma série de documentários políticos partidários da Revolução Bolivariana. Sobre este título, focamo-nos nas estratégias que sustentam uma revisão “bolivariana” de momentos da história da atividade petroleira do país.

O segundo documentário, *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* (Yanilú Ojeda, 2008, 75 min., vídeo/35mm), é exemplo do paradigma de representação relacionado com cultura e sujeito populares. A obra corre atrás do mosaico de personagens populares e marginalizados que fazem vida em um terminal rodoviário. Focamos nossa atenção nas estratégias fílmicas e narrativas que permitem aprofundar na subjetividade destes personagens, bem como nos elementos que ajudam a construir um microcosmo da nação venezuelana nesse espaço.

Tocar y Luchar (Alberto Arvelo, 2006, 71 min., 35mm), o terceiro e último documentário a ser analisado, acompanha o paradigma de representação que chamamos de “diversificação ideológica”. O filme faz uma apologia do projeto sociocultural conhecido como *Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela*³² e coloca

³² *El Sistema*, como é conhecido universalmente, é um programa de transformação social através do ensino musical e da prática orquestral massivo, criado pelo maestro venezuelano José Antonio Abreu, em 1975. O modelo tem sido aplicado em várias partes do mundo, contabilizando, até o momento, 42 países (em diferentes

um conjunto de alusões à conciliação entre partidários e opositores da Revolução Bolivariana. Estas alusões são sustentadas, entre outros elementos, pelo uso da música em vários níveis.

No desenvolvimento destas análises foi aparecendo, entre os filmes, certa coerência entre as questões que perpassam as vozes dos documentaristas, para além das suas diferenças. Estas ideias— em alguns casos intuições— nos conduziram, já nas considerações finais do trabalho, para uma reflexão pessoal sobre o “estado das coisas” do documentário venezuelano. Pensamos estas questões a partir da sensação que nos produziu a sistematização das informações básicas — muito dispersas— dos filmes que estudamos. Também, da revelação do quanto diz o passado de coisas que o documentário atual apresenta como novidades. E, finalmente, da configuração específica que um meio político, social e cultural de bastante agitação política e social — como a Venezuela da década de 2000—, fez do cinema “do real”.

CAPÍTULO I - TRADIÇÕES DE REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO³³

Este capítulo investiga alguns paradigmas que orientaram, de forma geral, a realização de documentários na Venezuela nas décadas de 1960 a 1990, segundo o pensamento do crítico cubano-venezuelano Julio Miranda em seus ensaios *El cine que nos ve* (1989), *Palabras sobre imágenes, 30 años de cine venezolano* (1994) e *30 años de cine documental* (1997) e também a partir do sociólogo e crítico Tulio Hernández em *El cine documental venezolano* (1990), entre outros autores. Tem-se o intuito de compreender algumas práticas de representação que persistem no documentário venezuelano contemporâneo, com recorte no período 2005-2013.

Miranda e Hernández consideram, em seus ensaios, “um conjunto seguro de 300 títulos, que talvez atinja os 400” (MIRANDA, 1997, p. 91), produzidos a partir de 1965 até aproximadamente 1994. A maioria destas produções consiste em curtas-metragens, cuja circulação se deu em cineclubes, salvo dez longas-metragens lançados em salas de cinema até 1994³⁴.

O capítulo está dividido em três partes, conforme três momentos paradigmáticos nas práticas de representação identificados na bibliografia: um primeiro momento “político-militante”, que pode ser localizado aproximadamente entre 1965 e 1975; um segundo momento “de integração” ou “de assimilação” dos documentaristas com as instituições e políticas culturais do Estado — entre 1975 e 1989— e um terceiro momento de “diversificação ideológica” na produção de documentários, que corre a partir da década de 1990.

Cada um destes momentos paradigmáticos é caracterizado por práticas e formas de representação particulares, bem como por diferentes formas de produção e circulação de documentários, tudo isso em íntima relação com o momento político e social de

³³ Parte do conteúdo deste capítulo faz parte de um artigo publicado pelo autor na revista argentina *Cine Documental* sobre as representações da favela no documentário venezuelano das décadas de 1970 e 1980. (Cf. MAGGI, 2015, p. 113-141)

³⁴ São os filmes *Juan Vicente Gómez y su época* (Manuel de Pedro, 1975); *Araya* (Margot Benacerraf, 1959, lançado na Venezuela em 1977), a docu-ficção *En Venezuela es la cosa* (Giancarlo Carrer, 1978); *Electofrenia* (Julio Neri, 1979); a trilogia *La propia gente* (1981), integrada pelos curtas-metragens *El Afingue de Marín* (Jacobo Penzo), *Mayami Nuestro* (Carlos Oteyza) e *Yo hablo a Caracas* (Carlos Azpúrua); *Rock Venezolano* (Luis Lara Gilberto, 1985); *Un solo pueblo* (Manuel de Pedro, 1985); *Amazonas, negocio de este mundo* (Carlos Azpúrua, 1987); a docu-ficção *El misterio de los ojos escarlata* (Alfredo Anzola, 1993) e *Ledezma, el caso Mamera* (Luis Correa, 1994), censurado em 1981 e que resultou na prisão do diretor por “apologia ao delito” (CNAC, 2011b).

cada época. Partimos da ideia de que cada uma dessas formas serve para descrevermos panoramicamente o documentário contemporâneo venezuelano.

1. 1965-1975: A MILITÂNCIA REVOLUCIONÁRIA COMO TRAÇO DEFLAGRADOR DO NACIONAL NO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO

Neste subcapítulo descrevemos o paradigma de representação que, de acordo com Miranda e Hernández, deflagrou a existência do documentário venezuelano. A principal característica desta produção é o tratamento político, crítico e beligerante (no sentido de visar uma intervenção política na sociedade) da realidade social, segundo uma ideologia de esquerda.

A importância da orientação ideológica como critério de organização do relato na obra de Miranda e Hernández é de primeira ordem. Ambos os relatos dos autores começam em 1965, porque a partir desta data surgiria o documentário “verdadeiramente” nacional, com a aparição de uma série de curtas-metragens que Hernández chama de “aproximação social” (1990, p. 77) e que promoveram explicitamente a necessidade de uma revolução popular. Miranda explicita esta demarcação historiográfica no seu texto de 1989 *El cine que nos ve*:

A história [do documentário venezuelano] começou com o nomeado por Marrosu: *Pozo Muerto*, de Carlos Rebolledo, *La ciudad que nos ve*, de Jesús Enrique Guédez, o espetáculo coletivo *Imagen de Caracas* y outros trinta documentários que, entre finais dos sessenta e começos dos setenta, propõem uma visão particularmente dura e conflituosa da realidade nacional. (MIRANDA, 1989, p. 14) [Tradução nossa].³⁵

Hernández deixa claro, da mesma forma que Miranda, que os documentários da década de sessenta são os primeiros cuja originalidade estética e política os legitima como “verdadeiros” documentários:

Até o momento, descrevemos com particular ênfase os documentários realizados a partir da década de 1960, não porque queiramos negligenciar arbitrariamente o conjunto das produções documentais anteriores a essa data. O que tentamos ressaltar é que o início de um *verdadero* movimento coletivo e contínuo do que poderíamos chamar de busca estética, política, e de indagação social através do cinema documentário irá ocorrer só a partir destas datas. [...] a partir destes acordos, deve ficar claro que de aqui em diante ocupar-nos-emos apenas daquele tipo de documentários que: a) supõe uma autoria, b) constitui uma narrativa e uma linguagem cinematográfica distinta do documentário turístico, científico, de

³⁵ Original em espanhol: “La historia comenzó con lo nombrado por Marrosu: *Pozo Muerto*, de Carlos Rebolledo, *La ciudad que nos ve*, de Jesús Enrique Guédez, el espectáculo colectivo *Imagen de Caracas* y una treintena de documentales que, entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta, proponen una visión particularmente dura y conflictiva de la realidad nacional”.

divulgação, institucional o de estrita exploração etnográfica e, c) *envolve um nível significativo de 'aproximação social' do tema abordado, isto é, abordar sua temática dentro de um coletivo em maior ou menor grau relacionada com suas implicações e condicionais políticos, socioeconômicos, estéticos ou culturais.* (HERNÁNDEZ, 1990. p. 77-84)³⁶ [grifos nossos].

Hernández separa aqui três critérios paradigmáticos na categoria de “documentário venezuelano”: a autoria, a elaboração criativa livre e a relação da temática com reflexões de cunho sociopolítico sobre a Venezuela. É um ponto de vista semelhante ao de Miranda quando afirma que o curta-metragem documentário da década de 1960 é aquele que pela primeira vez fez cinema com imediatismo temático (ou seja, temas do entorno imediato nacional), liberdade expressiva, busca formal e organização em torno da figura do autor, apesar da recorrente origem institucional de seu financiamento (MIRANDA, 1994, p. 126).

Miranda, por sua vez, sustenta que o tratamento do social se dá na denúncia das injustiças sociais, o que sustenta e legitima o caráter “nacional” do documentário venezuelano. O alvo desta denúncia é, principalmente, a opressão e violência contra as classes populares por parte do capitalismo, representado pelos dois partidos políticos que dominaram a cena política no sistema democrático venezuelano depois de 1958³⁷, *Acción Democrática* e *Copei*; as instituições sociais à serviço dele, como a televisão, e aquelas que representam formas de alienação do povo, como a igreja católica. Essas entidades que

³⁶ Tradução nossa de: “Hasta el momento hemos reseñado con particular énfasis los documentales realizados a partir de los años sesenta, no porque queramos soslayar arbitrariamente el conjunto de las producciones documentales anteriores a la fecha. Lo que intentamos destacar es que el inicio de un *verdadero* movimiento colectivo y continuo de lo que podríamos llamar una búsqueda estética, política y de indagación social a través del cine documental ocurrirá sólo a partir de estas fechas. [...] A partir de estos acuerdos, debe quedar claro que de ahora en adelante nos ocuparemos sólo de aquel tipo de documentales que: a) implican una autoría, b) constituyen una narrativa y un lenguaje cinematográfico distinto al documental turístico, científico, divulgativo, institucional o de estricta exploración etnográfica y, c) conllevan un nivel significativo de 'aproximación social' al tema abordado, esto es, abordar su temática dentro de un contexto colectivo en mayor o menor grado a sus implicaciones y condicionales políticos, socioeconómicos, estéticas o culturales.”

³⁷ Referimo-nos ao período histórico que inicia em 23 de janeiro de 1958, com o derrocamento da ditadura militar do General Marcos Pérez Jiménez, que governou entre 1952 e 1958. A derrocada foi possível graças a um movimento onde se aliaram partidos de centro e esquerda com civis e um setor de militares. Nesse mesmo ano ocorreu a eleição de Rómulo Betancourt, do partido *Acción Democrática* (AD) como presidente. Durante as próximas quatro décadas, a Venezuela terá uma democracia representativa relativamente estável com eleições livres, dominada por dois partidos, *AD* (socialdemócrata) e *Copei* (social-cristão), que se alternaram no poder mediante um pacto de participação conjunta e programa mínimo comum assinado em 1958, chamado *Pacto de Punto Fijo*. Este pacto deixou de fora partidos de esquerda como o *Partido Comunista Venezolano*, ilegalizado até 1969, o qual suscitou a aparição de grupos guerrilheiros entre 1962 e 1969, data em que houve uma rendição da maior parte desses grupos e uma anistia do governo. Marrosu (1997, p. 42-43) destaca a insatisfação dos setores intelectuais de esquerda com o naufragio “*de las prácticas ruinosas de un desarrollismo dependiente*” destes partidos durante os anos 1960. Neste sentido, a autora destaca que a corrente documentária política, identificada como deflagradora do nacional por Miranda e Hernández, “*nacía del cambio histórico constituido por la presión intelectual-popular sobre la democracia formal que se había adueñado del resultado del 23 de enero de 1958*” (MARROSU, 1997, p. 43).

estariam cooptadas pelos interesses neocolonialistas e imperialistas estadunidenses (‘ianques’).

1.1. Documentários venezuelanos fora do escopo do nacional na obra de Miranda e Hernández

Ao marcarem 1965 como a data “inicial” do documentário venezuelano, Miranda e Hernández excluem, em linhas gerais, produções documentais anteriores que estariam fora da “elaboração criativa da realidade” (HERNÁNDEZ, 1990, p. 79)³⁸, como os filmes de atualidades e de viagem (que na Venezuela foram produzidos desde 1897)³⁹ ou os noticiários oficiais — cuja produção regular aparece com o *Laboratorio Cinematográfico Nacional* (1927-1935) e depois com o *Servicio Cinematográfico Nacional* (1936-1938)—.⁴⁰

Porém, consideramos que há dois conjuntos de documentários anteriores a 1965 nos quais existe a evidência de autoria, independência criativa, além do tratamento do social e busca formal, que não entram nos relatos dos autores. Trata-se dos filmes de Margot Benecerraf, *Reverón* (1952) e *Araya* (1958), e algumas das 79 obras da Unidade Fílmica (*Film Unit*) da empresa petroleira Shell da Venezuela, fundada por cineastas ingleses, que funcionou no país entre 1952 e 1965. Esta unidade também colaborou emprestando equipamentos e pessoal técnico para a produção do longa-metragem documentário *Llano Adentro* (Elia Marcelli e Néstor Lovera, 1958) e para os dois filmes — já mencionados na introdução— de Margot Benecerraf (CISNEROS, 1997, p. 132). Cisneros, no seu texto *Tiempos de avance 1959-1972*, destaca os documentários da Unidade Fílmica da Shell:

“Se bem obedeciam a interesses particulares da companhia, encaixam-se dentro da melhor tradição do cinema documentário britânico e irão procurar pelo país para mostrar a vitalidade e o esforço do povo trabalhador, fornecendo um novo caráter e

³⁸ Aqui resulta evidente a filiação da obra de Hernández com as ideias de John Grierson, figura fundamental do movimento documentarista britânico da primeira metade do século XX, centrado nas figuras institucionais da EMB (*Empire Marketing Board*) e a GPO (*General Post Office*). Grierson foi quem acunhou o termo *documentary* para denominar filmes de não ficção que, para além do seu propósito informativo sobre aspectos do mundo histórico, perseguiram a criação de um texto fílmico com valor artístico próprio e intenção transformadora do social, elementos que eram fornecidos por uma visão criativa, autoral, que retrabalhava o real captado. Os princípios de realização de Grierson são citados por Hernández. (Cf. DA-RIN. *O Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. São Paulo: Azougue, 2004).

³⁹ Cf. SANDOVAL, J.El Vitascopio, el primer espectáculo cinematográfico de Venezuela. Caracas: FCN, 1997, p. 151-178.

⁴⁰ Cf. ACOSTA, J.M. *Bajo el signo del Estado*. Caracas: FCN, 1997, p. 179-198.

interesse ao cinema documentário” (CISNEROS, 1997, p. 133) [tradução nossa], [grifos nossos]⁴¹

Cisneros identifica nos documentários da *Film Unit* uma seção de filmes chamados “de prestígio”, destacando *Rostros de Venezuela* (Néstor Lovera, 1957) e o mencionado *Llano Adentro*, documentários que evidenciavam um interesse...

... Pelo entorno, a vida cotidiana (...) o devir não apenas do petróleo e seus homens, mas também do *povo venezolano*, em um registro de caráter antropológico que evidencia fatos e formas de viver não expressado até esse momento (CISNEROS, 1997, p. 132) [grifos nossos]⁴².

Entendemos isto como uma forma de “aproximação social” que Miranda e Hernández desconhecem ou desdenham. Só a crítica Ambretta Marrosu em *Los modelos de supervivencia* (1997), talvez o texto mais citado sobre história do cinema venezuelano, se refere à *Llano adentro* como:

Otro antecedente valioso del género [documentario] en el país, entendiendo el documental como la indagación libre y directa de la realidad (...) a su sustancia correspondía a la asunción desinteresada de un fomento cultural en función social y nacional, característica idealizada y concretizada por el inglés John Grierson a través de una cadena de organismos que él mismo modificó y promovió, y entre los cuales el único no gubernamental fue justamente la Shell Unit, que fundó en 1933. Dos elementos modificaban ese programa griersoniano: la situación de decadencia teórica en la propia Gran Bretaña en la década de 1950 y el hecho de que en Venezuela no podía ser más que una variante, aunque iluminada, de injerencia imperialista (MARROSU, 1997, p. 40) [tradução nossa]⁴³ [grifos nossos].

Deste raciocínio, e de outros que poderíamos citar, derivam duas observações. A primeira é que os documentários da Unidade Fílmica da Shell, embora nascessem de um interesse de fomento social e nacional relativamente “livre”, não entrariam no escopo do *nacional* por provirem de uma empresa capitalista oriunda de um Estado considerado por Marrosu imperialista e contrário aos genuínos interesses nacionais venezuelanos. A segunda é

⁴¹ Original em espanhol: “si bien obedecían a intereses particulares de la compañía, se inscriben dentro de la mejor tradición del cine documental británico y van a hurgar en el país para mostrar la vitalidad y el esfuerzo del pueblo trabajador, dando un nuevo carácter e interés al cine documental!”

⁴² Tradução nossa de: “testimoniar el devenir no sólo del petróleo y sus hombres, sino también del pueblo venezolano, en un registro de carácter antropológico que evidencia hechos y formas de vivir no expresadas hasta ese momento”.

⁴³ Tradução nossa de "otro antecedente valioso del género en el país, entendiendo el documental como la indagación libre y directa de la realidad (...) su sustancia correspondía a la asunción desinteresada de un fomento cultural en función social y nacional, característica de la política ideada y concretada por el inglés John Grierson a través de una cadena de organismos que él mismo modificó y promovió, y entre los cuales el único no gubernamental fue justamente la Shell Unit, que fundó en 1933. Dos elementos modificaban ese programa griersoniano: la situación de decadencia teórica en la propia Gran Bretaña para los años 50 y el hecho de que en Venezuela no podía ser más que una variante, aunque iluminada, de injerencia imperialista"

que o tratamento desses contextos não seria de denúncia e crítica da situação desse povo na sua “verdadeira” *realidade*, o qual seria suficiente para desqualificá-los.

Já o caso de *Araya* é diferente porque Miranda (1989, p. 13-14) justifica as razões pelas quais este último filme não inaugura a história do documentário nacional: a primeira é que a obra, por diferentes razões técnicas e financeiras (CISNEROS, 1997, p. 135) só foi conhecida na Venezuela em 1977, mas o que descredenciaria *Araya* na leitura “nacional” de Miranda é a ausência de referência à *realidade* socioeconômica e política dos personagens e o “excesso” de esteticismo no tratamento da realidade do interior subdesenvolvido venezuelano. Miranda dirá que:

Araya não apenas registrava uma realidade de 'terra logínqua', também, de alguma forma, afastava-a ainda mais. Talvez por seu lirismo paisagístico, que insere os moradores da península [de Araya, uma região do oriente venezuelano] na ordem dos elementos, *atenuando e até dissolvendo o social no natural*. Talvez porque o discurso é, sempre, o do cineasta, e o recarregado texto *em off* não 'passa a palavra' aos homens e mulheres concretos que vemos na tela. Talvez porque, quando apesar de tudo, nos foi exposto o problema do trabalho duro e mal pago nas salinas, as imagens finais fecham essa mesma realidade com a mecanização do trabalho, apresentada epicamente sem que haja a menor pergunta sobre as condições de exploração que engendrará, o desemprego que acarretará etc. A '*denúncia*' fica relegada, então, ao museu das imagens e o saldo do filme fica no seu esplendor visual (MIRANDA, 1989, p. 13-14) [grifos nossos] [tradução nossa]⁴⁴.

Neste caso, a vocação autoral da obra de Benacerraf, a liberdade artística e criativa que lhe permitiu o empréstimo de equipamentos e pessoal da Shell Film Unit (MARROSU, 1997, p. 40), bem como o seu trabalho plástico, ficaram negligenciados na historiografia de Miranda e Hernández pela falta de sintonia “com as *fórmulas* adequadas às urgências militantes” (PARANAGUÁ, 2003, p. 42, [grifos nossos]) do documentário venezuelano da época. Essa negligência é evidenciada pelos seguintes aspectos: o filme não foi incorporado no relato historiográfico de Miranda, ainda que deslocado na sua data de produção, e seu estilo “naturalista romântico” (ROFFÉ *apud* CISNEROS, 1997, p.135) não é vinculado com outras produções. É preciso acrescentar que *Araya* passou a ser cultuado nas

⁴⁴ Original em espanhol: “Araya no sólo registraba una realidad de 'tierra lejana', sino que, de alguna manera, la alejaba más aún. Quizás por su lirismo paisajístico, que inserta a los habitantes de la península en el orden de los elementos, atenuando y hasta disolviendo lo social en lo natural. Quizás porque el discurso es, siempre, el del cineasta, y el recargado texto en off no 'pasa la palabra' a los hombres y mujeres concretos que vemos en pantalla. Quizás porque, cuando pese a todo se nos ha expuesto el problema del rudo y malpagado trabajo de las salinas, las imágenes finales clausuran esa misma realidad con la mecanización de las labores, presentada épicamente sin que haya la menor pregunta sobre las condiciones de explotación que engendrará, el desempleo que acarreará, etc. La '*denúncia*' queda relegada, entonces, al museo de las imágenes y el saldo del film se fija en su esplendor visual”.

escolas de cinema venezuelanas e citado por muitos filmes nacionais durante os anos 1980 e 1990⁴⁵.

1.2. Paradigmas teóricos do *Nuevo Cine Latinoamericano* no documentário venezuelano

A concepção do nacional em Miranda e Hernández é condizente com o ideário do movimento conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Para esclarecer estes vínculos, trazemos aqui o conceito de NCL dado por Mariana Villaça no seu livro sobre história do cinema cubano. Trata-se de um movimento derivado da interação de cineastas latino-americanos de vários países, desde o final da década de 1950 e com maior força em 1967, depois do *I Festival de Cine de Viña del Mar* (Chile). O que unia estes artistas era:

(...) A recusa de um cinema 'comercial' e custoso, a valorização da perspectiva autoral, a denúncia do monopólio das grandes empresas cinematográficas e distribuidoras, a *busca de temas nacionais, regionais, autênticos e politicamente eficazes*, bem como o desenvolvimento de uma estética própria (...) [e] se diferenciar do cinema europeu e norte-americano (VILLAÇA, 2010, p. 166). [grifos nossos].

Em seu trabalho doutoral *O que é o Nuevo Cine Latinoamericano* (2009), Fabián Núñez destaca que o NCL é um rótulo que abarca uma diversidade de filmes e autores que têm como elo comum uma ideologia anti-imperialista, anti-oligarquias nacionais e anti-neocolonialista, (NÚÑEZ, 2009, p. 361).

A influência que teve este movimento, e o reconhecimento que lhe deu crítica europeia, teria legitimado um “raciocínio dogmático” (NÚÑEZ, 2009, p. 16), segundo o qual o cinema “verdadeiramente” latino-americano seria o NCL. De acordo com a nossa análise, o mesmo acontece com o documentário venezuelano. Dentre as características elencadas por Núñez para descrever o NCL, destacamos três que nos parecem bastante ilustrativas dos paradigmas historiográficos de Miranda e Hernández:

- a) A questão do realismo (NÚÑEZ, 2009, p. 38), que supõe a possibilidade de conhecer a realidade nacional (a realidade de países subdesenvolvidos e periféricos) através do cinema e, ainda, transformá-la. Isso é condizente com a legitimação de estilos realistas de representação, como o neorealismo italiano, que influenciou nos cineastas da região: "Ao longo dos anos 1960 e 1970, esse pressuposto, digamos, epistemológico-político

⁴⁵ De acordo com a opinião do crítico Robert Andrés Gómez (entrevistado em 21.01.2015), até hoje o primeiro plano de Araya, um *plongée* aéreo, é também o primeiro plano de muitos filmes de ficção.

(conhecer e transformar a realidade) do fenômeno cinematográfico é alçado como o principal critério a ser valorizado em um filme latino-americano" (NÚÑEZ, 2009, p. 39).

- b) A noção de que as formas de representação cinematográficas diferentes a este pressuposto epistemológico-político do realismo (cinema ilusionista, melodramático, musical, plástico) resultam nulas por não serem coerentes/conscientes com a necessidade de abordar a realidade latino-americana subdesenvolvida, na sua singularidade (NÚÑEZ, 2009, p. 39). Isto inclui não apenas realizadores, mas também aos críticos afilhados a esta perspectiva: "assim como entre os realizadores há os 'verdadeiros' cineastas, os que produzem o 'verdadeiro' cinema nacional, esses redatores, por sua vez, também se consideram os legítimos promovedores da 'verdadeira' crítica cinematográfica nacional (...)" (NÚÑEZ, 2009, p.41).
- c) A historiografia nos países latino-americanos também estaria perpassada por este viés:

A escrita das primeiras histórias de cinema, em nossos países, coincide com o advento do cinema moderno coadunado com o ideário do NCL, os autores dessa historiografia estão empenhados em buscar novos conceitos para pensar o cinema condizente com a nossa condição socio-histórica. Na verdade, diante de uma escassa produção (salvo o caso mexicano) e de uma sistemática rejeição aos modelos estéticos-narrativos da produção 'clássica', os autores dessa historiografia se colocam na posição de reconhecer o válido, em termos de identidade nacional e eficácia política e reivindicar, ou não, uma tradição para os movimentos dos 'cinemas novos' (NÚÑEZ, 2009, p. 42)

Estes princípios epistemológicos, evidentes em Ambretta Marrosu e Alfredo Roffé, bem como em Miranda e Hernández, têm como uma das suas bases teórico-ideológica as Teorias de Liberação Nacional (NÚÑEZ, 2009, p. 45), cuja influencia mais notável é a do pensamento do intelectual martinicano Frantz Fanon.⁴⁶

A partir do pensamento fanoniano, Renato Ortiz (1985) explica que a situação de dominação e espoliação das culturas colonizadas ou neocolonizadas do Terceiro Mundo, encoberta na forma de alienação, só poderia ser combatida quando associada a movimentos nacionalistas concretos. Nesse sentido, o intelectual "que quer fazer uma obra autêntica deve saber que a verdade nacional é primeiro realidade nacional" (FANON *apud* ORTIZ, 1985, p. 56). A cultura seria o campo privilegiado para a descolonização e desalienação, já que é nela

⁴⁶ (1925-1961) Médico, ensaísta e político francês, nascido na Martinica. Engajou-se no processo de independência da Argélia. Sua obra estudou os efeitos da colonização e dos processos de descolonização. É o teórico mais influente dos movimentos políticos descolonizadores da segunda década do século XX. É fundador do pensamento teórico sobre o Terceiro Mundo. Suas obras mais conhecidas e influentes são *Pele Negra*, *Máscaras Brancas* (1952) e *Os Condenados da Terra* (1961).

“onde se processa a tomada de consciência dos indivíduos e se trava a luta política” (ORTIZ, 1985, p. 56).

Os efeitos que o fanonismo produziu nos movimentos intelectuais do Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Uruguai e Cuba, ficarão explícitos em três manifestos que, a partir de 1967, deram um *corpus* teórico-ideológico ao NCL: *Estética da Fome*, de Glauber Rocha (Brasil, 1967), *Hacia un tercer cine*, de Octavio Getino e Fernando Solanas (Argentina, 1969) e *Por un cine imperfecto*, de Julio Garcia Espinosa (Cuba, 1969). Mais do que aprofundar no conteúdo deste sustento teórico do NCL, assunto que excede este capítulo, queremos frisar as filiações entre o NCL, o movimento documentarista político venezuelano e os críticos e historiadores do cinema na Venezuela.

A influência do ideário do NCL na Venezuela deu-se graças aos contatos e articulações de alguns cineastas venezuelanos que fizeram parte do movimento, notadamente: Carlos Rebolledo (1933-1994), Jesús Enrique Guédez (1930-2007) e Tarik Souki (1941-). Souki tinha sido enviado pelo *Departamento de Cine* da *Universidad de Los Andes (ULA)*, na cidade de Mérida, ao *Centro Experimentale di Cinema* de Roma, para estudar. Ali acompanhou os festivais de Pésaro e Locarno, de 1968, e conheceu Fernando Birri, Fernando Solanas, Maurice Capovilla e Glauber Rocha (ROJAS, 2011, p. 29-30). Por outra parte, Rebolledo levou seu documentário *Pozo Muerto* ao *I Festival de Cine de Viña del Mar*, Chile, em 1967. Nesse evento consolidou-se o uso do termo *Nuevo Cine Latinoamericano* (NÚÑEZ, 2009, p. 21-22); ocorreu o *Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* e foi constituído o *Comité de Cineastas de Latinoamérica*, entidade que colocaria as bases para a conformação, anos depois, da *Fundación Nuevo Cine Latinoamericano*. Rebolledo participou de todas estas atividades (ROJAS, 2011, p. 27).

Porém, as condições necessárias para a transformação destas articulações numa produção com características “de intervenção política”⁴⁷ na Venezuela vai se configurar depois de dois acontecimentos fundamentais: a entrada em 1967 de Carlos Rebolledo no *Departamento de Cine* da *ULA*, por convite do reitor Pedro Rincón Gutiérrez; e a realização, sob estímulo de Rebolledo, da *I Muestra de Cinema Latinoamericano de Mérida*, entre 21 e

⁴⁷ Seguimos aqui o conceito de Octavio Getino e Susana Velleggia citado por Núñez (2009, p. 30): “O cinema ‘político’, ou o cinema de ‘intervenção política’, constitui um tipo particular de ‘cinema de autor’ no sentido de que a obra -qualquer seja o gênero adotado- é portadora explícita de um discurso de quem a realiza, sejam grupos ou indivíduos” (GETINO e VELLEGGIA *apud* NÚÑEZ, 2009, p. 30). “O relevante dessa definição é a relação, pouco usual, entre ‘cinema político’ e ‘cinema de autor’. Portanto, o que caracteriza o ‘cinema político latino-americano’ é a expressão de uma autoria, individual ou coletiva, na medida em que é o portador de um discurso que visa explicitamente a uma intervenção no mundo histórico” (NÚÑEZ, 2009, p. 30).

29 de setembro de 1968, na qual participaram 40 cineastas de toda a América Latina (ROJAS, 2011, p. 30).

O impacto do festival trará como consequência, em novembro desse mesmo ano, a mudança de nome do *Departamento de Cine* para *Centro de Cine Documental* da ULA e a sua consolidação, pelo menos até 1973, no polo mais importante de produção de documentários de intervenção política na Venezuela. Outras instituições, como a *Universidad Central de Venezuela* e o partido político *Movimiento al Socialismo* (MAS) também irão financiar este tipo de cinematografia.

1.3. Características narrativas do documentário político de 1965 a 1975

Os filmes de “intervenção política” mais conhecidos, produzidos no âmbito da ULA, são: *Renovación* (Donald Myerston, 1969); *Diamantes* (1969), *Caracas, dos o tres cosas* (1969) e *Basta* (1969), de Ugo Ulive; *T.V. Venezuela* (1969) de Jorge Solé; *La autonomía ha muerto* (Ramón Arellano y Donald Myerston, 1970); *Santa Teresa* (Alfredo Anzola, 1969); *Medicina rural* (Donald Myerston e Roberto Siso, 1970); *Chile, 11 de septiembre* (Michael New, 1974) e *Venezuela, tres tiempos* (Carlos Rebolledo, 1975) .

Fora do âmbito do departamento, também destaca a obra de Jesús Enrique Guédez: *Los niños callan* (1969); *Desempleo* (1970); *Movimento cooperativo, una necesidad popular* e *Pueblo de Lata* (1972), assim como *Al paredón* (Mario Mitrotti, 1970), *Sí Podemos* (Josefina Jordán e Franca Donda, 1972) e *Historia* (Jacobo Penzo, 1974) (CNV, 1993, p. 21) (ZAMBRANO, 1986).

Estes filmes tematizaram os efeitos perversos e alienantes da televisão, a miséria nas favelas e a falta de atenção dos governos da época para com estas populações, o processo de renovação universitária que desencadeou o Maio Francês nas universidades venezuelanas a partir de 1968, bem como a posterior intervenção do Estado na *Universidad Central de Venezuela* — a qual foi fechada entre 1970-1971. Também foram tematizadas diferentes experiências de organização de comunidades populares urbanas e rurais em matéria laboral (movimentos cooperativos) ou política, na ocasião das eleições presidenciais.

Na maioria destes filmes de “intervenção política” venezuelanos é possível identificar traços ideológicos do que na época se conhecia como *cine urgente*. Segundo Villaça (2010, p. 87-93) *cine ensayos documentales* e *cine urgente* eram termos que se usavam no seio do *Instituto de Cubano de Artes e Industria Cinematográfica* (ICAIC) para definir a produção documentária que visava a demonstração de uma tese sobre o meio social,

com o objetivo de impactar na sociedade. Segundo a autora o termo *cine urgente* estava muito relacionado à obra do documentarista cubano Santiago Álvarez e era ressaltado seu uso “como arma de guerra” (2010, p. 93). Jesús Enrique Guédez explica a noção de *cine urgente* que circulava na Venezuela daqueles anos e se posiciona a respeito dela⁴⁸:

A definição de *cine urgente* vem de todo um movimento cinematográfico latino-americano, com algumas bases da sua concepção no documentarismo europeu, naqueles filmes que têm a sua origem no fato imediato, geralmente fatos sociais [...] e depois, a urgência disso está em alguém que precisa deste cinema para instrumentar ações, para solucionar os problemas expostos [...] outra característica, principalmente entre nós aqui na América Latina, e que diferencia ele [o *cine urgente*] dos europeus, é que muitas vezes as suas colocações tinham influências de tipo sociológico, psicológico e antropológico (GUÉDEZ, 2009) [tradução nossa]⁴⁹

Em termos estéticos, esta série de filmes também se nutre do NCL. Realizadores como Jesús Enrique Guédez e os uruguaios Jorge Solé e Ugo Ulive —exilados na Venezuela — conseguiram produzir, sob o auspício do Departamento da ULA, uma obra que incorporava estratégias narrativas e estéticas já vistas em *La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968) e na obra documental de Santiago Álvarez em Cuba: montagem paralela de materiais justapostos, cartelas, caricaturas, animações rústicas, uso de fragmentos sonoros e imagéticos de publicidade.

Entretanto, o elo que juntava essa produção era mais a urgência ideológica do que uma unidade estilística: a necessidade de fazer circular filmes críticos de baixo custo, que empregassem criativamente materiais audiovisuais disponíveis, e pudessem circular no menor tempo possível. Este viés estético fica em evidência nas críticas que Miranda faz ao “esplendor plástico” de *Araya*.

Por outra parte, de acordo com a teoria canônica de Bill Nichols (2010) sobre as modalidades de representação do documentário, estes títulos identificam-se, maiormente, com a *modalidade expositiva* (2010, p. 142-146), cuja estrutura retórica privilegia a articulação de imagens do mundo histórico numa “montaje de evidencia” (2010, p. 144) para

⁴⁸ Esta declaração foi oferecida por Guédez antes de falecer em uma entrevista concedida a uma pesquisadora da UCV em 2003. A entrevista foi publicada no blog do filho do diretor, Miguel Guédez, também cineasta, em 2009. No texto Guédez disserta extensamente sobre seu trabalho cinematográfico na época e o ressurgimento na década de 2000 de filmes militantes na Venezuela.

⁴⁹ Original em espanhol: “La definición de cine urgente es algo que viene de todo un movimiento cinematográfico latinoamericano, con ciertas bases en su concepción en el documentalismo europeo, en aquellas películas que tienen su origen en un hecho inmediato, generalmente en hechos sociales [...] Y después, la urgencia de esto está en que alguien lo necesita para instrumentar acciones, para solucionar esos problemas planteados [...] Otra característica de ese cine, que se dio más que todo aquí entre nosotros, en América Latina, y es lo que lo diferencia un poco de los europeos, es que muchas veces sus planteamientos tenían influencias de tipo sociológico, psicológico y antropológico”.

sustentar um argumento persuasivo sobre o real-social. Não obstante, este cinema também apresenta traços próprios da modalidade *poética* proposta pelo teórico estadunidense (2010, p.138-142), o que se evidencia no uso de animações e música *pop* com fins estéticos. Também são frequentes elementos característicos da modalidade *participativa* (NICHOLS, 2010, p.153-162), notáveis pela presença dos documentaristas interagindo no local de filmagem e no uso de entrevistas *in situ*, facilitadas pela existência de câmeras 16 mm (os modelos Bolex y Eclair) e gravadores de som leves (como el Nagra III) que foram uma novidade na época.

Até agora, temos ressaltado elementos que qualificariam uma identidade nacional do documentário venezuelano na obra de Miranda e Hernández na sua fase deflagradora de 1965 a 1975. No princípio, tratar-se-ia da abordagem de temas sociais da realidade venezuelana, com busca formal (estética) e caráter autoral — este último entendido como liberdade de criação artística do cineasta-autor, garantida por instituições financiadoras que não intervêm no sentido artístico da obra.

Depois, temos que essa realidade venezuelana seria a realidade das classes populares (o povo), que esse tratamento social seria a denúncia *urgente* das contradições de classe — com o intuito de transformar a sociedade— e que a busca formal e estilística não poderia superar o propósito político. Essa perspectiva ficou garantida por instituições independentes, principalmente o Departamento de Cinema da ULA.

Propomos que é possível estabelecer um diálogo entre esta produção de 1965 a 1975 e uma série de documentários venezuelanos contemporâneos de viés político de esquerda, vários deles militantes da Revolução Bolivariana.

1.4. O documentário político-militante venezuelano contemporâneo

Este diálogo sustenta-se na identificação de dois grupos de documentários políticos que surgiram durante os últimos anos: um primeiro conjunto de curtas e médias-metragens produzidos de forma independente entre 2002 e 2004 e outro grupo de médias e longas-metragens realizados depois de 2005, com financiamento de instituições como CONAC (atual *Ministerio do Poder Popular para la Cultura*), *Fundación Villa del Cine*, *Venezolana de Televisión*, *ViVe TV*, *Telesur*, *VTV*. Este último grupo faz parte do nosso *corpus* de estudo, o primeiro não, por sair do escopo temporal escolhido para a pesquisa; porém consideramos de extrema importância falar dele como referencial.

Relacionamos a aparição da primeira série de documentários (2002-2004) com a radicalização dos conflitos entre o governo de Hugo Chávez e as forças da oposição — conformadas por partidos políticos, grêmios empresariais, a principal central sindical de trabalhadores, organizações da sociedade civil e, especialmente, a mídia televisiva privada. Esse antagonismo tornou-se especialmente acirrado depois de 2001, com a aprovação de poderes especiais (*Ley Habilitante*) que permitiram ao presidente Chávez promulgar leis por decreto. A tensão chegou ao seu ponto mais crítico com dois acontecimentos muito marcantes da história recente venezuelana: o golpe de Estado de 11 de abril de 2002⁵⁰ e a paralisação-sabotagem da indústria petroleira de dezembro de 2002 a fevereiro de 2003⁵¹; movimentos apoiados pela oposição que buscaram interromper o “processo bolivariano”⁵² (GARCÍA-GUADILLA, 2006, p. 37-60) (LÓPEZ MAYA, 2006, p. 258-283).

A pesquisadora venezuelana Magdalena López (2004), destaca que esses conflitos promoveram “aparição significativa de documentários militantes” em apoio à Revolução Bolivariana. Trata-se de filmes de baixo orçamento, dirigidos por realizadores venezuelanos e estrangeiros, os quais circularam no mercado informal de DVD, em várias

⁵⁰ Sustentando-nos em López Maya (2006, p. 267-269), o Golpe de Estado de 11 de abril de 2002 foi um movimento cívico-militar que buscou — e conseguiu — a saída de Hugo Chávez da presidência da República, mas foi revertido em menos de 48 horas. Um grupo de civis e militares aproveitou uma passeata da oposição que protestava contra as leis promulgadas por via da *Ley Habilitante* de 2001 e outras medidas de governo. Essa passeata foi desviada do seu destino original para o Palácio de Miraflores, sede da presidência em Caracas, apesar de que ali acontecia uma concentração de simpatizantes do governo e, portanto, as probabilidades de um confronto violento entre ambos os grupos eram muito altas. Pouco antes dos opositores chegarem a Miraflores, houve mortos por ação de franco-atiradores. Enquanto isso, o presidente Chávez dava uma mensagem em cadeia de rádio e TV. Ambos os bandos trocaram acusações por esta ação. A violência levou o grupo de militares a pedir a renúncia de Hugo Chávez, que assinou uma demissão manuscrita, foi preso e levado a uma base militar localizada em La Orchila, um ilhéu do Caribe venezuelano. No entanto, um governo de facto dirigido por Pedro Carmona Estanga — presidente da principal associação de empresários, *Fedecamaras* — conformou-se em Caracas e destituiu todos os poderes públicos em um ato televisionado. Em uma ação ainda não totalmente clara, os mesmos militares envolvidos no golpe, aparentemente descontentes com as medidas de Carmona Estanga, e atendendo o reclamo de simpatizantes chavistas concentrados às portas de Miraflores, opuseram-se a estas medidas e trouxeram Chávez de volta, em 13 de abril.

⁵¹ Seguindo com López Maya (2006, p. 271-275), foi uma greve, qualificada de sabotagem pelo governo, que tem-se como consequência dos sucessos de 11 de abril de 2002. Este movimento foi promovido pela principal central sindical do país (CTV) e a diretoria da estatal petroleira *Petróleos de Venezuela S.A.* (PDVSA) com apoio dos partidos políticos de oposição e a mídia televisiva, a partir de 2 de dezembro de 2002. Aderiram à paralisação a maioria dos funcionários de faixa média e alta da PDVSA e foram inativadas quase todas as operações da empresa. Amplos setores do setor industrial e comercial venezuelano também paralisaram atividades. Porém, a greve foi perdendo força gradualmente e o governo, em colaboração com funcionários de PDVSA não aderidos à greve, retomaram as atividades da estatal entre janeiro e fevereiro de 2003. As consequências do fracasso do movimento foram a tomada total de controle político e operativo da empresa por parte do governo de Chávez e a demissão transmitida por TV de 18.000 funcionários (de um total de 40.000) em março de 2003. No ponto 2 do Capítulo II desta dissertação são comentados mais detalhes sobre este movimento.

⁵² Colocamos entre aspas o termo porque se trata de uma expressão típica do discurso político da Revolução Bolivariana, que pretende estabelecer uma teleologia entre uma ideia épica do processo de independência venezuelano, entre 1810 e 1821, e a revolução — que viria a ser a continuação histórica da gestão, dessa vez contra o imperialismo capitalista dos Estados Unidos.

emissoras de TV comunitárias⁵³ e na rede do Estado VTV. Essa produção configurou-se como uma alternativa comunicacional ao discurso da mídia televisiva privada que tomou parte nas tentativas de derrocar Hugo Chávez.

Em linhas gerais, as temáticas da maioria destes documentários concentram-se numa forte crítica aos grandes meios de comunicação pela manipulação desmedida da opinião pública; o destaque dos meios [de comunicação] comunitários como alternativas efetivas perante o *blackout* informativo [que fizera a mídia privada]; a busca por esclarecer determinados acontecimentos chave na história política recente do país — como foram o golpe; os crimes ocorridos em 11 de abril de 2002 e a paralisação-sabotagem petrolero desse mesmo ano—; e a percepção de que as mudanças propostas pelo governo atual supõem um projeto contra-hegemônico [do capitalismo neoliberal transnacional] de escala mundial (LÓPEZ, 2004, p.72) [tradução nossa]⁵⁴.

Dentro deste conjunto — embora não seja um documentário venezuelano—, destaca o mundialmente conhecido *The Revolution will not be Televised* (Kim Bartley and Donnacha O’Briain, 2002), um filme irlandês financiado pelo instituto de cinema desse país que ofereceu provas de manipulação das imagens que as redes privadas de TV da Venezuela transmitiram ao vivo sobre os fatos do golpe de Estado de 11 de abril de 2002. Este filme circulou amplamente na Venezuela (via pirataria); chegou a festivais internacionais; foi distribuído nas televisões irlandesa, alemã, finlandesa, canadense, japonesa, inglesa, dinamarquesa e holandesa em 2003 e atingiu as salas de cinema dos EUA em 2004, o que causou impacto em Nova York (SCHILLER, 2009, p. 479, 490).

The Revolution... foi contestada por *Radiografía de una Mentira* (William Schalk e Thaelman Urguelles, 2004), um documentário de oposição venezuelano que

⁵³ As primeiras TVs emissoras de TV comunitárias e alternativas da Venezuela foram fundadas aos finais da década de 1970. Com a aprovação da Constituição Bolivariana de 1999 e do *Reglamento de Radiodifusión Sonora y Televisión Abierta Comunitarias de Servicio Público* em 2002, o número de concessões e financiamentos aumentou consideravelmente. Na Venezuela funcionam hoje aproximadamente 400 meios de comunicação do “terceiro setor”, 36 deles de televisão. Legalmente, os meios comunitários são livres e alternativos, mas na prática são controlados e financiados pela *Dirección de Medios Comunitarios y Alternativos* do ministério de informação e comunicações venezuelano — o órgão de propaganda da Revolução— e conformam o *Sistema Nacional de Medios Alternativos y Comunitarios*. A maioria destas emissoras faz proselitismo aberto da revolução bolivariana e dependem do financiamento do Estado e do conteúdo gerado pelas emissoras públicas (QUIÑONES; BISBAL; AGUIRRE, 2012, p. 33) (BISBAL, 2012, P. 20-21). Também existe a Associação de Meios Comunitários Livres e Alternativos (ANMCLA), que nos seus estatutos declara-se uma instituição “revolucionária”. Disponível em: <http://www.medioscomunitarios.org/pag/index.php?id=48>. Acesso em: 10.04.2015.

⁵⁴ Original em espanhol: “En términos generales, las temáticas de la mayoría de estos documentales se concentran en una fuerte crítica a grandes medios de comunicación por su manipulación desmedida de la opinión pública; el realzamiento de los medios comunitarios como alternativas efectivas ante el cerco informativo; la búsqueda por aclarar ciertos acontecimientos clave en la historia política reciente del país -como lo fueron el golpe, los crímenes ocurridos el 11 de abril de 2002 y el paro-sabotaje petrolero del mismo año-; y la percepción de que los cambios propuestos por el actual gobierno suponen un proyecto contrahegemónico a nivel mundial.”

reanalisou o material televisivo de Bartley e O’Briain com o intuito de demonstrar que a versão deles também era uma manipulação favorável à Revolução Bolivariana.

A obra de Schalk e Urguelles, por sua vez, foi objetada — na mesma chave de destrinchamento do *footage* televisivo— por *Puente Llaguno, claves de una masacre* (Ángel Palacios, 2004), um documentário pró-Revolução Bolivariana, produzido no âmbito das emissoras de TV comunitárias venezuelanas, que aportou mais elementos à tese da manipulação da mídia privada. As relações intertextuais entre estes filmes e seu efeito na conjuntura política venezuelana têm sido analisadas por vários acadêmicos de Estados Unidos e a Europa, entre eles Naomi Schiller (2009) e Nilo Couret (2013).

Também podemos mencionar neste conjunto os filmes de 2002 a 2004 *Otro modo es posible... en Venezuela*, do grupo de realizadores europeus Elizabetta Andreoli, Gabriele Muzio, Sara Muzio e Max Pugh (2002); os curtas-metragens *Conspiración petrolera* (2003) e *Sabotaje en el lago* (2003) do veterano documentarista político venezuelano Carlos Azpúrua; *Asedio a la Embajada* (2003, Ángel Palacios); *Radio Perola, una voz alternativa* (David Olmos, 2004) e *Rescate del Cerebro de PDVSA* (Cooperativa Primeras Voces, 2004). (LÓPEZ, 2004, p. 71-73) (VILLÁ, 2012, p. 7).

López Maya (2006, p. 269), bem como Schiller (2009, p. 478-502) e Couret (2013, p. 505-507) afirmam que estes documentários “bolivarianos” — particularmente *The Revolution* e *Puente Llaguno*— contribuíram para a legitimação política da Revolução Bolivariana nos anos posteriores ao golpe e à paralisação. Eles foram utilizados como argumento nos processos eleitorais e políticos que consolidaram a Revolução Bolivariana no poder entre 2003 e 2006, e convenceram uma parte da opinião pública internacional, cética do papel da grande mídia em processos políticos mundiais, do apoio popular que tinha Chávez no país e da legitimidade do seu mandato.

Seguindo o raciocínio de López Maya (2008, p. 67-68 / 76-79), a consolidação política da Revolução Bolivariana levou à hegemonia do *chavismo* a partir do segundo governo de Hugo Chávez (2006-2013). Neste período é possível identificar um aprofundamento das reformas políticas, uma crescente estatização da economia e uma radicalização ideológica do governo, cujo corolário é a passagem do paradigma da “*democracia participativa y protagónica*” com que Chávez ganhou as eleições de 1998 para o “Socialismo do século XXI”⁵⁵. Nesta empreitada, o *chavismo* contou com apoio político e

⁵⁵ De acordo com López Maya (2008, p. 69-72); Rodríguez Rojas (2010, p. 200-204) e Pérez (2013, p.33-37) o conceito do Socialismo do Século XXI é difuso e não clarifica até depois de 2006, quando Hugo Chávez ganha as eleições do seu segundo mandato. Essencialmente, resgata elementos do pensamento geopolítico de Simón

eleitoral, principalmente dos setores populares, e foi beneficiado pelos altos preços internacionais do petróleo, que lhe permitiram pôr em andamento um conjunto significativo de políticas de cunho assistencialista, chamadas “missões”, que persistem até hoje.

No embalo dessas reformas, foi articulada — a partir de 2005— uma política cultural controlada pelo Estado através da criação de um ministério com orçamento próprio. Como desdobramento desta política no campo cinematográfico, destacamos a consolidação de uma plataforma institucional, conformada pela produtora *Fundación Villa del Cine*; a distribuidora *Amazonia Films* e uma rede de espaços de exibição da *Fundación Cinemateca Nacional*. O contexto político também facilitou uma reforma da lei de cinematografia nacional em outubro desse ano. Estas gestões coincidiram com a significativa ampliação do aparato midiático do Estado, concretizado hoje no *Sistema Bolivariano de Comunicación e Información* (SIBCI)⁵⁶, plataforma cooptada na promoção e defesa da Revolução Bolivariana cujo objetivo explícito foi —e continua sendo— atingir a hegemonia comunicacional do Estado (QUIÑONES; BISBAL; AGUIRRE, 2012, p. 27).

Tais medidas incentivaram o incremento da produção estatal de documentários de cunho nacionalista ou latino-americanista, muitos deles identificados com a ideologia

Bolívar; das ideias humanistas do pedagogo Simón Rodríguez, que era mestre de Bolívar, alguns elementos proto-socialistas —bastante discutíveis historicamente— na figura de Ezequiel Zamora, caudilho da Guerra Federal (1859-1863), e um conflito civil que enfrentou os dois grandes bandos políticos da época, conservadores e liberais. Este sustento, conhecido como a “Árvore de três raízes”, é munido com uma retórica populista, nacionalista, anti-imperialista e anticapitalista. Em termos práticos, supõe a estatização massiva da economia; o fortalecimento do chamado “Poder Popular” através de estruturas com capacidade de obter recursos públicos diretamente do Poder Executivo, chamadas “conselhos comunais”, em detrimento das estruturas descentralizadas de estados e municípios e de seus próprios mecanismos de participação e controle cidadão garantidos da Constituição Bolivariana de 1999; o incremento do poder e disponibilidade de recursos financeiros do Executivo Nacional para além dos controles das instituições democráticas liberais (Poder Legislativo, Poder Judiciário, mecanismos de fiscalização cidadã); a criação de uma série de programas paraestatais (inicialmente transitórios) de cunho assistencialista, chamados “missões”, controlados a discrição pelo Executivo e pela estatal *Petróleos de Venezuela SA* (PDVSA), que usufruem dos excedentes das rendas do petróleo; a exportação deste modelo à América Latina e os países do Terceiro Mundo, principalmente mediante a troca de petróleo por outros bens; o controle e reformulação das instituições educativas, civis e culturais em função do pensamento bolivariano, o que supõe —entre outras coisas— uma reinterpretação da história canônica do país.

⁵⁶ O Sistema Nacional de Meios Públicos da Venezuela passou a ter de uma rede de TV (Venezolana de Televisión, VTV), outra de rádio (Radio Nacional de Venezuela, RNV) e uma agência de notícias (Venpres) a um aparato complexo de comunicação estatal, concentrado no *Sistema Bolivariano de Comunicación e Información* (SIBCI), dirigido pelo Ministério do Poder Popular para a Informação e Comunicação (MPPINCI). O SIBCI inclui três redes de TV nacionais — VTV (informativo), *Vive TV* (educativo, 2003) e *TVes* (variedades, 2008)—, uma internacional —*Telesur* (2005)— e duas locais —*Avila TV* (juvenil, 2006), *ANTV* (informativa, 2005) —; dois circuitos radiais de emissão nacional (*RNV* e *YVKE* Mundial) e um de emissão internacional (*Radio del Sur*, 2010); A Agencia Venezolana de Noticias (*AVN*, antiga Venpres); o jornal nacional *Correo del Orinoco* e o local *Ciudad CCS* (BISBAL, 2012, p.19). Além desses meios, o Estado controla o sistema de correios, editoras de livros, revistas de organismos estatais, um satélite espacial de comunicações e o sistema nacional de meios comunitários, composto por aproximadamente 400veículos de comunicação.

bolivariana, que conformam a segunda série de documentários políticos que consideramos neste subcapítulo (2005-2013) e que faz parte do nosso *corpus*.

Embora sejam filmes diferentes, cada com características específicas, podemos mencionar como exemplo alguns dos documentários produzidos no âmbito da *Dirección General Sectorial de Cine y Medios Audiovisuales del Consejo Nacional de la Cultura* (DGSCMA-CONAC), o órgão que precedeu a criação do ministério da cultura. Alguns dos títulos mais conhecidos desta filmografia são *Pégale Candela* (Alejandra Szeplaki, 2005), *Cantata por la paz* (Laura Vázquez) e *La seducción tiene cara de vidrio* (Marc Villá, 2005).

A *Fundación Villa del Cine*, órgão que herda funções da DGSCMA, produziu nos anos seguintes *Víctimas de la Democracia* (Stella Jacobs, 2007), *Venezuelan Petroleum Company* (Marc Villá, 2007), *Cuando La brújula marcó el sur* (Laura Vázquez, 2008), *La propiedad del conocimiento* (Hugo Gerdel, 2008) e *Yo soy el otro* (Marc Villá, 2008), títulos que vinculamos com esta segunda série de documentários políticos.

Também podemos relacionar com esta série política vários filmes produzidos com financiamento de emissoras de televisão do SIBCI, entre eles *Injerencia, la invasión silenciosa* (Ángel Palacios, 2006); *Propaganda de guerra* (Luis España, Betsy Ceballos, 2007, financiado por VTV); *Allende Nuestro* (Carlos Márquez, 2008) e *América nuestra* (Carlos Azpúrua, 2009), estes últimos financiados por Telesur. São de mencionar, ainda, os longas-metragens *Abriendo brechas* (Ramón López Carrasco, 2009); *Escrito en la tierra* (Gabriela Fuentes e Florencia Mujica, 2011) e *1992: La rebelión [las calles no se callan]* (Liliane Blaser, 2012). (PROGRAMACIÓN, 2005-2013) (CNAC, 2014a, 2014d).

1.5. Traços narrativos do documentário político-militante venezuelano contemporâneo

Propomos que alguns traços temáticos e narrativos concretos da produção documentária de 1965 a 1975 marcam práticas de representação dos documentários políticos de esquerda contemporâneos.

No princípio, um atributo fundamental da cinematografia política de 1965 a 1975 é sua articulação em torno da *urgência* de transformar a sociedade. Esse traço é evidente nos filmes contemporâneos de 2002 a 2004. Esses títulos visaram defender e consolidar a Revolução Bolivariana no poder mediante a promoção de uma mudança de consciência sobre mundo histórico (esclarecer o que “realmente” aconteceu nos fatos políticos de 2002 e 2003) para garantir a sobrevivência e, posteriormente, a hegemonia da Revolução Bolivariana. Este

traço é menos expressivo nos filmes de 2005 a 2013, os quais surgem em um contexto já de hegemonia midiática e cultural da Revolução Bolivariana, algo que Marc Villá chama de “consolidação da democracia bolivariana” (2012, p.8).

Outra tendência muito clara entre 1965-1975 que também podemos encontrar nos documentários políticos contemporâneos é a luta contra o capitalismo nacional e transnacional, principalmente estadunidense, concretizada na crítica da televisão como “objeto de irrisão e crítica como meio alienante, mentiroso e deformador” (MIRANDA, 1997, p. 94).

Como pôde se perceber antes, a televisão é um tema chave para entender os filmes do período 2002-2004. Fora os já mencionados *The Revolution will not be Televised* e *Puente Llaguno, claves de una masacre*, outros três documentários fazem uma desconstrução do discurso político *anti-chavista* da mídia: *La seducción tiene cara de vidrio* (Marc Villá, 2005), *Injeren-CIA, la invasión silenciosa* (Ángel Palacios, 2006) e *Propaganda de guerra* (Luis España e Betsy Ceballos, 2007).

Podemos salientar, ainda, *Pégale Candela* (Alejandra Szeplaki, 2005), título que faz um retrospecto do imaginário televisivo da década de oitenta, período de “paz social e política” na Venezuela. O documentário contrasta este imaginário sustentado pela TV com as lutas de guerrilha de alguns setores de esquerda radical que agiam em universidades públicas do país — particularmente a *Universidad Central de Venezuela*—, bem como a relação destas lutas com a revolta social de 27 de fevereiro de 1989 (“*El Caracazo*”)⁵⁷ e o “nascimento” das forças políticas da Revolução Bolivariana. Esse tratamento também está presente em *1992: La Rebelión (las calles no se callan)* (Lilian Blaser, 2012), que trata dos golpes de estado de fevereiro e novembro de 1992, dirigidos por Hugo Chávez⁵⁸.

Outra forma de diálogo entre passado e presente político-militante é a exaltação que alguns títulos contemporâneos fazem de personagens do passado revolucionário

⁵⁷ *El Caracazo* foi uma onda de protestos populares iniciada na periferia de Caracas em 27 de fevereiro de 1989 contra o governo de Carlos Andrés Pérez (AD, 1989-1993), cujo estopim foi o incremento em 30% no preço da gasolina e do transporte público. Os protestos tomaram um matiz violenta na capital e em outras cidades importantes e se prolongaram até 8 de março do mesmo ano. A repressão do governo em Caracas através da Polícia Metropolitana e do Exército foi brutal. As cifras oficiais indicam 276 mortos. Exumações de fossas comuns realizadas a partir de 2009 têm revelado novas vítimas (CIDH, 1999).

⁵⁸ Durante 1992 ocorreram dois golpes de Estado, ambos falidos. O primeiro, dirigido por Chávez e outros três tenentes-coronéis, envolveu setores militares de hierarquia média (*Movimiento Bolivariano Revolucionario 200*), descontentes com as medidas neoliberais do governo de Carlos Andrés Pérez e sua atuação durante a revolta popular de 27 de fevereiro de 1989. Fracassada a tentativa, Chávez foi preso. O segundo teve participação de militares de alta hierarquia e partidos políticos de esquerda, mas foi extinto rapidamente (Cf. LOPEZ MAYA, 2006, p. 107-133). Todos os funcionários presos foram libertados em um período de dois anos pelos governos de Ramón J. Velásquez (interino, 1993) e Rafael Caldera (1994-1999, *Convergencia*).

da América Latina. *Cuba el valor de una utopia* (Yanara Guayasamín, 2008), coprodução equatoriana e da *Amazonia Films*, é um filme sobre o devir da Revolução Cubana que inclui umas das últimas entrevistas concedidas por Fidel Castro. *Allende Nuestro* (Carlos Márquez, 2008), reconstrói momentos importantes do governo de Salvador Allende no Chile e *Carlos Fonseca, el amanecer ya no es una tentación* (Thierry Derrone, 2012), reflete sobre a vida e legado do fundador do movimento sandinista na Nicarágua.

Mais duas coproduções estrangeiras da *Amazonia Films* vão atrás de “acertos de contas” sobre movimentos políticos latino-americanos de esquerda que foram reprimidos e perseguidos nas décadas de setenta e oitenta: *El diario de Agustín* (Ignacio Aguero e Fernando Villagrán, Chile, 2008), fala da cumplicidade do jornal chileno *El Mercurio* com a ditadura de Augusto Pinochet, e *Alfaro Vive Carajo* (Isabel Dávalos, Equador, 2008), trata do surgimento e combate do movimento guerrilheiro homônimo do Equador na década de 1980, que depois virou partido político.

Entretanto, também é necessário estabelecer distinções entre os filmes de 1965-1975 e a produção contemporânea. Se o documentário de sessenta e setenta se dizia independente (do financiamento de governos) e contra-hegemônico (contra a hegemonia dos partidos de governo *AD e Copei*, dos EUA, do capitalismo), a maioria dos documentários políticos do nosso *corpus* (2005-2013) fazem apologia de um governo com características hegemônicas, são encargos diretos de instituições cinematográficas e dependeram do dinheiro do Estado. Esses filmes, em linhas gerais, configuram-se na necessidade de “contar” mais do que analisar criticamente o impacto político e social da Revolução Bolivariana na Venezuela e na América Latina em diferentes âmbitos (direitos indígenas; organização popular e políticas petrolíferas) (VILLÁ, 2012, p. 7-9), (VILLAZANA, 2008, p. 165-167).

Isso, logicamente, tem gerado toda uma discussão entre cineastas, críticos e acadêmicos venezuelanos⁵⁹, expressada em diferentes tópicos: desde como chamar este tipo de documentário (Político? Militante? Pró-revolucionário? Revolucionário?), passando pelos limites entre um cinema político solvente e a mera propaganda.

Como contribuição a estas inquietações, propomos algumas ideias. Podemos afirmar, inicialmente, que pelo menos duas destas obras, *Cuando la brújula marcó el sur*

⁵⁹ Esta discussão é “citável” nos textos de López (2004), Villazana (2008), Villá (2008), Valladares-Ruiz (2013), Alvaray (2013); foi tema de reflexão nas entrevistas feitas pelo autor desta dissertação entre 2013 e 2015 com os cineastas Marc Villá, Manuela Blanco, Yanilú Ojeda, John Petrizelli, Carlos Oteyza, Alfredo Anzola, os críticos Pablo Gamba e Robert Gómez e o presidente da Fundación Cinemateca Nacional, Xavier Sarabia.

(Laura Vásquez, 2007, Villa del Cine) e *Abriendo Brechas* (Ramón López Carrasco, 2009), têm um estilo narrativo didático que aproxima-se bastante da propaganda.

Particularmente o primeiro destes títulos estabelece uma revisão teleológica e simplificadora de mais de 500 anos de história venezuelana em virtude de relacionar o processo independentista venezuelano (1810-1821) com a Revolução Bolivariana, que seria a “independência final” do opressor colonial — representado pelo “império ianque” — mediante as políticas anti-imperialistas e latino-americanistas do Hugo Chávez, líder messiânico desta redenção. Esta noção histórica é a espinha dorsal do discurso do Socialismo do Século XXI e sustenta mensagens massivamente veiculadas pelo aparato midiático público. Outras obras estabelecem teleologias semelhantes no âmbito latino-americano. *Escrito en la tierra* (Gabriela Fuentes e Florencia Mujica, 2011), por exemplo, trabalha a cosmogonia de diferentes povos indígenas andinos que faziam parte do Império Inca antes da conquista dos espanhóis no século XV. O filme relaciona *o fim de um período cósmico de trevas* — predito em profecias indígenas — com a chegada ao poder de governos socialistas na Bolívia (Evo Morales), no Equador (Rafael Correa) e na Venezuela a partir de 2000.

Já o segundo filme, *Abriendo brechas*, acompanha a visita de jornalistas alemães na Venezuela para constatarem, com seus próprios olhos, o processo revolucionário venezuelano. Este filme recebeu financiamento da Assembleia Nacional (congresso), na época 100% representado pelas forças aliadas à Revolução Bolivariana, do *Movimiento Quinta República* (MVR), antigo partido político de Hugo Chávez que faz parte hoje do *Partido Socialista Unido de Venezuela* (PSUV), e de algumas organizações alemãs. O filme apresenta estes jornalistas alemães recolhendo um conjunto de testemunhos e imagens de altos funcionários do governo, visitando favelas e conhecendo programas estatais em diferentes lugares do país. Aproximamos este filme à esfera da propaganda porque estes jornalistas foram conduzidos em todo momento por quadros políticos, ou seja, o filme não respondeu a uma pesquisa própria sobre a Revolução Bolivariana, que considerasse outras vozes diferentes às do partido.

Porém, seria injusto e injustificado afirmarmos que toda a produção contemporânea de viés político de esquerda e, ainda, pró-Revolução Bolivariana, seja propagandista.

Por exemplo, alguns filmes financiados pela *Fundación Villa del Cine* fazem referência a movimentos anti-imperialistas e anticapitalistas nas suas narrativas, mas não articulam uma exaltação simplista do processo bolivariano. *Yo soy el otro* (Marc Villa, 2008) propõe uma montagem paralela —bem fragmentada e articulada— de cinco experiências de

organização social contra-hegemônica (agrária, anticolonial, antiespeculação imobiliária) no Equador, na Venezuela, na Coreia do Sul, no Saara Ocidental (República Democrática Saaráui) e na Itália. Tal estratégia é similar em *La propiedad del conocimiento* (Hugo Gerdel, 2008), que se debruça sobre movimento *anti-copyright* em quatro países: Brasil, Venezuela, Colômbia e Argentina. O filme denuncia casos de violação dos direitos humanos possibilitados pelas indústrias de propriedade intelectual nestes países.

Documentários como *Pégale Candela* (Alejandra Szeplaki, 2005), *Víctimas de la Democracia* (Stella Jacobs, 2007) e *Venezuelan Petroleum Company* (Marc Villá, 2007), pela sua parte, reinterpretem fatos históricos à luz do pensamento bolivariano. Eles criticam a política no período dominado por *AD* e *Copei* em âmbitos como direitos políticos, censura (e autocensura) midiática, política petroleira e satanizam as ações imperialistas dos EUA, que estariam por trás dos atores políticos nacionais da época. Porém, pensamos que não seria sensato qualificá-los de “propaganda” porque, apesar de incorporarem sem maiores contrapontos o discurso político *chavista*, sua estrutura retórica não é predominantemente simplificadora nem didatista e também porque respondem a um trabalho de pesquisa, produção e realização estética que lhes fornece densidade analítica e solvência como obras cinematográficas documentárias, para além do seu propósito proselitista em prol da Revolução Bolivariana.

Contudo, consideramos que um título que equilibra várias características do documentário político contemporâneo é *Venezuelan Petroleum Company* (Marc Villá, 2007), filme que analisaremos como exemplo no ponto 1 do capítulo II desta dissertação.

O primeiro argumento para salientar *Venezuelan Petroleum Company* radica na temática deste filme, o petróleo e seu tratamento. É lugar comum na Venezuela afirmar que a modernização da nação — bem como a identidade cultural “moderna” do povo venezuelano— configurou-ser de forma violenta e desigual com a atividade petroleira.

A “modernização sem modernidade” do petróleo gerou riqueza para o país, mas, ao mesmo tempo, miséria, degradação ambiental e exclusão social pelo menos até a década de 1950. Nas cidades adjacentes aos primeiros campos petroleiros do país, localizados na Costa Oriental del Lago de Maracaibo (COL), esta realidade era especialmente crua. Justamente, os efeitos perversos da economia petroleira em Cabimas, uma cidade da COL, é o tema de *Pozo Muerto* (Carlos Rebolledo, 1967), o filme que “deflagra” o documentário venezuelano para Miranda e Hernández.

Venezuelan Petroleum Company não só cita *Pozo Muerto*, como retoma a história destas populações da COL no século XXI. O longa-metragem constrói uma narrativa

sobre a história da exploração petroleira do século XX e XXI, até chegar à paralisação petroleira de 2002-2003, cujo fracasso ocasionou a intervenção e controle do governo *chavista* da estatal *Petróleos de Venezuela S.A. (PDVSA)*.

O documentário também guarda vários traços levantados antes: estabelece uma revisão da história do século XX venezuelano segundo a perspectiva da Revolução Bolivariana. O filme traça certa teleologia sobre a história política do país através da organização da atividade petroleira em torno da libertação do inimigo externo: o capitalismo ‘ianque’.

No capítulo II analisaremos este filme utilizando-nos dos elementos levantados até agora, bem como de ferramentas oriundas da teoria canônica de Nichols (2010), entre outras referências.

Por enquanto, e voltando ao raciocínio sobre a história do documentário de Miranda e Hernández, é importante salientar que, para estes autores, a produção cinematográfica militante que deflagra em 1965 irá experimentar mudanças por volta de 1975, o que é interpretado como a irrupção de novas tendências nas práticas de representação do documentário venezuelano.

2. 1975-1989: O FORTALECIMENTO DA CULTURA POPULAR COMO PARADIGMA DO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO

Neste subcapítulo tentaremos explicar as condições que possibilitaram uma mudança de paradigma nas práticas de representação do documentário venezuelano por volta de 1975. Propomos que a característica mais ressaltante desta virada é a atenuação do caráter político-militante do período anterior e o fortalecimento de um paradigma de representação nacional-populista, sustentado em documentários sobre manifestações da cultura popular e sobre sujeitos populares.

Julio Miranda sustenta em seus três textos que as formas de representação “de intervenção política” ou “militantes” no documentário venezuelano se relativizaram durante o segundo quinquênio da década de 1970, em favor de outras já não perpassadas pela denúncia das contradições de classe. Segundo o autor, elas teriam sido direcionadas para o elogio as manifestações da cultura popular:

Desde os anos 1970, mas, sobretudo na década de oitenta, o documentário tem evoluído para novas colocações: abandonando ou subordinando a denúncia, tendeu a

sublinhar a criatividade popular, incluso naquelas mesmas favelas e zonas rurais em cuja miséria insistia-se anteriormente (MIRANDA, 1994, p. 99) [tradução nossa]⁶⁰

Não se trata mais da "denúncia", mas sim da "celebração" do popular, situando em primeiro plano os seus valores próprios [...]. Embora persistam sinais, já inertes e redundantes, da visão anterior, com seu acentuado *miserabilismo*, é a visão gozosa e ativa que triunfa nos oitenta. Jacobo Penzo seria seu máximo representante, com *El Afinque de Marín* (1980), *La Pastora resiste* (1981) y *Dos ciudades* (1982) (MIRANDA, 1989, p. 17) [tradução nossa]⁶¹.

Nesta observação é possível identificar — partindo das ideias de Arthur Autran a cerca do documentário brasileiro *Maioria absoluta* (León Hirszman, 1964) — a passagem de um modelo *sociológico* do documentário, caracterizado pela posição do cineasta como “demiurgo das vontades e os interesses populares, daí decorrendo a necessidade da obra de arte ser instrumento de conscientização popular” (AUTRAN, 2004, p. 201), para um modelo *antropológico*: forma de representação surgida da “*débâcle* da ideia de intelectual como demiurgo das classes populares [...] que por sua vez acarretou uma reflexão mais aprofundada sobre a questão do ‘outro’ no documentário” (AUTRAN, 2004, p. 211).

Desta forma, a representação das classes populares como vítimas miseráveis do sistema capitalista perde expressividade em favor das representações mais atentas ao discurso do sujeito popular, sua voz, suas representações de mundo, seu entorno e suas práticas culturais, especialmente aquelas que representam formas celebratórias (MIRANDA, 1989, p. 15) como a música, a dança, a festa.

Destacamos, na produção documentária deste período, os filmes *El béisbol* (Alfredo Anzola, 1975), *Descarga* (Iván Feo e Antonio Llerandi, 1975); *El Afinque de Marín* (1980), *La Pastora Resiste* (1981), *Dos ciudades* (1982), todos de Jacobo Penzo; *Toros, gallos, caballos y políticos* (1973); *Buscadores de Diamantes* (1976) e *Iniciación de un shamán* (1980), de Manuel de Pedro; *Cúa* (1978), *Santa Elena de Uairén* (1980) e *La Isla* (1983), de Carlos Oteyza; *Los Nevados* (longametragem, Freddy Siso, 1980) e *Tisure* (Andrés Agustí, 1986), dentre outros.

2.1. A institucionalização da esquerda intelectual venezuelana na década de 1970

⁶⁰ Original em espanhol: "Desde los años 70 pero sobre todo en los 80, el documental ha evolucionado hacia nuevos planteamientos: abandonando o subordinando la denuncia, ha tendido a subrayar la creatividad popular, incluso en aquellos mismos barrios o zonas rurales en cuya miseria se insistía anteriormente".

⁶¹ Original em espanhol: “Aunque persistan muestras, ya inertes y redundantes, de la visión anterior, con su acentuado miserismo, es la gozosa e activa la que triunfa en los ochenta. Jacobo Penzo sería su máximo representante, con *El Afinque de Marín* (1980), *La Pastora resiste* (1981) y *Dos ciudades* (1982)”.

Um elemento a ser considerado nesta mudança é a relação entre o declínio das ideias de “intervenção social” dos documentaristas de esquerda venezuelanos com a própria decadência dos movimentos políticos revolucionários de esquerda na Venezuela e em vários países da América Latina durante a segunda metade da década de 1970.

Embora não seja o nosso objetivo explicarmos a complexidade dos processos políticos que a esquerda venezuelana experimentou durante os anos 1970, não é arriscado sustentar — com base nas reflexões de Pedro Pablo Linárez (2006, p. 174-175), Roberto Rojas (2011, p. 42-43) e María Gabriela Colmenares (2012, p. 3-6) — que nessa época ocorreu uma inserção dos quadros intelectuais de esquerda nas instituições culturais do Estado. Isso aconteceu em um momento de enorme incremento dos lucros do petróleo, entre 1973 e 1977, que estimulou a nacionalização da indústria petrolífera, em 1976, e multiplicou os ingressos do Estado. Esta época é conhecida na historiografia local como a “Venezuela Saudita”⁶² ou a *Gran Venezuela*, e tem-se como característica dela um exorbitante aumento do gasto público, inclusive para além das receitas, o que acarretaria endividamento e crise na década seguinte.⁶³

Grosso modo, entre 1967 e 1969 a maior parte dos grupos guerrilheiros de esquerda da Venezuela — que atuavam desde 1959 como braços armados do *Partido Comunista de Venezuela* (PCV) e do *Movimiento de Izquierda Revolucionario* (MIR) contra os governos de *Acción Democrática* e *Copei*— decidiu depor as armas. Este processo seria reconhecido com uma anistia pelo governo de Rafael Caldera (*Copei*) em 1969. Nesse mesmo ano, o PCV foi legalizado e os presos políticos libertados. Vários ex-guerrilheiros fundaram o *Movimiento al Socialismo*, MAS (1971), um partido socialista não marxista que concorreu as eleições de 1973.

Ainda que um setor minoritário da guerrilha permanecesse ativo e acompanhasse, nas décadas de 1980 e 1990, o crescimento político de Hugo Chávez (LINAREZ, 2006, p. 179-192), em 1975 a opção revolucionária estava praticamente liquidada

⁶² Venezuela Saudita foi um termo popularizado pelo advogado, político e jornalista Alfredo Tarre Murzi, que publicou o livro homônimo em 1978, sob o pseudônimo de Sanín.

⁶³ Segundo Pedro Rodríguez Rojas, sobre o modelo econômico do Estado na Venezuela: “Mientras en los demás países se hace insostenible la crisis de agotamiento del modelo de sustitución de importaciones, periodo de decrecimiento y sucesivo estancamiento, en Venezuela, por el contrario, se vivió en medio del desenfreno que produce el alza en los precios del petróleo, que paradójicamente agudizan la crisis de los países vecinos. En 1974 los precios del barril pasan de cuatro a doce dólares y en 1979 llegan a 30 dólares en promedio(...) En general, en el periodo 1973–1983, mientras que el ingreso petrolero creció 350%, los gastos lo hicieron 540% y el incremento de la deuda externa a corto plazo aumentó 2000%” (RODRÍGUEZ, 2010, p. 188)

como referência política para a maioria dos documentaristas de esquerda, que abandonaram as formas militantes de representação.

Esse abandono não aconteceu apenas na Venezuela. A decepção ideológica e a repressão concreta que os cineastas de esquerda do NCL viveram nos países onde ascenderam regimes militares (Brasil, Uruguai, Chile, Argentina), além da aproximação de Cuba com a esfera estalinista soviética (NÚÑEZ, 2009, p. 365), fizeram com que as aspirações revolucionárias fossem significativamente abandonadas por um setor importante de cineastas latino-americanos, e com elas um cinema de intervenção direta da realidade.

Esse cinema de intervenção permaneceu de forma clandestina e reduzida, apoiado fundamentalmente pela produção cubana do ICAIC, e se deslocou para as lutas revolucionárias da América Central durante a década de 1980 (NÚÑEZ, 2009, p. 365-371). Na Venezuela, alguns poucos cineastas como Carlos Azpúrua⁶⁴ continuaram fazendo, ou começaram a fazer depois de 1975, uma obra de denúncia (HERNÁNDEZ, 1990, p.88), enquanto que muitos outros filmes não deixaram de dar visibilidade às situações de contradição social. Não obstante, a perspectiva de uma revolução socialista desapareceu das práticas de representação.

É possível relacionar estes processos com a própria trajetória do *Departamento de Cine* da ULA — a principal instituição financiadora de cinema político desde 1968 —, quando Tarik Souki assume sua direção em 1973 e a entidade deixa de produzir documentários de denúncia:

Sob a direção de Souki a *pertinência do cinema militante que vinha se gestando no Departamento de Cine desde 1968 foi reformulada*. A realidade política de meados dos setenta diminuiu o protagonismo das lutas promovidas pela esquerda latino-americana. A derrubada de Allende no Chile por parte de militares com apoio de setores de direita; a morte de Juan Domingo Perón na Argentina, que protegeu a esquerda durante seu governo; a derrota da guerrilha na Venezuela e na Bolívia; e o surgimento na Venezuela de um partido de esquerda como o *Movimiento al Socialismo* (MAS), que terminou aceitando as regras da democracia burguesa ao participar das eleições presidenciais de 1973, fizeram repensar o caminho. Sob esta conjuntura, Tarik Souki, cabeça do Departamento, propôs como forma de aproximação da Universidade a produção de material fílmico com interesse acadêmico. (ROJAS, 2011, p. 42-43) [tradução nossa]⁶⁵ [grifos nossos].

⁶⁴ Cabe destacar que Carlos Azpúrua não pertence à geração de documentaristas militantes da década de 1965 a 1975. Seu primeiro filme é de 1978. Porém, destaca como um dos documentaristas políticos mais importantes da Venezuela e um dos poucos com atividade política formal no partido *Patria Para Todos*.

⁶⁵ Original em espanhol: “Bajo la dirección de Souki se replantea la pertinencia del cine militante que se venía gestando en el Departamento de Cine desde 1968. La realidad política de mediados de los setenta mermó el protagonismo de las luchas llevadas a cabo por la izquierda latinoamericana. El derrocamiento de Allende en Chile por parte de los militares con el apoyo de sectores de la derecha; la muerte de Juan Domingo Perón en

Paralelamente, a bonança petroleira permitiu que o Estado aumentasse o investimento público no âmbito cultural, com destaque para a música (com a criação do *Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles*, 1975) e as artes plásticas (*Museo de Arte Contemporáneo de Caracas – ex Sofía Imber—*, 1973), através do *Consejo Nacional de la Cultura* (CONAC), órgão fundado em 1975 a partir do antigo *Instituto de Nacional de la Cultura y las Bellas Artes*, INCIBA.

Marrosu (1997, p. 44-45) e Roffé (1997b, p. 263-264) destacam a criação em 1975 de um sistema de créditos industriais através da *Corporación Venezolana de Fomento Industrial* (*Corpoindustria*), que elevou a produção de filmes nacionais entre 1976 e 1978. O CONAC consolidou a figura do autor-produtor como beneficiário desses créditos, critério que também foi contemplado dentro dos estatutos da *Asociación Nacional de Autores Cinematográficos* da Venezuela (ANAC). Estes créditos foram acompanhados de algumas medidas de proteção das salas de cinema⁶⁶.

Partindo das ideias do crítico venezuelano Alfonso Molina (1997, p. 77-79), os filmes venezuelanos de ficção beneficiados por estes créditos conseguiram fazer de forma mais eficiente algo que o documentário aspirava uma década antes: uma denúncia das contradições políticas e sociais (“corrupção, marginalidade, cumplicidades políticas e econômicas”, segundo Molina) em filmes de apelo popular — a maioria deles *thrillers* policiais. Dentre estes filmes, encontramos alguns dos títulos mais conhecidos da cinematografia venezuelana: *Soy un delincuente* (Clemente de la Cerda, 1976), *El Pez que fuma* (Román Chalbaud, 1977), *La empresa perdona un momento de locura* (Mauricio Walerstein, 1978), entre outros (COLMENARES, 2012, p. 15-16).

Estas ideias coincidem com as observações de Núñez (2009, p. 433), que ressalta que a partir de 1975 muda o paradigma sobre o que seria um cinema popular na Venezuela:

Argentina quien cobijó bajo su gobierno a la izquierda; la derrota de la guerrilla en Venezuela y Bolivia; y el surgimiento en nuestro país de un partido de izquierda como el Movimiento al Socialismo (MAS), que terminó aceptando las reglas de la democracia burguesa al participar en las elecciones presidenciales de 1973, hicieron repensar el camino. Bajo esta coyuntura Tarik Souki, cabeza del Departamento, planteó como manera de acercamiento a la Universidad la producción de material filmico de interés académico”.

⁶⁶ Segundo Roffé (1997, p. 262-264), o primeiro antecedente destas políticas foi a *Resolución 1666* de 1973, a qual estabelecia que a Direção de Turismo do Ministério de Fomento venezuelano publicasse a cada seis meses o número de dias de exibição para filmes nacionais, o qual nunca foi cumprido. Depois, a *Resolución 1258* (fevereiro de 1975) estabeleceu as *Normas para la Comercialización de Películas Cinematográficas* que contemplavam a irrisória obrigação de exibir dois filmes nacionais por ano (Art. 5). O mecanismo tentou ser melhorado com a *Resolución 5776* (outubro de 1976), mas nenhum efeito foi atingido. Anos depois, os decretos 3057 e 3058 (janeiro de 1979) estabeleceram a exibição obrigatória de curtas-metragens junto com obras estrangeiras especiais, de grande espetáculo, e impuseram uma taxa de 2% sobre a bilheteria aos produtores.

Conforme frisa Marrosu, "até ontem, se considerou no 'novo cinema latino-americano' que o popular era o político, o revolucionário, o que tendia a uma mudança". No entanto, recentemente, é quase que uma ideia diametralmente oposta, no sentido de "uma necessidade de fazer um cinema popular da América Latina, próprio, que possa constituir uma alternativa no nível de espetáculo massivo". Ou seja, a acepção industrialista do termo (NÚÑEZ, 2009, p. 433).

Essa tendência dos *thrillers* policiais de crítica social continuou pelo menos até 1987, apoiada pelo *Fondo de Financiamento Cinematográfico* (FONCINE) — mecanismo criado em 1981 que herdou a política de créditos da Corpoindustria— e outras normas que regularam a exibição de filmes a partir de 1982 (ROFFÉ, 1997, p. 264-265), além de uma boa resposta de bilheteria.

Entretanto, o documentário — que continuava sendo uma produção minoritária de curtas-metragens dependentes do financiamento isolado de instituições públicas— pareceu ocupar-se de práticas de representação, mas que apresentava coincidência e convivência com os interesses do Estado. Propomos que estas práticas se articularam em torno da preservação da cultura popular como fonte de identidade nacional.

2.2. Identidade nacional e cultura popular como elo entre documentaristas e Estado

Para Miranda, o documentário depois de 1975 se caracteriza por:

Afirmar mais do que negar, de rastrear e quase inventariar as formas da imaginação popular, o seu enraizamento no que é próprio e a sua incessante — e ameaçada — criatividade, tanto no domínio da técnica quanto das festas, da música e da plástica, ao mesmo tempo em que é registrado um estilo de vida simples e autêntico e são preservados os conteúdos de uma história, essa 'história dos que não têm história'(...) (MIRANDA, 1994: 136) [tradução nossa]⁶⁷ [grifos nossos].

Este fragmento enuncia paradigmas de representação que tomam importância na época: exaltar mais do que criticar as formas populares de adaptação à sociedade capitalista, entendendo-as como formas de vida “genuínas” e “autênticas”, fornecedoras do “próprio”, ou seja, da identidade cultural do país. Estas formas são percebidas em situação de ameaça (o que representa um problema social: a perda da identidade cultural nacional), daí a necessidade de criação de uma memória, já que outros discursos sociais sobre “a realidade nacional” (como a história, o jornalismo) não se ocupam delas.

⁶⁷ Original em espanhol: “afirmar más que de negar, de rastrear y casi inventariar las formas de la imaginación popular, su afincamiento en lo propio y su incesante -y amenazada- creatividad, tanto en el dominio de la técnica como en el de las fiestas, en el de la música como en el de la plástica, al mismo tiempo que se registra un estilo de vida sencillo y auténtico y se preservan los contenidos de una historia, esa 'historia de los que no tienen historia', cuyos portadores son algunos de estos 'viejos'”.

No princípio acreditamos que esta noção de “cultura popular” pôde estar influenciada por debates que aconteciam no seio das ciências sociais venezuelanas durante a década de 1970. Conforme explica a antropóloga venezuelana Yara Altez (2003, p.79-95), as categorias cultura popular e culturas da resistência remetiam a uma discussão política, relacionada teoricamente com a Antropologia Crítica ou Antropologia da Descolonização. Falar de cultura popular na época era entrar no campo da dialética entre representações de grupos socioculturais colonizados, oprimidos — os quais eram entendidos como formas simbólicas de resistência— e as de grupos hegemônicos, dominantes, identificados com a sociedade burguesa, capitalista (ALTEZ, 2003, p. 80-81).

Porém, trazemos aqui as ideias do teórico brasileiro José Mário Ortiz Ramos (1983) sobre as relações entre “o nacional” no cinema e a identidade cultural do Brasil nas décadas de 1960 a 1980, para pensarmos na cultura popular como forma de articulação entre os documentaristas venezuelanos e as instituições culturais do Estado.

Ortiz Ramos, citando a Renato Ortiz⁶⁸, aponta que o conceito de cultura popular é uma fonte de identidade nacional e uma construção abstrata que não pode ser apreendida na forma de essências ou autenticidades. O Estado “dissolve a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico” (ORTIZ, 1982 *apud* ORTIZ RAMOS, 1983, p. 120-121) e aparta a dinâmica cultural da politização em favor de uma unidade harmônica, um “sentimento nacional”, que junta diferentes práticas culturais em um todo que é de segunda ordem.

O conceito chave dessa construção ideológica é, segundo Renato Ortiz, a *memória nacional*, que capitaliza a *memória coletiva* particular de grupos étnicos e sociais diferentes dentro do campo ideológico maior da nacionalidade. Na medida em que os atores sociais particulares que mantêm estas memórias vivas (tradições) se dispersam, produto da modernização, urbanização e as transformações sociais, as tradições e a *memória nacional* se perdem. Neste sentido, o Estado precisa dos intelectuais como mediadores simbólicos para ir atrás destas manifestações, captá-las e articulá-las “numa totalidade que as transcende” (ORTIZ, 1985, 140-141).

Ortiz Ramos destaca que esse fenômeno teve uma dimensão latino-americana: a própria UNESCO promovia a necessidade de salvaguardar a cultura popular como fonte de identidade nacional perante a descaracterização promovida pela expansão dos processos modernizadores a escala mundial:

⁶⁸ O texto citado é de 1982 *Estado, identidade nacional e cultura popular*. Identificado como inédito, trata-se do mesmo título da obra citada de Ortiz, de 1985.

A UNESCO criou em 1974 um Fundo Internacional de Promoção da Cultura e, na segunda metade dos anos 70, as preocupações com a questão cultural ganham força na América Latina (...). O delineamento teórico e as sugestões concretas para políticas culturais dos países latino-americanos aparecem organizadas num artigo de Felipe Herrera, presidente do Conselho Administrativo do Fundo Internacional de Promoção da Cultura (...). Para Herrera, o cerne da ação estatal deve estar na preocupação com os efeitos do *crescimento e modernização internacionalizados [na América Latina] que ocasionam, através da expansão dos meios de comunicação, a descaracterização da cultura nacional, constituindo uma ameaça à identidade nacional*. (ORTIZ RAMOS, 1983, p. 118) [grifos nossos].

Salvando as distâncias históricas e de contexto com estas ideias, acreditamos que as instituições culturais do Estado venezuelano, urgidas de proteger referentes de identidade nacional fornecedores de “uma unidade harmônica e um sentimento nacional” frente à “descaracterização modernizadora” própria da época *saudita*, financiaram — mesmo de forma marginalizada— a produção de documentários sobre cultura popular.

Por outra parte, os intelectuais de esquerda parecem ter visto aqui uma oportunidade de visibilizar formas culturais “a contramão” dos ditames do capitalismo transnacional. Não é casual que Tulio Hernández tenha ressaltado que os documentaristas buscassem “redescobrir o país e ampliar os limites internos da nacionalidade” através da “indagação social” nas classes populares e a sua cultura (tradicional e contemporânea, rural e urbana) durante a época em que “o país, *bêbado de dólares, desbocava-se para o estrangeiro*”, quer dizer, um momento em que a bonança petroleira fazia com que o país encarasse um processo de modernização sustentado no consumo. (HERNÁNDEZ, 1990, p. 89-90) [grifos nossos].

A indagação social de que falamos se desdobra na descrição e registro de formas de vida, ofícios e festas das zonas populares rurais e urbanas; da psicologia e cotidianidade de personagens oriundos das classes populares (artistas e músicos populares, boxeadores, pagadores de promessas, vaqueiros) e, depois dos anos 1980, de grupos urbanos marginalizados ou invisibilizados (homossexuais, transexuais, prostitutas). Documentários não relacionados com as classes populares são exceções nos relatos dos autores. *Mayami nuestro* (Carlos Oteyza, 1980) seja talvez o único título mencionado por Miranda (1997, p. 101) e Hernández (1990, p. 86) que trate sobre o consumismo exagerado da classe média venezuelana na época “*saudita*”.

As sociólogas venezuelanas Emilia Bermúdez e Natalia Sánchez (2009), afirmam que a articulação entre o Estado (controlado por *AD* e *Copei*) e atores culturais de esquerda em torno da indagação social foi possível graças a uma política cultural nacionalista e populista:

Por outra parte, estes atores [políticos e culturais], independentemente de suas posições políticas diferentes [socialdemocratas e marxistas], abraçam o nacionalismo como sua ideologia e, por esta via, uma ideia de cultura nacional que centra sua discussão na busca de uma identidade nacional fundada no passado, no telúrico, no “próprio” e na defesa dos “nossos ancestrais” (BERMÚDEZ e SÁNCHEZ, 2009, p. 548) [tradução nossa].⁶⁹

Continuavam a existir críticas sobre o governo democrático (1958), mas estas foram se diluindo, de forma que o jogo que prevaleceu foi precisamente o de “acomodar-se” no projeto modernizador e democratizador venezuelano e captar parte da renda do petróleo como setor diferenciado dos outros setores públicos. Transcorre assim a década de setenta e oitenta na Venezuela para os atores culturais; entre subsídios e planos para democratizar a cultura, massificá-la como complemento de outras políticas, mas sempre guardando sua especificidade própria como setor público (BERMÚDEZ e SÁNCHEZ, 2009, p. 572) [tradução nossa].⁷⁰

Em síntese, consideramos importante frisar que a partir de 1975 o setor cinematográfico vinculado ao documentário venezuelano parece apontar para a manutenção de relações estáveis com as instituições culturais do Estado, por meio da exaltação/preservação da cultura popular como fonte de identidade nacional. Observemos, então, algumas características narrativas desta prática de representação.

2.3. Alguns traços narrativos do documentário venezuelano sobre cultura popular

O primeiro que nos chama a atenção é a recorrência do personagem popular como agente revelador da identidade nacional, um aspecto frisado por Miranda. O autor destaca a importância de filmes sobre artistas plásticos “ingênuos” ou “naif” venezuelanos, os quais suscitariam “um poder maior de convocatória sobre *temas vinculados à nossa identidade*” (1994, p. 83) pelo fato de permitirem conhecer o entorno social popular rural e urbano:

Não é questão, apenas, de sua extração popular e de sua permanência em tais meios, ora campesinos ou provincianos, ora urbanos periféricos, e sim que tão enraizado

⁶⁹ Original em espanhol: “Por otra parte, estos actores [políticos e culturais], independentemente de sus posiciones políticas diferentes, abrazan el nacionalismo como su ideología y por esta vía una idea de cultura nacional que se centra la discusión en la búsqueda de una identidad nacional fundada en el pasado, en lo telúrico, en lo "propio" y en la defensa de "nuestros ancestros”.

⁷⁰ Original em espanhol: “Seguían existiendo críticas frente al gobierno democrático (1958), pero éstas se fueron diluyendo de forma que la jugada que prevaleció fue precisamente la de 'acomodarse' en el proyecto modernizador y democratizador venezuelano y captar parte de la renta petrolera como sector diferenciado de los otros sectores públicos. Así transcurre la década de los setenta y ochenta en nuestro país para los actores culturales; entre subsidios y planes para democratizar la cultura, masificarla como complemento de otras políticas, pero siempre guardando su especificidad propia como sector público”.

modo de acessá-los, filmá-los, escutá-los, vê-los pintar, esculpir ou moldar, é se internar em um determinado contexto (MIRANDA, 1994, p. 83) [tradução nossa].⁷¹

Um traço sublinhado por Miranda e Hernández é a preferência pelo sujeito “*pícaro*”, que traduzido para o português do Brasil pode se entender como “malandro”⁷². Para Miranda, este é um traço adquirido do cinema de ficção posterior a 1975⁷³. Exemplificando com os personagens de um conjunto significativo de documentários sobre garimpo⁷⁴, o crítico comenta:

Assim, durante pouco mais de um decênio — de 1969 a 1980—, o garimpeiro se converteu, para o cinema documentário, no que tem sido o *pícaro* para o cinema de ficção: um personagem recorrente, *ao mesmo tempo excepcional e emblemático, que remete a todo um contexto*, e, por sua vez, tingido de malandragem. Por outro lado, a expectativa do garimpeiro traduzia, no âmbito rude da sua existência, uma aspiração semelhante àquela do buscador de tesouros escondidos e do jogador, tão presentes —como veremos— nos curtas e longas-metragens argumentais [venezuelanos].” (MIRANDA, 1994, p. 94) [tradução nossa]⁷⁵ [grifos nossos].

Para o autor, o interessante destes garimpeiros são as suas representações de mundo, do dinheiro, do jogo, da ética, que seriam uma forma de conhecer a idiossincrasia popular:

Oito filmes que tratam sobre os garimpeiros, quantidade desconcertante que não se explica nem pelas repetidas imagens da série, nem pela estreiteza do tema, e talvez só por representar, no documentário, o equivalente ao '*pícaro*' [malandro] da ficção,

⁷¹ Original em espanhol: “No se trata sólo de su extracción popular y de su permanencia en tales medios, sean campesinos o provincianos o urbanos marginales, de tan arraigado modo de acceder a ellos, filmarlos, escucharlos, verlos pintar, esculpir o moldear es internarse en un determinado contexto.”

⁷² Acreditamos que o termo *malandro* no espanhol da Venezuela tem uma conotação diferente que no português do Brasil. *Malandro* na Venezuela é sinônimo direto de bandido e, como adjetivo, remete às formas estéticas (gírias, sotaque, forma de vestir, de caminhar, gestualidade, agressividade) próprias de gangues delitivas. Não tem, como no Brasil, a conotação cândida de um indivíduo esperto, à margem das convenções sociais, eventualmente transgressor da lei, e não a de um delinquente ou bandido “de ofício”. Consideramos que o malandro brasileiro aproxima-se mais de palavras como “pícaro” ou “vivo” do espanhol venezuelano.

⁷³ O autor refere-se aqui a vários longas-metragens de ficção lançados entre 1976 e 1985 protagonizados por personagens malandros de extração popular: *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado com moto propia* (Alfredo Anzola, 1977), *Los trascaleros* (Alfredo Lugo, 1977), *Graduación de un delincuente* (Daniel Oropeza, 1984) e *Alias el Rey del Joropo* (Carlos Rebolledo e Thaelman Uguelles, 1977). Estes são apenas exemplos de um número bem maior de longas-metragens cujo personagem principal era um malandro.

⁷⁴ São os filmes: *Diamantes* (Ugo Ulive, 1969), *La bulla del diamante* (Luis Armando Roche, 1976); *Buscadores de diamantes* (1976) e *El Callao* (1978) de Manuel de Pedro; *Minas de diamantes* (Joaquín Cortés, 1980); *San Salvador de Paúl* (Paolo Gasparini, 1980); *Santa Elena de Uairén* (Carlos Oteyza, 1980) e *El oro, otra vez* (Manuel de Pedro, 1989).

⁷⁵ Original em espanhol: “Así, durante poco más de un decenio —del 69 al 80—, el minero se convirtió, para el cine documental, en lo que ha sido el pícaro para el de ficción: un personaje recurrente, a la vez excepcional y emblemático, que remite a todo un contexto, a su vez teñido de picardía. Por otra parte, la expectativa del minero traducía, en el rudo marco de su existencia, una aspiración similar a la del buscador de tesoros escondidos y a la del jugador, tan presentes —como veremos— en el corto y el largometraje argumentales.”

com seu sonho de virar rico de um momento para o outro (MIRANDA, 1997, p. 99) [tradução nossa]⁷⁶.

Curiosamente, a notoriedade do personagem malandro no cinema de ficção venezuelano foi identificada pelo próprio Jean-Claude Bernardet em um curto texto escrito durante o festival de Pésaro (Itália), em 1981. Neste texto, o autor relaciona a exaltação do malandro em *Alias el Rey del joropo* (Carlos Rebelledo e Thaelman Urguelles, 1977), com uma ambiguidade que:

[...] Precede —me parece— não o avanço do capitalismo na Venezuela e a consequente radicalização das relações sociais, o que já vem ocorrendo com o desenvolvimento da indústria petroléira, mas sim o momento em que os cineastas vão encarar de frente a violência capitalista do seu país (BERNARDET, 1981, p. 115).

O autor enxerga na representação do malandro uma forma de projeção de certo marginalismo com que os cineastas se percebiam, mas que já não corresponderia com o momento presente:

Se por um lado, o passado no filme pode ser sentido como uma homenagem bem humorada e saudosista ao malandro, por outro, o presente indica que o malandro não está mais vigente: ele virou espetáculo, ele se transformou em matéria-prima para a indústria cultural (...). Essa estrutura me parece revelar o apego ainda forte dos cineastas ao marginal como forma de projeção e expressão, romântica, do próprio marginalismo dos cineastas, e de sua oposição ao capitalismo. Mas, a construção do filme e sua estrutura fragmentária nos fazem sentir que tal apego já está rachado, já não corresponde mais ao momento social vivido (BERNARDET, 1981, p. 116)

Este traço parece-nos encaixar nas colocações que levantamos sobre as formas de assimilação dos documentaristas à democracia burguesa a partir de 1975. O marginalismo com que os cineastas se autopercebiam, até certo ponto, é exaltado na “fidelidade” ao sujeito popular, à cultura popular na sua dimensão de “resistência” e ao *pícaro*. Mas essa chave não chega a expressar uma oposição ao sistema social e, muito pelo contrário, mantêm-se dentro da expectativa pelas instituições culturais do Estado capitalista.

Outro traço narrativo identificado por Miranda e Hernández — ainda que pouco descrito — é a diversificação estilística que acompanha este tratamento da cultura popular. Miranda destaca a passagem do que podemos entender como modalidades de representação expositivas (NICHOLS, 2010, p. 142), com estratégias narrativas clássicas de voz *em off* que predominaram no período “militante” anterior, para modalidades de representação mais participativas (NICHOLS, 2010, p. 154), nas quais a palavra do

⁷⁶ Original em espanhol: “Ocho películas tratan sobre mineros, cantidade algo desconcertante que no se explica por las repetidas imágenes de la serie ni por la estrechez del tema y acaso sólo por representar, en el documental al “pícaro” de la ficción, com su sueño de enriquecerse de golpe”.

personagem popular ganha protagonismo. Um exemplo desse tratamento seria *El Afinque de Marín*, (Jacobó Penzo, 1980). Neste filme, a música de salsa e as batucadas na favela de Marín, em Caracas, não são apresentadas, apenas, como um veículo do discurso popular de resistência, mas também como um critério estético (rítmico e compositivo) da montagem (MAGGI, 2015, p. 113-141).

O autor verá outras inovações na década de 1980: a aparição de ensaios visuais de tipo “lírico” como *Tisure* (Andrés Agustí, 1986), sobre o artista popular Juan Félix Sánchez; de modalidades de representação reflexivas (NICHOLS, 2010, p.162) em que a presença da câmera é enfatizada (*Retrato del poeta desnudo*, Oscar Lucién, 1982) e outras em que são empregadas recriações ficcionais nas quais participam e brincam os próprios personagens reais (*Tarzán Hernández*, Alejandro Padrón, 1982) (MIRANDA, 1994, p. 136). Também é curiosa a forma como Miranda entende a aparição de documentários observativos (NICHOLS, 2010, p. 153), claramente identificados com o *cinema direto* estadunidense, na obra de Joaquín Cortés, um dos documentaristas mais importantes do país, ativo até hoje:

Já *El Domador* (Cortés, 1979), com seu *discurso autônomo* sobre o ciclo iterativo das jornadas de um *llanero*⁷⁷, essencializava a realidade de tal forma que atingia os —inseguros— limites do documentário, entrando numa eventual ficção (...) o desenvolvimento coerente de uma *mise-en-scène* que, no documentário, alcança a complicitade da *pessoa* para convertê-la em personagem (MIRANDA, 1994, p.145) [tradução nossa]⁷⁸ [grifos nossos].

Esta perspectiva de diversificação estilística e narrativa é confirmada por Cobos no seu artigo *El documental venezolano, una poética latente* (2006, p. 30-35), quando aponta:

[...] Já entrada a década de 1970, o panorama se define diferente para o documentário. Sem que desapareçam totalmente as motivações relatadas [do cinema político da década de 1960], o interesse tem maior peso na indagação da *linguagem cinematográfica*. Também se consolidaram os *respaldos institucionais*, que dão ao cineasta uma possibilidade de movimentação mais fluída para armar seus roteiros e

⁷⁷ Chama-se de “llanero” a pessoa natural das planícies centrais venezuelanas (*llanos*), as quais conformam uma região geográfica e cultural que se estende até o oriente colombiano. Esta região do país é caracterizada por uma forte tradição da atividade pecuária de extensão, com longos deslocamentos de gado entre as épocas de chuva e seca. A atividade tradicional do *aboio* (cantos e assobios para manter o gado junto durante deslocamentos) ainda é comum nesta região. A música e dança tradicionais (*joropo llanero*) são identificadas como símbolos nacionais do país inteiro. *El Domador*, por sinal, é um dos documentários venezuelanos melhor conceituados e mais reconhecidos internacionalmente, conta a história de um vaqueiro da região.

⁷⁸ Original em espanhol: "Ya *El Domador* (Cortés, 1979), con su discurso autónomo sobre el ciclo iterativo de las jornadas de un llanero, esencializaba la realidad a tal punto que rozaba los -inseguros- límites del documental, entrando en una eventual ficción (...) el desarrollo coerente de una puesta en escena que, en el documental, logra la complicitade de la persona para convertirla en personaje".

fazer *entregas*⁷⁹ com melhor [SIC] esmero (COBOS, 2006, p. 30) [tradução nossa]⁸⁰ [grifos nossos].

Apesar das inovações, Miranda também descreve o que ele chama “inércias” no documentário das décadas de 1970 e de 1980: formas de representação carentes de crítica sociopolítica, que ele define como “*anódinas*”. Para o crítico (1994, p. 76-77) (1997, p. 91), o elevado número de filmes sobre a vida e obra de artistas plásticos venezuelanos na década de 1970 e 1980, os quais chegam a constituir até 25% do seu *corpus*, poderia ser explicado (ele próprio introduz a dúvida) pela neutralidade ideológica da plástica como tema:

"[A plástica] É ou parece ser o movimento artístico [venezuelano] mais vigoroso dos últimos decênios; o menos questionado quanto à sua qualidade e desenvolvimento; o mais divulgado e ao qual a imprensa e outras mídias massivas dedicam maior espaço; o mais significativo economicamente — exceto, talvez, o próprio cinema? — o mais conhecido internacionalmente. Inclusive, o que mobiliza maior hierarquia política [no sentido de figuras hierárquicas do governo] no seu festejo. Detectaríamos, então, uma ‘inércia’ excepcional no documentário que, neste caso preciso, segue ao "país oficial" e à mídia de massas?" (MIRANDA, 1994, p. 76) [tradução nossa]⁸¹.

Propomos que a crítica de Miranda evidencia uma contradição implícita no “pacto” entre os documentaristas e as instituições culturais do Estado, na medida em que estes documentários “anódinos”, que acompanham o que é celebrado pelo discurso oficial (por exemplo, o cinetismo), contrariam os critérios paradigmáticos com que o documentário venezuelano “surgiu” na década de 1965 a 1975, porque não se posicionam criticamente perante o Estado e o capitalismo internacional. Seguindo o raciocínio dos autores, os documentários venezuelanos do período 1975-1989 que merecem ser valorizados são aqueles que contestam a vontade de destruição “certeira e violenta” da memória coletiva por parte do Estado e a mídia (HERNÁNDEZ, 1990, p. 88). Mas, é das próprias instituições culturais de Estado (ministérios, câmaras municipais, CONAC) que dependeu esse “resgate” da memória coletiva.

⁷⁹ A palavra “entregas” nos parece reforçar a ideia de filmes feitos por encargo das instituições culturais.

⁸⁰ Original em espanhol: “Hacia entrados los 70', el panorama se define diferente para el documental. Sin que desaparezcan del todo las motivaciones reseñadas, el interés tiene mayor peso en la indagación en el lenguaje cinematográfico. También se han consolidado respaldos institucionales, que le dan al cineasta una posibilidad de desplazamiento más fluida para armar sus guiones y hacer entregas con mejor prolijidad.”

⁸¹ Original em espanhol: “... es o parece ser el movimiento artístico más vigoroso de los últimos decenios; el menos cuestionado en cuanto a calidad y desarrollo; el más publicitado y al que la prensa y otros medios masivos dedican mayor espacio; el más significativo económicamente -salvo, quizás, el cine mismo?- el más conocido internacionalmente. Incluso, el que desplaza mayor jerarquía política en su festejo. Detectaríamos, pues, una "inercia" excepcional en el documental que en ese caso preciso sigue al "país oficial" y a los medios de masas?”

Sustentamos que esta contradição, tal como as práticas de representação articuladas à exaltação da cultura popular e aos personagens oriundos das classes populares rurais e urbanas, permanecem vigentes no âmbito do documentário contemporâneo venezuelano.

Para sustentarmos este ponto, propomos uma reflexão em dois sentidos. O primeiro é indagarmos o tratamento recorrente de algumas temáticas trabalhadas por filmes de nosso *corpus* que já foram tratadas no período 1975-1989. Estas temáticas suscitam, por sua vez, traços narrativos semelhantes aos já destacados.

O segundo sentido tem a ver com a permanência do viés nacionalista e populista na política cultural venezuelana da Revolução Bolivariana. Apesar da especificidade da política cultural “bolivariana”, e de seu caráter ideologizado, acreditamos que a ideia do Estado como motor de uma produção cultural preocupada com uma identidade própria, ancorada na defesa de “autenticidades” contra interesses “alheios”, mantém vigentes debates que já estiveram à tona em 1975.

2.4. Temáticas da cultura popular e sujeito popular no documentário venezuelano contemporâneo

A primeira impressão, algo que ressalta em um nutrido grupo do nosso corpus contemporâneo (2005-2013) é, ou parece ser, a repetição no tratamento de temas já vistos no repertório documental das décadas de 1970 e 1980: as mesmas manifestações da cultura popular tradicional, os mesmos personagens oriundos do meio rural e das favelas, os mesmos sujeitos sociais que vivem em alguma condição de marginalização.

Dentre os 127 documentários que integram o *corpus*, pelo menos 50 tematizam artistas populares tradicionais, ofícios tradicionais, festas religiosas e cultos sincréticos populares (FCN, 2014) (CNAC, 2014e). A abordagem do sujeito popular marginalizado também persiste em 10 documentários que têm como personagens moradores de rua, presidiários, pessoas com deficiências físicas e transexuais.

Acreditamos que a revisão de algumas recorrências temáticas entre as obras de Miranda (1994, 1997) e títulos contemporâneos é útil para ajudar a descrevermos o nosso

corpus. Nesta revisão também aparecem diferenças que dão conta de especificidades dos títulos contemporâneos.⁸²

2.4.1. Música popular

Uma primeira observação sobre esta recorrência temática que propomos tem a ver com a música popular. Em toda sua obra, Miranda identificou um interesse dos documentaristas das décadas de 1970 e 1980 pela vida e obra de intérpretes de gêneros tradicionais da música venezuelana e da música de *salsa*, muito popular nas favelas do país⁸³. Neste sentido, Miranda frisou que:

Insiste-se no enraizamento rural dos músicos, na sua condição de portadores da memória coletiva — mais precisamente no caso dos [membros da etnia indígena] *kariñas* de *El casabe y su música*, 1978, do Grupo Caos— e, às vezes, também na marginalização desses artistas, chegando até a condição de vítima — pobreza, doença— de Cruz Quinal (MIRANDA, 1997, p. 95) [tradução nossa]⁸⁴.

No contexto contemporâneo, a música popular parece manter um papel bastante similar nas práticas de representação, sendo associada ao enraizamento popular dos músicos. *Alí Primera, la siembra de un cantor* (Luis e Andrés Rodríguez, 2005), *Alí Primera, herido de vida* (Luis e Andrés Rodríguez, 2005) e *El Rey del galerón* (2009), centram-se em dois músicos populares que foram marginalizados das indústrias culturais durante as décadas de 1980 e 1950 —respectivamente— por diferentes motivos: Alí Primeira, por ser um cantor/autor de raiz tradicional cujas letras de protesto tinham uma linguagem marxista e Benito Quirós (o rei do *galerón*), por não acompanhar os esquemas da indústria do disco e da rádio do momento, que privilegiaram grandes orquestras de salão e cantores da música caribenha (*bolero, mambo, cha-cha-chá*).

⁸² Esta revisão se atrela aos ensaios de Miranda e, eventualmente, de Hernández, apenas em um sentido ilustrativo. Não consideramos outros critérios estilísticos e temáticos que poderiam ser esclarecedores e permitir elencar outras classificações e genealogias de filmes. Referimo-nos, por exemplo, a categorias como “documentário biográfico”, “documentário sobre natureza”, “documentário histórico” que não fazem parte da obra de Miranda, mas que bem poderiam sustentar quaisquer linhas descritivas do cinema documentário venezuelano ao longo de décadas.

⁸³ Filmes como: *El Indio Figueredo* (Luis Armando Roche e Miguel Chami, 1972); *La bandola y el rey*, (Fernando Gavidia, 1978); *Cruz Quinal, el rey del bandolín*, (John Dickinson, 1985); *Un solo pueblo*, (Manuel de Pedro, 1985). Sobre música de salsa: *Descarga*, (Iván Feo e Antonio Llerandi, 1975); *El Afínque de Marín* (Jacob Penzo, 1980); *Sinceramente Víctor Piñero*, (Roberto Siso, 1985) (HERNÁNDEZ, 1990, p. 85).

⁸⁴ Original em espanhol: “Se insiste en el enraizamiento rural de los músicos, en su condición de portadores de una memoria colectiva, más precisa aún en el caso de los *kariñas* de *El Casabe y su música*, 1978, del grupo Caos y, a veces, también en la marginación de estos artistas, llegando a la condición victimal —pobreza, enfermedad— de Cruz Quinal”.

Outros dois títulos enfatizam o traço, observado por Miranda, do músico popular como personagem que permite conhecer a “essência” do seu meio de origem. Em *Anselmo: la trampa en la uña* (John Petrizzelli, 2006) este traço é evidente. O filme toca em aspectos da origem e do cotidiano de Anselmo López, músico que na década de 1970 ficou famoso porque resgatou e inovou no uso da *bandola*, um instrumento antigo da música *llanera* que tinha ficado em desuso depois da popularização da harpa no século XIX. A narrativa faz um esforço em apresentar López como um representante de uma autêntica cultura *veguera*⁸⁵ do *llano* venezuelano, algo que para o leitor brasileiro poderia assemelhar-se ao conceito de “cultura caipira” ou “cultura sertaneja”⁸⁶.

Metralleta (Belén Orsini, 2008), por outra parte, enfatiza na origem popular e o reconhecimento internacional de Carlos Orozco, um músico empírico de harpa *llanera*. A narrativa também parece apresentar Orozco como exemplo de um tipo social popular, espontâneo, irreverente, até certo ponto *pícaro* na sua informalidade, identificado com noções da identidade cultural do venezuelano.

2.4.2. Indígenas

Miranda (1997, p. 98-99) destaca a importância que tiveram para os documentaristas algumas etnias indígenas venezuelanas tanto desde uma perspectiva etnográfica, científica⁸⁷ quanto desde outra perspectiva mais politizada, patente nos filmes *Yo hablo a Caracas* (1978), *Amazonas negocio de este mundo* (1986) e, parcialmente, em *Santa Elena de Uairén* (Carlos Oteyza, 1980) e *La Guajira* (Calogero Salvo, 1985). Estes últimos fizeram uma série de denúncias sobre aculturação, degradação ecológica e genocídio das etnias na Amazônia venezuelana, Guiana venezuelana e delta do rio Orinoco por parte de

⁸⁵ Trata-se de um tipo cultural tradicional das cidades e povoados das planícies centrais da Venezuela (os *llanos*), localizadas geralmente às beiras férteis dos grandes rios da região (daí o nome, que traduzido literalmente significa “da veiga”, “da várzea”). O *veguero* caracteriza-se por uma ética, tradição oral e musical particulares, bem como a dedicação a diferentes ofícios sedentários (agricultura, comércio e serviços menores). Diferencia-se do tipo cultural do *llanero* “*recio*”, dedicado à cria de gado bovino em vastas extensões de terreno (vaqueria). A própria popularidade do ex-presidente Hugo Chávez foi relacionada muitas vezes com sua origem *llanera* (nasceu na cidade de Sabaneta, edo. Barinas, em pleno *llano*) e que sua personalidade representaria o tipo *veguero* tradicional.

⁸⁶ De fato, o filme se estrutura em blocos intitulados com os diferentes ofícios que López exerceu na sua vida (cabelereiro, preparador de tabaco, etc).

⁸⁷ Miranda menciona filmes como *Paraíso amazónico* (Daniel Oropeza, 1970); *Hoti* (Jorge Pacheco, 1976); *Wahi paevi wahi* (1977) e *Los waraos de Winikima* (1980) de Alfredo Méndez; *Oko Warao* (B. Bermúdez e B. Escalante, 1986); *El extranjero que danza* (1980) e *Iniciación de um shamán* (1980) de Manuel de Pedro e *Los Guajiros* (Manuel Mundó, 1982).

vários agentes: garimpeiros brasileiros, guerrilheiros, narcotraficantes e igrejas cristãs norte-americanas.

Observamos que o tema indígena continua sendo importante no documentário contemporâneo, mas com mudanças fundamentais no seu tratamento. O indígena é representado como um personagem com voz e cidadania plena graças aos direitos e espaços políticos que as etnias ganharam com a Revolução Bolivariana⁸⁸. Identificamos aqui um afastamento tanto da prática de representação “etnográfica” do indígena quanto do próprio papel do documentarista como agente de “denúncia”, defensor dos direitos de um sujeito indígena passivo e vitimizado, na chave descrita por Miranda.

Evidenciamos esta colocação em um conjunto de títulos centrados na etnia wayúu do estado Zulia, a mais numerosa e integrada à vida urbana da Venezuela⁸⁹. O crítico Pablo Gamba⁹⁰ dirá que o cinema indigenista, caracterizado por um diálogo intercultural com os wayúu, é uma das “linhas de afinidade temáticas” mais interessantes do documentário contemporâneo. Para Gamba, os melhores documentários deste filão seriam *El cartero wayúu* (2005), de Alejandra Fonseca e *El niño Shuá* (2006) de Patricia Ortega.⁹¹

Outros documentários indígenas contemporâneos são *Ahora la constitución habla wayuunaiki* (Alejandra Fonseca, 2005)⁹², que aborda os processos de inclusão social dos wayúu depois da promulgação da Constituição Bolivariana de 1999; *Waleker, raiz y lucha entretejidas* (Eduardo Vilorio, 2008), que trata de um grupo de mulheres wayúu que conseguiu se organizar através de um programa de governo para mães da favela e *Nuestra*

⁸⁸ Uma das conquistas políticas mais importantes alcançadas durante a Revolução Bolivariana é a relacionada com os direitos indígenas. A Constituição de 1999 estabelece participação política dos indígenas nos poderes executivo e legislativo, entanto a *Ley para la Demarcación y Garantía de las Tierras y Hábitat Indígena* (2001), e a *Ley Orgánica de Pueblos y Comunidades Indígenas* (2005), entre outras, abriram a possibilidade de autonomia e propriedade das etnias nos seus territórios (não concretizada em nenhum caso por conflitos com o mesmo Estado e proprietários privados); o reconhecimento de línguas e conhecimentos nas políticas culturais, educativas, de obras públicas, entre outros aspectos.

⁸⁹ No censo de 2011, 12.6% da população do estado Zulia se reconheceu como membro de alguma etnia indígena (INE, 2014, p. 11). O povo wayúu é maior do país (58% do total nacional), sua população na Venezuela se estima em 415.498 habitantes (INE, 2013). Outros 200.000 moram no departamento de La Guajira da vizinha Colômbia.

⁹⁰ Entrevista realizada pelo autor em Caracas, em 20.01.2015.

⁹¹ Os filmes de Ortega e Fonseca não pertencem ao nosso *corpus*, mas fazemos referência deliberada deles porque deveriam pertencer. Sua ausência, bem como a obra de outros documentaristas relevantes como Rosana Matecki, Jonás Romero, Wanadi Siso, se deve a falta de registro estatístico institucional de filmes não lançados em salas comerciais ou na Cinemateca Nacional. *El niño Shuá*, por exemplo, é um dos seis filmes venezuelanos mencionados por Ruffinelli (2012, p. 190-191), mas que não aparece nas estatísticas de CNAC e FCN. Este foi um dos problemas estruturais desta dissertação e é uma das “doenças” crônicas — se não a pior — dos estudos cinematográficos na Venezuela, cujas lacunas de informação pública tornam invisíveis uma enorme parte da produção.

⁹² O autônimo da língua wayúu é a voz wayuunaike (língua da gente).

historia está en la tierra (Eliécer Árias, 2008), obra que faz uma revisão crítica do avanço do processo de demarcação de territórios indígenas de várias etnias, previsto na Constituição de 1999 e nas leis indígenas que derivaram dela.

Ojo Indígena (Joanna Cadenas, 2012), por outra parte, indaga a cotidianidade da *Universidad Indígena de Venezuela*, criada em 2010 como parte da política de autodeterminação indígena da Revolução Bolivariana. *Janokosebe iridaja: em busca del tesoro* (Manuela Blanco, 2007), toca no tema das migrações do povo warao, moradores ancestrais do delta do Orinoco, para diferentes cidades da Venezuela, onde costumam passar temporadas em situação de indigência. *El terminal de pasajeros de Maracaibo* (Yanilú Ojeda, 2008), embora não seja um filme exclusivamente dedicado ao tema indígena, aprofunda na vivência e conflitos dos *wayúu* que trabalham como vendedores ambulantes no terminal rodoviário de Maracaibo.

2.4.3. Festas tradicionais e religiosidade popular

Em todas suas obras, Miranda enfatiza a importância do sincretismo religioso, um elemento primordial na ideia de cultura popular e identidade nacional do documentário de 1975 a 1989. O crítico identifica mais de vinte títulos sobre festas sincréticas (onomásticos de virgens e santos que sincretizam crenças indígenas e africanas no próprio sincretismo católico espanhol) associadas a ciclos agrícolas rurais, e descreve alguns traços desses filmes: o interesse, às vezes irônico outras vezes elogioso, pelo barroquismo das festas, bem como a alegorização de questões sociais (dominação e resistência, hibridação cultural, carnavalização).

A religiosidade popular permanece como traço temático em *Macadam* (Andrés Agustí, 2006), *María Lionza, aliento de orquídeas* (John Petrizelli, 2007), *Machera, el Robin Júpiter de Mérida* (Charles Martínez, 2008), *Las advertencias de Mandú* (Carlos Gómez de La Espriella, 2009), *El Santo Salvaje* (John Petrizelli, 2012), *El misterio de las lagunas: fragmentos andinos* (Atahualpa Lichy, 2012), *Cofradías del centro histórico de Petare* (Jimmy Castro y Antonio Paz, 2012) e *Benito* (Marc Villá, 2012), enquanto que o tratamento de festas e jogos populares é tema de *Defensos, crónica del juego de palos* (Aldrina Valenzuela, 2008), *Elorza, la fiesta de la memoria* (Eric Splinter, 2008), *América tiene alma* (Carlos Azpúrua, 2009), e, parcialmente, *Memorias del gesto* (Andrés Agustí, 2009) e *Cabimas, donde todo comenzó* (Jacobo Penzo, 2012).

Salientamos aqui duas continuidades temáticas específicas: os filmes dedicados às festas religiosas de *San Benito* (São Benedito ou São Bento) e o culto religioso sincrético de *María Lionza*. Ambos os temas marcam trajetórias que perpassam a história do cinema documentário venezuelano desde a década de 1970 até os dias atuais.

No caso de *San Benito*, sua festa já tinha sido abordada em *Los Chimbanguelles* (1975, Mauricio Wallerstein), *San Benito* (Rodolfo Restifo, 1982) e *El chimbanguelle de San Benito* (Mauricio Siso, 1992). No contexto contemporâneo, *Venezuelan Petroleum Company* (Marc Villá, 2007), *Cabimas, donde todo comenzó* e *Benito* têm em comum a representação da festa deste santo negro de grande devoção no ocidente do país. Em *Venezuelan* e *Cabimas*, particularmente, a festa serve para levantar um questionamento sobre a modernização — desigual, violenta— da sociedade venezuelana através da exploração do petróleo. Ambos os títulos enxergam a festa como uma forma de adaptação das classes populares a este quadro social.⁹³

O culto da *María Lionza*, por outra parte, é um dos temas em que Miranda e Hernández mais se detêm. O *marialioncismo* é uma prática espiritual sincrética venezuelana que começou a se expandir no começo do século XX e que incorpora elementos do catolicismo, crenças ibéricas pré-cristãs, tradições de povos indígenas, religiões africanas, movimentos espirituais e espiritistas contemporâneos. Todas estas crenças estão organizadas em torno da deusa *María Lionza*, rainha das forças naturais, cuja casa está localizada na montanha de *Sorte*, no centro-ocidente do país (edo. Yaracuy). Esta montanha, que tem estatuto jurídico de Monumento Natural, está cheia de terreiros e milhares de pessoas peregrinam até ela durante o ano todo (BRACHO, 2004, p. 12-27).

Miranda cita quatro títulos sobre o tema nos seus ensaios: o curta-metragem *Sorte* (Joaquín Cortés, 1977); os meias-metragens *Maria Lionza, un Culto de Venezuela* (Raquel Romero e Mario Handler, 1979) e *María Lionza* (Lanfranco Secco, 1983) e uma longa sequência no longa-metragem *En Venezuela es la cosa* (Giancarlo Carrer, 1978). O autor irá destacar o filme de Romero e Handler, que se aproxima criticamente da origem rural do culto, demonstra seu “sequestro” comercial na segunda metade do século XX, seu enraizamento nas favelas das principais cidades e enfatiza seu caráter duplo como forma de

⁹³ A *San Benito* se atribui o milagre de ter parado a explosão de um poço que expulsou petróleo incontroladamente durante nove dias a partir de 14 de dezembro de 1922. Na festa, os devotos jogam aguardente na figura do santo ao ritmo de uma incessante batucada (os chamados *chimbanguelles*). Este ponto será retomado no capítulo II.

alienação popular e como espaço simbólico de inversão de relações de dominação tradicionais:

Nosso documentário, em suma, confirma o culto de *María Lionza* como algo radicalmente venezuelano e popular, com uma imensa capacidade sincrética que continua atuando, e uma série de polaridades entre o consolo e o comércio, a fé e a estafa, a tradição enriquecida pelas esperanças dos oprimidos e a mediação das suas frustrações projetadas assim na barroca montanha de Sorte (MIRANDA, 1994: 117) [tradução nossa]⁹⁴.

Em nosso corpus, *María Lionza, aliento de orquídeas*, assume estes mesmos questionamentos. O filme acompanha diferentes devotos de origem popular que peregrinam para Sorte por diferentes motivos. É possível observar, como nos documentários de setenta e oitenta, reflexões sobre a cotidianidade violenta das favelas, a comercialização da fé, as contradições econômicas e sociais do país. O caráter “radicalmente popular”, associado à essência “radicalmente venezuelana” do *marioloncismo*, parece persistir no tratamento no filme de Petrizelli.

Por outra parte, em outros títulos sobre religiosidade popular aparece claramente o interesse pelo personagem “*pícaro*” ou malandro mencionado por Miranda. É o caso de *Machera, el Robin Júpiter de Mérida*, título que relata a história de um bandido da cidade de Mérida, morto em um enfrentamento com a polícia na década de 1970. Machera, que em vida fora um sujeito simpático e solidário com as pessoas da sua favela, virou uma figura de culto na cidade, cuja crença é a de que seu espírito cumpre favores de todo tipo em troca de orações, cigarros e licor.

Outro exemplo desta relação *pícaro*-cultura popular é a trajetória de Rafael Serrano Toro, vulgo “Barrabás”, título do documentário homônimo de Giuliano Salvatore (2009). Este personagem foi um criminoso da década de 1960, satanizado pela imprensa da época, que cometeu o assassinato de um policial durante um assalto. Já na prisão, Barrabás dedicou-se à leitura e a escritura, tendo sua obra apreciada por um dos grandes nomes da literatura venezuelana, Miguel Otero Silva. Este escritor se inspirou nele para criar o personagem de um dos seus romances mais conhecidos — também o mais adaptado para o cinema e a televisão latino-americana— *Cuando quiero llorar no lloro*, e promoveu sua libertação por boa conduta na década de 1970.

⁹⁴ Original em espanhol: “Nuestro documental, en suma, confirma el culto a María Lionza como algo radicalmente venezolano y popular, con una inmensa capacidad sincrética que sigue actuando, y una serie de polaridades entre el consuelo y el comercio, la fe y la estafa, la tradición enriquecida por las esperanzas de los oprimidos y la mediatización de sus frustraciones así proyectadas en la barroca montaña de Sorte”.

“Barrabás”, já livre, tem se desempenhado como promotor de festas populares tradicionais na cidade de San Juan de los Morros (edo. Guárico), na região central do país. *Barrabás*, de Salvatore, também parece restituir essa “saude”, descrita por J.C. Bernardet, do indivíduo simpático posicionado à margem da sociedade burguesa capitalista que conseguiu um nicho nela a partir do agenciamento de manifestações culturais tradicionais, ou seja, como *cultor*⁹⁵ popular.

2.4.4. Ofícios artesanais

Miranda e Hernández destacam o tratamento recorrente do tema dos ofícios tradicionais no sentido de levantar questões sobre a ética e a idiosincrasia popular, bem como a ameaça das tradições artesanais por parte da modernização econômica. Dentre os ofícios, a pesca artesanal nas costas do Caribe venezuelano é tematizada em seis documentários descritos por Miranda com perspectivas que vão do antropológico até a denúncia do impacto negativo da pesca de arraste⁹⁶ (MIRANDA, 1997, p. 99) (HERNÁNDEZ, 1990, p. 86).

Vários títulos do nosso *corpus* acompanham este tipo de representação: *Mareas de tierra* (Andrés Rodríguez, 2005) e *Manos mansas* (Luis e Andrés Rodríguez, 2010) debruçam-se sobre ofícios tradicionais na agricultura e na pesca. Em *Manos* o assunto é tratado a partir do ponto de vista de crianças que ajudam seus pais nos trabalhos.

Ajila (Miguel Guédez, 2010) e *Transhumancia* (Carlos Gómez de La Espriella, 2012) também parecem dar continuidade ao tratamento observativo (NICHOLS, 2010) dos ofícios da criação de gado tradicional nas extensas planícies centrais da Venezuela (os *llanos*). Ambos os filmes dialogam com *El Domador* (Joaquín Cortez, 1979), filme de referência na cinematografia nacional⁹⁷. Cortés e Gómez têm toda uma obra recente (2005-2013) de curtas-metragens identificados com a modalidade observativa sobre a cotidianidade e trabalhos da

⁹⁵ Cultor popular remete a um termo bastante estendido nas instituições culturais venezuelanas. Trata-se de pessoas detentoras de um “saber” popular, expressado em alguma manifestação da cultura popular (p. ex: dança, culinária, artesanato, música, fabricação de instrumentos), que se dedicam total ou parcialmente a preservar, reproduzir ou ensinar este saber. A Revolução Bolivariana estabeleceu um subsídio para estes cultores populares, através do Ministerio del Poder Popular para la Cultura e o projeto *Sistema Nacional de Culturas Populares*. Com informações do site do MPPC: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/>>, acesso em: 27.02.2015

⁹⁶ Tipo de pesca industrial em que são usadas grandes redes que arrastam cardumes inteiros de peixes, mas também de outras espécies sem valor comercial.

⁹⁷ Em 2011 A *Fundación Cinemateca Nacional* convocou 80 especialistas — a propósito do seu aniversário número 45 — para escolherem os 20 melhores documentários da história da Venezuela e *El Domador* foi o ganhador. Informação disponível em: <http://www.avn.info.ve/contenido/domador-mejor-documentales-venezolanos>, acesso em 17.11.2014.

região *llanera* que escapam do nosso recorte, mas que merecem ser mencionados: *Hombres de arena* (2010), *Un Bongo remonta el Arauca* (2011) e *Mujeres de oro* (2013) de Cortés, e *Vegueros* (2010) e *Koridel* (2013) de Gómez.

Queremos chamar a atenção, especialmente, sobre *Érase una vez um barco*, de Alfredo Anzola (2011), um dos 15 longas-metragens do nosso *corpus* que foram lançados em salas de cinema comerciais. *Érase* trata o tema da construção de navios artesanais de madeira, atividade tradicional da ilha Margarita, no oriente do país (edo. Nueva Esparta). Porém, a narrativa do filme se afasta um pouco do olhar saudosista de tradições ameaçadas pela modernidade e enfatiza na vitalidade do ofício dentro da dinâmica econômica e social da Margarita contemporânea.

Este filme utiliza-se de um apresentador, o humorista venezuelano Emilio Lovera, além do próprio diretor, que se envolvem com personagens no próprio processo de construção de barcos. Estes recursos narrativos de cunho performático, atípicos no documentário antropológico nas décadas de 1970 a 1980, parecem responder a uma vontade de diálogo com um público mais habituado com a linguagem da televisão.

Também é curioso que este filme, longe de apresentar uma narrativa política, foi recebido de forma ideologizada no contexto sociopolítico venezuelano. Por uma parte, o fato de um dos personagens manifestasse sua simpatia política pela Revolução Bolivariana fez com que parte do público *duro* de oposição rejeitasse o filme por considerá-lo *chavista*. Paralelamente, o fato de Emilio Lovera — figura que trabalhou 30 anos na rede RCTV, cuja concessão foi revogada em 2007 por ter uma linha antigoverno— ser opositorista, gerou rejeição no público *duro* chavista.

2.4.5. Organização cooperativista / agrária / operária

Nos seus ensaios, Miranda destaca vários títulos dedicados à organização de camponeses e operários em cooperativas, especialmente na filmografia de Jesús Enrique Guédez e Alfredo Anzola. Isto é considerado como “uma forma de resistência após a derrota da luta armada [do maior setor de guerrilha venezuelana entre 1967 e 1969]” (MIRANDA, 1997, p.100). Constatamos a continuidade deste traço em um conjunto de documentários contemporâneo que acompanham experiências de organização popular, a maioria delas enquadradas nas políticas públicas da Revolução Bolivariana.

El espíritu y la justicia (Jacobo Penzo, 2005), exalta a figura de um sacerdote católico catalão na cidade de El Callao (edo. Bolívar) que militou com a ideias da Teologia da

Liberação e dedicou-se a promover a organização social naquela população. *La Vega resiste* (Marc Villá, 2005) e *La alameda de los sueños* (Laura Vásquez, 2005), relatam experiências de organização comunitária em favelas de Caracas com fins culturais, enquanto *Pan de cada día* (Andrés Rodríguez, 2005), *Juntos sí se puede* (Freddy Pérez, 2009) e *Cuatro litros por tonel* (Belimar Rondón, 2010), tocam especificamente em temas ligados ao cooperativismo.

Consideramos que estes filmes são decorrentes da importância que têm, na opinião pública, as políticas de organização popular da Revolução Bolivariana, que promovem a autogestão popular e o desenvolvimento endógeno. Porém, existe uma contradição entre essa orientação e o caráter centralizador e estatista da Revolução Bolivariana, centrado na figura de Hugo Chávez, que faz com que estas políticas sejam frequentemente assimiladas na ação verticalizada do governo.

Alguns destes filmes, segundo a nossa perspectiva, encontram-se no limite entre o documentário político-militante mencionado no ponto 1 deste capítulo e as formas que discutimos neste capítulo. Por uma parte, eles fazem promoção de programas de governo da Revolução Bolivariana. Porém, trata-se de visões que particularizam casos específicos, centram-se na vivência das comunidades populares e que não têm as características narrativas didáticas, teleológicas e proselitistas dos filmes que tratamos anteriormente.

2.4.6. Personagens marginalizados

Em Hernández e Miranda é descrita a aparição, na década de 1980, de filmes sobre personagens marginalizados. Exemplos deles são *La casa de Pandora* (Ana Cristina Henríquez e Julián Castillo, 1981) — sobre os pacientes de um hospital psiquiátrico que participam da realização de um filme de ficção—; *Los presos hacen teatro* (Manuel de Pedro, 1982) — registro do II Festival de Teatro Penitenciário— e *Caracas Nigth Club* (Rodolfo Graziano, 1985) — um conjunto de entrevistas com prostitutas de botequins de Caracas. Em 1978, duas sequências de *En Venezuela es la cosa* (Giancarlo Carrer) inauguraram o tratamento de temas relacionados com a homo e transexualidade: uma entrevista com um jovem prostituto travesti e o registro de um concurso de beleza gay. *Entendido's* (Rodolfo Graziano, 1982) e *Trans* (Manuel Herrero e Mateo Manaure, 1982) trataram a cotidianidade e problemas de discriminação e xenofobia de um grupo de homossexuais e transexuais de Caracas (MIRANDA, 1997, p. 101).

Consideramos relevantes, no documentário contemporâneo, títulos que retomam o tema da humanização do sistema penitenciário: *Son cautivo* (Yaclyn Marcano,

2011) e *Voces de libertad* (José Manuel Romero, 2008), os quais abordam outros projetos culturais de reinserção social em presídios. *Yo, indocumentada* (Andrea Baranenko, 2012), por outro lado, reflete o avanço no campo dos direitos políticos da comunidade LGBT durante os últimos trinta anos.

Mais dois filmes focam na vida pessoal de personagens que vivem em situação de indigência ou pobreza extrema: *Sub-vivencias* (Willmer Pérez Figuera, 2005) e *María y el nuevo Mundo* (George Walker Torres, 2009). Este último acompanha a história pessoal de uma catadora que mora em um lixão localizado em uma pequena cidade de montanha e tenta recuperar a tutela da sua filha.

Consideramos, de acordo com entrevistas feitas com realizadores e críticos entre 2014 e 2015⁹⁸ e observações próprias, que este filme apresenta um traço narrativo que poderia ser considerado próprio do documentário contemporâneo sobre cultura e sujeito popular:

[A importância do personagem] Talvez seja a mudança de estilo mais importante que tem se produzido, agora quase todos os documentários que são feitos, com algumas exceções, se fazem sob um sistema narrativo e não sob sistemas categóricos ou retóricos. Tem uma mão do *Atelier Varan* por trás disso (...) [Neles] tem que haver personagens porque são histórias *character driven*. O que tem, sim, é uma maneira de quebrar uma forma de rejeição do público ao que não conhece. Quando você apresenta para o público um filme cujo sistema formal não é narrativo, então as pessoas começam a coçar a cabeça (GAMBA, 2015) (com informação pessoal)⁹⁹ [tradução nossa].¹⁰⁰

No documentário contemporâneo você vê um personagem; o que pode representar uma totalidade, um panorama, é o personagem. O documentário trabalha a premissa do personagem cinematográfico. Isso se cuida um pouco mais agora. É um traço que não necessariamente tinha o documentário da década de 60, 70. Por isso esses documentários eram entediantes, e perderam público (OJEDA, 2014)¹⁰¹ (com informação pessoal) [tradução nossa].¹⁰²

⁹⁸ Especificamente as opiniões de Yanilú Ojeda, Manuela Blanco e Pablo Gamba.

⁹⁹ Testemunho oral em entrevista feita em Caracas, em 20 de janeiro de 2015.

¹⁰⁰ Original em espanhol: “Este quizás es el cambio estilístico más importante que se ha producido, ahora casi todos los documentales que se hacen, con algunas excepciones, se hacen bajo un sistema narrativo, no son sistemas categóricos o retóricos. Hay una mano de los talleres Varan detrás de eso (...) Tiene que haber personajes porque son historias *character driven*, llevadas por personajes. Lo que hay, sí, es una manera de romper una forma de rechazo del público a lo que no conoce. Cuando tú le presentas al público una película cuyo sistema formal no es narrativo, entonces la gente se empieza a rascar la cabeza”.

¹⁰¹ Testemunho oral em entrevista feita em Barquisimeto, em 28 de dezembro de 2014.

¹⁰² Original em español: “En el documental de ahora tú ves un personaje; lo que puede representar una totalidad, un panorama, es el personaje. El documental trabaja con la premisa del personaje cinematográfico. Eso se cuida ahora un poquito más y es un rasgo que no necesariamente había en el documental de los 60, 70. Por eso esos documentales eran tan fastidiosos y perdieron público”.

A importância da construção dramática da história, do seu caráter como “sistema narrativo”, o arco dramático do personagem na construção do filme, neste caso desde uma perspectiva intimista, o qual se distancia da perspectiva antropológica que destaca Miranda.

2.4.7. Novidade e tradição no tratamento de temáticas do popular-cultural

De toda esta revisão, queremos separar algumas particularidades no tratamento da cultura popular e o sujeito popular no documentário contemporâneo venezuelano. Alguns traços diferentes aos destacados por Miranda e Hernández foram comentados nos pontos *indígenas* (2.4.2) e *organização popular* (2.4.5). Neles, foi salientado o distanciamento da observação antropológica que agencia a “voz” dos sujeitos populares, para uma representação em que esses atores sociais são ativos e participam da política da sociedade moderna venezuelana. Por outra parte, aspectos narrativos como a importância da estrutura dramática na construção narrativa, o tratamento intimista do personagem, bem como o diálogo intermediário com a televisão (2.4.4 e 2.4.6), são traços específicos do documentário contemporâneo sobre cultura popular e sujeito popular.

No entanto, a nossa análise revela que os paradigmas que orientam as práticas de representação do documentário venezuelano sobre cultura e sujeito popular se mantêm, em boa medida, no modelo de 30 ou 40 anos atrás. A chave temática das festas populares, das crenças religiosas e dos ofícios tradicionais como representações culturais portadoras de identidade autêntica — que “resistem” os embates da modernidade— continua atrelada a uma ideia de “salvamento”, de visibilidade do marginalizado invisível, de representação — seguindo a terminologia de Bernardet (2003, p. 60) — do “outro” de classe. Pelo número de títulos que podemos encaixar neste paradigma populista-nacionalista, poderíamos sustentar que se trata do paradigma hegemônico do nosso *corpus*.

Acreditamos, embasados em Bermúdez e Sánchez (2009, p. 557-564), que esta constatação responde à permanência — desde a década de 1970 — de uma base epistemológica nacionalista e populista na política cultural venezuelana e de contradições derivadas da importância do Estado no sustento dessas políticas.

2.5. Nacionalismo e populismo na política cultural venezuelana

Villazana (2008, p. 165), Bermúdez e Sánchez (2009, p. 541-576), Smith (2012, p. 2), Quiñones; Bisbal e Aguirre (2012, p. 31-33) e Valladares-Ruiz (2013, p. 57-58), concordam em que as políticas cultural e midiática da Revolução Bolivariana se assumem nacionalistas, populistas, inclusivas e contrapostas aos interesses imperialistas e “globalizadores” representados pelas mídias privadas nacionais e pelas indústrias do entretenimento transnacionais, às quais o governo *chavista* declarou a “guerra ideológica” utilizando-se do aparato midiático e comunicacional do Estado.

Mas, Bermúdez e Sánchez chamam a atenção para a semelhança entre a política cultural de orientação socialdemocrata — inaugurada em 1975 pelo CONAC, e comentada no ponto 2.2 deste capítulo— e a socialista, abandeirada pela Revolução Bolivariana, no sentido de que elas descansam sobre as mesmas bases epistemológicas:

Mas — e é o mais significativo para a nossa análise— novamente se faz uso do nacional-populismo para renovar o discurso sobre a nossa identidade [venezuelana] enquadrada na ideia de tornar possível o velho projeto nacional, aspiração dos nossos heróis libertários (BERMÚDEZ e SÁNCHEZ, 2009, p. 557) [tradução nossa]¹⁰³

Para as autoras, especialmente depois da crise política de 2002 e 2003, e com a transformação do CONAC em Ministério da Cultura (2005), este caráter nacional-populista-estatista da política cultural foi capitalizado pela Revolução Bolivariana na luta ideológica:

Neste momento [2005], segundo entendemos, é quando o discurso anti-imperialista, nacionalista e populista — sintetizado nas frases “resgate da venezuelanidade”, “resgate da nossa memória”, “resgate das nossas tradições” e “devolver à pátria e aos seus cidadãos a identidade, costumes e tradições deles”, “sua soberania” (Ministério de Comunicação e Informações, 2005), misturado com algumas ideias de esquerda sobre o papel da cultura na construção de um novo regime político que denominaram “Socialismo do século XXI”—, toma força como orientação política ideológica por parte dos que presidem o recém-criado Ministério da Cultura, marcando uma diferença com o discurso inicial da diretoria do órgão. A cultura toma o papel político de “transformar o sistema ideológico que tem dominado o país” através da “criação de uma sólida estrutura cultural que avance mesmo no seio do povo com a finalidade de potenciar a identidade nacional” (Ministério de

¹⁰³ Original em espanhol: “Pero —y lo más significativo pra nuestro análisis— nuevamente se recurre al nacional-populismo para renovar el discurso acerca de nuestra identidad nacional enmarcada en la idea de hacer posible el viejo proyecto nacional, aspiración de nuestros héroes libertarios”

Comunicación e Informaciones, 2005:10) e transformar o sistema político. (BERMÚDEZ e SÁNCHEZ, 2009, p. 561) [tradução nossa]¹⁰⁴[grifos nossos]

Acreditamos que esta orientação nacional-populista, resumida no lema “*El pueblo es la Cultura*”, sustenta —por uma parte— uma cinematografia ideologizada, politicamente militante, que descrevemos no ponto 1 deste capítulo, produzida tanto por encargo de instituições como *Fundación Villa del Cine*, *Vive TV* ou *Telesur*, quanto por atores independentes, simpatizantes do “processo bolivariano”, mediante os mecanismos de democratização dos meios de produção audiovisual que garante a Constituição Bolivariana de 1999.¹⁰⁵

Porém, — e eis o ponto que queremos levantar aqui— outra parte da produção não é ideologizada ou pelo menos não é abertamente militante da Revolução Bolivariana, mas abraça o elemento legitimador da cultura popular e do sujeito popular, incentivado pelo Estado, para ter acesso a financiamentos públicos ou para sobreviver nos espaços de exibição do Estado, tal como vem sendo feito desde a década de 1970.

Por exemplo, entre 2004 e começos de 2005, a DGSCMA/ CONAC — órgão que foi incorporado ao Ministério da Cultura—, promoveu a produção de 150 documentários, com duração entre 25 e 45 minutos, a maioria deles séries para a televisão, com uma qualidade diversa. Estas obras foram responsabilidade das *Unidades Móviles de Producción Audiovisual* (UMPA), equipes de cineastas organizados em cooperativas financiadas pelo próprio CONAC. Alguns dos títulos das séries produzidas pelas UMPA dão conta de uma

¹⁰⁴ Original em español: “En este momento, a nuestro entender, es cuando el discurso antiimperialista, nacionalista e populista sintetizado en las frases 'rescate de la venezolanidad', 'rescate de nuestra memoria', 'rescate de nuestras tradiciones' y 'devolver a la patria y a sus ciudadanos, su identidad y sus costumbres y sus tradiciones', 'su soberanía' (Ministerio de Comunicación e Informaciones, 2005) mezclado con algunas ideas de izquierda sobre el papel de la cultura en la construcción de un nuevo régimen político que han denominado 'Socialismo del siglo XXI', toma fuerza como orientación política ideológica por parte de quienes presiden el recién creado ministerio de la Cultura, marcando una diferencia con el discurso inicial de los directivos del organismo. La cultura toma el rol político de 'transformar el sistema ideológico que ha dominado al país' a través de 'la creación de una sólida estructura cultural que avance desde el seno mismo del pueblo con la finalidad de potenciar la identidad nacional' (Ministerio de Comunicación e Informaciones, 2005:10) y transformar el sistema político”

¹⁰⁵ Dentre estes mecanismos de democratização dos meios audiovisuais mencionados, cabe destacar programas que incentivam e financiam produtores profissionais, como o Programa de Apoio à Produção Nacional Independente, financiado pelo *Fondo de Responsabilidad Social para Radio, Cine, Televisión y Medios Electrónicos*, cujo objetivo é dotar de conteúdos “independentes” para cobrir uma cota de programação exigida às emissoras de tv nacionais; o Programa de Desenvolvimento Cinematográfico do CNAC, cuja ação não se atrela exclusivamente ao paradigma nacional-populista; e mecanismos de recepção permanente e coprodução de projetos da *Fundación Villa del Cine*, *Telesur* e *ViVe TV*. Outros mecanismos transferem financiamento e conhecimento a produtores não profissionais, como as *Unidades de Producción Audiovisual Comunitarias* (UPAC) do CNAC, que financiam a produção cinematográfica no meio comunitário, e as emissoras *Ávila TV* e *ViVe TV*, esta última associada com a *Escuela Popular e Latinoamericana de Cine, Televisión y Teatro* (EPLACITE), uma escola itinerante de produção audiovisual que atende as organizações chamadas coletivos sociais e emissoras comunitárias .

ancoragem no paradigma da cultura popular: *La gente más sencilla, Cultores e Regiones de Venezuela*; enquanto que outros evidenciam uma ideologização maior: *Resistencia y organización* e *Luchadores políticos contemporâneos* (COTE e COBOS, 2006, p. 36) (VENEZUELA, 2004a) (VENEZUELA, 2005a).

As UMPA podem ser consideradas antecessoras da *Fundación Villa del Cine* e alguns dos títulos desta produção fazem parte do nosso *corpus* por terem sido exibidos nas salas da *Fundación Cinemateca Nacional* em 2005: *El espíritu y la justicia* (Jacobo Penzo), *La alameda de los sueños* (Laura Vásquez), *Pan de cada día* (Andrés Rodríguez), *Mareas de tierra* (Andrés Rodríguez), entre outros.

A partir destas constatações, não surpreende que continue vigente o debate levantado por Miranda a cerca dos documentários “anódinos”. Nesse sentido, achamos que o Estado venezuelano preocupa-se pelo que Bermúdez e Sánchez (2009, p. 564-567) chamam de uma política “difusionista” e “patrimonialista”. Isto é: em elevar a produção documentária, a partir de critérios de representação definidos pelo Estado para a sociedade. Conforme o raciocínio de Bermúdez e Sánchez, desta produção se espera o cumprimento de quantidades e o acompanhamento de parâmetros temáticos identitário-nacionais (“*o próprio, o nosso, o que fomos e nos foi roubado*”), mais do que qualidade, inovações narrativas ou estéticas ou tratamento de outras temáticas. Este paradigma, longe de ser próprio da Revolução Bolivariana, constitui uma tradição nas práticas de representação do documentário venezuelano desde a década de 1970.

Porém, novamente seria injusto e injustificado afirmar que toda a série de pelo menos 50 filmes sobre cultura popular e sujeito popular (em alguns casos, personagens marginalizados), merece o carimbo de “anódina”. Alguns documentários chamam a atenção pela profundidade e sensibilidade do olhar sobre temáticas populares. Consideramos exemplo disso *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* (2005), da diretora zuliana Yanilú Ojeda, filme que analisaremos como exemplo dessa produção no capítulo II desta dissertação.

O destaque que fazemos deste filme é de certa forma arriscado. *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* não é um documentário que possamos identificar com o assunto do popular pela via canônica das manifestações da cultura popular tradicional e urbana, expressada em temas como música popular, festas típicas, tradições artesanais e sincretismo religioso.

Porém, justificamos a nossa escolha no fato de que o filme acompanha duas das tendências temáticas descritas em que houve inovações nas formas de representação: culturas indígenas e sujeitos marginalizados. Da mesma forma, *El Terminal* acompanha um

dos paradigmas medulares do documentarismo venezuelano no período 1975-1989: contar a história dos que não têm história, dos espaços desvalorizados e das pessoas que fazem vida neles. Este é o caso do caótico terminal rodoviário de Maracaibo, a segunda cidade da Venezuela em população.

O título, que foi considerado por Jorge Ruffinelli dentro dos seis documentários da cinematografia venezuelana a serem mencionados em *América Latina en 130 documentales* (Chile: Uqbar, 2012), distancia-se do olhar antropológico convencional e aprofunda nas histórias de vida da rodoviária: “*El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* pôde ter sido *mais um documentário, de índole social*, mas os textos do começo e do final declaram um singular amor da cineasta por essa massa humana e esse lugar (...)” (RUFFINELLI, 2012, p. 203) [tradução nossa]¹⁰⁶ [grifos nossos].

Para além das suas próprias características narrativas, a obra de Ojeda é também um exemplo da geração de documentaristas beneficiada com as políticas culturais “patromonialistas e difusionistas” da Revolução Bolivariana, as quais visaram aumentar a produção de documentários a partir de 2003, mas especialmente depois de 2005.

Em 2002, Yanilú Ojeda foi uma dos 16 jovens cineastas selecionados para participar de um curso internacional do *Atelier Varan* em Mérida, financiado pelo CNAC e promovido pela Embaixada da França na Venezuela. No momento da produção do filme, a autora trabalhava na recém-criada emissora *ViVe TV* (na sede regional *ViVe Zulia*), e era responsável, em conjunto com a realizadora wayúu Leiqui Uriana, pela produção do *Noticiero Indígena*, uma das primeiras experiências de programação televisiva produzida diretamente por indígenas. Em 2005 Ojeda ganhou o II Concurso de Documentários Yulimar Reyes, organizado pela Direção Geral Setorial de Meios Audiovisuais do CONAC. O prêmio lhe permitiu realizar *El Terminal de pasajeros de Maracaibo* em vídeo HDV, entre 2005 e 2006. Em 2006, Ojeda venceu em outro concurso, desta vez de transferência para 35 mm, organizado pelo CNAC. Em 2008 o filme participou e ganhou na mostra competitiva *Quincena del Largometraje Documental Venezolano*.

As características narrativas, bem como algumas considerações de produção deste filme, serão discutidas no ponto 2 do capítulo II.

Por agora, e continuando com o relato histórico, para Miranda, Hernández e os críticos e realizadores da sua geração, a década de 1990 apresenta-se como um momento

¹⁰⁶ Original em espanhol: “*El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* pudo haber sido un documental más, de índole social, pero los textos del comienzo y del final declaran un singular amor de la cineasta por esa masa humana y ese lugar”

apocalíptico em que a produção de documentários venezuelanos entra em crise. Segundo tentaremos argumentar, esse período trouxe transformações estruturais que diversificaram ideologicamente a produção de documentários.

3. 1989-2000: A DIVERSIFICAÇÃO IDEOLÓGICA DO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO

Não é casual que seja na década de 1990 que Miranda reconheça o viés politizado da leitura que ele e outros críticos da sua geração fizeram sobre o documentário venezuelano. No seu último texto, *30 años de cine documental*, produzido entre 1993 e 1995 e publicado em 1997, um ano antes da sua morte, o crítico dirá:

Quase todos os estudiosos de nosso cinema documentário das décadas de sessenta a noventa (...) privilegiávamos uma e outra vez um conjunto de filmes 'urgentes', 'militantes', 'políticos', 'de denúncia' ou como queiram ser chamados, ignorando ou deixando para trás não apenas a diversidade do rubro, mas também suas inércias e, ainda, seus 'borrões'. Claro que não se trata, também não, de obedecer aos ditados pós-modernos, finistóricos (SIC) e pretensamente desideologizantes destes tempos escuros [refere-se aos anos 90]. Mas sim de tentar abranger, na sua heterogeneidade, esta totalidade que escapa ao molde excessivo do que não foi — no final das contas— mais do que uma leitura, apesar das suas reiterações. (MIRANDA, 1997, p. 91) [tradução nossa]¹⁰⁷ [grifos nossos].

No final desse período, esses autores deixaram de escrever sobre o tema e as publicações cinematográficas raramente falaram sobre documentário. Para vários dos cineastas e críticos entrevistados nesta dissertação, é um período de silêncio que se prolonga até o incremento da produção na metade da década de 2000. Porém, e segundo pretendemos sustentar, mais do que uma *débâcle*, uma série de mudanças operadas no meio cinematográfico na década de 1990 diversificaram ideologicamente a produção de documentários e mudaram as suas características de produção e circulação.

¹⁰⁷ Original em espanhol: “Casi todos los estudiosos de nuestro cine documental de las décadas de sesenta a noventa (...) una y otra vez privilegiábamos un puñado de filmes 'urgentes', 'militantes', 'políticos', 'de denuncia' o como quiera llamárseles, ignorando o pasando por alto no sólo la diversidad del renglón, sino también sus inercias e incluso sus 'borriones'. Desde luego no se trata tampoco de obedecer a dictados postmodernos, finhistóricos e presuntamente desideologizantes de estos tiempos oscuros. Pero sí de intentar abarcar, en su heterogeneidad, esta totalidad que escapa a la horma excesiva de lo que no ha sido, al cabo, más que una lectura, pese a sus reiteraciones” (MIRANDA, 1997, p. 91).

3.1. A crise estrutural venezuelana da década de 1990

Jacobo Penzo, um dos documentaristas mais ativos dos anos oitenta, diz em um artigo eloquentemente intitulado *El documental en los noventa: la debacle* (2002), que na metade dos anos oitenta começa uma queda progressiva da produção de documentários, a qual alcança seu nível mais baixo na década de noventa. Esta queda seria agravada pela escassez de aproximações reflexivas e críticas “perante fatos, situações e personagens que têm transformado radicalmente a paisagem cultural e política do país” (PENZO, 2002, p. 31) [tradução nossa]. O autor dá exemplos: o levantamento popular de 27 de fevereiro de 1989; os golpes de Estado de 4 de fevereiro e 27 de novembro de 1992 e os processos eleitorais posteriores (1998), nos quais Hugo Chávez e a Revolução Bolivariana ascendem à condução do Estado. Para ele, estes fatos constituíram uma realidade que “sem dúvida nenhuma, superou aos autores” (2002, p. 31) [tradução nossa].

Miranda tinha um critério semelhante em 1994, quando apontava: “ou pretenderá alguém que o cinema estruture politicamente explosões como as de 27 de fevereiro? Além *de que o setor fílmico não tenha a menor vontade*, é muito pedir para a tela.” (MIRANDA, 1994: 144)[tradução nossa]¹⁰⁸ [grifos nossos].

Estas constatações de Miranda e Penzo dizem respeito — para além do assunto propriamente cinematográfico— de uma profunda crise da Venezuela na década de 1990, caracterizada pelo colapso do modelo democrático bipartidista que assumiu as rédeas do Estado venezuelano em 1958 e pela falência do modelo econômico da *Venezuela saudita*. Em linhas bastante gerais, este modelo econômico supunha uma relevância do Estado como motor da economia nacional e um forte gasto público impulsionado pelas altas dos preços internacionais dos hidrocarbonetos em 1973 e 1979¹⁰⁹ (RODRÍGUEZ, 2010, p. 187). Porém, durante a segunda metade da década de 1970 esse gasto foi maior que os ingressos, o que levou ao endividamento externo e gerou uma crise evidenciada com a desvalorização da moeda nacional, iniciada em 18 de fevereiro de 1983 (conhecida como *Viernes Negro*); quedas do PIB e inflação de dois dígitos a partir de 1987 (BCV, 2012).

As medidas tomadas durante a década pelos governos de Luis Herrera Campins (1979-1983) e Jaime Lusinchi (1984-1988) não conseguiram paliar a crise. A pobreza

¹⁰⁸ Original em espanhol: “O pretenderá alguien que el cine estructure políticamente estallidos como los del 27 de febrero (de 1989)? Más allá de que el sector fílmico no tenga la menor gana, es pedirle demasiado a la pantalla.”

¹⁰⁹ A primeira ocasionada pela Guerra do *Yom Kippur*, a segunda pelos efeitos conjugados da Revolução Islâmica e o começo da Guerra Irã-Iraque.

cresceu, a qualidade da educação e saúde pública caiu e escândalos de corrupção apareceram continuamente. Carlos Andrés Pérez (*AD*), que prometeu reeditar a bonança do seu primeiro governo (1973-1978), tomou posse em 1989, mas aplicou fortes recortes neoliberais nos primeiros dias do seu mandato. As medidas foram respondidas com o mencionado levante popular de 27 de fevereiro de 1989, duramente reprimido pelo governo, o qual desgastou a imagem da *AD* e do *Copei*. Pérez foi acusado de corrupção, sofreu os dois golpes de Estado em 1992 e foi destituído em 1993.

Rafael Caldera, que havia sido presidente entre 1969-1973, afastara-se do *Copei*, partido que ele próprio fundou na década de 1940, e foi eleito para o período 1994-1998 com apoio de uma coligação de diferentes partidos da mais diversa ideologia (*Convergencia*). Meses depois da posse, Caldera enfrentou a pior crise bancária da história do país, produto da forte corrupção do setor, o que o obrigou a reapplicar medidas neoliberais de endividamento externo, recorte do gasto público e liberalização da economia (RODRÍGUEZ, 2010, p. 190). As medidas trouxeram inflação, maior retrocesso do PIB e pioraram os indicadores sociais. Esta conjuntura significou o fim da hegemonia política da *AD*, *Copei* e dos demais partidos tradicionais e propiciou o advento de Hugo Chávez e a Revolução Bolivariana nas eleições de 1998.

De acordo com o pensamento de Molina (1997), Roffé (1997b), Penzo (2000, 2002) e Magalhães (2014), esta crise determinou o colapso da função financeira das instituições culturais do Estado, o qual coincidiu com mudanças mundiais, relacionadas com a globalização das telecomunicações e as indústrias culturais (ou indústrias criativas), que transformaram (também) o campo cinematográfico.

Sobre estes últimos tópicos, Octavio Getino (2005) afirma que o mercado cinematográfico latino-americano se reduziu dramaticamente na década de noventa com a diversificação do consumo audiovisual em favor do *videogame*, a Internet, a TV via satélite e a cabo; indústrias que beneficiaram exclusivamente o capital estadunidense (2005, p.8). Por outra parte, com a crise do modelo econômico de substituição de importações na maior parte das economias da América Latina, foram aplicadas medidas neoliberais que reduziram o gasto público na área cultural e, conseqüentemente, na produção cinematográfica:

Com a ativação do modelo neoliberal na maior parte da região, a produção fílmica caiu violentamente nas principais indústrias latino-americanas [México, Argentina, Brasil] (...) Outras cinematografias que viveram os impactos da política predominante nesses últimos anos foram a cubana, que teve que se reduzir às coproduções com outros países ou à prestação de serviços para empresas estrangeiras; a peruana, açoitada fortemente pela não aplicação da Lei de Cinema e

das reduções orçamentárias da CONACINE, o órgão cinematográfico desse país; a boliviana e a venezuelana, vítimas das crises econômicas e políticas que desde o final da década de noventa envolveram esses países. (GETINO, 2005, p. 34-35) [tradução nossa]¹¹⁰ [grifos nossos].

Todas estas condições supuseram um impasse em vários dos paradigmas que sustentavam, até o momento, as práticas de representação do documentário.

3.2. Argumentos de “*débâcle*” na historiografia do documentário venezuelano

O primeiro argumento que ressaltamos aqui é econômico: a constatação de Miranda (1994, p.155) a cerca da desvalorização dos incentivos institucionais para a produção de curtas-metragens documentários devido à inflação:

No começo de 1987 calculei que um curta-metragem não financiado por instituição nenhuma precisava, para recuperar os 70, 100, 150 ou 200 mil *bolívares* investidos na sua realização, a improvável façanha de acumular um subsídio, um par de prêmios e os dois incentivos do FONCINE (...) E, se naqueles 'felizes tempos', esse ou esses dois ou três curtas-metragens que conseguiam acumular subsídios, prêmios e incentivos, podiam obter 80, 100 ou 120 mil bolívares, no qual toda a produção mais cara ficava automaticamente 'castigada', o quê dizer de hoje [1993], quando o custo de um curta-metragem oscila entre o quarto de milhão e um milhão de bolívares? (MIRANDA, 1994, p. 155) [tradução nossa]¹¹¹.

Alfredo Roffé, em *Políticas e espectáculo cinematográfico* (1997b, p. 245-269), também descreve o efeito da inflação sobre os aportes do fundo cinematográfico Foncine, que passaram a representar de 35% do custo real de um longa-metragem em 1984 a 22% em 1988 (ROFFÉ, 1997b, p. 266). Segundo Roffé, uma das medidas neoliberais de Carlos Andrés Pérez — a desregulamentação do valor dos ingressos de cinema, congelados por vários anos— trouxe como consequência a crise do fundo. Tal situação aconteceu porque os distribuidores e exibidores de filmes se negaram a pagar os aportes que estabelecia a lei,

¹¹⁰ Original em espanhol: “Con la implementación del modelo económico neoliberal en la mayor parte de la región, la producción fílmica se derrumbó en las principales industrias latinoamericanas (...) Otras cinematografías que vivieron los impactos de la política predominante en estos últimos años, fueron la cubana, que debió reducirse a coproducciones con otros países o prestación de servicios a empresas extranjeras; la peruana, golpeada fuertemente por la no aplicación de la Ley de Cine y los recortes presupuestarios a CONACINE, su organismo cinematográfico; la boliviana y la venezolana, víctimas de las crisis económicas y políticas que desde fines de los '90 involucraron a esos países”.

¹¹¹ Original em espanhol: “A comienzos de 1987 calculé que un corto no financiado por entidad alguna necesitaba, para recuperar los 70, 100, 150 o 200 mil bolívares invertidos en su realización — por entonces—, la improbable hazaña de sumar un subsidio, un par de premios y los dos incentivos de FONCINE (...) Y si, en aquellos 'felices tiempos', ése o esos dos o tres cortos que en el año logran acumular subsidios, premios e incentivos, podrían obtener 80, 100 o 120 mil Bs., con lo que toda la producción más cara quedaba automáticamente 'castigada', qué decir hoy, cuando el costo de un cortometraje oscila entre el cuarto de millón y el millón de bolívares”.

razão pela qual Foncine ficou dependendo —apenas— dos aportes do CONAC, cada vez menores em termos absolutos pela desvalorização constante da moeda nacional. A falência do Foncine deteriorou a situação do cinema nacional: a média de longas-metragens lançados em salas de cinema, que foi de 11 por ano na década de 1980, caiu para quatro na década de 1990 (CNAC, 2011).

Esta crise estimulou um movimento da *Asociación Nacional de Autores Cinematográficos* (ANAC) e a *Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes* (CAVEPROL) em prol de uma lei de cinematografia, velha aspiração de um grupo de cineastas que tinha sido abandonada nos momentos de bonança do Foncine entre 1975 e 1987 (ROFFÉ, 1997, p. 259). O cineasta Julio Sosa Pietri, presidente do Foncine e ex-presidente da ANAC, promoveu a introdução de um projeto de lei ao Congresso Nacional em 1991. O instrumento legal contemplava uma disposição (Art. 18) onde se estabelecia uma taxa aos lucros das empresas cinematográficas por conceito de venda de ingressos para sustentar a produção de filmes nacionais. O projeto recebeu forte oposição das empresas distribuidoras e exibidoras e mereceu a visita do próprio Jack Valenti, da *Motion Picture Association of America* (MPAA), ao congresso nacional em novembro de 1991 (ROFFÉ, 1997, p. 258). Finalmente, o artigo 18 foi excluído do corpo legal e a lei, aprovada no bojo da crise política da destituição de Carlos Andrés Pérez, significou “a possibilidade mínima de sobrevivência do cinema nacional, que permaneceria sem investimentos até a reforma de lei, em 2005” (MAGALHÃES, 2014, p. 97).

Dessa época é imprescindível destacar a criação do *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía*, CNAC (1994), uma instituição autônoma promovida pelos cineastas que passou a dirigir a atividade cinematográfica venezuelana. Apesar de não contar com os recursos inicialmente previstos no Artigo 18, o CNAC e a Lei de 1993 deram maior peso à “visão estratégica dos cineastas e seus representantes” (PENZO, 2000, p. 147) na definição de políticas e regulações cinematográficas do país. Em 2005 o CNAC irá ser a pedra angular da reforma da Lei e manterá uma autonomia inusual em comparação com outras instituições cinematográficas e culturais do Estado venezuelano na época da Revolução Bolivariana.

No entanto, a crise do documentário venezuelano dos anos noventa não era apenas econômica. A queda de Bloco Soviético e do muro de Berlim em 1990 (PENZO, 2002, p. 32) pareceu apagar as alternativas ideológicas opostas às receitas neoliberais do Fundo Monetário Internacional como possíveis caminhos de solução à crise social e econômica na Venezuela. A geração de documentaristas e críticos que veio da herança

militante de esquerda da década de 1960 e aceitou a incorporação nas instituições culturais do Estado a partir de 1975, contemplou então — supomos que estupefata— um segundo declínio.

Por outra parte, a própria idoneidade do documentário para agenciar críticas e mudanças dentro do sistema social e político foi posta em dúvida. Sustentamos essa afirmação nas ideias de Penzo quando aponta que “já nem formal nem tematicamente possui o impacto social do qual desfrutou em anos anteriores”¹¹² (PENZO, 2002, p. 32). O autor ilustra como exemplo a obra de Carlos Azpúrua, um cineasta que desde 1978 se manteve produzindo documentários de denúncia. Com *Yo hablo a Caracas* (1978), Azpúrua tinha conseguido levantar um debate público sobre o genocídio e aculturação das etnias indígenas do Amazonas venezuelano. O filme influenciou numa resposta política do Estado. Porém, com *El bosque silencioso* (1998):

(...) Uma das denúncias mais graves que foram feitas no país nos últimos anos (...) obra amplamente documentada e valente que grita o ecocídio e etnocídio que é cometido diariamente no sul do país [a Amazônia venezuelana] foi sufocada pela indiferença e a apatia. Este documentário não encontrou uma resposta social e política apesar dos graves fatos que testemunhava (PENZO, 2002, p. 32). [tradução nossa]¹¹³.

Uma das causas desse desinteresse pela denúncia no documentário foi, para Penzo, a banalização dos conteúdos informativos pela televisão, que acostumou o público com a representação sensacionalista dos conflitos sociais:

Com audaciosas reportagens, esse meio conseguiu mostrar realidades chocantes, esvaziando-as —claro— de toda contextualização e análise em profundidade, *convertendo a denúncia em banalidade cotidiana*. O olhar se acostumou à impunidade, assimilou-a na programação (a reportagem sobre os *garimpeiros* às 8:00, a telenovela às 9:00) e depois a esqueceu. Os temas já não eram prerrogativa dos autores que assumiam o desafio de investigar o que permanecia oculto; os repórteres de televisão também faziam isso porque atraía audiência. Aliás, realizavam isto com maiores meios e, por esse motivo, a sensibilidade perante o testemunho que uma vez estimulava a organização social —*Yo hablo a Caracas* e *El Afínque de Marín* (Jacobo Penzo), são significativos em tal sentido— foi adormecendo-se (PENZO, 2002, p. 33) [tradução nossa]¹¹⁴ [grifos nossos].

¹¹² Original em espanhol “Ya ni formal ni temáticamente posee el impacto social del cual disfrutó en años anteriores”.

¹¹³ Original em espanhol: “Una de las denuncias más graves que se hicieron en el país en los últimos años (...) obra ampliamente documentada y valiente que grita el ecocidio y etnocidio que se comete diariamente en el sur del país fue sofocada por la indiferencia y la apatia. Este documental no encontro una respuesta social y política a pesar de los graves hechos que testimoniaba”.

¹¹⁴ Original em espanhol: “Con audaces reportajes ese medio logró mostrar realidades estremecedoras, vaciándolas por supuesyo de todo contexto y análisis en profundidad, convirtiendo la denuncia en banalidad cotidiana. La mirada se acostumbró a la impunidad, la asimiló en la programación (a las 8 el reportaje sobre los garimpeiros, a las 9 la telenovela) y después la olvidó. Los temas ya no eran prerrogativa de los autores que

O argumento de Penzo ressalta como um dos motivos da crise do documentário o esgotamento de seus recursos formais e dá como exemplo a entrevista:

(...) Instrumento de apoio de muita produção documentária, entrou numa crise que pode ser muito produtiva, sob a premissa de que a entrevista —antes que revelar— oculta as verdadeiras intenções do entrevistado. O filme de Michael Moore (produtor de *The Awful Truth*) é uma das mais agudas no processo de renovação deste recurso narrativo (PENZO, 2002, p. 33) [tradução nossa]¹¹⁵.

Estas citações de Penzo nos fazem lembrar as ideias de Michael Renov (2010) quando afirma que o uso e abuso das estratégias estilísticas do documentário pela televisão e a publicidade deteriorou os próprios referentes de *autenticidade* dele como forma de representação de não-ficção. Renov menciona, principalmente, aquelas estratégias de asserção relacionadas com as modalidades observativa e participativa do documentário (NICHOLS, 2010, p. 146-162), as quais passaram a ser reconhecidas como um artifício mais da narrativa audiovisual. “Eu diria que enquanto o instinto de auto-preservação cultural mantém-se constante, os indicadores de autenticidade documental são historicamente variáveis” (RENOV, 2010, p. 11) [tradução nossa]¹¹⁶. Penzo parece entender no esgotamento de alguns indicadores de *autenticidade* do documentário um esgotamento geral da *autoridade* do gênero para falar do mundo histórico e, portanto, do interesse do público por ele. Desta forma, Penzo oblitera o instinto de autopreservação do documentário como prática audiovisual e cultural, destacado por Renov.

O desinteresse da opinião pública pelo cinema documentário também acompanhou uma crise maior: o enfraquecimento progressivo da relação entre o público venezuelano e o cinema nacional. Molina (1997, p. 85-89) utiliza o termo *cinema feio* para se referir a uma crítica comum da classe média à cinematografia nacional durante a década de 1990:

A conclusão mais importante que se pode extrair [sobre o cinema da década de 1990] se refere à consolidação de um *grande preconceito* que se construiu ao redor

asumían el reto de hurgar en lo que permanecía oculto, los reporteros de televisión también lo hacían porque ello atraía audiencias. Además lo llevaban a cabo con mayores medios y gracias a ello la sensibilidad ante el testimonio que una vez estimuló la organización social -los casos de *Yo hablo a Caracas* y *El Afinque de Marín* (Jacobo Penzo) son significativos en tal sentido- se fue adormeciendo”.

¹¹⁵ Original em espanhol: “Instrumento de apoyo de mucha producción documental entró en una crisis que puede ser muy productiva, bajo la premissa de que la entrevista -antes que revelar- oculta las verdaderas intenciones del entrevistado. La producción de Michael Moore (produtor de *The Awful Truth*) es una de las más agudas en el proceso de renovación de este recurso narrativo”.

¹¹⁶ Original em espanhol: “Yo diría que mientras el instinto de auto-preservación cultural se mantiene constante, los indicadores de autenticidad documental son históricamente variables”.

do cinema nacional: *apenas filmes de putas, guerrilheiros e bandidos*. Nenhum preconceito é desinteressado e menos este (...) em certos setores da população [a classe média] tomou corpo a ideia de um cinema estreito e limitado, que nos mostrava (e continua mostrando-nos) como um *país feio*, subdesenvolvido e contraditório.¹¹⁷(MOLINA, 1997, p.86) [grifos nossos e do autor].

O novo liberalismo tomou as rédeas da economia e impôs um estilo de vida suspeitamente parecido com os velhos estilos de rentabilidade. O *específico, o nacional e o local, perderam vigência e até prestígio*. (MOLINA, 1997, p.87) [tradução nossa]¹¹⁸ [grifos nossos].

Não existia, então [na década de 1975 até finais dos anos 1980], nenhum preconceito de *cinema feio*. Era simplesmente *nosso* cinema, para bem ou para mal, como costuma acontecer até nas melhores famílias. Em duas décadas as coisas têm mudado. O público não se identifica com um filme ou um grupo de filmes. Não se reconhece na sua cinematografia nem a considera uma *expressão nacional legítima*. (MOLINA, 1997, p. 89) [tradução nossa]¹¹⁹ [grifos nossos e do autor].

As ideias de Molina se relacionam com o que Roffé (1997b, p.249-250) define como a crise do cinema nas décadas de 1980 e 1990: a queda mundial de público, especialmente das classes populares, que deixou de ir às salas comerciais; profundas mudanças no negócio cinematográfico, como o desaparecimento de salas de cinema tradicionais e a queda na produção cinematográfica não-hollywoodiana:

Também se assinala como causa importante [da crise do cinema mundial e nacional] a mudança de gosto geracional. A *débâcle* dos sistemas socialistas e o predomínio do tardo-capitalismo [SIC], com suas características multinacionais e neoliberais, marcam uma característica pós-modernista na cultura contemporânea, com a lógica de substituição das formas, contudo, reflexivas como o cinema, por manifestações fundamentalmente emocionais y sensíveis, cujas típicas manifestações são os videoclipes e o cine de ação extrema e violenta, essa espécie de euforia esquizofrênica da que fala Jameson (1992). (ROFFÉ, 1997, p. 250) [tradução nossa]¹²⁰

¹¹⁷ Original em espanhol: “La conclusión más importante que puede extraerse se refiere a la consolidación de un *gran prejuicio* que se construyó alrededor del cine nacional: *sólo películas de putas, guerrilleros y ladrones*. Ningún prejuicio es desinteresado y menos éste. A pesar de que la diversidad temática y de tratamiento demostró la vocación amplia y abierta de nuestra producción, en ciertos sectores de la población cobró cuerpo la idea de un cine estrecho y limitado, que nos mostraba (y nos sigue mostrando) como un país feo, subdesarrollado y contradictorio”.

¹¹⁸ Original em espanhol: “El nuevo liberalismo tomó las riendas de la economía y se impuso un nuevo estilo de vida sospechosamente parecido a viejos estilos de rentabilidad. Lo específico, lo nacional y lo local, perdieron vigencia y hasta prestigio..”.

¹¹⁹ Original em espanhol: “No existía, entonces, ningún prejuicio de *cine feo*. Era simplemente *nuestro* cine, para bien o mal, como suele suceder hasta en las mejores familias. En dos décadas las cosas han cambiado. El público no se identifica con un filme o grupo de filmes. No se reconoce en su cinematografía ni la considera una expresión nacional legítima”.

¹²⁰ Original em espanhol: “También se señala como causa importante el cambio de gusto generacional. La debacle de los sistemas socialistas y el predominio del tardo-capitalismo, con sus características multinacionales y neoliberais, marcan una característica postmodernista en la cultura contemporánea, con la lógica de substución de formas, con todo, reflexivas como el cine, por manifestaciones fundamentalmente emocionales y sensibles,

Porém, sustentamos que o clima apocalíptico da década de 1990, perceptível nos textos citados, parece ter levado os autores a subestimarem sua análise da produção documentária do período.

3.3. A diversificação ideológica do documentário da década de 1990

Um primeiro elemento a ser destacado nesta ideia da “diversificação ideológica” é a pouca atenção que Miranda (1997, p. 95-96) e Penzo (2002, p. 33-34) parecem ter dado aos documentários produzidos na década de 1990, inclusive àqueles que — a contramão do que eles próprios sustentam— trazem questionamentos sociopolíticos.

Os autores apenas mencionam títulos bem críticos como *Zoológico* (Fernando Venturini, 1991), *Parque Central* (Andrés Agustí, 1992) e *Los guerrilleros al poder* (Miguel Curiel, 1998; mencionado só por Penzo). Eles abordaram assuntos como a crise dos artistas de classe média e seu impasse com o próprio país (tema em *Zoológico*); a metáfora do fracasso do projeto modernista-petroleiro venezuelano da década de 1970, evidenciado na decadência do conjunto arquitetônico *Parque Central*¹²¹; ou bem o devir político e ideológico dos líderes ex-guerrilheiros da década de sessenta que entraram para a vida política formal na década seguinte e terminaram bandeirando as reformas neoliberais da década de 1990.¹²²

Até mesmo o cinema político de esquerda, representado na obra das cineastas e docentes Liliane Blaser e Lucía Lamanna, apenas mencionada por Penzo, é minimizado. O documentarista contemporâneo e sociólogo Marc Villá dirá, em 2012, que se trata de filmes:

...Caraterizados por uma representação irônica e desiludida da política da época. Eleições fraudulentas, discurso neoliberal, privatizações e repressão. A estas práticas se junta o trabalho formativo, descolonizador e alternativo, que têm feito Liliane e Lucía em seu Instituto de Formación Cinematográfica COTRAIN. A entidade já capacitou duas gerações de documentaristas. Sua importância radica na condição de ser a única opção acessível, na década de 1990, para a formação cinematográfica que

cuyas típicas manifestaciones son los videoclips y el el cine de la acción extrema y violenta, esa especie de euforia esquizofrénica de la que habla Jameson (1992)”

¹²¹ O *Parque Central*, localizado no centro de Caracas, é um complexo urbano de propriedade estatal integrado por oito megablocos de apartamentos, áreas comerciais, áreas culturais e dois arranha-céus de 59 andares onde têm sede vários órgãos públicos. Foi construído a partir de 1969 e os prédios foram inaugurados entre 1972 e 1983. Na década de 1970 foi considerado o empreendimento urbano mais moderno da América Latina, mas no final dos anos oitenta entrou numa espiral de deterioro por falhas na administração e pelos elevados custos de manutenção. É um símbolo da Venezuela Saudita.

¹²² Um deles, Teodoro Petkoff, fundador do partido MAS, em 1971, foi Ministro de Planejamento do Estado no segundo governo de Rafael Caldera entre 1994 e 1998.

tinham os setores médios e baixos da sociedade venezuelana. (VILLÁ, 2012, p. 6). [tradução nossa]¹²³.

Por outra parte, acreditamos que os autores desconsideram dois fenômenos que ganham visibilidade na época: a aparição e popularização de séries de documentários na televisão e de coletâneas distribuídas em VHS e DVD por casas produtoras privadas.

Por exemplo, 1986 e 1998 o rede de TV privada RCTV produziu uma série de documentários de temática naturalista chamada *Expedición*, com capítulos de uma hora de duração caracterizados por uma narrativa clássica, expositiva e didatista. A produção foi vendida a *Discovery Channel* e outras programadoras da Espanha e o Japão, e depois disponibilizada em VHS e DVD¹²⁴. O documentário sobre natureza (conhecido na Venezuela como “conservacionista”) caracteriza-se por um alto orçamento de produção e viagens a locais naturais remotos da geografia do país. Ele foi, no seu momento, uma novidade nas práticas de representação venezuelanas e levantou um interesse significativo do público. Podemos relacionar esta prática com documentários do nosso *corpus* como *Más allá de la cumbre* (Juan Carlos López-Durán, 2008) e *Extremos* (idem, 2010), e posteriores, fora do nosso escopo, como *Verde Salvaje* (Belén Orsini, 2014).

É o caso, também, da *Colección Cine Archivo* (antiga *Colección Cine Archivo Bolívar Films*), uma coletânea de 36 títulos lançados a partir de 1992 pela produtora Cinesa, empresa que comercializa e produz a partir do arquivo fílmico da Bolívar Films, o maior e mais conservado da nação. Já a Bolívar Films, que funciona desde 1948, tinha lançado em 1975 *Juan Vicente Gómez y su época* (Manuel de Pedro), o primeiro longa-metragem documentário venezuelano exibido em salas comerciais da Venezuela (MOLINA, 1997, p. 77) e que é, de fato, o primeiro título da coletânea.

Nos primeiros anos da década de 2000, um dos títulos da *Colección Cine Archivo*, *Caracas, crónica del s. XX* (Carlos Oteyza, 1999¹²⁵), foi lançado em salas de cinema. O filme tratou da evolução urbanística da capital venezuelana. Em 2001, um dos três filmes nacionais estreados em salas durante o ano foi *Alfredo Sadel, aquél cantor* (Alfredo Sánchez,

¹²³ Original em espanhol: “Caracterizados por una representación irónica y desilusionada de la política de la época. Elecciones fraudulentas, discurso neoliberal, privatizaciones y represión. A estas prácticas se une la labor formativa descolonizadora y alternativa que desde su Instituto de Formación Cinematográfica COTRAIN han hecho Liliane y Lucia, el cual ya ha capacitado a dos generaciones de documentalistas. Su importancia radica en que en los años noventa era la única opción accesible para la formación en cine que tenían los sectores medios y bajos de la sociedad venezolana.”

¹²⁴ Dados obtidos do site da RCTV International e seu perfil em YouTube. Disponível em: <<http://www.rctvintl.com/esp/>>, acesso em:13.09.2014

¹²⁵ Data de produção.

1996¹²⁶), um documentário dirigido pelo filho do músico, cantor e compositor lírico e popular Alfredo Sadel, um ídolo midiático durante as décadas de 1950 e 1960, o qual foi ampliado para 35 mm graças a um incentivo do CNAC (CNAC, 2003, p. 12-13).

Por outro lado, o longa-metragem *El misterio de los ojos escarlata* (Alfredo Anzola, 1993) foi lançado em salas comerciais e é mencionado por Ruffinelli (2012, p. 102-103). O documentário de arquivo, com traços reflexivos, conta a história do pai do diretor, Edgar Anzola, um pioneiro do rádio, do cinema e da televisão venezuelanos durante as primeiras décadas do século XX. O filme assume o recurso de uma rádionovela de aventuras, a qual é encenada na narrativa, para falar dos avanços tecnológicos e midiáticos da época no cotidiano da pequena burguesia caraquenha. A representação elude qualquer comentário político sobre o atraso econômico, político e social da ditadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), motivo pelo qual Anzola recebeu críticas.

Experiências como estas que surgiram relativamente fora dos circuitos tradicionais de incentivos financeiros do Estado¹²⁷, em linhas gerais não privilegiaram a figura do autor¹²⁸, não apresentaram — de forma explícita ou alegórica — uma posição crítica perante a sociedade capitalista e não trataram diretamente temas sobre cultura popular ou denúncia das contradições de classe, salvo alguns casos de denúncia ecológica não agenciada a nenhum ator político ou social em particular. Talvez por isso, foram absolutamente ignoradas por Miranda e Hernández, como também aconteceu com a produção anterior à deflagração militante de 1965, notadamente *Araya*, de Margot Benacerraf.

Marc Villá, em um ensaio recente, ilustra este viés: o cineasta reconhece a existência da produção de Cinesa na década de 1990, mas se posiciona criticamente perante a orientação ideológica desta filmografia:

De qualidade variada, os títulos [da Colección Cine Archivo] mostram claramente seu perfil político em adequação à política puntofijista do regime ‘democrático’, uma Venezuela sem muitos conflitos sociais, próspera, livre, que se afirma em um discurso desenvolvimentista e na satanização de ‘movimentos insurgentes ou terroristas’ (...) Estes documentários, muito comprazes com determinado poder político, empresarial, petroleiro e eclesiástico têm sido exibidos em salas, emisoras

¹²⁶ Data de produção.

¹²⁷ Falamos “relativamente” porque o filme de Anzola recebeu aportes parciais de Foncine (ANZOLA, 1993), enquanto que o de Sánchez obteve incentivos de produção associada e de transferência a 35 mm do CNAC. (CNAC, 2003, p. 12).

¹²⁸ Referimo-nos especificamente ao seriado *Expedición* e aos títulos da *Colección Cine Archivo* que, ainda contemplando a figura de diretores contratados, têm uma estrutura fixa, contida numa bíblia de produção bastante fixa e rígida, à qual o diretor deve se ajustar.

de televisão privadas e atualmente são vendidos em grandes lojas de farmácia. (VILLA, 2012, p. 5) [tradução nossa] 129[grifos nossos].

Contudo, e apesar da falta de referenciais teóricos sobre o documentário da década de 1990, consideramos ter elementos suficientes para pensar que esta época caracteriza-se por uma diversificação ideológica nas práticas de representação do documentário venezuelano.

As práticas de representação do “documentário nacional” já não estariam — apenas — atreladas ao trabalho de realizadores com formação de esquerda, posicionados relativamente à margem do sistema capitalista, críticos das contradições sociais, centrados massivamente na representação das classes populares, que produziram sob o manto das instituições culturais e cuja obra circulou em um circuito restrito de cineclubes. Tomam notoriedade — pelo contrário— atores de direita ou não alinhados com um pensamento político determinado, que agiram na constelação do capital privado e cuja obra buscou atingir um público maior.

3.4. Diversidade ideológica no documentário venezuelano contemporâneo

Acreditamos que esta “diversificação” que identificamos na década de 1990 se mantém nas práticas de representação do documentário venezuelano contemporâneo, particularmente em dois conjuntos de filmes.

O primeiro são vários documentários da *Colección Cine Archivo* que continuaram a ser lançados em salas de cinema. O mais significativo é *Tiempos de Dictadura, Tiempos de Marcos Pérez Jiménez* (Carlos Oteyza, 2012), longa-metragem que atingiu a maior bilheteria do nosso *corpus* e foi produzido por Cinesa através da figura jurídica de *Siboney Films*¹³⁰. Outros dois títulos da *Colección* — *Arnoldo Gabaldón, la batalla contra la malaria* (Carmen La Roche, 2005) e *Raúl Leoni, constructor de la democracia* (Juan Andrés Bello, 2008)— foram lançados nas salas da *Fundación Cinemateca Nacional*, enquanto *La*

¹²⁹ Original em espanhol: “De calidad varia, los títulos [de la Colección Cine Archivo] muestran claramente su perfil político en adecuación a la política puntofijista del régimen “democrático”, una Venezuela sin muchos conflictos sociales, próspera, libre, que se afirma en un discurso desarrollista y en la satanización de “movimientos insurgentes o terroristas” (...) Estos documentales sumamente complacientes con cierto poder político, empresarial, petrolero y eclesiástico han sido exhibidos en salas, emisoras de TV privadas y actualmente se venden en grandes farmacias corporativas.”

¹³⁰ De acordo a um testemunho do diretor, Carlos Oteyza, essa figura foi utilizada para evitar possíveis compromissos políticos da Cinesa, que é uma empresa que também vive da produção de comerciais e conteúdo para a TV. Entrevista feita em Caracas, em 23.01.2015.

reina del pueblo (Juan Andrés Bello, 2012), que não pertence à coletânea, tem características semelhantes aos títulos anteriores e também estreou na FCN.

O segundo conjunto está constituído por vários filmes de cunho relativamente nacionalista. Trata-se dos longas-metragens *Tocar y Luchar* (Alberto Arvelo, 2006), *Más allá de la cumbre* (Juan Carlos López-Durán, 2008), *Vinotinto, la película* (Miguel New, 2009), *Extremos* (Juan Carlos López-Durán, 2010), *Dudamel, el sonido de los niños* (Alberto Arvelo, 2010) e *El Yaque, pueblo de campeones* (Javier Chuecos e Horacio Collao, 2013).

Todos estes títulos foram produzidos na esfera privada e conseguiram distribuição pelas principais empresas do setor na Venezuela: *Cines Unidos* e *Cinematográfica Blancica*. Eles tiveram estreia no cinema comercial e constituem as maiores bilheterias do *corpus* (CNAC, 2014d). *Dudamel* e *El Yaque*, por exemplo, receberam apoio de *Cines Unidos* durante a etapa de produção. Isso facilitou negociações com coprodutores nacionais e estrangeiros¹³¹. Uma estratégia coerente de lançamento, bem como a capacidade de promoção que forneceu *Cines Unidos*, contribuiu com o “bom” desempenho comercial destes filmes — ambos atingiram mais de 45.000 espectadores, um resultado significativo dentre os números sempre modestos do documentário (CNAC, 2014d).

Nada obstante, a origem privada desta filmografia não deve ser confundida com uma virtual independência destes atores privados da função financeira do Estado. Na Venezuela, praticamente 100% da produção cinematográfica documentária existe graças aos financiamentos do Estado através de diferentes instituições e mecanismos. À exceção de *Tiempos de Dictadura*, todos os documentários que citamos nesta seção obtiveram algum tipo de financiamento público na etapa de produção e cinco deles ganharam os editais previstos na reforma da *Ley de Cinematografía Nacional* de 2005, por meio do *Programa de Desarrollo Cinematográfico* de CNAC (CNAC, 2014d, 2014e, 2015). Adicionalmente, todos receberam financiamentos de comercialização do CNAC, garantidos na Lei, tais como subvenções para cartazes, *trailers* e cópias em 35 mm (VENEZUELA-CNAC, 2006).

Atualmente, o *Programa de Desarrollo Cinematográfico* é o principal mecanismo financeiro do cinema venezuelano contemporâneo que circula em salas de cinema. O mecanismo administra um fundo próprio e independente do orçamento do ministério da cultura (Fonprocine), que é financiado mediante taxas às receitas das empresas do setor audiovisual e concede verbas para filmes através de editais avaliados por comissões independentes, constituídas no âmbito de um órgão autônomo como é o CNAC.

¹³¹ Informações fornecidas em entrevistas com Javier Chuecos (30.12.2014) e Alberto Arvelo (08.01.2015), José Pisano de ASOINCI (06.01.2014) e Abdel Guerere (20.01.2014) e nos créditos dos filmes.

Segundo as nossas constatações, o *Programa de Desarrollo Cinematográfico* do CNAC beneficiou entre 2005 e 2013 projetos de diferentes tendências político-ideológicas, inclusive aqueles não atrelados a uma ideologia pró-Revolução Bolivariana nem ao paradigma nacional-populista tradicional do tratamento de temas da cultura popular como fonte de identidade cultural. O acompanhamento destes paradigmas de representação parece ser normativo em outras instituições financiadoras mais ideologizadas como *Fundación Villa del Cine* e *ViVe TV*, que foram criadas por políticas públicas com carimbo “bolivariano”.

Contudo, a discussão que pretendemos levantar aqui — mais do que um debate sobre políticas públicas e ideologia— aponta a análise de algumas características narrativas dos dois conjuntos de filmes que vinculamos à tese da “diversificação ideológica” e da sua continuidade nas práticas de representação documentária no âmbito cinematográfico venezuelano contemporâneo.

3.5. Documentários históricos “de oposição” na esfera sociopolítica polarizada

Consideramos relevante falarmos de *Tiempos de Dictadura*, *Tiempos de Marcos Pérez Jiménez* (Carlos Oteyza, 2012) como exemplo de continuidade da produção de Cinesa e a *Colección Cine Archivo* no tratamento de temas históricos a partir de uma postura, nas palavras de Marc Villá, adequada “à política *puntofijista* do regime ‘democrático’” (VILLÁ, 2012, p. 6).

Antecipadamente, poderíamos entender *Tiempos de Dictadura* como o contraponto “oposicionista” dos documentários políticos de corte histórico — já mencionados no ponto 1 deste capítulo—que fazem uma reinterpretação da história política do país em função da ideologia bolivariana: *Pégale Candela* (Alejandra Szeplaki, 2005), *Venezuelan Petroleum Company* (Marc Villá, 2007), *Cuando la brújula marcó el sur* (Laura Vásquez, 2008) e *Víctimas de la democracia* (Stella Jacobs, 2010).

Porém, consideramos *Tiempos de Dictadura* um título significativamente diferente dos anteriores porque, longe de fazer reinterpretações explícitas da história oficial ou assumir estratégias retóricas engajadas, fez um tratamento narrativo bastante convencional do tema histórico de que trata, apegando-se à história oficial do país. O título conseguiu ser recebido como um filme oposicionista devido seu lançamento ter ocorrido em um momento de extrema politização: um mês antes das eleições presidenciais de sete de outubro de 2012, as últimas que ganhou Hugo Chávez, ainda padecendo de câncer.

Em um artigo intitulado *Claiming the past: Venezuelan historical films and public politics* (2013), a pesquisadora venezuelana Luisela Alvaray chama a atenção sobre este assunto:

O fato que um documentário sobre um governo autoritário da década de 1950 tenha ganhado popularidade evidencia a fascinação que os filmes históricos estão suscitando no público venezuelano (...). Assim como os *bestsellers* históricos, a história levada ao cinema está demonstrando ser uma forma rentável de recreação, tanto quanto uma fonte para o debate público, sustentada na esfera pública extremamente politizada. (ALVARAY, 2013, p. 297) [tradução nossa]¹³².

Tiempos de Dictadura toca no tema do governo de Marcos Pérez Jiménez, um general que participou de uma junta militar que derrocou o escritor e presidente Rómulo Gallegos (AD), em 1948. Esta junta estava integrada pelos generais Carlos Delgado Chalbaud — que a presidia—, Germán Suárez Flamerich e o próprio Pérez Jiménez. A *troika* governou desde 1948 até 1950, quando Delgado Chalbaud foi assassinado. Entre 1950 e 1952 mudou seu nome para Junta de Governo e foi presidida por Suárez Flamerich, sobre o qual Pérez Jiménez exercia muita influência. Entre 1952 e 1958 o próprio Pérez Jiménez assumiu como presidente.

O “perezjimenismo” foi um governo autoritário, nacionalista e desenvolvimentista que desfrutou de uma bonança econômica sustentada nos altos preços do petróleo da década de 1950. Pérez Jiménez deu ênfase na modernização do país através de um grande número de obras públicas, bem como na industrialização massiva da economia. O militar foi condecorado pelo governo dos Estados Unidos em 1954.

A ditadura promoveu o chamado *Nuevo Ideal Nacional*, um projeto ideológico que pretendia criar um “novo venezuelano” a partir de ideais de ordem, modernidade e progresso material. Esse ideário era misturado com um nacionalismo de culto aos heróis da independência e uma ideia espectacularizada¹³³ do folclore, difundidos ambos através da TV (aparecida em 1952), nas escolas e em grandes desfiles em que funcionários públicos eram obrigados a participar. A paz laboral e social que grande parte da população sentia foi sustentada pela ação dissuasiva e coercitiva da *Seguridad Nacional*, polícia que praticou

¹³² Original em inglês: “The fact that a documentary about an authoritarian government of the 1950s became popular in 2012 is evidence of the fascination that historical films are exerting on the Venezuelan public (...) Like historical bestsellers, cinematic film history is proving to be a profitable form of recreation, as much as a source for public debate, sustained by the extremely politicized public arena”.

¹³³ Tratava-se do uso de um imaginário próprio do cinema mexicano, de figurinos vistosos, coreografias para palco, cenografias e outros recursos. Um exemplo deste fenômeno foi a companhia de dança *Retablo de Maravillas* da dançarina Yolanda Moreno, por sinal entrevistada no filme.

detenções e torturas a grande número de políticos, particularmente de *AD* e *Partido Comunista de Venezuela*.

A estratégia narrativa de *Tiempos de Dictadura* concorda com o estilo das produções da *Colección Cine Archivo*: um discurso audiovisual organizado, principalmente, na modalidade expositiva do documentário (NICHOLS, 2010, p. 144- 146), com narração *over* e entrevistas com políticos da época (principalmente de *AD*, *Copei* e *Partido Comunista*), militares *perezjimenistas*, artistas e imigrantes. Estas fontes dão testemunho sobre a repressão e resistência política, mas também do cotidiano das pessoas que não estavam envolvidas com esses assuntos. Nesse sentido, Carlos Oteyza pegou elementos tanto da “lenda negra” da ditadura — um governo repressivo e sanguinário—, quanto da lenda dourada — um período de progresso, estabilidade e eficiência pública.

Como os outros títulos da *Colección Cine Archivo*, *Tiempos de Dictadura* apresenta uma considerável produção de arquivo fílmico com belas imagens inéditas da Bolívar Films. Talvez seu único traço estético diferencial a respeito do resto da *Colección* seja o trabalho de desenho gráfico e animações, cuja linguagem — que lembra o *comic* da década de cinquenta— buscou dialogar com um público jovem.

É possível pensarmos que a notoriedade *Tiempos de Dictadura* tenha sido, em parte, induzida. O documentário contou com uma boa campanha de comercialização, que incluiu foros e debates em universidades. Isso foi possível graças à capacidade financeira de Cinesa— uma das maiores produtoras privadas do país em infraestrutura e funcionários, a qual pertence à família Oteyza—; os benefícios independentes que a lei garante para a comercialização e a distribuição de filmes nacionais; o apoio da distribuidora *Cines Unidos* e os serviços da empresa *Cameo Marketing Cinematográfico*. Esses fatores puderam ter influído para que o filme estreasse em uma data tão conveniente como o sete de setembro de 2012, apesar de que o próprio Oteyza tenha negado várias vezes que lhe fosse permitido escolher a data de lançamento.¹³⁴

Estas condições ajudaram para que o potencial alegórico do filme a respeito do presente político de 2012 fosse posto em evidência. A mídia privada explicitou as semelhanças entre os processos políticos de Pérez Jiménez e Hugo Chávez: a importância dos militares no poder executivo; a ênfase em um nacionalismo alicerçado no culto aos heróis da independência e cooptado na ideologia de governo; a ideia de transformação do povo (*Nuevo Ideal Nacional* e *Socialismo del siglo XXI*) e de refundação do país; as altas petroleiras; a

¹³⁴ Informações oriundas de entrevistas com Rodrigo Llamozas (14.01.2014), José Pisano (06.01.2014) e Carlos Oteyza (23.01.2015).

centralidade do Estado paternalista petrolero; a falta de independência dos poderes públicos; o estilo autoritário de governo, a existência de lendas “negras” e “douradas” em torno de ambos os regimes e líderes, entre outros aspectos.

Em uma nota de opinião de nove de setembro de 2012, Manuel Santos, colunista do jornal *El Universal*, enuncia esta leitura:

Esse contraste *tácito* [entre passado *perezjimenista* e presente *chavista*] é um bom exemplo da forma como Carlos Oteyza conseguiu destilar dos testemunhos e a memória visual daquela época, *lições que continuam vigentes*. Ali estão o fracasso das iniciativas independentes de partidos políticos arrasados e muito mal coordenados [referindo-se aos partidos ilegalizados na ditadura, mas aludindo aos partidos de oposição que deveriam apresentar a candidatura única de Henrique Carpiles Radonsky no seu intuito de ganhar as eleições de 2012]. A imagem todopoderosa que apresentava Pérez Jiménez e a desesperança dos dirigentes políticos venezuelanos, tanto aqui quanto no exílio, aos finais de 1957, dias antes da queda do regime. (EL UNIVERSAL, 2012)¹³⁵ [tradução nossa]¹³⁶ [grifos nossos]

Entretanto, acreditamos que *Tiempos de Dictadura*, mais do que um documentário militante de direita, pode ser lido ambigualmente: ele pode detonar críticas a um cesarismo autoritário-petrolero identificado com as figuras Pérez Jiménez e Chávez, mas também agencia uma crítica às “simpatias” dos setores mais radicais da oposição com a ideia de um governo militar de direita como única forma de tirar à esquerda *chavista* do poder. Isto vai de acordo com as ideias de Alvaray quando adverte que o debate que o filme gerou:

(...) poderia ser relacionado com fato que, teoricamente, tanto os líderes da oposição quanto do governo definem suas ideias políticas em contraste com qualquer forma de autoritarismo; assim, cada grupo político pode ter achado no filme uma via para justificar sua postura política atual (ALVARAY, 2013, p. 297) [tradução nossa]¹³⁷

Acreditamos que essa ambiguidade contribuiu com o sucesso do filme, que superou as expectativas dos produtores: Oteyza e Cinesa esperavam não mais de 50.000 espectadores, ou, no melhor dos casos, 85.000, cifra que o próprio Oteyza, junto com Carlos Azpúrua e Jacobo Penzo, conquistou com *La propia gente* (1980). *Tiempos de Dictadura*

¹³⁵ Disponível em: < <http://www.eluniversal.com/opinion/120909/sobre-tiempos-de-dictadura>>, acesso em: 21.04.2015

¹³⁶ Original em espanhol: “Este contraste tácito es un buen ejemplo de cómo Carlos Oteyza ha conseguido destilar de los testimonios y la memoria visual de aquella época, lecciones que siguen estando muy vigentes. Allí está el fracaso de las iniciativas independientes de partidos políticos diezmados y muy mal coordinados. La imagen todopoderosa que presentaba Pérez Jiménez y la desesperanza de los dirigentes políticos venezolanos tanto aquí como en el exilio hacia finales de 1957, a días de caer el régimen”.

¹³⁷ Original em inglês: “It might be linked to the fact that in theory, both the opposition and the government leaders define their political ideas in contrast to any form of authoritarianism; therefore, each camp may have found in the film a way to justify their present political stances”.

conseguiu mais de 165.000 ingressos vendidos e permaneceu 14 semanas em cartaz¹³⁸ (CNAC, 2014b).

Seguindo as ideias de Alvaray, na Venezuela é possível encontrar uma necessidade de justificar o presente através do usufruto da história como agenciador alegórico. Mas isto não apenas ao nível da produção cinematográfica, mas também do público que recebe esta produção.

A noção de que os discursos articulados através da mídia estão configurando forças na estrutura social é, de fato, relevante quando referida à recriação de histórias. Consequentemente, a explicação do presente e organização futura da sociedade parece mais contingente que a organização do passado. Isto é claro na Venezuela, onde a luta pela história é também uma luta de ideias e a sua representação no meio social. As representações históricas tornam-se lugares onde podem ser localizadas a hierarquia das forças sociais e suas relações de poder (ALVARAY, 2013, p.293) [tradução nossa]¹³⁹

Tiempos de Dictadura é um bom exemplo de uma cinematografia que surge de uma conformação de atores cinematográficos privados, chega às salas comerciais e dialoga com o “grande” público e os meios de comunicação e se distancia tanto do paradigma político crítico quanto do “pacto” alicerçado na cultura popular e os sujeitos populares marginalizados. Isto representa, na nossa leitura, um afastamento de certo marginalismo com que outros documentaristas contemporâneos — mais sintonizados com o pensamento de esquerda— configuram seu trabalho.

No entanto, é necessário destacar que o debate de Alvaray, bem como outras discussões de Villazana (2008) e Valladares-Ruiz (2013) sobre filmes históricos da era “bolivariana”, têm mais a ver com obras de ficção¹⁴⁰ que propriamente com um *corpus* de documentários históricos “de direita” além de *Tiempos de Dictadura*. Apesar de tratar-se de um sucesso de bilheteria e de um referente para a opinião pública, não é possível falarmos de uma tendência expressiva.

¹³⁸ Informação de imprensa e de entrevista a Carlos Oteyza em 23.01.2015. Disponível em: <<http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/141230/fuera-del-aire-ya-es-el-documental-mas-visto-del-cine-venezolano>>, Acesso em: 21.04.2015

¹³⁹ Original em inglês: “The notion that the discourses articulated through media are shaping forces in the social structure is, indeed, relevant when referring to the recreation of histories. Consequently, the explication of present and future organization of society seems contingent upon the organization of the past. This is clear in the Venezuelan arena where the struggle for history is both a struggle of ideas and their representation in the social milieu. Historical representations become sites where one could locate the hierarchy of social forces and their relations of power.”

¹⁴⁰ Particularmente *Zamora, tierra y hombres libres* (Roman Chalbaud, 2009) e *Taita Boves* (Luis Alberto Lamata, 2010)— que conformam as produções estelares da *Fundación Villa del Cine*.

Portanto, propomos continuar nosso debate sobre as práticas de representação do documentário venezuelano contemporâneo com o segundo conjunto de obras que relacionamos com a “diversificação ideológica” da década de 1990.

3.6. Comentários nacionalistas sobre conciliação de classes no documentário contemporâneo venezuelano

Cinco títulos também parecem dar continuidade ao que temos chamado de “diversificação ideológica” nas práticas de representação do documentário contemporâneo venezuelano. Neles, chama à atenção a escolha de personagens de diferentes classes sociais, associados a ideais comuns e diferentes da ideologia política, que convivem harmonicamente em um espaço cinematográfico onde parecem ter sido removidos todos os referentes à luta política e de classes da Venezuela da década de 2000.

Vinotinto, la película (Miguel New, 2009) é um filme que fala sobre futebol, um esporte que até o começo da década de 2000 não desfrutava —na Venezuela— da mesma projeção midiática e valorização cultural que o beisebol. Esta disciplina era vista como uma prática de classe média e de descendentes de imigrantes europeus chegados ao país na década de 1950. Porém, desde 1998, conforme a seleção venezuelana (conhecida como *La Vinotinto*) foi melhorando seu desempenho internacional, o esporte virou um fenômeno massivo, midiático, multiclassista e suscitador de discursos em prol da conciliação nacional nos momentos críticos de polarização política entre partidários e opositores da Revolução Bolivariana¹⁴¹.

Observamos, no tom heroico do filme — que acompanha a tentativa da seleção de se classificar para a Copa do Mundo de 2010 na África do Sul— e na exaltação de jogadores e técnicos (que, por sinal, são de origens socioeconômicas muito diversas), uma evidência desta “diversificação ideológica” que notamos no documentário a partir da década de 1990.

Esse tom heroico é facilmente identificável em outros dois títulos: *Más allá de la cumbre* (2008) e *Extremos* (2010), ambos de Juan Carlos López-Durán, que tratam das empreitadas do *Proyecto Cumbre*, uma agrupação de expedicionários venezuelanos que ganhou fama quando alcançou o cume do Monte Everest em 2001. Os membros da equipe, todos profissionais (médicos, engenheiros) de classe média alta, são vistos na Venezuela

¹⁴¹ Estas reflexões correspondem às pesquisas feitas para o documentário de *Vinotinto, Orígenes de una pasión* (Andrés Crema, 2012), da *Colección Cine Archivo*, realizadas pelo autor desta dissertação.

como exemplos de boa conduta e superação física. Já o primeiro filme exalta em chave melodramática a figura de José Antonio Delgado, fundador da equipe, que faleceu em 2006 depois de escalar o pico do Nanga Parbat, no maciço do Himalaia, enquanto *Extremos* registra viagens da equipe aos dois polos e à Groenlândia.

El Yaque, pueblo de campeones (Javier Chuecos e Horacio Collao, 2013), por outra parte, é protagonizado por quatro jovens windsurfistas originários do vilarejo de El Yaque, uma localidade de praia na ilha Margarita (edo. Nueva Esparta) e um dos pontos mais conhecidos do circuito internacional do windsurfe. Estes personagens são: um brasileiro-venezuelano, claramente de classe média alta (Ricardinho); uma moça de classe média baixa que antigamente era funcionária bancária (Yoly) e dois garotos filhos de famílias humildes de pescadores tradicionais do vilarejo (Cheo e Goyo). Todos, no seu presente, são campeões internacionais e passam a maior parte do ano competindo em praias dos cinco continentes.

Ricardinho, Cheo e Goyo cresceram como amigos no vilarejo, aprenderam o esporte juntos e entraram no meio profissional ao mesmo tempo¹⁴². No filme é tematizada a saída da pobreza de Goyo e Cheo e suas famílias através do windsurfe; de fato, um dos conflitos principais é o possível retorno de Goyo à pobreza por causa da perda de *ranking* em competições (e, portanto, de patrocinadores comerciais). Não obstante, o tratamento que prevalece não é a vitimização de Cheo pelo capitalismo esportivo, e sim a elaboração psicológica que ele faz da situação.

Também é possível identificar em *El Yaque* uma representação de lugares do interior da Venezuela fora da exaltação das tradições culturais, bem como da denúncia da degradação destas pelos processos de modernização. Margarita é um alvo clássico do discurso nacionalista e populista venezuelano por causa das tradições culturais e artesanais da ilha, em constante “ameaça” pela atividade turística massiva que sustenta a região desde a década de 1960. Em *El Yaque* — ainda que a tradição do vilarejo seja representada nos testemunhos dos familiares de Goyo e Cheo, pescadores artesanais — não são sugeridas tensões entre pescadores locais e atletas internacionais na cultura e economia do vilarejo margaritenho.

Outro traço importante do documentário contemporâneo venezuelano, circunscrito a esta tese da “diversificação ideológica”, é a tematização de referenciais de identidade nacional não atrelados (nem atreláveis) nem à esfera *chavista* ou nem à *antichavista*. Fora os documentários já mencionados, *Tocar y Luchar* (2006) e *Dudamel, el sonido de los niños* (2010), ambos de Alberto Arvelo, abordam o tema do *Sistema Nacional*

¹⁴² O filme sugere, mas não diz, que os Goyo e Cheo aprenderam a utilizar os caros equipamentos de windsurfe graças aos próprios esportistas, que emprestavam para eles.

de *Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles*¹⁴³, sem sombra de dúvida o projeto social e cultural de maior relevância nacional e internacional da Venezuela, iniciado em 1975.

Utilizando-nos das ideias de Lozada (2008, p. 89-105) e García-Guadilla (2006, p. 37-60) sobre polarização sociopolítica, percebemos nestes filmes uma intenção de “limpar” a narrativa de referentes simbólicos associados ao presente sociopolítico venezuelano: os vocábulos, iconografia e personagens que pudessem ancorar a narrativa no “presente social” venezuelano (o qual seria equivalente a “convocar” o conflito polarizado que abrange o país). De acordo com Lozada:

A polarização revela a emergência, utilização e exploração política de valores, crenças, símbolos e mitos do imaginário social, expressos numa multiplicidade de espaços sociais, públicos, privados, reais, virtuais, corporais e territoriais, e através de discursos verbais e icônicos de grande força simbólica. (LOZADA, 2008, p. 98).

Isto coaduna com outras estratégias: a utilização de testemunhos de figuras públicas das ideologias opostas e de símbolos associados à fraternidade.

A narrativa destes filmes, mesmo nacionalista, parece acontecer em uma “outra” Venezuela, uma Venezuela talvez “possível” em um pacto social e político de classes cujo *locus* são atividades coletivas como o esporte ou a música de orquestra. Esse potencial de diálogo com públicos de diferentes ideologias, bem como a possibilidade de satisfazer simbolicamente o desejo de muitos venezuelanos de viver em um país estável — sem os conflitos enfatizados na esfera política e midiática— influiu para que estes títulos fossem apoiados pelo capital privado¹⁴⁴. *Cines Unidos* distribuiu 40 cópias de *Tocar y Luchar*, 24 de *Dudamel...* e 17 de *El Yaque*. Os filmes fizeram, respectivamente, 50.000, 58.000 e 48.000 espectadores (CNAC, 2014b) (CNAC, 2014d).

O caso de *Tocar y Luchar* é particularmente emblemático porque considera-se que esse título “abriu” as portas das salas de cinema comercial para o longa-metragem documentário em 2006, já que ele foi uma aposta de Cines Unidos que deu resultados relativamente bons de bilheteria, mas chamou muito a atenção da opinião pública. Ainda que distribuidores e exibidores sejam obrigados pela *Ley de Cinematografía Nacional*, a cumprir

¹⁴³ *El Sistema*, como é conhecido universalmente, é um programa de transformação social através do ensino musical e da prática orquestral massiva, criado pelo maestro venezuelano José Antonio Abreu, em 1975. O modelo tem sido replicado em várias partes do mundo, contabilizando, até o momento, 42 países (em diferentes continentes), os quais formam uma espécie de rede transnacional - que usa a música como elemento de transformação social.

¹⁴⁴ Entre estes outros fatores podemos destacar o prestígio de Alberto Arvelo, um dos diretores mais relevantes do país, as relações da sua equipe de trabalho com produtores estrangeiros,

cotas para filmes nacionais¹⁴⁵, nenhuma disposição obriga à exibição de documentários. Os testemunhos de vários cineastas indicam que o CNAC talvez pudesse ter feito “bons ofícios” para garantir a estreia de documentários nas cotas previstas para cinema nacional entre 2005 e 2013, através de negociações, mas estas são especulações. Acreditamos que o fato de *Tocar y Luchar* demonstrar que um filme documentário era capaz de fazer 50.000 espectadores contribuiu para que distribuidores e exibidores continuassem programando documentários.¹⁴⁶

Contudo, parece-nos importante analisarmos de forma mais aprofundada como opera a construção do comentário ideológico em prol da conciliação de classes. Para isso escolhemos *Tocar y Luchar* como filme emblemático. No capítulo II faremos uma análise narrativa dos elementos que sustentam esta leitura, focando nossa atenção no uso narrativo da música em diferentes registros (documental, narrativo, connotativo).

¹⁴⁵ No caso da distribuição, as empresas distribuidoras devem pagar uma taxa de 5% sobre as receitas anuais para financiar a cinematografia nacional (Art. 53) e incluir pelo menos 20% de filmes nacionais no total distribuído por ano (Art. 31). Na exibição, a Lei garante a estreia e duas semanas de exibição comercial obrigatória para todo filme. Os exibidores devem programar pelo menos 5 semanas-cine anuais de cinema nacional e a média de público mínima para o filme nacional permanecer em cartaz é menor (Art. 30). (VENEZUELA, 2005).

¹⁴⁶ Conforme os critérios emitidos em entrevistas com José Pisano, Rodrigo Llamozas e Irlanda Mancilla, até 2013 qualquer filme, venezuelano ou estrangeiro, devia fazer pelo menos 600.000 espectadores para render lucros esperados pelo setor empresarial de distribuição e exibição comercial. Apenas dois filmes nacionais atingiram ou superaram este patamar entre 2005 e 2013 (CNAC, 2014b). As empresas do setor cinematográfico venezuelano só se garantem esses números com alguns *blockbusters* por ano (p.ex: animações do estúdio Disney) (CNAC, 2014c). Por outra parte, filmes com menos de 50.000 espectadores são considerados perdas. Porém, o rendimento individual de cada filme não é o critério único de exibição em salas teátricas se consideramos que o mercado audiovisual contemporâneo está muito diversificado e os filmes são acessados através de muitas mídias e interfaces. A diversidade da oferta, que opera no sentido de manter o hábito de diversos tipos de público de ir às salas, é um critério fundamental para a sobrevivência deste espaço de exibição. Neste sentido, para Llamozas, por exemplo, a exibição de documentários nem beneficia nem prejudica em termos econômicos absolutos, mas rende outros benefícios quando o documentário atinge 50.000 espectadores. O potencial de repercussão deste tipo de cinematografia na opinião pública através da sua menção “gratuita” em matérias de jornais, rádio, TV e programas especializados, por exemplo, é bem maior que o de um *blockbuster* americano, cuja presença em meios se dá por via da publicidade.

CAPÍTULO II – FORMAS DE REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO **VENEZUELANO CONTEMPORÂNEO**

No capítulo anterior, separamos três conjuntos de documentários contemporâneos que dialogam com três paradigmas de representação que marcaram momentos da história do documentário venezuelano.

O seguinte capítulo vem esclarecer algumas características narrativas de filmes vinculados a estes três paradigmas. Estas obras se destacam a) porque são oriundas de determinadas configurações do meio de produção e circulação do documentário venezuelano durante o período histórico 2005-2013; b) pelas evidências de qualidade narrativa e artística que eles têm, ou c) porque acompanham características temáticas ou estilísticas presentes nos três grupos de filmes descritos no capítulo anterior.

O primeiro destes filmes é *Venezuelan Petroleum Company* (Marc Villá, 2007, 78 min., vídeo), longa-metragem financiado pela *Fundación Villa del Cine* que representa uma leva de documentários políticos partidários da Revolução Bolivariana. Interessa-nos analisar a revisão “bolivariana” que o filme faz de momentos da história da atividade petroleira do país, especialmente através do uso de recursos audiovisuais como pinturas, poesias e fragmentos de filmes sobre o tema petroleiro. Destacamos o petróleo como um dos tópicos mais frequentes no debate sobre a identidade cultural da Venezuela moderna.

O segundo filme, *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* (Yanilú Ojeda, 2008, 75 min., vídeo HD), é exemplo do tratamento de temas relacionados com cultura e sujeito populares, uma tendência de representação hegemônica no documentário venezuelano desde meados da década de 1970. O filme vai atrás do mosaico de pessoas que trabalham em um terminal rodoviário, mas parte daí para um aprofundamento na sensibilidade, na ética e nas histórias de vida deles. Focamos nossa atenção na presença de traços narrativos descritos no ponto 2 do capítulo anterior, bem como nos elementos fílmicos que ajudam a construir uma alegoria do nacional-venezuelano no terminal rodoviário de Maracaibo.

Tocar y Luchar (Alberto Arvelo, 2006, 71 min.), o terceiro e último filme a ser analisado, acompanha a tendência da “diversificação ideológica” descrita no capítulo anterior. O filme faz uma apologia do *Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela* — conhecido como *El Sistema*— e coloca um conjunto de alusões à conciliação entre partidários e opositores da Revolução Bolivariana. Estas alusões são sustentadas, entre outros elementos, pelo uso da música em três níveis: como objeto propriamente documental,

como elemento de construção narrativa e como fator conotativo, na colocação de comentários pontuais sobre questões ideológicas e políticas.

1. VENEZUELAN PETROLEUM COMPANY E O DOCUMENTÁRIO POLÍTICO CONTEMPORÂNEO

Neste ponto pretendemos investigar algumas estratégias narrativas que destacamos como representativas do documentário político pró-Revolução Bolivariana durante o período 2005-2013 através de um dos filmes mais conhecidos do conjunto, *Venezuelan Petroleum Company*. Este título entra em um conjunto de longas-metragens documentários de conteúdo político que a *Fundación Villa del Cine* realizou depois de sua abertura, em 2006.

O filme foi lançado em 2007 nas salas da *Fundación Cinemateca Nacional*, mas ficou muito popular depois que o presidente Hugo Chávez o citou em seu famoso programa de TV *Aló Presidente*¹⁴⁷. Este fato fez com que a *Fundación Villa del Cine*, *Amazonia Films* e o *MINCI*, produzissem 150 mil cópias em DVD do longa-metragem, as quais foram distribuídas em escolas, repartições diplomáticas venezuelanas no mundo e organizações de base do *chavismo*. Até hoje o filme é programado com frequência na TV pública e já participou de 14 festivais nacionais e internacionais¹⁴⁸ (PROGRAMACIÓN, n° 191, ago. 2007).

¹⁴⁷ Foi um programa de TV transmitido aos domingos a partir das 11:00 hs e que não tinha duração fixa, embora normalmente finalizasse às 17:00 hs. Era o palco político principal do presidente Chávez. Nele o ex-presidente promovia a Revolução Bolivariana, explicava políticas de governo, anunciava planos, reformas, decretos, indicações a cargos ministeriais, decisões sobre política internacional, etc. Por esse motivo era a primeira referência para a construção da agenda jornalística da semana, inclusive entre seus próprios colaboradores. O show era complementado com outras amenidades como números musicais e artísticos, muitas vezes protagonizados pelo próprio Chávez. *Aló Presidente* começou sendo um programa de rádio, em 1999. Em 2000, depois de 40 episódios, passou para a TV. Em janeiro de 2012 foi cancelado devido ao câncer que padecia o político.

¹⁴⁸ Seleção oficial (competição) do III *Festival Internacional de Documental* Caracas – Venezuela, 2007; Seleção Oficial *XXXIII Festival del Cine Latinoamericano de Trieste* – Italia, 2008; Seleção oficial (competição) do *Largometraje Documental Internacional ZINEBI 50*. Bilbao-Espanha, 2008; Seleção oficial *CHILEREALITY Festival de Cine Documental de Chillán* – Chile, 2008; Seleção Panorama documental do XXI *Festival Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse* – França, 2008; Mostra Venezuela. *Festival de Cine Chico*- Grã Canária, Espanha, 2008; Seleção Oficial no 27° *Festival Internacional de Cine del Uruguay*, 2008; *II muestra de Cinema Llatinoamérica a Cadaques* – Espanha, 2009; Mostra Homenagem Venezuela. *Festival de Documentales Santiago Alvarez*. Cuba, 2011; Ventana Venezuela. *Festival de Cultura del Caribe* – México. 2011; Ventana Venezuela, país homenageado. *14° Festival de Cine y Derechos Humanos* – Argentina, 2012; *3ra Semana del Cine Venezolano en Argentina*, 2012; Seleção no Festival online de cinema mundial *Humanity Explored. Culture Unplugged* - Índia, EUA, Indonésia, Nova Zelândia, 2015. Informação suministrada em comunicação pessoal com Marc Villá (mai. 2015).

A obra, de 78 minutos, é uma releitura da história da atividade petroleira na Venezuela desde o início da exploração massiva do recurso — na década de 1920 e por empresas estadunidenses— até os momentos posteriores à paralisação-sabotagem da indústria petroleira de 2002-2003, quando o governo de Hugo Chávez assume o controle “popular” da empresa estatal *Petroleos de Venezuela* (PDVSA), que até então operava com relativa independência gerencial.¹⁴⁹

O tema petroleiro é central no documentário político venezuelano contemporâneo pró-Revolução Bolivariana. O diretor Carlos Azpúrua, um dos realizadores políticos com maior trajetória do país, explicita esta constatação:

(...) [minha obra focou-se em] *Entender como se usou a indústria petroleira como um braço político da oposição e sublinhar a importância que tem o petróleo em matéria de soberania e defesa do nosso país (...). O triunfo da nossa revolução está vinculado ao petróleo. É a nossa maior fonte de riqueza e, portanto, é a possibilidade de desenvolvimento, de ter orçamentos certos, de distribuir a riqueza na vida cotidiana do nosso povo; isso é fundamental. Este processo [bolivariano] fracassaria se não tivéssemos o recurso do petróleo.* Eu acho que uma das grandes conquistas que este processo político viveu foi tomar o comando das políticas do Estado venezuelano na área energética. (AZPÚRUA *apud* LÓPEZ, 2004, p. 74) [tradução nossa]¹⁵⁰[grifos nossos]

De forma particular, *Venezuelan Petroleum Company* levanta a tese de que todos os fatos políticos e jurídicos que permitiram à nação venezuelana a tomada do controle das rendas e da própria atividade petroleira durante o século XX foram medidas incompletas que satisfizeram, em última instância, os interesses das transnacionais petroleiras e dos Estados Unidos de América. A maior evidência disso seria a paralisação-sabotagem da indústria petroleira de 2002-2003, já mencionada no capítulo anterior, que foi acionada —

¹⁴⁹ De acordo com Pérez (2013, p. 11-46), a partir de 2003 o governo de Hugo Chávez consegue a aprovação de um conjunto de leis que permitiram ao Poder Executivo usar diretamente os excedentes da renda do petróleo gerada por *Petróleos de Venezuela S.A.* (PDVSA) em fundos especiais que financiam programas chamados “missões”, sem as fiscalizações e planejamentos que suporia que esses ingressos fossem recolhidos e orçamentados pelo fisco nacional. A PDVSA, por outra parte, foi autorizada a executar diretamente recursos excedentários sob a figura de *despesas sociais*, que são reportados para o Poder Legislativo como gastos operativos. Desta forma, diminuí porcentualmente a contribuição fiscal petroleira para o Situado Constitucional (o orçamento que estados e municípios recebem anualmente) e aumenta a discricionariedade do governo no uso do dinheiro da nação. De fato, Pérez demonstra que depois de 2008 os altos preços do petróleo não representaram aportes maiores da PDVSA para o fisco nacional. Esta estratégia foi apresentada ao país com o nome de “distribuição popular da renda” e justificada no conceito de “soberania petroleira” (PERÉZ, 2012, p. 30-31)

¹⁵⁰ Original em espanhol: “La idea era entender cómo se ha usado y se usó la industria petrolera como un brazo político de la oposición y resaltar la importancia que tiene el petróleo en materia de soberanía y defensa de nuestro país (...) El triunfo de nuestra revolución está ligado al petróleo. Es nuestra mayor fuente de riqueza, por consiguiente es la posibilidad de desarrollo, de tener presupuestos correctos, de distribuir la riqueza dentro de la vida cotidiana de nuestro pueblo, y eso es fundamental. Este proceso fracasaría si no tuviésemos el recurso del petróleo. Yo creo que uno de los grandes logros que este proceso político ha vivido fue haber tomado la dirección de las políticas del Estado venezolano en el área energética”

segundo a perspectiva *chavista*— por uma elite gerencial pró-ianque a favor de interesses do capitalismo transnacional. Só a guinada “bolivariana” da economia petroleira (o controle “popular” da PDVSA) representaria o momento em que a Venezuela consegue, verdadeiramente, se evadir da mão do imperialismo estadunidense.

A narrativa revisa cronologicamente diferentes épocas da exploração do petróleo, enfatizando sempre as relações de exploração entre o inimigo opressor em detrimento dos direitos e o bem-estar das classes populares. O *locus* que serve de cenário e exemplo para estas ideias é a cidade de Cabimas (edo. Zulia), na costa oriental do Lago de Maracaibo (COL), onde começou a exploração massiva do petróleo na década de 1920.

O esforço retórico do documentário alicerça-se, em primeira instância, em uma estratégia narrativa que, de certa forma, acompanha a modalidade expositiva teorizada por Bill Nichols. Parafraseando o autor, o filme propõe uma perspectiva, expoe um argumento e reconta a história (NICHOLS, 2010, p. 142). *Venezuelan Petroleum Company* depende, inicialmente, de uma lógica propositiva que se opõe à história “oficial” da Venezuela. Esta lógica é verbal, ela resulta modulada e ilustrada na imagem, e isso facilita uma argumentação abrangente (2010, p. 143-144).

Porém, as asserções do filme não descansam somente no discurso coeso de um narrador em *over*, mas também em uma série de recursos típicos da modalidade participativa do documentário: a) depoimentos de líderes sindicais, especialistas na área petroleira, pesquisadores e artistas de esquerda (os quais não são identificados com *insert* no momento de aparição); b) fragmentos de noticiários, institucionais e entrevistas de cinema e TV; c) fotografias; d) uma animação em 2D sobre o fato histórico que iniciou a exploração massiva de petróleo no país e e) cartelas de texto, com destaque para várias que explicam —já nos créditos— quem são os entrevistados e as figuras políticas citadas.

Outros recursos audiovisuais são incorporados na montagem. Trata-se de: e) a leitura *em over* de diferentes textos históricos e literários das décadas de 1920, 1960 e 1970; f) fragmentos de cinco filmes do cinema venezuelano e um do cinema estadunidense sobre petróleo¹⁵¹; g) gravações de obras pictóricas de artistas plásticos venezuelanos, h) algumas encenações gravadas; i) fragmentos de um *videogame* de estratégia militar e j) músicas

¹⁵¹ Do lado venezuelano, são os documentários *Pozo Muerto* (Carlos Rebolledo, 1967), *Venezuela Tres Tiempos* (Carlos Rebolledo, 1975), *Testimonio de un obrero petrolero* (Jesús Enrique Guédez, 1978), e as ficções *Maracaibo Petroleum Company* (Daniel Oropeza, 1974), *La hora Texaco* (Eduardo Barbarena, 1985). O filme estrangeiro é *Jarhead* (Sam Mendes, 2005)

compiladas e originais cujas letras pontuam o discurso. O mesmo filme, no final dos créditos, declara-se devedor destes materiais:

Este filme espera ser uma sentida homenagem aos criadores que têm tido como referência o petróleo e suas consequências. Deixando impresas suas reflexões em algumas obras literárias e audiovisuais que se refletem aqui e outras que tem por aí [tradução nossa] ¹⁵²(01:17: 54).

O uso poético — no sentido de Nichols¹⁵³— destes últimos recursos é fundamental no agenciamento da *voz* do documentário, um conceito que o autor estadunidense entende como a forma como é transmitido o ponto de vista do documentarista mediante todos os recursos audiovisuais de que dispõe. A *voz do documentário* é, conforme Nichols:

(...) algo mais restrito que o estilo: aquilo que no texto nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, a voz não se restringe a um código ou uma característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário (NICHOLS, 2005, p.50)

Segundo tentaremos sustentar, através destes recursos poéticos, *Venezuelan Petroleum Company* consegue uma eficiência na sua releitura bolivariana da história da atividade petroleira venezuelana e introduz —ainda— a possibilidade de uma leitura crítica sobre o rentismo e o populismo na identidade política do país.

Para chegar aí, analisaremos primeiro: a) a sequência introdutória — a animação mencionada antes— que explicita a orientação anti-imperialista do filme, b) outra sequência, intitulada *Los amos*, cujos materiais pictóricos e musicais aludem a um discurso teleológico alinhado com o pensamento do “Socialismo do século XXI” da Revolução Bolivariana e c) uma longa sequência que sustenta o argumento principal do filme: a paralisação-sabotagem da indústria petroleira de 2002-2003 como o resultado da influência estadunidense sobre a elite gerencial da empresa estatal *Petróleos de Venezuela S.A.*, PDVSA.

¹⁵² Original em espanhol: “Esta película espera ser um sentido homenaje a los creadores que han tenido como referencia al petróleo y sus consecuencias. Dejando impresas sus reflexiones em algumas obras literárias y audiovisuales que se reflejan aqui y otras que hay por ahí”.

¹⁵³ Nichols nos diz, sobre a modalidade poética de representação: “Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas (...) O modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá aos fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (NICHOLS, 2010, p. 138-141)

1.1. O mítico inimigo ianque

A primeira sequência de *Venezuelan Petroleum Company* (00:00:30-00:04:49) é eficaz em agenciar o cunho anti-imperialista do filme, que irá perpassar os argumentos que depois serão levantados.

O filme principia com a cartela seguinte:

“O único juiz neste canto é minha Colt de 6 tiros. A única pena do código é a Morte”. Edwin L. Drake. Pennsylvania, s. XIX. Primeiro comerciante petrolero [tradução nossa]¹⁵⁴

Em seguida, vemos uma sequência de animação que recria os fatos de 14 a 27 de dezembro de 1922, quando estorou (na linguagem petroleira, “arrebentou”) o poço Barroso II, localizado em Cabimas. O Barroso expulsou 100.000 barris de petróleo diários durante nove dias e foi visível na capital do estado, Maracaibo, localizada a 45 km, na outra beira do lago homônimo. Este evento foi notícia no mundo inteiro e revelou o potencial petrolero da Venezuela. A partir do “arrebentão”, a exploração do petróleo marca não apenas o futuro da economia venezuelana, mas também a entrada radical nos processos de modernização de um país até então muito atrasado e pouco unificado culturalmente.

Na primeira cena da sequência, vemos uma animação do campo Barroso. Nele, os patrões estadunidenses loiros comentam, em inglês, sobre a qualidade do petróleo do local enquanto maltratam e insultam os trabalhadores nativos. Um dos capatazes ordena fechar uma válvula. No seu olhar aparece um brilho acompanhado de um som metálico, um efeito típico do *animê* japonês. Na cena seguinte vemos um barraco. Uma mulher morena assa *arepas* — uma comida típica da Venezuela— em um fogão rústico enquanto o marido, bêbado, dorme no chão de terra. Eles são surpreendidos pelo barulho e abalo sísmico do “arrebentão” do Barroso.

Na cena seguinte, o povo cheio de medo (e manchado de petróleo) comparece na igreja local. O padre diz no pregão que se trata de um castigo divino motivado pela codícia¹⁵⁵. Depois, já de noite, vemos uma procissão popular levar São Bento, ou São Benedito, até o local do poço. O cortejo é acompanhado com bandeiras e *chimbangueles*, uma expressão de música de percussão (batucada) e dança cuja origem é africana e pertence às

¹⁵⁴ Original em espanhol: “El único juez en este rincón es mi Colt de 6 tiros. La única pena del código es la Muerte. Edwin L. Drake. Pennsylvania, s. XIX. Primer comerciante petrolero”

¹⁵⁵ Original em espanhol do texto: “¡Maldito el hombre! ¡Maldita su ambición! ¡Hoy se han abierto las puertas del demonio! ¡Pecadores, arrepentíos!”

populações negras da costa oriental do Lago de Maracaibo. Já na entrada do campo Barroso, um membro da procissão enfrenta um guarda estadunidense, que pretende impedir o passo da procissão. Entre ambos acontece uma troca de olhares. A multidão se ajoelha, como dando a entender que vem em som de paz e por motivos de fé. Finalmente o estadunidense recua e a procissão consegue acessar. Com o amanhecer, o petróleo para de manar.

Este fato histórico, que a tradição popular de Cabimas atribui a um milagre de Bento, é um elemento importante de uma festa que continua a ser celebrada na região no onomástico do santo negro, a cada 27 de dezembro. No final da sequência, duas cartelas explicam que com este evento a Venezuela consolida-se como exportador de petróleo e que, depois, “já nada seria igual”.

Esta sequência marca um gênesis mítico para o discurso ideológico populista que será levantado depois: os estadunidenses são vilões e o povo é a vítima; quando este não é diretamente explorado, é presa de si próprio pelos vícios que os ianques propiciam no contexto de iniquidade e atraso da sociedade venezuelana.

Outra leitura, decorrente da anterior, é que neste ato fundacional da Venezuela moderna, a presença do inimigo capitalista “ianque” consegue ser vencida através da expressão popular, que está chamada de forma quase mística a dominar seus recursos naturais. Segundo comentaremos depois, estes elementos são centrais na ideologia chavista, concretizada no conceito do Socialismo do século XXI, a qual é defendida por *Venezuelan Petroleum Company*.

Gráfico 1 – Fotogramas de sequência I / *Venezuelan Petroleum Company*.



Legenda: no primeiro fotograma, o brilho típico de *animê* japonês no olhar do capanga estadunidense que fecha uma válvula no poço Barroso I. No segundo, a procissão de *chimbanguela* de São Bento ora para o poço parar de manar petróleo, enquanto um guarda estadunidense olha.

O fragmento anterior, além de dar o tom, também apresenta marcadores estéticos, ou *leit motivs*, que cumprem uma função de identificação ideológica no texto fílmico e ajudam no desenvolvimento dos seus argumentos. Por exemplo, a música de tambor, deflagrada no *chimbanguela*, marcará depois os momentos em que se fala em atos de emancipação e luta de classes.

Por exemplo, no minuto 00:14:33 vemos e escutamos um testemunho de Gerásimo Sánchez, líder sindical da indústria petroleira na década de 1960 e, depois guerrilheiro, durante os anos de luta de 1962 a 1967. O personagem lembra-se da primeira vez que decidiu enfrentar um “gringo”¹⁵⁶ no escritório do campo da transnacional Shell. Sánchez ressalta que esse episódio marcou nele a “inquietação pela luta de classes”. O depoimento é montado junto com um fragmento do filme de ficção venezuelano *La hora Texaco* (Eduardo Barbarena, 1985) em que um estadunidense repreende e insulta um operário (curiosamente protagonizado pelo ator brasileiro Rubens de Falco)¹⁵⁷ por ler durante o serviço, provocando uma briga.

Justamente no momento em que Sánchez pronuncia as palavras “luta de classes” entra uma música de tambor e baixo — pontuada com o efeito sonoro de um galo cantando— que acompanha a sequência intitulada *Los amos*¹⁵⁸, nome de uma das partes do poema *Oro Rojo* (1921), do zuliano Udón Pérez (00:15:30-00:16:45). O texto do poema é lido em voz *over*, acompanhando imagens do mural *Los puertos y el petróleo*¹⁵⁹, do artista plástico Gabriel Bracho (1915-1995). Este mural encaixa-se dentro de um estilo pictórico que pode ser relacionado com o que se conhece como “realismo social latino-americano” e “expressionismo indigenista” na história da arte da América Latina, e cujo exemplo podemos encontrar na obra de Oswaldo Guayasamín.

Na sequência são ressaltadas imagens dantescas de torres e reservatórios de petróleo sob um céu vermelho. A câmera detém-se nas figuras de um conquistador espanhol, um soldado em cujo capacete é possível ler “*Go ahead mister Danger, is all yours*”, cães

¹⁵⁶ No espanhol da América Latina a palavra “gringo” é um sinônimo de “estadunidense”. Não tem, como no Brasil, o sentido de definir qualquer estrangeiro. No espanhol da Venezuela, esse sentido brasileiro poderia se aproximar dos termos “misiú” e seu feminino “misia”, quase em desuso, que provêm do francês *monsieur*.

¹⁵⁷ Com informações de IMDB, disponível em: < http://www.imdb.com/title/tt0089295/?ref =nm_filmg_dr_2>, acesso em 20.05.2015

¹⁵⁸ Os títulos das sequências são citados nos créditos finais do filme.

¹⁵⁹ Gabriel Bracho, que foi militante do *Partido Comunista Venezolano*, decidiu consagrar o casarão onde nasceu, na localidade zuliana de Los Puertos de Altigracia —não longe de Cabimas— como museu em 1977. O mural tem mais de 100 m² e é administrado pela rede da *Fundación Museos Nacionales* do ministério da cultura venezuelano.

mostrando os dentes, caveiras, uma anciã rogando, um punho fechado emergendo e um rosto que assemelha a figura do quadro “O grito” de Edvard Munch.

O conteúdo do poema¹⁶⁰ é eloquente no estabelecimento de um discurso de dominação e abusos por parte das empresas norte-americanas nos campos venezuelanos, o que era uma realidade em 1921.

*El oro fue el cebo y el lazo / Tendido con pérfida pauta por los invasores / Al
 indústre brazo de la gente incauta / La voz de los amos, sus leyes / Su fuero, que en
 ellos se funda / Su albedrío, el de ellos / Evocan los bueyes bajo la coyunda /
 Obrero infeliz, bajo esa presión que mancilla y agota / Codicia de extraños te hace
 su presa / Te obliga y explota / Explota tus fibras, tu sangre, tus jugos / Tus nervios,
 te domina todo. / Tú avanzas al lago sus muelles / Sus sendas escombras y alargas /
 Sus yunques golpeas / Agitas sus fuelles / Sus camiones cargas / Les sirves sus
 viandas, sus vinos / Te imponen trabajos serviles, mezquinos / Oficios bestiales / Y
 no romperás esos yugos / Por siempre irá el pulpo / Tus fibras, tus nervios, tu
 sangre, tus jugos / Sorbiéndote todo / ¿En dónde la mano pujante / Que corte la
 sogá que cuelga sangrando tu cuello? / ¿Dónde el olifante que anuncie la huelga?*

A pintura, por outra parte, cita o imaginário anti-imperialista e anticolonialista de um discurso político posterior, próprio da década de 1960 e 1970, e estabelece uma continuidade entre a dominação colonial espanhola e a dominação neocolonial e capitalista dos Estados Unidos na América Latina.

Propomos que a superposição destes dois referenciais alude ao discurso do “Socialismo do século XXI”, conceito que, entre outras coisas, defende a tese de que a independência que a Venezuela consegue do império espanhol entre 1810 e 1821 se perde depois de 1830, quando o país se separa da Grã Colômbia e instaura-se uma república oligárquica, burguesa, conivente com as potências capitalistas do mundo (a quarta república)¹⁶¹. O processo bolivariano vem a ser, então, a retomada dos ideais de Simón Bolívar, ou seja, uma segunda e verdadeira independência, marcada com o início da quinta república.

Na nossa perspectiva, este trecho, além de dar um tom épico aos comentários sobre luta de classes e emancipação popular, ajuda a dar uma continuidade teleológica à

¹⁶⁰ Pelo estilo do poema, que mantém uma estrutura com rima, decidimos deixar o texto em espanhol.

¹⁶¹ A primeira (1810-1812), segunda (1813-1814), terceira (1817-1819) e quarta república (1830-1999) são denominações da história da Venezuela para definir diferentes configurações republicanas da história da nação. As duas primeiras foram tentativas de forjar uma república independente, as quais foram sufocadas pelo exército espanhol durante a Guerra de Independência (1810-1821). A terceira marca a restauração de instituições republicanas por parte de Simón Bolívar, depois da reconquista do oriente venezuelano, e termina com a campanha de libertação final da Nova Granada (atual Colômbia) e a criação da Grã Colômbia. A Venezuela integrará esse projeto nacional junto com a Colômbia, o Equador e o Panamá até 1830, quando decide separar-se, enquanto a Grã Colômbia durará apenas até 1831. A quarta república inicia em 1830 e termina — de acordo com o pensamento *chavista*— com a Revolução Bolivariana.

história do país, no sentido da libertação do inimigo imperialista como meta final do processo histórico da nação. A sequência sugere — ainda indiretamente— que esta meta final é alcançada com a Revolução Bolivariana.

1.2. A reinterpretação da história petroleira recente

Além de fornecer o tom ao discurso e aludir ao imaginário teleológico bolivariano, outras sequências “poéticas” como as anteriores também explicitam o ponto de vista com que são expostos argumentos mais específicos sobre a política petroleira propriamente venezuelana.

Na sequência intitulada *El Guaco* (00:33:54 – 00:35:23), uma voz *over* lê fragmentos do poema *Cabimas-Zamuro* (Cabimas-Urubu, 1977) de Carlos Contramaestre, artista e poeta fundador de uma célebre revista chamada *El Techo de la Ballena*¹⁶², vinculada a intelectuais de esquerda na década de 1960. O texto fala sobre a desesperança deixada pela exploração petroleira em Cabimas:

Velho desempregado / Resgatador de canos mortos / Eu, O Guaco / Vendo o guindaste com tudo e gringo / Vendo-lhe as companhias petroleiras com tudo e gringo / Dou-lhe de presente Cabimas / empresto-a / empenho-a / Dou-lhe de presente *La Rosa Vieja* e suas putas retiradas / Dou-lhe seu esplendor de miséria / Dou-lhe *Tierra Negra* / Dou-lhe *El Cardonal* e suas bichas / Dou-lhe os turcos, dou-lhe *Damasco* / Se o senhor teimar, dou-lhe meus guaquinhos retratados em fila / Dou-lhe sua ampliação iluminada. / E eles bebem comigo, e minha mulher fica bêbada comigo / Ainda tem muita sucata com tudo e gringo / Ficamos com os desperdícios enterrados para levantar outra cidade ao sul da morte / Meus pulmões aguentarão até o final de Babel / Mudaremos as águas e os guacos crescerão como vespas / Daremos de presente a miséria para os Estados Unidos / Daremos de presente vários incêndios pré-fabricados / Todos os seus malditos supermercados / Mandaremos para eles todos seus urubus embrulhados em plástico / E seus gringos de merda / Eu, O Guaco, garanto / Resgatador de canos mortos / Velho sabujo / Antigo sabotador. [tradução nossa]¹⁶³.

¹⁶² *El Techo de La Ballena* e outros grupos como *Sardio* agruparam intelectuais de esquerda críticos ao sistema bipartidista de *AD* e *Copei* na década de 1960, e que depois de 1975 viriam ser assimilados em instituições culturais através de políticas de subsídios e cargos.

¹⁶³ Original do poema em espanhol: “Viejo desempleado / Rescatador de tuberías muertas / Yo, el Guaco / Vendo la cabria con todo y gringo / Le vendo las compañías petroleras con todo y gringo / Le regalo a Cabimas / Se la presto / Se la empeño / Le regalo a la Rosa Vieja y sus putas retiradas / Le regalo su esplendor de miseria / Le regalo Tierra Negra / Le regalo El Cardonal con sus maricos / Le regalo a los turcos, le regalo a Damasco / Si usted se empeña le regalo a mis guaquitos retratados en fila / Le regalo su ampliación iluminada / Y ellos beben conmigo, y mi mujer se rasca conmigo / Aún queda mucha chatarra con todo y gringo / Nos quedan los desperdicios enterrados para levantar otra ciudad al sur de la muerte / Mis pulmones aguantarán hasta el final de Babel / Mudaremos las aguas y los guacos crecerán como avisvas / Regalaremos la miseria a Estados Unidos / Regalaremos varios incendios prefabricados / Todos sus malditos supermercados / Les enviaremos todos sus

Na imagem vemos a justaposição de um quadro do artista plástico cabimeiro Lucidio González, um retrato intitulado *El Guaco*, e gravações contemporâneas (quer dizer, registradas em 2006-2007) de uma favela de Cabimas, com ruas de terra e barracas humildes levantadas em torno das ruínas de um prédio, provavelmente o casarão de um antigo campo petrolero. O final da sequência é um plano-sequência em *travelling* de uma cerca de madeira com referência a um automóvel e à imagem do *El Guaco* em sobreposição. O plano-sequência é reproduzido em rebobinação, como se o carro estivesse andando de ré.

Todos estes elementos falam de retrocesso. A figura do automóvel, que identificamos como símbolo de modernização, vai para trás, conduz para o passado, regride para uma situação prévia. A cerca, que alude à privatização do patrimônio mineral venezuelano, se mantém. No poema, O Guaco se regozija, quase debochadamente, na miséria do entorno por contar ainda com “muita sucata para fundar uma cidade ao sul da morte”. Essa cidade parece ser a favela com ruas de terra de Cabimas, gravada em 2006-2007.

A sequência serve para levantar um argumento fundamental em *Venezuelan Petroleum Company*: o processo de modernização desigual, espoliador, iniquitativo que a Venezuela experimentou produto da exploração petrolera das empresas transnacionais a partir da década de 1920, não foi revertido — na sua condição de injustiça e desigualdade— pelos projetos políticos nacionais do século XX.

Neste sentido, *Venezuelan Petroleum Company* defende a ideia de que a nacionalização da indústria venezuelana em 1976 — quando as transnacionais Shell, Mobil e Creole viraram, respectivamente, as empresas venezuelanas Maraven, Lagoven e Corpoven, filiais de PDVSA—foi apenas um decreto do então presidente Carlos Andrés Pérez (AD) que não mudou a influência e hegemonia das transnacionais sobre a política e a economia venezuelanas. De acordo com o filme, os mecanismos internos de funcionamento das transnacionais, particularmente no que diz respeito ao elitismo da faixa gerencial das empresas filiais— a qual ficou conhecida no debate político da época como a *meritocracia*¹⁶⁴— ficaram incôlumes.

zamuros envueltos en plástico / Y sus gringos de mierda / Se lo digo yo, el Guaco / Rescatador de tuberías muertas / Viejo sabueso / Antiguo saboteador”

¹⁶⁴ O termo diz respeito, na cultura gerencial da PDVSA pré-Chávez, aos cargos e promoções obtidos a partir da acumulação de méritos na organização. A junta diretiva era, então, conformada pelos gerentes com melhor desempenho. Um dos motivos que desencadeou a paralisação-sabotagem de 2002-2003 foi a nomeação unilateral que fez Hugo Chávez da diretoria da indústria, colocando quadros políticos *chavistas*. Uma das bandeiras utilizadas pela faixa gerencial foi a defesa da meritocracia na condução de PDVSA, daí que este grupo de gerentes ficasse conhecido com esse nome.

Este argumento é enunciado, desde um ponto de vista classista, através do testemunho do pesquisador e acadêmico iraquiano-venezuelano Mazhar Al-Shereidah quando diz que “PDVSA era branca, loira, cor de marfim e com muitos agentes não nativos, etnicamente falando”¹⁶⁵ (00:46:26-00:46:52). O depoimento é acompanhado com relatos de vários intelectuais e artistas de esquerda de Cabimas que evocam a figura de Alberto Quirós Corradi, um especialista petrolero que começou na empresa filial Maraven como *office boy* e chegou a ser presidente da mesma. Para os depoentes, Quirós Corradi reproduzia a mesma cultura e conduta elitista dos presidentes holandeses e estadunidenses da antiga transnacional petrolera Shell, que se tornou Maraven depois da nacionalização.

O elitismo da *meritocracia*, bem como sua instrumentalização pelo capitalismo transnacional, é identificado na narrativa como causa da paralisação-sabotagem da indústria do petróleo de 2002-2003. A *meritocracia* teria promovido a insurreição em virtude de salvaguardar os interesses dos Estados Unidos sobre o petróleo venezuelano.

A longa sequência dedicada a desenvolver este argumento (00:50:03-00:65:23) se articula, principalmente, a partir de material informativo de TV. Trata-se de notícias dos canais *Globovisión* e *Televen* sobre a crise do abastecimento de gasolina durante a paralisação-sabotagem, bem como declarações e entrevistas de dois ex-gerentes que lideraram a greve (Luis Giusti e Juan Fernández).

Estes fragmentos são relacionados com a política internacional dos Estados Unidos mediante gravações de George W. Bush arengando a guerra contra o terrorismo na rede CNN; capturas do *videogame Rainbow Six* — especificamente de uma missão cujo objetivo é dominar a refinaria venezuelana de Amuay — e declarações para os noticiários de TV do então embaixador dos EUA na Venezuela, Charles Shapiro, que pede a conciliação entre *chavistas* e opositores a propósito do conflito de 2002-2003. A imagem de Shapiro é invertida (*flipada*) o que faz com que o *insert* da gravação fique ilegível.

Este material televisivo é intercalado com outros dois planos já vistos no documentário. O primeiro pertence a um fragmento de noticiário cinematográfico da década de 1960 em que um representante da transnacional Creole diz que sua empresa “tem se comportado muito bem com as leis da Venezuela e tem feito tudo o possível para ser um cidadão bom (SIC) e é o nosso desejo continuar na mesma forma” (00:25:48)¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Original em espanhol: “PDVSA era blanca, catira, color de marfil, y con muchos agentes, étnicamente hablando, no criollos”

¹⁶⁶ Original em espanhol: “Yo creo que a través de los años, primero, la Creole se há portado muy bien de acuerdo con las leyes, ha hecho todo lo posible para ser un ciudadano Bueno y es nuestro deseo seguir en la misma forma”

O segundo é a imagem de uma águia pescando em um lago, reproduzida de trás para frente. Este plano faz parte de um micro institucional de TV chamado *Petróleo en gotas*, produzido pela extinta Maraven na década de 1990. Nele se promove a política de cunho liberal conhecida como *Apertura Petrolera* (que se inicia em 1996), a qual abriu a participação de empresas estrangeiras na indústria venezuelana em prol de uma “visão de longo alcance, alto voo, firmeza: características das quais precisa competitivo mundo do negócio petrolero” (00:42:58-00:43:36).

Todo o material mencionado é justaposto aos testemunhos de operários da indústria, que atestam a sabotagem que alguns gerentes da *meritocracia* acionaram nos campos petroleros da COL, e análises de Al-Shereidah e do ex-ministro de energia e minas da Venezuela e ex-secretário geral da OPEP, Álvaro Silva Calderón. Estas figuras explicam a responsabilidade direta da *meritocracia* nos fatos de 2002-2003.

A sequência, novamente, reforça a ideia de que a história da economia petrolera venezuelana se reduz à história da dominação do capitalismo transnacional norte-americano sobre os recursos energéticos venezuelanos. O embaixador estadunidense Charles Shapiro é — conforme a justaposição feita pelo filme — a mesma persona que o representante das empresas transnacionais. A *meritocracia* entregou os peixes do petróleo para a águia americana durante a *Apertura Petrolera* de 1996 e pretendia continuar entregando-os depois da paralisação-sabotagem de 2002-2003. O efeito de rebobinação, de regressão, explicita que a história iria se repetir; que o domínio do capitalismo internacional iria persistir se o movimento insurrecional tivesse atingido seu objetivo de defenestrar Hugo Chávez da presidência.

Gráfico 2 – Fotogramas de sequência II / *Venezuelan Petroleum Company*.



Legenda: no primeiro fotograma, o embaixador dos EUA, Charles Shapiro, em um fotograma invertido. No segundo, um representante da Creóle da Venezuela, na década de 1960.

Por outra parte, e embora não seja o nosso objetivo aqui falarmos de política econômica petroleira, esta sequência desenvolve um argumento que simplifica as complexidades da história de indústria petroleira venezuelana, particularmente depois de 1976. O filme apresenta 30 anos da indústria nacionalizada como um período indiferenciado de hegemonia das transnacionais petroleiras através da captação de uma elite burguesa que viria constituir a *meritocracia* de PDVSA. Isto aqui invisibiliza uma política multiclassista embasada no desempenho profissional na empresa (não por acaso o *office boy* Quirós Corradi chegou membro da diretoria da PDVSA); tira do foco as lutas de diferentes grupos políticos nacionais pelo controle do petróleo e soslaia a presença do capital estrangeiro no negócio petroleiro ainda depois da paralisação-sabotagem de 2003.¹⁶⁷

Também não é o nosso objetivo marcar posição sobre os fatos políticos em 2002-2003, mas o discurso de *Venezuelan Petroleum Company* obscurece de todo jeito a relação causal entre golpe de Estado de 2002 e a paralisação/sabotagem da indústria petroleira de 2002-2003 e a própria dinâmica política interna da Venezuela, com seus matizes e contradições, ao deslocar toda responsabilidade para a injerência imperialista dos EUA.

Contudo, o que queremos destacar é uma estratégia narrativa típica do documentário político venezuelano contemporâneo, atrelado à esfera *chavista*, que articula diferentes elementos audiovisuais para defender uma tese teleológica que tem como destino a Revolução Bolivariana.

1.3. Repetição e novidade na estratégia narrativa de *Venezuelan Petroleum Company*

Até agora, podemos afirmar que *Venezuelan Petroleum Company* reatualiza características ideológicas do documentário político militante do período 1965-1975, que foi por sua vez influenciado pelo documentarismo político latino-americano relacionado com o *Nuevo Cine Latinoamericano* (Cf. Capítulo I, ponto 1).

Podemos elencar, entre essas características ideológicas, a) um discurso populista¹⁶⁸, que opõe as categorias de opressor e dominado, elite e povo; b) a colocação

¹⁶⁷ Arenas (2002, 2010, 2012) e Pérez (2012) descrevem amplamente os matizes neoliberais das políticas petroleiras bolivarianas, a contramão do próprio discurso de esquerda de Hugo Chávez.

¹⁶⁸ Seguimos aqui o conceito de populismo desenvolvido por Arenas (2002, 2010) a partir da revisão de vários autores. A autora enumera várias características: “Alguns traços do populismo podem ser extraídos das colocações destes cinco autores [a saber: Stewart, Mac Rae, Minogue, Wiles y Worsley]: ideologia vaga e empírica; contato místico entre o líder e as massas; rejeição da luta de classes no sentido marxista;

desse inimigo nos EUA, o agente de todas as contradições sociais, o que encontramos expressado na noção “não é que não possamos ou não saibamos, é que estamos dominados” (PÉREZ SCHAEEL *apud* ARENAS, 2012, p. 138-139) [tradução nossa] e c) a necessidade de reinterpretar a história oficial —a qual seria decorrente da visão hegemônica do opressor— para sustentar uma nova versão, já indicada no próprio gênese da nação, que conduz à libertação. No caso venezuelano, esta libertação equivale ao controle popular dos meios de produção petrolíferos, possibilitado —apenas— pela Revolução Bolivariana.

Alvaray (2013, p. 297) e Valladares-Ruiz (2013, p. 63-64) identificam esta perspectiva ideológica na ação cinematográfica do Estado, especialmente na produção de *Fundación Villa del Cine*:

La Villa tem sido prolífica em produzir tanto filmes históricos quanto documentários que claramente pretendem sustentar, com um novo imaginário, o mapeamento de um novo plano histórico — uma história nacional consoante com o projeto político do governo (ALVARAY, 2013, p. 297) [tradução nossa]¹⁶⁹

Com o advento da Revolução bolivariana pretende-se não apenas reescrever a história venezuelana, mas também corrigi-la (...) esta “limpeza histórica” se adicionaria a certa agenda ideológica que também podemos identificar em outros filmes da *Villa del Cine*. Uma leitura atenta destes filmes revelaria que o presente já não é uma consequência do passado, se não que a História deve responder — ou, porventura, se acomodar— às exigências políticas dos eventos em curso [...]. Estas histórias feitas à medida perseguem a denúncia do outro (os imperialistas, a oligarquia, os traidores à pátria) como o inimigo a ser vencido (VALLADARES-RUIZ, 2013, p. 63-64) [tradução nossa]¹⁷⁰

Em termos especificamente narrativos, *Venezuelan Petroleum Company* reatualiza duas formas de representação já clássicas do documentário político venezuelano e

estabelecimento de uma divisão entre o social e o político, tentando integrar estas duas dimensões por meio do Estado sob a figura do líder carismático; sacralização do passado, que é ligado com a terra e as organizações comunitárias associadas a ela; assimetria entre os princípios cívicos, o que pode ser traduzido como uma exigência aos demais de observar os mais elevados princípios morais, ao tempo que se absolve a si próprio de acompanhar estes princípios porque o que é atacado é sagrado e está ameaçado, sempre, por uma conspiração. Esta conspiração atenta sempre contra a unidade do povo, que é identificado com a nação, contaminando-se ambas [categorias] no discurso. Por fim, cada uma destas qualidades faz sentido no marco de um fim supremo: a reivindicação do povo, que é considerado bom por antonomásia e depositário de todas as virtudes.” (ARENAS, 2002, p. 48) [tradução nossa].

¹⁶⁹ Original em inglês: “The Villa has been prolific in producing both historical films and documentaries that clearly intend to support, with a new imagery, the mapping of a new historical blueprint— a national history consonant with the governmental political project.”

¹⁷⁰ Original em espanhol: “Con el advenimiento de la Revolución bolivariana, se pretende no solo reescribir la historia venezolana, sino también corregirla (...) Esta “limpieza histórica” se sumaría a cierta agenda ideológica que también podemos identificar en otras producciones de la Villa del Cine. Una lectura atenta de estas películas revelaría que el presente ya no es una consecuencia del pasado, sino que la Historia debe responder—o acaso acomodarse— a las exigencias políticas de los eventos en curso [...] Estas historias hechas a medida persiguen la denuncia del otro (los imperialistas, la oligarquía y los traidores a la patria) como el enemigo a vencer.”

latino-americano, também descritas no capítulo anterior: a) o destrichamento de material de arquivo televisivo para desmascarar a ideologia opressora e b) a citação de uma plêiade de materiais cinematográficos, visuais, sonoros, para ironizar, desmentir e caracterizar o *footage* televisivo. Baste citar aqui —só como ilustração— a descrição que faz o texto canônico de Juliane Burton *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburg: Pittsburg University Press, 1990) sobre *La hora de los hornos*:

La hora de los Hornos (Argentina, 1968) examina a história da nação e o continente desde uma perspectiva peronista (...) Os cineastas — Fernando Solanas, Octavio Getino e Gerardo Vallejo— usaram um estilo de edição independente, iconoclasta, que enfatizou duras justaposições tanto de imagem quanto de som para construir uma amalgama de filmagens altamente diversas —material de arquivo, filmagens de câmera cândida e clandestinas, imagens publicitárias, citações de filmes de Fernando Birri, Joris Ivens e outros— dentro de um provocativo e coerente "ensáio sobre neocolonialismo, violência e libertação" na Argentina e na América Latina (BURTON, 1990, p. 26) [tradução nossa]¹⁷¹[grifos nossos]

Porém, consideramos que *Venezuelan Petroleum Company* não é a mera repetição de uma fórmula narrativa. Sem desdizer sua densidade militante, o filme se distancia de uma representação simplificadora, monumentalizadora do destino fadado da Revolução Bolivariana, quando fala da retomada do controle “popular” da indústria petroleira. Na nossa perspectiva, isto constitui um distanciamento de outros documentários políticos venezuelanos contemporâneos mais propagandistas, como —por exemplo— *Cuando la brújula marcó el sur* (Laura Vásquez, 2007, *Fundación Villa del Cine*).

Vemos um exemplo deste distanciamento na última sequência do filme, que corresponde ao momento em que se fala do controle da indústria por parte do *chavismo*. O fragmento (01:05:23-01:28:26) começa com uma cartela que informa sobre a nacionalização da Faixa Petrolífera do Orinoco¹⁷² em 2007. A cartela é seguida pela aparição, por *fade in*, de um campo aparentemente arrasado e uma figura masculina que caminha através dele. Uma voz *em off* fala com eloquência da importância do petróleo na geopolítica contemporânea e da necessidade de implantar uma política petroleira que não cause mais danos dos que a Venezuela já sofreu e que, pelo contrário, procure ressarcí-los.

¹⁷¹ Original em inglês: “The Hour of Furnaces (Argentina, 1968) surveyed the history of the nation and the continent from a Peronist perspective (...) The filmmakers -Fernando Solanas, Octavio Getino and Gerardo Vallejo- used a freewheeling, iconoclastic editing style that emphasized stark juxtapositions of both image and sound to structure their amalgamation of highly diverse footage -archival material, candid and clandestine footage, publicity tips, quotations from films by Fernando Birri, Joris Ivens and others- into a coherent and provocative "essay on neocolonialism, violence and liberation" in Argentina and Latin America.”

¹⁷² Extensa área geográfica de 32.000 km² que concentra as maiores reservas certificadas de petróleo bruto extrapesado do mundo. A nacionalização consistiu na revogação das concessões às companhias estrangeiras que operavam na exploração e extração, e sua substituição por empresas de participação mixtas.

Logo depois, percebemos que a voz pertence ao caminhante da cena, que fala para a câmera, enquadrado em plano médio fechado. Nos créditos finais ele será identificado como “Mario Rodríguez, indígena kariña, morador da Faixa Petrolífera do Orinoco. Lutador social. Mostra grande preocupação pelos efeitos ambientais da indústria petroleira” (01:15:21). Em seguida, a sequência apresenta planos noturnos do que parece ser o rio Orinoco, acompanhados com um som de grilos e uma música de tom misterioso, com uma tessitura étnica e vozes indígenas. Estes planos são justapostos com imagens de instalações e equipamentos petroleiros.

Interpretamos este fragmento como uma espécie de “noite” que separa o passado e o presente na narrativa do filme. A atmosfera telúrica reforça, em certa medida, o apelo de Mario Rodríguez: a atividade petroleira — que traz com ela alienação, descaracterização, poluição, degradação—deve começar um novo ciclo mais cômsona com a ética humanista.

Os elementos finais da sequência são testemunhos que falam da *siembra petrolera* (semeadura do petróleo), um conceito proposto insistentemente desde 1936, retomado pela Revolução Bolivariana, e que consiste na injeção das rendas petroleiras em outras áreas produtivas para o desenvolvimento nacional. Um deles fala que a verdadeira semeadura do petróleo é a erradicação do analfabetismo e a mortalidade infantil. Outro exorta a conveniência de utilizar o petróleo para ampliar o mercado interno e não para continuar sustentando um modelo exportador. Uma intervenção final, do poeta zuliano Johnny Salcedo, chama a atenção para a necessidade de que o petróleo seja “mais do que para movimentar máquinas, para movimentar sentimentos, para movimentar o amor (...) isso é o que os venezuelanos querem com o nosso petróleo, que o petróleo sirva para que se desenvolvam os povos pobres do mundo”¹⁷³ [tradução nossa]. No depoimento, Salcedo lembra o fato de que as grandes avenidas de Nova York, Caracas e Maracaibo foram construídas com o sacrifício do povo zuliano e da poluição do Lago de Maracaibo, e termina com uma sentença: “nos devemos essa” (01:09:45-01:11:28).

Por uma parte, estes testemunhos citam três chavões do discurso bolivariano: a capacidade dos sujeitos sociais que antigamente estariam excluídos (indígenas, operários) de administrar o país sem a condução de uma elite; a utilização das rendas na redução da dívida

¹⁷³ Original em espanhol: “más que para mover máquinas, chico, para mover sentimientos, para mover el amor (...) eso es lo que los venezolanos queremos con nuestro petróleo, que el petróleo sirva para que se desarrollen los pueblos del mundo”

social e a projeção internacional do modelo bolivariano como uma alternativa humanista ao capitalismo neoliberal.

Porém, também consideramos que este final de *Venezuelan Petroleum Company*, quando comparado com a complexidade narrativa de outras sequências, é menos contundente, menos denso e, principalmente, não é triunfalista. O investimento retórico do filme, concentrado em demonstrar novas teses sobre a história petroleira da Venezuela, é mais bem laxo, genérico, romântico quando fala do momento presente, que poderia ser de vitória popular. Subjaz no caráter sombrio das músicas, não muito diferente daquele utilizado durante toda a narrativa, uma ideia de que o petróleo é uma força “maldita”, e que esse controle popular é uma oportunidade — não um triunfo em si— para encaminhar um projeto humanista.

O próprio Marc Villá, entrevistado em janeiro de 2015, dá luz sobre algumas destas suspeitas:

Cine militante me faz pensar no cinema operário da Argentina (...) Eu não sei se o que eu fiz depois de *El Rescate del Cerebro de PDVSA* [um documentário institucional encarregado por PDVSA em 2004 para esclarecer a responsabilidade dos EUA durante os fatos de 2002-2003], foi por uma militância (...). Já *Venezuelan Petroleum Company* e *Yo soy el otro*, ainda tendo características de militância, não são... Eu não milito em nenhuma organização, mas sinto um compromisso com a minha realidade. O que buscamos foi contar uma história absolutamente oculta (...) Quando fiz *El Rescate del cerebro de PDVSA* e fui para Cabimas, fiquei assombrado que essa cidade ainda tivesse ruas de terra. Isso me levou a apresentar o projeto para a *Villa del Cine* (...)vi aí a história do meu país, uma história que poucos sabem e uns poucos filmes contam. Então esse era o propósito: contar uma história, a história que não nos contaram (VILLÁ, 2015) [tradução nossa]¹⁷⁴

Na nossa perspectiva, *Venezuelan Petroleum Company* é um filme que levanta uma crítica velada — que existe na dimensão estética e poética do filme e não diretamente na dimensão retórica dos testemunhos—, em torno do imaginário rentista e populista que sustenta a identidade política venezuelana moderna, e que tem no petróleo sua gênese e nêmesis, ao mesmo tempo.

¹⁷⁴ Tradução livre do testemunho textual de Marc Villá em espanhol: 01:20:35 “Si yo pienso en cine militante a lo mejor pienso en el cine obrero en Argentina (...)Yo no sé si lo que hice, más allá de el *Rescate del Cerebro de PDVSA*, lo hice por una militancia. *Y donde hay gasolina* fue por un tema de que el país se estaba cayendo. Y lo de PDVSA, bueno! vamos pa'lante. Y hasta *La seducción tiene cara de vidrio* tiene un poco de eso. Yo hago *Venezuelan Petroleum Company* y *Yo soy el otro*, que también características militantes, pero yo creo que no son... yo no milito en ninguna organización, pero siento un compromiso con mi realidad. *Venezuelan Petroleum Company* nace de contar una historia absolutamente oculta en Venezuela”. 01:22:40: “yo cuando hice *El Rescate del cerebro de PDVSA* que fui a Cabimas me quedé asombrado de que este pueblo todavía tenía calles de tierra. Eso me impulsa a mostrarle este proyecto a la Villa”.01:47:31: “Cuando fui a Cabimas y empecé a investigar sobre el petróleo, me dije ‘yo veo esto y aquí está la historia de mi país, en las calles. Yo quiero mostrar las calles. Mi país no sabe lo que pasó aquí más allá de unas películas, que son muy pocas’. Estonces ese era el propósito, contar una historia, contar una historia que no nos contaron.”

Embora não seja o nosso objetivo entrar em um debate histórico, Arenas (2012, p. 144), Briceño-León (2005, p. 21), Pérez (2013, p.37) e alguns dos intelectuais entrevistados por Roche (2013) sobre o tema da identidade cultural venezuelana¹⁷⁵, são claros ao apontar que o “*ethos* rentista” é um traço central da cultura política venezuelana desde que o primeiro grupo político (no caso, Acción Democrática) ascendesse ao poder por via de eleições universais e diretas¹⁷⁶, em 1945. Sobre o conceito de *ethos* rentista, Arenas dirá:

Con isso se nomeia um estado mental coletivo que decorre da certeza que tem o venezuelano de saber que o Estado precebe ingentes receitas em virtude da propriedade que exerce sobre o petróleo, tendo, em consequência, a responsabilidade de distribuir o que é fornecido pelo 'corpo natural' da nação, para usar a metáfora de Fernando Coronil (2002). (ARENAS, 2012, p. 139) [tradução nossa]¹⁷⁷

Para os autores o discurso populista dos grupos hegemônicos venezuelanos a partir de 1945, com todas as características enunciadas antes sobre o populismo (Cf. nota de rodapé nº 168), está intimamente ligado com o discurso sobre o usufruto e distribuição da renda petroleira:

Como foi indicado por Panizza (2009:14), ‘o populismo é um modo de identificação disponível para qualquer ator político que opere no campo discursivo, no qual a noção de soberania do povo e seu corolário inevitável — o conflito entre os poderosos e os fracos — constituem elementos centrais do seu imaginário político’. De modo que, em boa medida, ao longo da sua existência a linguagem política democrática venezuelana tem respondido a este código geral do populismo, mas

¹⁷⁵ Entre eles estão Elías Pino Iturrieta — historiador—, Margarita López Maya, Gisela Kosak — escritora e gestora cultural—, Axel Capriles —psicólogo e cientista social.

¹⁷⁶ Referimo-nos aos período conhecido como “triênio” ou “triênio *adeco*”, e vai desde o derrocamento do General Isaías Medina Angarita em 18 de outubro de 1945 — eleito em comícios indiretos em 1941— até o derrocamento do presidente Rómulo Gallegos (AD), em 1948. Medina Angarita foi derrubado por uma coligação de militares e do partido Acción Democrática (AD), por se negar a abolir o voto censitário nas eleições que iriam acontecer em dezembro de 1945. Depois do golpe de Estado, assumiu uma junta de governo de militares e civis que chamou uma Assembleia Constituinte. Esta assembleia promulgou a Constituição de 1947, que garantiu direitos políticos e sociais (por exemplo, a previdência social), bem como a o voto universal, direto e secreto. A junta chamou a eleições e Rómulo Gallegos em 1947, de AD, ganhou-as. De acordo com Arenas, AD desenvolveu uma política distributiva em favor dos setores populares (2002, p. 53-54) sustentada em um discurso populista radical. A relação entre o rentismo e este discurso populista de AD durante o triênio é esclarecida pela autora em um artigo posterior: “*La renta jugará un importantísimo rol en la definición programática de las mismas* [leia-se: das organizações políticas posteriores a 1945], *legitimando la necesidad de extraerla* [leia-se: a renda petroleira] *bajo la idea de que aquella se destinaría al disfrute popular. Pero para que ello fuera posible era necesaria la instauración de la democracia, único sistema capaz de reconquistar el subsuelo venezolano del que nos habían despojado los consórcios extranjeros. Este argumento guiará el discurso de Rómulo Betancourt y de su partido Acción Democrática, cuyas metas centrales serán la libertad democrática y la lucha contra el imperialismo*”. (ARENAS, 2012, p. 139)

¹⁷⁷ Original em espanhol: “Con ello se nombra un estado mental colectivo que deviene de la seguridad que tiene el venezolano de saber que el Estado percibe ingentes ingresos en virtud de la propiedad que ejerce sobre el petróleo, teniendo, en consecuencia, la obligación de distribuir lo que le es proporcionado por el «cuerpo natural» de la nación, para decirlo con la metáfora de Fernando Coronil (2002).” (ARENAS, 2012, p. 139)

reforçado pela nossa condição petroleira rentista (ARENAS, 2012, p. 139) [tradução nossa]¹⁷⁸

[Se referindo às transformações da identidade cultural venezuelana, acionadas pela Revolução Bolivariana] Tem se exacerbado um dos nossos traços mais essenciais: aquele de pertencer a uma sociedade petroleira rentista, acostumada com o assistencialismo do Estado e que vincula o igualitarismo com a repartição equitativa da renda petroleira. Nós éramos um país fragmentado e aquilo que nos converteu em nação foi a consciência de ter petróleo. Aí apareceu imediatamente o ‘outro’ ameaçante: as transnacionais petroleiras. Quer dizer: nós temos o petróleo e eles são os que querem tirá-lo de nós (...) A independência é conquistada com várias guerras funcionando ao mesmo tempo: a dos escravos para se libertar dos seus amos, por exemplo, além daquela dos brancos e os brancos americanos para expulsar os espanhóis. O Estado, até então, era mínimo e seu objetivo era dar uma imagem internacional de unidade, embora não tivesse homogeneidade interna devido aos acentuados regionalismos. Isso acabou com o petróleo, que construiu a coesão social. *A identidade na Venezuela realmente cristaliza com o petróleo* (LÓPEZ MAYA *apud* ROCHE, 2013, p. 134-135) [tradução nossa]¹⁷⁹ [grifos nossos]

Segundo nossa interpretação, o petróleo em *Venezuelan Petroleum Company* é apresentado como um fator consubstancial na ideia da Venezuela moderna, mas não deixa de ser uma força nociva, apesar de estar em mãos “populares”. Isso abre a possibilidade de ler todas as citações artísticas e literárias que criticam o populismo rentista do século XX e suas consequências nefastas — consumismo, poluição das zonas de extração, enfraquecimento de outras atividades produtivas, concentração do poder econômico e político para o grupo hegemônico que controla os meios de produção, dependência— sejam uma crítica ao presente político e social do século XXI.

O retrocesso (de carros, da águia, a volta às imagens do passado) que identificamos como traço estético em várias sequências do filme parece-nos consoante com esta possibilidade. Podemos voltar a Ambretta Marrosu quando fala que um dos elementos que alicerçou o movimento documentarista de 1965-1975 foi a crítica às “práticas ruins de

¹⁷⁸ “Como ha indicado Francisco Panizza (2009:14), «el populismo es un modo de identificación a disposición de cualquier actor político que opere en un campo discursivo, en el cual la noción de soberanía del pueblo y su corolario inevitable, el conflicto entre los poderosos y los débiles, constituyen elementos centrales de su imaginario político». De modo que, en muy buena medida, a lo largo de su existencia el lenguaje político democrático venezolano ha respondido a este código general del populismo, pero reforzado particularmente por nuestra condición petrolera rentista.”

¹⁷⁹ Original em espanhol: “Se ha exacerbado uno de nuestros rasgos más esenciales: el de pertenecer a una sociedad petrolera rentista, acostumbrada con el asistencialismo del Estado y que vincula el igualitarismo a la repartición equitativa de la renta petrolera. Nosotros éramos un país fragmentado y aquello que nos convirtió en nación fue la conciencia de tener petróleo. Ahí apareció inmediatamente el "otro" amenazante: las transnacionales petroleras. O sea: nosotros tenemos el petróleo y ellos son los que quieren quitárnoslo (...) La independencia se logra con varias guerras funcionando al mismo tiempo: la de los esclavos para liberarse de sus amos, por ejemplo, además de aquella de los blancos y los blancos americanos para expulsar a los españoles. El Estado, en aquel entonces, era mínimo y su objetivo era dar una imagen internacional de unidad aunque no tuviera homogeneidad interna debido a los acentuados regionalismos. Eso se acabó con el petróleo, que construyó cohesión social. La identidad en Venezuela realmente cristaliza con el petróleo”.

um desenvolvimentismo dependente” (MARROSU, 1997, p, 42-43). Ainda apologizando a Revolução Bolivariana, *Venezuelan Petroleum Company* não deixa de criticar esse traço na cultura nacional — um país que se acha salvo do gasto de uma renda interminável— e permite trazer para o presente essas críticas que os literatos e pintores citados fizeram em diversas épocas. Eles dizem algo que não é fácil de engolir, e que lacera a própria constituição de identidade nacional.

2. *EL TERMINAL DE PASAJEROS DE MARACAIBO* E O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO SOBRE CULTURA E SUJEITO POPULAR

Nas páginas seguintes tentaremos esclarecer algumas características narrativas de *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* (Yanilú Ojeda, 2006¹⁸⁰/2008¹⁸¹, 75 min., vídeo HD¹⁸²/35mm), longa-metragem que distinguimos dentre um conjunto de documentários contemporâneos do período 2005-2013, constituídos em torno da cultura popular e os sujeitos oriundos das classes populares como paradigmas de representação. Segundo desenvolvemos no ponto 2 do Capítulo I, esse paradigma caracterizou as práticas de representação do documentário venezuelano durante o período 1975-1989.

El Terminal pesquisa o cotidiano do terminal rodoviário de Maracaibo, capital do estado Zulia e segunda cidade da Venezuela em população. O filme constitui-se em torno da ideia de atualizar a memória do local, no sentido enunciado por Víctor Carreño — professor da *Facultad Experimental de Artes* da *Universidad del Zulia (LUZ)*:

Mostrar as vozes que estão ali, vivas, e para fazê-lo também é necessária a resignificação dos espaços (...) como vemos, a memória é um aspecto central na obra de Yanilú Ojeda, *mas não como passado morto, mas sim como tempo que se atualiza e muda o sentido do presente* (CARREÑO, 2011, p. 211) [tradução nossa]
¹⁸³ [grifos nossos]

¹⁸⁰ O documentário foi gravado entre 2005 e 2006, e finalizado em 2006.

¹⁸¹ Data da estreia comercial, durante a *Quincena del Largometraje Documental Venezolano*, entre novembro e dezembro desse ano.

¹⁸² O filme foi gravado com uma câmera Sony Z1, em resolução 1024 x 720. Em 2007 Yanilú Ojeda ganha o concurso “*Tu historia em grande*” de transferência de documentários para película 35mm, organizado pelo CNAC. O filme foi remasterizado no momento.

¹⁸³ Original em espanhol: “mostrar las voces que están allí, vivas, y para hacerlo es necesaria también la resignificación de los espacios (...) como vemos, la memoria es un aspecto central em la obra de Yanilú, pero no como pasado muerto sino como tiempo que se actualiza y cambia el sentido del presente”

Trata-se de um universo caótico e duro, conformado por uma aglomeração de ônibus, carros livres, taxis, quiosques, comércios informais e instalações obsoletas, onde os problemas de insegurança, subemprego e miséria da Venezuela são vividos coletivamente e de perto.

Este é um espaço popular, utilizado pelas classes populares para deslocar-se para outras cidades do centro e ocidente venezuelano, da Colômbia e do interior do estado Zulia. O filme não dedica tanta atenção aos viajantes quanto àqueles que fazem vida dentro do local: trabalhadores humildes e anônimos que ganham o pão com diferentes ofícios: motoristas, cobradores, buscadores de passageiros, vendedores ambulantes — particularmente mulheres e crianças da etnia wayúu—, carregadores, telefonistas, funcionários administrativos, policiais, crianças e adolescentes em situação de indigência.

El Terminal de Pasajeros de Maracaibo configura-se em torno da modalidade participativa da representação documentária (NICHOLS, 2010, p. 153-162), caracterizada pela imersão do cineasta no local de gravação e pelo diálogo com os personagens através de entrevistas:

O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera (...) Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção (NICHOLS, 2010, p. 161-162)

Os materiais audiovisuais usados para construir essa narrativa provêm, maioritariamente, do universo da “tomada” (RAMOS, 2008, p. 84). Conforme o testemunho de Yanilú Ojeda — diretora, diretora de fotografia, câmera e montadora do filme, entrevistada em Barquisimeto (Venezuela) em dezembro de 2014— foram 12 horas de gravação realizadas durante um mês em que a equipe permaneceu na rodoviária. Também são usadas gravações do ato inaugural das festas de *La Chinita* (18 de novembro), em louvor à padroeira do Zulia, N.S. da Chiquinquirá, chamada popularmente de *chinita*.¹⁸⁴

Minoritários, porém importantes, há três elementos diferentes do universo da “tomada” no terminal na montagem do filme: a) cartelas com o poema intitulado “*Donde*

¹⁸⁴ Em termos de produção, 12 horas de gravação bruta é pouco material para montar um documentário embasado em entrevistas e registros de campo. Porém, Ojeda já tinha uma relação prévia com o local: durante seus anos de estudante universitária foi usuária frequente das linhas mais econômicas que serviam a rota Barquisimeto-Maracaibo, e devia esperar por elas durante longos períodos.

*Mara Cayó*¹⁸⁵ (Alexis Cabezas) no início e final do longa-metragem; b) imagens de matérias de jornais da década de 1960 e 1970 relacionados com a fundação do terminal em 1969 e c) dois tipos de materiais musicais: composições originais de Gustavo Colina, a meio caminho entre melodias e efeitos sonoros, e citações do tema *Aquel zuliano*, peça ícone do gênero musical tradicional zuliano conhecido como *gaita*¹⁸⁶, interpretadas por Colina e outros músicos.

O relato, na sua multiplicidade de vozes, estrutura-se em um ciclo cronológico: começa com o amanhecer e seus referenciais (imagens das cores da alvorada, venda de café, jornais) e termina na manhã seguinte, com o cortejo fúnebre de *El Cuervo*, um motorista cuja morte (produto de um assalto rodoviário) vem se falando desde o começo do filme. A estrutura é reforçada pela citação reiterada ao longo da narrativa de *Aquel zuliano*¹⁸⁷ — pelo menos para o público marabino, que conhece a canção—, cuja letra evoca o ciclo diário de um poeta que canta para Maracaibo.

A trajetória do terminal e a representação das contradições que nele acontecem diariamente fazem com que *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* atinja um grau alegórico sobre o contexto maior do nacional-venezuelano. Para abordarmos este e outros aspectos do documentário, propomos uma análise centralizada em quatro pontos: a) as características das *performances* dos personagens para a câmera; b) a universalidade das histórias de vida dos personagens; c) as características axiográficas (NICHOLS, 1997, p. 115-146) da estratégia de câmera de Yanilú Ojeda no tratamento das histórias de vida dos personagens e d) o caráter alegórico do filme, sustentado na colocação do terminal como referencial de identidade nacional.

¹⁸⁵ Literalmente “onde o [cacique] Mara caiu”, faz referência a uma das possíveis etimologias da cidade, fundada nos domínios desse líder indígena que resistiu a duas tentativas de fundação da cidade dos espanhóis, no século XVI, até a conformação definitiva em 1569.

¹⁸⁶ O gênero musical *gaita* é típico da região do Lago de Maracaibo. Sua origem mistura instrumentos de corda e percussão ibéricos, africanos e indígenas. A *gaita* tradicional de Maracaibo é tocada durante os meses de novembro, dezembro e janeiro. Durante o século XX se popularizou em outras regiões do país como música de Natal, e originou variações. As temáticas da *gaita* tradicional marabina (ou maracaibeira) giram em torno da louvação do cotidiano da cidade (notadamente bairros, estabelecimentos e personagens tradicionais); da exaltação de *La Chinita*, e — particularmente depois da década de 1960, com o trabalho de músicos muito importantes como Ricardo Aguirre, apelidado *El Monumental* — à crítica dos problemas políticos e sociais regionais. A *gaita* é um elemento de primeira ordem na identidade cultural do Zulia, estado caracterizado por um forte regionalismo. *Aquel zuliano*, do compositor Ricardo Cepeda, apelidado *El Colosal*, é um tema emblemático da *gaita* tradicional.

¹⁸⁷ Citamos o refrão da peça na sua língua original: “En la bruma resplandece / Maracaibo cuando duerme / Y taciturna desprende / El aroma de su arcano / Cuando noble y grata emerge / La imagen de aquel zuliano / En la aurora se agiganta / Despierta y se estremece / La ciudad del sol amada / Cuando la voz adorada / De aquel bardo fiel le canta / Y orgullosa se levanta / Y a su terruño le ofrece / Su corazón en la mano”.

2.1. *Performance* e tratamento dos personagens

Um primeiro ponto para analisarmos no filme são as suas interações entre o sujeito-da-câmera (RAMOS, 2008, p. 90)¹⁸⁸ e seus personagens. Trazemos aqui as ideias de Thomas Waugh (2011, p. 71-92) quando afirma que o ator social, tornado personagem do documentário, estabelece sempre um *performance* de si próprio perante a câmera (2011, p. 79). Para Waugh, a partir da década de 1960 a *performance* no documentário tem oscilado, como um pêndulo, entre a *representacionalidade* — o que Joris Ivens chamava de ‘atuar naturalmente’ para a câmera, ou seja, o código de ilusão narrativa do documentário tomado do cinema de ficção (WAUGH, 2011, p. 74)— e a *apresentacionalidade* —“ a convenção de performar uma consciência da câmera mais do que uma não-consciência, de apresentar a si próprio de forma explícita para a câmera” (WAUGH, 2011, p. 74) [tradução nossa]¹⁸⁹.

Em *El Terminal* o jogo entre ambas as polaridades não é questionado. Numa das sequências iniciais (00:04:58-00:08:55) dois motoristas de *carro por puesto*¹⁹⁰ são observados enquanto procuram passageiros para a cidade de Punto Fijo (edo. Falcón). Eles alternam curtos depoimentos para a câmera e comentários informais — *performances apresentacionais*— com a realização do seu próprio trabalho — *performances representacionais*. A câmera detém-se em uma conversação: um deles comenta sobre uma enciclopédia de “história política venezuelana” que está sendo vendida nas lojas do terminal e que ele pretende comprar (00:06:21). O diálogo é rígido, posado, e flagra a vontade do personagem de apelar para um argumento ilustrado para sustentar um discurso “aceitável” sobre o terminal. Porém, a montagem não dispensa este material e, aos poucos, os personagens vão desenvolvendo uma reflexão mais natural, com uma prosódia tipicamente marabina¹⁹¹, em torno da crônica deterioração que tem sofrido o terminal durante os últimos

¹⁸⁸ Para Fernão Ramos, “o conceito de sujeito-da-câmera deve ser pensado de modo amplo, referindo-se ao conjunto de sujeitos individuais que estão lá, sustentando a câmera e o gravador na tomada em sua forma de lançar-se e receber a fruição espectral”. Usamos o conceito para dar valor e crédito a toda a equipe do documentário, e não só à diretora Yanilú Ojeda.

¹⁸⁹ Original em inglês: “the convention of performing an awareness oh the camera rather than na nonawareness, of presenting oneself explicitly for the camera”.

¹⁹⁰ Literalmente, “carro por vaga”. Modalidade de transporte popular, comum no interior da Venezuela, para viagens interurbanas. Consiste no frete de um automóvel de 4 ou 5 vagas de passageiros. O carro só sai quando está completo o número de passageiros, geralmente buscados pelo motorista ou por “buscadores” que vozeiam.

¹⁹¹ O sotaque do castelhano falado em Maracaibo é muito particular. É um dos poucos lugares da América Latina onde o *voseo* — a forma coloquial para se referir à segunda pessoa como *vos*, em lugar de *tú*— é conjugado na segunda pessoa do plural, tal como era feito há séculos (*vos teneis* no lugar de *vos tenés*, *vos sois* em lugar de *vos sos*). Por outra parte, o regionalismo do Zulia é expresso em um enorme repertório de modismos e palavras

anos. A encenação é interrompida por uma passageira que chega e um dos motoristas corre para atendê-la. A câmera, em vez de cortar, vai atrás e registra toda a negociação.

Esta estratégia mistura o registro da *performance* que os personagens tem para com os passageiros ou clientes do comércio informal¹⁹² e a *performance* para com a câmera, a propósito da realização do documentário. Dentre ambos os registros performáticos, que se superpõem, emergem momentos “espontâneos” de reações, de gestos, de vozes. Isto coaduna com o dinamismo da câmera, que vai atrás da proxêmica¹⁹³ entre os personagens e o entorno sempre em movimento do terminal.

Esta articulação consegue imprimir autenticidade na narrativa e enriquece a participação dos personagens, na medida em que não os afasta dos seus afazeres e não negligencia suas formas de apresentar-se e reagir para a câmera. Ela é repetida com vários personagens, alguns altamente histriônicos — por exemplo, “o vendedor de minutos”, um alugador de celulares e poeta que afirma ter encontrado um mar de pêrolas no terminal (00:15:52 - 00:17:41) — e outros menos barrocos, como um cuidador de sanitários, cujo testemunho é gravado em um jogo de espelhos e acontece enquanto um homem urina em um mictório (00:57:03 – 00:58:58).

2.2. Histórias de vida do personagem popular

Mas não é apenas o tipo de interação com os personagens o que chama a atenção do filme. Carreño (2011, p. 211) e Ruffinelli (2012, p. 203) salientam, como o maior acerto da obra, a representação— para além da coleção de tipos sociais populares— de um conjunto de histórias de vida.

únicos da região e em um “cantado” muito característico. Maracaibo é muito famosa pelo humor dos seus habitantes e sua facilidade para a ironia e a piada.

¹⁹² Waugh destaca que a vigência que têm ainda “gêneros” atrelados ao “frio” estilo observacional de autores como Wiseman, por exemplo, se sustenta geralmente em: a) filmes em que o cineasta estabelece uma relação íntima com seus personagens, com performances à câmera claramente permitidos, dirigidos, cheios de elementos improvisados produto desse relacionamento. b) filmes cujos personagens dedicam-se a ofícios performáticos, como a atuação ou a música. (WAUGH, 2011, p. 80-81).

¹⁹³ Proxêmica é a parte da semiótica (ciência que estuda o sistema de signos utilizado na comunicação) que estuda a organização do espaço na comunicação linguística. A proxêmica estuda as relações — de proximidade, de afastamento, etc. — entre as pessoas e os objetos durante a interação, as posturas adotadas e a existência ou ausência de contato físico. Também pretende estudar o significado decorrente de tais comportamentos. (CVC)

O elemento narrativo pôde ter ficado no impressionismo, em rápidas pinceladas sobre a diversidade de situações, mas, afortunadamente, vai muito além, para descobrir histórias (RUFFINELLI, 2012, p. 203) [tradução nossa]¹⁹⁴

Não são rostos à deriva. Muitos deles contam histórias e através delas compreendemos mais aprofundadamente o porquê desses rostos marcados na sua expressão de vida implacável (...) assim passam na frente de uma câmera muito atenta e respeitosa, motoristas, mulheres vendedoras, cuidadores de sanitários, adultos e crianças wayuu, passageiros (CARREÑO, 2011, p. 211) [tradução nossa]¹⁹⁵

A proximidade atingida pelo sujeito-da-câmera em *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* permite que os personagens se abram. O ancião vendedor ambulante revela sua prodigiosa idade (106 anos) e afirma que ainda conserva o otimismo. A adolescente wayúu explica por que trabalha para estudar. O menino de rua conta quando foi abandonado pela mãe, do seu trabalho vendendo “cartões de amores” e dos seus anseios de virar motorista.

Uma destas figuras é *La Magallanera*, uma mulher divorciada que sobrevive, há 16 anos, trabalhando como vendedora ambulante. A mulher aparece em duas sequências. A primeira (00:13:33-00:14:32) consiste na montagem paralela de a) um plano-sequência, em câmera-na-mão, que a segue em um trajeto por uma das plataformas do terminal e b) um testemunho dela olhando para a câmera cujo áudio acompanha, *em off*, parte do plano-sequência anterior.

No plano-sequência é possível perceber a alegria da personagem e a cumplicidade dela com Yanilú Ojeda — a quem chama de *mami* (um vocativo carinhoso na Venezuela). Bem-humorada, *La Magallanera* tenta convencer um motorista apelidado *Mataperro* (Mata-cão) de sair na gravação. O testemunho para a câmera, pelo contrário, começa bastante severo. Nele defende seu direito de trabalhar e, com um giro picaresco, reivindica seu direito a uma qualidade de vida:

Aqui trabalho honestamente. Luto de 7 a 7. Deixo a pele e trabalho. Ninguém pode me assinalar de nada porque nunca faço nada errado. Trabalho porque tenho 62 anos e não quero pedir, ninguém me dá um tostão e emprego também não me dão. Então, o que eu quero é trabalhar! Deixa-me trabalhar porque tenho meus gastos pessoais!

¹⁹⁴ Original em espanhol: “El elemento narrativo pude haberse quedado en el impresionismo, en súbitos brochazos a la diversidad de situaciones, pero afortunadamente va mucho más allá, a descubrir historias.”

¹⁹⁵ Original em espanhol: “No son rostros a la deriva. Muchos de ellos cuentan sus historias, y a través de ellas comprendemos más a fondo el porqué de esos rostros marcados em su expresión de vida implacable (...) Así pasan delante de una cámara muy atenta y respetuosa, choferes, mujeres vendedoras, cuidadores de baños, adultos y niños wayuu, pasajeros”.

Eu também como! Eu pago para ir ao banheiro, eu tomo café e de quando em quando me mando um uísque! Isso sim! (risos) [tradução nossa]¹⁹⁶

A segunda sequência (00:49:32-00:50:48), decorrente da anterior, mantém o mesmo esquema de câmera e montagem, com a diferença que a angulação do testemunho é em *contra-plongée* — um aspecto estilístico sobre o qual voltaremos depois. *La Magallanera*, com expressão cansada, faz contas enquanto descansa em um banco. No testemunho, com a mesma firmeza, a mulher revela detalhes da sua história de vida pessoal:

Acontece que às vezes acordo com muito estresse, a solidão, o tanto que eu já lutei... Porque eu já fui uma mulher de negócios, uma mulher muito encorajadora com meu marido, que se a gente tinha que vender — e desculpa a vulgaridade— bolinhas de merda na esquina eu não falava ‘ai não, não’... Vamos vender! A gente teve negócios, residências, um restaurante. Eu achava que como tinha talões de cheques e funcionários, tinha ‘deus agarrado pelas barbas’. Me enganei! Esbarrei! Essa prepotência!... Do jeito que eu vivia cheia de joias e falava para meus sobrinhos, meus filhos, meus afilhados, quando passávamos no camelô “mãe!, mãe! olha!” e eu “não compre, porque isso é lixo”. E que agora eu tenha que vender aquilo que chamava de lixo para sobreviver! Vou te falar, meu bem! Isso é um golpe muito forte para mim... Com a prepotência que eu achava que ia ter na vida! [tradução nossa]¹⁹⁷

Este é um dos momentos epifânicos do documentário pela força ética e dramática do testemunho. Ele evidencia um elemento de valor cinematográfico: uma história com ciclo dramático: a mulher que, rica, cai em desgraça, empreende uma viagem e, longe consegue, sobreviver e manter a dignidade, aprendendo sobre valores como humildade e compaixão. Por outra parte, *La Magallanera* parece representar uma das muitas mulheres venezuelanas e latino-americanas abandonadas pelos maridos — ou fugidas deles—que encaram a vida com pé firme. Neste sentido, destacamos o caráter arquetípico da personagem no mosaico de personagens da rodoviária.

¹⁹⁶ Original em espanhol: “Aquí trabajo honestamente. Lucho de 7 a 7. Largo el forro y trabajo. Nadie me puede señalar de nada porque no hago nunca nada malo. Trabajo porque tengo 62 años y no quiero pedir y nadie me da ni medio y empleo tampoco me dan. Entonces lo que quiero es trabajar. Déjame trabajar porque tengo mis gastos personales! Yo también como!, yo pago para ir al baño, yo tomo café, de vez en cuando me tiro un whisky (risas), ah eso sí!”

¹⁹⁷ Original em espanhol: “Lo que pasa es que a veces me paro con mucho stress, la soledad, tanto que he luchado, porque yo he sido mujer que he tenido negocios, yo soy una mujer muy impulsadora con mi marido, que si tenemos que vender —por decirte, y discúlpame— peloticas de mierda en la esquina yo no le decía 'ay nooo, nooo', vamos a venderlas! Tuvimos negocios, tuvimos residencias, también tuvimos un restaurant. Que yo me creía que como manejaba chequeras y tenía personal, yo creía que tenía a dios agarrado por las barbas, me equivoque!, me estrellé!, esa prepotencia... como vivía llena de prendas, y yo le decía a mis sobrinós, a mis hijos, a mis ahijados cuando andábamos de compras que le veía a los buheneros! 'ay tía' o 'ay mami mami mira esto' — no compre eso, que eso es basura— y que ahora yo tenga que vender lo que yo llamaba basura para sobrevivir! Noooo mi reina! Eso es un golpe fuerte para mí con la prepotencia con que yo creía que iba a tener la vida!”

Já no âmbito do estético, a gestualidade, a raça miscigenada, a prosódia e os referentes nacionalistas que a personagem leva no corpo (camiseta e boné de *Los Navegantes de Magallanes*, um dos times mais populares do esporte nacional — béisbol—, e brincos com o tricolor nacional), também aludem ao imaginário cultural que existe no país sobre mulher venezuelana.¹⁹⁸

Gráfico 3 – Fotogramas de sequência I / *El Terminal de pasajeros de Maracaibo*.



Legenda: *La Magallanera*. No primeiro fotograma, a câmera acompanha um recorrido da personagem pelas plataformas da rodoviária. No segundo, a angulação *contra-plongée* do testemunho da segunda sequência em que a personagem aparece.

Todos estes elementos nos levam de novo às ideias de Miranda quando identificava um dos grandes traços do documentário do período 1975-1989 na busca do personagem “*ao mesmo tempo excepcional e emblemático, que remete a todo um contexto (...)*” (MIRANDA, 1994, p. 94), em outras palavras, o acesso à idiossincrasia popular através de personagens arquetípicos.

Este registro se cumpre com *La Magallanera* e com outros personagens. Para chegar nele é evidente que o sujeito-da-câmera, especialmente Yanilú Ojeda como diretora e câmera, ganhou a confiança dos personagens, produto do respeito e do compromisso com

¹⁹⁸ Não é, nem de longe, nossa intenção falarmos sobre os traços que definiriam tal ideia de “mulher venezuelana” ou “latino-americana”. Porém achamos conveniente citar o trabalho do cientista social venezuelano Samuel Hurtado *Matrisocialidad* (Caracas: FACES/EBUC, 1998). Hurtado estuda a organização social sob uma perspectiva cultural, transcendente aos grupos étnicos, que aprofunda na estrutura psicodinâmica básica da família venezuelana. Esta perspectiva adota o modelo etnológico da sociologia e incorpora elementos da psicanálise (etnopsiquiatria) (HURTADO, 1998, p. 19). O autor afirma (1998, p. 286, 290-291) que a sociedade venezuelana arrasta um complexo *matrisocial*: uma sociedade cujo *ethos* patriarcal contradiz as formas reais de socialização, caracterizadas por um papel de mulher/mãe autoritária, que sustenta a dignidade e economia familiar, e que reproduz um papel masculino de homem mimado, esvaziado de responsabilidades, constituído em um machismo primário sexualizado (homem mulhengo) que não se realiza como pai e termina sendo afastado do núcleo da família/útero. Isso explica, em parte, o imaginário de mulher venezuelana solteira e lutadora que consideramos representado em *La Magallanera*.

eles. Este compromisso se vê representado no trabalho de câmera, que queremos analisar aqui a partir uma perspectiva ética.

2.3. A dimensão axiográfica da câmera de Yanilú Ojeda

Recorremos a Bill Nichols (1997, p. 115-146) e as suas ideias sobre a axiografia¹⁹⁹ na representação do documentário. Nichols — sustentado no pensamento já canônico de Laura Mulvey (1975) sobre o olhar erótico em torno da mulher no cinema clássico de ficção hollywoodiano— propõe que é a ética que delimita os anseios de conhecimento do documentário (epistefília) na dimensão do controle do tempo (exposição, narrativa) e do espaço (mudanças de distância, lugar, perspectiva), e isso tem um correlato no comportamento da câmera (NICHOLS, 1997, p 116):

O olhar da câmera sempre requer uma distância entre câmera e sujeito. A questão radica no modo em que se faz que essa distância funcione, com o transcorrer do tempo, como significante de subjetividade, postura ética, perspectiva política, 'perversão' psíquica e afiliação ideológica (NICHOLS, 1997, p. 123) [tradução nossa]²⁰⁰

Talvez o filão mais rico para descrevermos a dimensão axiográfica do olhar da câmera de Yanilú Ojeda seja a história da senhora Sabrina, uma vendedora de boletos da linha Machiques-Maracaibo. Ela trabalha no terminal desde a fundação do local e exerce um papel de autoridade e respeito entre os motoristas. De acordo com Ojeda, dona Sabrina “era a história do terminal. A história boa (...). Entendemos que ela tinha uma mística de trabalho. Aí você se tocava ‘Pôxa! esta mulher é a única que tem dó disto daqui’” [tradução nossa]²⁰¹.

A personagem é central em cinco sequências ao longo da narrativa. O primeiro plano em que aparece já deixa claro seu papel (00:25:19 - 00:26:36). Apesar de ser baixa de estatura, é apresentada em angulação *contra-plongée*. Ela sai do balcão para conversar com os

¹⁹⁹ Para Nichols “a axiografia trataria o assunto de como chegam a serem conhecidos e experimentados os valores, particularmente uma ética da representação em relação com o espaço. Em vez de nos enfrentar com o espaço fictício da narrativa e com questões de estilo, fazemos-no com o espaço axiográfico do documentário e com questões de ética. Como situam as representações visuais da câmera ao realizador em relação com o mundo histórico?” (NICHOLS, 1997, p. 116) [tradução nossa]

²⁰⁰ Original em espanhol: “La mirada de la cámara siempre requiere distancia entre cámara y sujeto. La cuestión estriba en el modo en que se hace que funcione esa distancia, con el paso del tiempo, como significante de subjetividad, postura ética, perspectiva política, «perversión» psíquica y afiliación ideológica.”

²⁰¹ Fragmento completo da entrevista de Yanilú Ojeda “Ella era la historia del terminal, la historia buena del terminal. Entendeis que ella además tenía una mística de trabajo, ahí te dabais cuenta ‘esta es la única coña que quiere esta verga’”

membros da linha, e recolher dinheiro para a operação cirúrgica de *El Cuervo* — motorista que foi gravemente ferido em um assalto na rodovia. A câmera registra o deslocamento da mulher. No registro do diálogo, predominam os primeiros planos e os planos médios fechados da mulher e dos motoristas.

Em um segundo momento (00:27:27 - 00:29:15), a câmara acompanha a conversação entre dona Sabrina e os motoristas em um esquema plano-contraplano, com valores que vão do plano médio aberto ao primeiro plano. Os personagens falam sobre diferentes medidas para evitar mais assaltos. A expressão da mulher é serena sem deixar de ser firme. Ela escuta as reclamações enfáticas dos motoristas e tenta encaminhar soluções.

Até aqui, a câmera registra a dimensão pública do personagem em um esquema fílmico adequado a este propósito: enfatiza a proeminência da mulher, dá a entender que o diálogo com ela é horizontal e que existe proximidade da câmera com esses personagens e seus problemas. Sem negar que exista *representacionalidade*, a *performance* dos personagens parece sincera. Achamos que esta impressão é dada, em parte, pela linguagem de câmera. De acordo com Nichols:

O uso reiterado de primeiros planos com grande-angular e a presença da câmera durante conversações íntimas entre os personagens aportam provas axiográficas de uma boa relação entre o realizador e o sujeito (a diferença dos primeiros planos com teleobjetivo, os planos com grande-angular indicam a proximidade física entre o realizador/câmera e o sujeito). NICHOLS (1997, p.134)

Porém, o clímax da história acontece depois, dentro do balcão da linha, a meia luz e com dona Sabrina sentada (00:46:14-00:48:08). Em uma entrevista íntima e emotiva, a personagem tenta contar a história do terminal, mas não consegue concluir o testemunho²⁰² devido à enorme dor que sente pela decadência geral do espaço e a violência que assola os motoristas — “qualquer coisinha que aconteça com eles, está acontecendo comigo também” [tradução nossa]²⁰³. A câmera registra a cena, novamente, em valores que vão do plano médio fechado ao primeiro plano, com predomínio da angulação *contra-plongée*.

²⁰² De fato, a própria Yanilú Ojeda aponta que a entrevista aconteceu só depois de muita insistência, já no final do mês que a equipe permaneceu no local e tras várias tentativas falidas.

²⁰³ Original do testemunho em espanhol: "yo considero a ellos mis hijos. Por qué los considero mis hijos? porque yo les echo la bendición cuando salen y yo les echo la bendición cuando llegan. Cualquier cosita que a ellos me les pase, me está pasando a mí también (...) quizás todavía tenemos personas aquí que queremos al Terminal de Pasajeros, que apreciamos lo que era el Terminal de Pasajeros y lo que queremos que sea el Terminal de Pasajeros. Hay otros que están de paso, que en realidad no les importa lo que aquí pase o deje de pasar. Me lleno de dolor en ver lo que se convirtió lo bonito que nosotros comenzamos... Por qué? porque esto era algo bonito, algo sano... hoy en día está tan sucio, está tan marcado por la vida, por la mala gente que llegó, por las malas administraciones que han pasado, y no... no podría darte, así, una cosa... que nos pudiera conllevar a algo bueno.

A tessitura emocional é a mesma de outra cena posterior (00:52:12 – 00:52:44), também no balcão, em que dona Sabrina comenta para outro motorista o falecimento de *El Cuervo*. O esquema de câmera também é similar à sequência anterior. É possível ver as lágrimas da personagem quando verbaliza sua impotência pela morte do colega, olhando discretamente para a câmera²⁰⁴.

Na sequência final do filme (01:11:24-01:13:22) — a qual retomaremos depois— vemos um plano aberto do velatório de *El Cuervo* na frente do balcão da linha Maracaibo-Machiques. Os planos de dona Sabrina na frente do caixão (01:12:19) são mais abertos, um deles em teleobjetiva, quer dizer, são diferentes do esquema já acionado por Yanilú Ojeda, mas é possível ler nos seus lábios as últimas palavras que dá ao motorista falecido, restituindo a intimidade que já tinha sido evidenciada com a mulher.

Nestas últimas três sequências, entramos em outra dimensão da personagem, mais íntima. A câmera entra na fragilidade de quem vive na própria pele o caos que a rodeia. A linguagem imagética nos remete ao que Nichols chama de “olhar compassivo” (1997, p. 126-127), e que dá conta de uma ética que privilegia o compromisso afetivo com os personagens sobre o próprio olhar da câmera:

No lugar de fazer ênfase na incapacidade da câmera ou do realizador para intervir física ou diretamente [para evitar a morte, na argumentação de Nichols], este olhar destaca uma forma de nexo afetivo que atravessa a barreira entre os vivos e os mortos (ou entre aqueles cuja morte é iminente e aqueles outros cuja morte, por enquanto, não está prevista). A subjetividade flui para fora, para os mortos ou moribundos, em vez de para dentro, para o desamparo do câmera. *O nexos entre câmera e sujeito tem prioridade sobre a subjetividade do olhar da câmera, em si próprio (...)*(NICHOLS, 1997, p. 126-127) [tradução nossa]²⁰⁵[grifos nossos]

A linguagem de câmera que registra Sabrina pública e a Sabrina íntima é coerente. Não sentimos uma invasão, não sentimos que Yanilú Ojeda faça um ato de sensacionalismo ao registrar a reação à morte de *El Cuervo* de dona Sabrina. Não

Quizás más adelante, conversaremos... y ya yo esté tranquila y pueda echar el cuento del Terminal de Pasajeros, porque eso es lo que es, un cuento. Un cuento de nunca terminar"

²⁰⁴ Original do testemunho em espanhol: “esta mañana cuando estaba recogiendo yo tenía fe en que iba a poder hacer algo, en que dios me iba a ayudar, pero no... no pude llegar... no me dio tiempo”

²⁰⁵ Original em espanhol: “Em vez de hacer hincapié en la incapacidad del cámara o del realizador para intervenir física o directamente, esta mirada enfatiza una forma de nexos afectivo que cruza la barrera entre los vivos y los muertos (o aquellos cuya muerte es iminente y aquellos cuya muerte, por el momento, no se prevé). La subjetividad fluye hacia afuera, hacia los muertos o los moribundos, en vez de hacia adentro, hacia la indefensión del cámara. El nexos entre cámara y sujeto tiene prioridad sobre la subjetividad de la mirada de la cámara en sí misma.”

percebemos, ainda, que a câmera toma uma atribuição dramática não vista até o momento, e sim que a solidariedade com a personagem, se manteve em diferentes registros.

O olhar compassivo dá a impressão de que a filmagem continuada não é tão importante quanto a resposta emocional. E o fato que ambas se produzam ao mesmo tempo é o que infunde ao texto uma intensa carga emocional. (NICHOLS, 1997, p. 126-127) [tradução nossa]²⁰⁶[grifos nossos]

Estas características axiográficas não são apenas encontradas no tratamento de câmera de dona Sabrina e sim na maioria dos personagens do documentário —por exemplo, *La Magallanera*—, o que sustenta as observações de Ruffinelli e Carreño sobre a profundidade subjetiva do filme. A ética que percebemos no trabalho de Yanilú Ojeda permite dar continuidade narrativa aos diferentes testemunhos que foram possíveis durante a gravação.

Este esquema caracteriza-se por a) planos sequências com registro do personagem em deslocamento e na realização dos seus ofícios — uma *dimensão descritiva, antropológica* do olhar— b) cenas de diálogo sobre temas coletivos no esquema plano contraplano e com registros que vão do plano médio ao primeiro plano — uma *dimensão política*— e c) entrevistas feitas com valores de plano médio fechado a primeiro plano e em angulação *contra-plongée*, os quais se repetem nos personagens que falam das suas vidas pessoais para o documentário— uma *dimensão emotiva e dramática*.

Gráfico 4 – Fotogramas de sequência II / *El Terminal de pasajeros de Maracaibo*.



Legenda: Dona Sabrina. O primeiro fotograma corresponde à primeira sequência em que ela aparece, na dimensão “pública” da personagem. O segundo, pertence à entrevista “íntima” da personagem. Ambos os planos foram angulados em *contra-plongée*.

²⁰⁶ Original em espanhol: “(...) la mirada compasiva da la impresión categórica de que la filmación continuada no es tan importante como la respuesta personal. El que ambas se produzcan al mismo tiempo es lo que infunde al texto una intensa carga emocional.”

2.4. Metonímia e identidade no espaço do terminal

Até aqui, falamos dos tipos de interações do sujeito-da-câmera com os personagens do *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo*: o registro da *performance* dos personagens, a universalidade das histórias de vida e a dimensão axiográfica da linguagem de câmera. Porém, outras análises são possíveis. Uma delas tem a ver com o caráter metonímico do terminal para colocar questões sobre a cultura política da Venezuela.

Partimos do fato de que o filme coloca a rodoviária como um referencial de identidade marabina. Essa relação identitária é dolorosa. O tom é explicitado pelas cartelas iniciais e finais do texto, as quais citam o poema “*Donde Mara Cayó*”:

Porque tinha que ser me apaixonei por você / do teu nome feito de histórias / do teu passado triste e formoso / a maneira que você tem de andar no tempo / as tuas cores e os contos de antes / de nós existirmos / me meti em você para depois nunca sair / como acontece com todos os que te entramos / e terminamos suando teu cheiro de terra árida / e teu calor de gente de povo /... sinto-me tão você quanto o Mar Caribe / ou a ponte com lepra / O *Gran Coquivacoa* canceroso / e teus bairros marginais / às vezes sou tuas crianças... / Sou tuas balas ninar de berço / os gritos de *Las Pulgas* / tuas águas podres e *El Saladillo* assassinado [até aqui as cartelas do início]. Por isso / outras carências / e porque tinha que acontecer / me apaixonei por você... [tradução nossa]²⁰⁷

O poema identifica vários elementos que representam traumas históricos produto da modernização petroleira em Maracaibo: a contaminação do lago (o nome em língua indígena aúñ do lago era Coquivacoa) e a eliminação —em 1971— da maior parte do bairro popular *El Saladillo* para ampliar avenidas do centro da cidade e construir um complexo de prédios e passeios modernistas que terminou sendo uma zona vermelha, entre outros.

Em sintonia com estes referentes está o terminal, construído em 1969 por doação da Shell de Venezuela. Ele representa, assim como os outros lugares, a marca deteriorada da modernização do petróleo, seu fracasso no tempo. Isto é elevado ao patamar da identidade. As matérias de jornal sobre a construção e inauguração do terminal, que

²⁰⁷ Original do poema: “Porque tenía que pasar me enamoré de vos / de tu nombre hecho de historias / de tu pasado triste y hermoso / la manera que tienes de andar en el tiempo / tus colores y los cuentos de antes / de existir nosotros / me metí en vos para después no salir jamás / como nos pasa a todos cuando te entramos / y terminamos sudando tu olor a tierra árida / y tu calor de gente de pueblo... / ...me siento tan vos como el Mar Caribe / o el puente con lepra / el Gran Coquivacoa canceroso / y tus barrios marginales / a veces soy tus niños... / Soy tus balas canción de cuna / los gritos en Las Pulgas / tus aguas podridas y El Saladillo asesinado.../ por eso / otras carencias más / y porque tenía que pasar / fue que me enamore de vos...”

entrecortam as sequências descritivas dos problemas sociais atuais da rodoviária, reforçam esta relação problemática entre passado e presente.

Também identificamos uma questão entre identidade-terminal-decadência na música do documentário. Os acordes alegres de *Aquel zuliano* são usados como um marcador narrativo sempre que se apresentam personagens ou situações novas e nas transições entre sequências. Eles são —na nossa perspectiva— um significante da “vida”, da “alma” daquele espaço. Por outra parte, as músicas originais, especialmente um conjunto de sons dissonantes de contrabaixo, são utilizados para acompanhar a representação dos problemas sociais da rodoviária: indignação, infância abandonada, insegurança. Estes dois materiais irão se fundir no final do filme (≈ min 00:52:12). Quando é revelada a morte de *El Cuervo*, o contrabaixo toca os acordes mais melancólicos de *Aquel zuliano*. Lemos isto como um comentário sobre o fracasso do projeto modernizador como uma marca lacerante incorporada —como uma cicatriz— na identidade do terminal e, por acréscimo, de Maracaibo.

O terminal rachado, abandonado pela mão do Estado modernizador que o criou, sem uma memória oficial, mas —porém— cheio de personagens entranháveis que guardam uma memória dispersa, é Maracaibo, é o Zulia e, ainda, é a Venezuela. Yanilú Ojeda, em entrevista realizada em dezembro de 2014, explicita esse raciocínio:

A cidade me dói, o país me dói, e esse é um trabalho que fala da minha cidade, do meu país, de mim, do que eu sou, dessa ferida toda da qual a gente vem. Alguém me disse uma vez “é que é duro demais”. Mas claro! É isso o que somos! Eu sou o monte de porradas que recebi! (...) O problema dos venezuelanos em geral é que tudo foi apagado de uma forma tão rápida pelo *boom* do petróleo, que ainda continuamos vivendo estranhamente, que não há de onde você se agarrar. Mas quem caralho vai se importar com essa porra [de terminal] se agora com o que me identifico é com o [*shopping center*] Sambil! (...) Então é isso, ninguém se importa com nada, eu não pertenco a nada, porque foi nisso que ficou este país. Os *gringos* [americanos] se encarregaram de nos implantar o *chip* de que o que valia era o moderno que eles traziam, e que o que nós tínhamos não valia nada.²⁰⁸

Nas últimas duas sequências do filme este comentário alcança a maior contundência e atualiza uma crítica política. Em montagem paralela, vemos imagens noturnas de luzes dos ônibus do terminal que fundem a imagens do prefeito de Maracaibo naquela

²⁰⁸ Original em espanhol: “[Y3-00:24:22]A mí la ciudad me duele, um duele el país, y ese es un trabajo que habla de mi ciudad, de mi país, que habla de mí, de lo que yo soy, de todo ese desgarré del que uno viene. Alguien me dijo em algún momento ‘es que es demasiado duro’, pero claro! Si eso es lo que somos! Yo soy un verguero de coñazos que me han dado y eso soy! [Y3-00:36:12] El problema que tenemos los venezolanos en general es que todo há sido borrado de manera tan rápida por el boom petrolero que todavía seguimos viviendo extrañamente, que vos tenéis de donde agarrarte. Pero entonces qué coño te va a importar esa verga, si ahora donde me identifico yo es en el Sambil (...) Entonces es eso, a nadie le importa nada, yo no pertenezco a nada, porque en eso quedo este país. Los gringos se encargaron de meternos el chip de que lo que ellos traían era lo único que valía y lo que había aquí no valía nada”

época, Giancarlo Di Martino (aliado de Chávez), no ato inaugural das festas de *La Chinita* (01:07:00-01:08:30). A atmosfera é fastuosa e inclui a ignição de luminárias públicas de natal. As vozes empoadas dos mestres de cerimônia do ato exaltam Di Martino e repetem as frases “aqui está Maracaibo”, “a dignidade da Venezuela em Maracaibo” e “a dignidade de Maracaibo”. Enquanto isso, no terminal de passageiros, vazio, chove.

A sequência seguinte (01:08:31-01:13:22) começa com um *tilt down* do céu cinza para o terminal, acompanhado com os acordes melancólicos de *Aquel zuliano* em contrabaixo e bandolim. Vários testemunhos sobre a fundação do terminal são intercalados com planos velozes das matérias de jornal, tratadas com um efeito de pulsação. Na montagem as imagens finais são as do velório do motorista *El Cuervo*, na frente do balcão da linha Machiques-Maracaibo. A multidão passa para ver o morto. Depois, os motoristas colocam o caixão no carro fúnebre e saem, em caravana, para o cemitério, buzinando insistentemente. Corte para a cartela com os versos finais de *donde Mara cayó* e música de *Aquel zuliano*.

Este comentário é muito claro. O poder político, em atribuição da mágica do petróleo, ocupa-se do brilho, da festa, do circo, em atos vendidos como “dignificações”, enquanto os espaços cidadãos, onde a *res pública* se vive dia a dia, estão abandonados e fenecem como *El Cuervo*. Não é casual que o momento em que a história do terminal se condensa nos relatos dos fundadores, seja o momento final da narrativa, marcado pela morte. Na nossa leitura, isso busca sublinhar que uma situação historicamente delimitada de fracasso e anomia — o abandono dos espaços modernizados de Maracaibo, construídos de forma violenta —, continua a ser reproduzida nas estruturas sociopolíticas atuais, inclusive na Revolução Bolivariana, que teoricamente surgiu contra tudo isso.

2.5. Aproximações e distanciamentos com o paradigma nacional-populista

Podemos concluir que *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* dá uma continuidade institucional e narrativa a uma tradição de representação do documentário venezuelano, com distanciamentos.

Em primeiro lugar, o filme foca-se em um espaço nascido do sonho modernizador do petróleo e de seu devir decadente. Dentro dele, temos o que Carreño chama “os personagens excluídos da modernidade e sua promessa de bem-estar social” (2011, p. 209). Isso nos leva às ideias de “indagação social em um país bêbado de dólares”, traço identificado por Hernández no documentário sobre cultura popular e sujeito marginalizado das décadas de 1970 e 1980 (Cf. Capítulo I, ponto 2.2).

O acesso à idiosincrasia popular através de personagens emblemáticos também é um traço destacado por Miranda (Cf. Capítulo I, ponto 2.3). Em *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* acontece esta revelação e se projeta para além do âmbito restrito do nacionalismo. O interesse pelos personagens populares e/ou marginalizados não se traduz em uma coleção de tipos, nem em uma exaltação das formas culturais e artísticas zulianas. A ética que transparece através do conteúdo das entrevistas e do comportamento da câmera revela não corresponde com uma descrição etnográfica, e sim o que nos parece uma preocupação por questões narrativas do cinema. O cuidado com a estrutura dramática do filme é uma característica que Yanilú Ojeda ressalta como própria da cinematografia documentária contemporânea venezuelana.

El Terminal é uma exaltação das formas culturais populares zulianas, traço destacado por Miranda (Cf. Capítulo I, ponto 2.1), mas o tempo inteiro apresenta — também— as misérias do local. A narrativa agencia, com esta miséria, uma crítica política aberta aos traços populistas que persistem na cultura política da Venezuela. Neste sentido, o documentário afasta-se do paradigma nacionalista-populista que foi criticado por Miranda (1994, p. 96) em alguns documentários das décadas de 1970 e 1980 — o que ele chamou de “documentários anódinos” (Cf. Capítulo I, ponto 2.3)— no sentido em que o filme não recua politicamente para manter boas relações com o poder. Mesmo oriundo de programas impulsionados pela Revolução Bolivariana, o filme de Ojeda não deixa de lançar-se sobre o quanto o *chavismo* reproduz a cultura política populista, sustentada na capitalização política das classes populares através de ações políticas proselitistas e demagógicas possibilitadas pela receita petroleira, em lugar de atender problemas mais importantes.

No entanto, entendemos que a crítica do filme de Ojeda é a permanência de um traço na cultura política do país em um sentido geral, e não um simples comentário político anti-chavista. Ele é perfeitamente válido para outros atores políticos venezuelanos, com independência da sua ideologia. O testemunho final, inserido durante os créditos, corrobora esta leitura: *La Magallanera* afirma que o terminal não é nem de Di Martino (chavista), nem de *Manuelito* (Manuel Rosales, então governador do Zulia, de oposição) e sim dos motoristas. Porém, não existe união entre eles e por isso não conseguem levantar uma voz sobre a decadência do espaço.

3. *TOCAR Y LUCCHAR* E A DIVERSIFICAÇÃO IDEOLÓGICA DO DOCUMENTÁRIO VENEZUELANO CONTEMPORÂNEO²⁰⁹

Nesta parte sustentaremos uma análise de *Tocar y Luchar* (Alberto Arvelo, 2004210/2006, 71 min, 35mm) como exemplo do que propomos como a “diversificação ideológica” do documentário venezuelano por volta da década de 1990. Esta ideia está relacionada com a expressividade que ganharam atores e obras cinematográficos não atrelados nem ao paradigma de representação político-militante de esquerda, nem ao paradigma de “pacto” na representação da cultura e do sujeito popular.

Os filmes contemporâneos que consideramos vinculados com este paradigma abriram uma janela importante na exibição do longa-metragem documentário venezuelano nas salas de cinema comercial a partir de 2006. Eles dialogaram com o meio de produção, distribuição e exibição cinematográfica comercial e são — entre os títulos do nosso *corpus*— os que melhor bilheteria tiveram. Sua característica mais ressaltante é a atenuação dos conflitos sociais e políticos na representação de temáticas de cunho nacionalista.

O filme marco deste conjunto —na nossa perspectiva— é *Tocar y Luchar*, obra que toma seu título do lema do *Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela*, conhecido apenas como *El Sistema*. Trata-se de um documentário pautado em tom romântico que exalta o impacto positivo²¹¹ deste projeto no meio social venezuelano. Cabe destacar que, devido a seus resultados, *El Sistema* é uma das experiências mais elogiadas do mundo no campo da música erudita.

Segundo buscaremos sustentar, *Tocar y Luchar* consegue, através deste discurso sobre *El Sistema*, formular um comentário “conciliador” sobre a marcada polarização política que acontecia em 2006 entre partidários e opositores da Revolução Bolivariana. Este comentário é feito apesar da narrativa do filme estar cuidadosamente desprovida de elementos imagéticos que pudessem “falar” — diretamente e por si só— desse conflito.

²⁰⁹ Esta seção apresenta parte do conteúdo de um artigo escrito pelo autor desta dissertação em coautoria com a Prof. Dra. Suzana Reck Miranda. O texto foi publicado na revista *Novos Olhares* (Cf. MIRANDA S.R.; MAGGI D., 2015, p. 125-137)

²¹⁰ Data de produção.

²¹¹ Segundo informação atualizada em 2013, aproximadamente 400 mil crianças e adolescentes venezuelanos, 75% deles de estratos sociais carentes, participam no *Sistema* através de 285 orquestras pré-infantis, 220 orquestras infantis, 180 orquestras de adolescentes, 30 orquestras profissionais, 360 agrupações corais, 1.355 agrupações corais afilhadas, 20 oficinas de luteria. O corpo docente do programa conta com 15.000 professores na Venezuela. Existem núcleos inspirados no modelo do *Sistema* pelo menos em 42 países. (FUNDAMUSICAL, 2014).

De entrada, podemos argumentar que o filme assume como tema um referencial não identificado nem com a esfera *chavista* nem com a esfera *opositora* dentro do mapa social e cultural venezuelano, largamente polarizado. A obra traz participações de personagens não atrelados (nem atreláveis) a nenhuma das duas tendências. O artífice do *El Sistema*, o maestro José Antonio Abreu²¹², é uma figura muito respeitada que soube guardar excelentes relações com o poder político desde 1975, chegando a ser ministro de cultura e deputado durante as décadas de 1980 e 1990. Isto garantiu para seu projeto notável autonomia no quadro estatal venezuelano.

Com a Revolução Bolivariana não foi diferente; tanto ele quanto o “filho pródigo” do programa, o diretor Gustavo Dudamel²¹³, são figuras que — pelo menos em 2005— simpatizavam discretamente com a Revolução Bolivariana. Porém, a reputação do projeto, do maestro e o sucesso internacional do programa fariam insensatos quaisquer comentários pejorativos e desqualificativos da oposição em torno dessas simpatias, pelo menos na esfera pública.

No seu caráter acima da polarização política venezuelana, *El Sistema* é representado como um *topus uranus* de desenvolvimento humano cuja incidência no meio social é capaz de apagar os conflitos sociais e políticos. Tal impacto se sustenta no fomento dos ideais de coletivismo, harmonia e beleza que definem a prática musical orquestral. Nesse sentido, música é um elemento de primeira ordem na *construção narrativa*²¹⁴ de *Tocar y Luchar*, não apenas pela “realidade musical” do recorte do mundo histórico tematizado, mas também pelo uso de materiais musicais nos planos narrativo, retórico e conotativo do filme. É assim que propomos uma análise centrada na música como elemento central no agenciamento da voz (NICHOLS, 2010, p. 138-141) (Id. , 2005, p. 50) de *Tocar y Luchar*.

²¹² Pianista, compositor, regente, economista e político venezuelano (1939-), mentor e artífice do *Sistema*. Tem recebido vários doutorados *Honoris Causa* no mundo, é um dos personagens mais queridos e respeitados do país. (FUNDAMUSICAL, 2014)

²¹³ Regente venezuelano (1981-) formado no *Sistema*, atual diretor da Orquestra Filarmônica de Los Angeles (2009-). (FUNDAMUSICAL, 2014)

²¹⁴ Um número crescente de acadêmicos brasileiros tem chamado a atenção sobre o uso extensivo da música no documentário e a necessidade de aprofundar estudos nesse campo. Fernão Ramos (2008, p. 86) destaca a função de modulação que exerce a música na construção da voz assertiva no documentário e a conveniência de pesquisar mais especificamente as relações entre música e narrativa nos filmes de não ficção. Considerar — no sentido de Fernán Ramos— que a música *modula* a narrativa é supor que existe uma narrativa prévia, que é modificada *a posteriori* pela música. Seguimos aqui a pesquisadora sobre música no cinema Anahid Kassabian quando aponta: “isto claramente não pode ser o caso, já que a música (e o som, em termos mais gerais) contribui significativamente na construção das relações espaciais em filmes narrativos” (2001, p. 42). Nesse sentido é que usamos o termo “construção narrativa”.

Antes de adentrarmos nesse campo, consideramos conveniente ressaltar alguns aspectos gerais do filme. Em primeiro lugar, os recursos imagéticos dos que se compõe são: a) material videográfico e fotográfico de arquivo, principalmente concertos das orquestras integrantes do *El Sistema* e depoimentos de músicos importantes; b) gravações originais de testemunhos de eminências do mundo da música erudita e autoridades de *El Sistema*; c) gravações originais de concertos e ensaios das orquestras, com testemunhos informais de alunos e profissionais; d) encenações com os personagens do filme: seis garotos alunos do *El Sistema*, de diferentes origens e posições socioeconômicas, e dois ex-alunos consagrados que oferecem depoimentos à câmera, demonstram suas habilidades musicais, apresentam aspectos do seu cotidiano e participam de um pequeno concerto na igreja de Los Cachicatos, um vilarejo pesqueiro e turístico no oriente do país (edo. Sucre) e e) planos da proa de um barco navegando, usados como fundo de títulos (*inserts*) das quatro partes do filme.²¹⁵

O longa-metragem configura-se, em primeira instância, na modalidade participativa do documentário, segundo o referencial teórico de Nichols (2010, p. 153-132). A representação se constrói mediante a participação do sujeito-da-câmera (RAMOS, 2008, p. 90) no mundo de ensaios e apresentações de *El Sistema*. Alberto Arvelo — por sinal um dos diretores de ficção mais importantes do cinema venezuelano dos últimos 20 anos²¹⁶— foi membro do programa quando criança.

As entrevistas e testemunhos são os principais elementos que sustentam o discurso do filme: as primeiras explicam o *ethos* do projeto, sua evolução e desempenho; enquanto que os segundos — geralmente fornecidos por estrelas do mundo da música erudita— certificam continuamente a qualidade musical de *El Sistema*. O material de arquivo do filme, em geral, é usado como ilustração do que os entrevistados falam. Muito desse

²¹⁵ A primeira cartela diz “Primeira parte” (00:02:15). A segunda parte não existe no filme, e supomos que é o segundo longa-metragem de Arvelo, *Dudamel, el sonido de los niños* (2011), que fala sobre a internacionalização do programa e foca-se na figura de Gustavo Dudamel. Os títulos destas partes ou atos são “a música” (00:04:40), “a comunidade” (00:26:08), “o espiritual” (00:42:10) e “o aplauso” (01:01:12). Segundo uma observação nossa, o conteúdo do documentário não está discriminado, ou pelo menos não de forma notória, por estes critérios temáticos. Ou seja, o filme constantemente está falando de “o espiritual” no sistema, e do cotidiano dos membros da comunidade, bem como da qualidade e o sucesso internacional do programa. Talvez a disposição destas cartelas mais ou menos cada 20 minutos pôde ter a ver mais com um assunto de formatação do filme para exibição em TV do que com um critério de montagem.

²¹⁶ Alberto Arvelo (Mérida, 1966-) tem sido distinguido com mais de 30 prêmios internacionais. O realizador ganhou fama com os títulos *Una vida y dos mandados* (1997) e *Una casa com vista al mar* (2001). *Havana, Havana* (2004), *Cyrano Fernández* (2007) são outras das suas obras mais conhecidas. Em 2013 dirigiu *The Liberator*, drama biográfico sobre Simón Bolívar que foi coproduzido entre a Venezuela e a Espanha, com participação de capital alemão, e contou com um orçamento de 50 milhões de dólares, sendo um dos filmes mais caros da história do cinema latino-americano. Também se desempenha como produtor executivo. É, sem sombra de dúvida, o diretor venezuelano mais conhecido além das fronteiras do país.

material é da mesma natureza das gravações originais de concertos e ensaios, pelo que são usados na montagem de forma semelhante.

Mas, nada obstante a esse caráter “participativo”, *Tocar y Luchar* é um documentário com um cunho fortemente poético. Seguindo a Nichols, nele dá a impressão de que “a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (NICHOLS, 2010, p. 162). Mediante a qualidade idealista dos testemunhos, a tessitura emotiva do material de arquivo escolhido e o caráter comovente das encenações, *El Sistema* é representado como um mundo coeso e harmônico, exento de problemas e com uma unidade estética e ideológica definida. Estas características nos lembram — também — das palavras do teórico francês Guy Gauthier quando descreve o *documentário romanceado* — cujo maior antecedente seria o legendário *Nanook*. Nele, “a filmagem — não sem riscos e dificuldades maiores— obedece em grande parte, à conduta futura do relato” (GAUTHIER, 2011, p. 207).

Contudo, consideramos que é na música, e os seus diversos usos no filme, que tal efeito poético ganha contundência e que toma corpo a representação ilusionista. Para estudarmos a música em *Tocar y Luchar*, tentaremos aplicar paradigmas que vêm dos estudos da música no cinema de ficção hollywoodiano contemporâneo, particularmente os conceitos da acadêmica inglesa Anahid Kassabian²¹⁷ (2001) para a análise do funcionamento da música no filme no momento da sua recepção, desde uma perspectiva inserida nos Estudos Culturais.

Com os conceitos de Kassabian, além de outros referenciais e constatações próprias, tentaremos levantar um estudo em três níveis: a) a origem e uso de materiais musicais na construção narrativa de *Tocar y Luchar*; b) a sua função retórica na construção do discurso sobre *El Sistema* e c) as alusões ao contexto de polarização sociopolítica e, mais especificamente, os comentários a respeito desse contexto através do uso e permutação de materiais musicais. No final, tentaremos refletir sobre as aproximações e distanciamentos do filme com o paradigma “de diversificação ideológica” do documentário contemporâneo venezuelano.

²¹⁷ Kassabian oferece uma série de ferramentas teóricas para descrever as operações de construção de sentido e ideologia que a música fornece à narrativa de ficção através de peças que apelam à bagagem interpretativa dos espectadores, situada em um continuum histórico e cultural determinado. Nós propomos que essas operações são rastreáveis em qualquer tipo de narrativa e seu estudo ajuda no processo de análise das asserções de mundo que fazem os documentários.

3.1. Música, estrutura e unidade do mundo histórico

O primeiro ponto para pensarmos no uso da música em *Tocar y Luchar* é a origem dos materiais musicais presentes no filme e nas relações de unidade narrativa e estética que estes lhe aportam. Valemo-nos aqui de três categorias usadas por Kassabian (2001, p. 41-49) para distinguir as relações entre a música e mundo narrativo do filme:

- a) *Source music*²¹⁸, que abarca os materiais musicais diegéticos, pertencentes ao universo da “tomada”.
- b) *Dramatic scoring*, que são os materiais musicais não diegéticos, compostos ou compilados para a montagem da narrativa;
- c) *Source scoring*, que Kassabian define como a manipulação não diegética de materiais diegéticos, ou seja, materiais musicais presentes na cena, pertencentes à “tomada”, que passam a serem manipulados como elementos de composição musical na montagem.

Nos 71 minutos de *Tocar y Luchar* encontramos *source music* — ou seja, música executada durante a filmagem — que é aproveitada com fins narrativos e estéticos. Por exemplo, as gravações de arquivo contêm concertos das orquestras do *El Sistema* em cenários canônicos da música acadêmica internacional ao longo de quase quatro décadas. A maioria das obras executadas nesses concertos são peças do repertório erudito, muito difundidas, como a *Nona Sinfonia* de Beethoven, a *Fanfarra para o Homem Comum* de Copland e o *Aleluia* de Händel, conduzidas de forma comovida por regentes famosos.

Esta *source music* é plenamente aproveitada como *source scoring*, ou seja, é empregada como fundo musical para caracterizar outros materiais fílmicos, especialmente entrevistas com regentes e solistas, muitos deles presentes também nessas gravações de arquivo, como Sir Simon Rattle²¹⁹ e Claudio Abbado²²⁰, o que fornece a sensação de unidade narrativa que destacamos antes e relacionamos com o cunho “poético” do filme. O longo depoimento do maestro Abreu sobre o embasamento filosófico do *El Sistema* como projeto de transformação social — que funciona como um dos fios condutores do documentário —

²¹⁸ Permitimo-nos aqui manter os termos originais, porque consideramos que perdem peso na tradução. Em língua portuguesa poderíamos falar de *música na cena*, *composição dramática* e *composição a partir de música na cena*.

²¹⁹ Regente de orquestra inglês (1955-), diretor desde 2002 da Orquestra Filarmônica de Berlim, recebeu a ordem do Império Britânico em 1987.

²²⁰ Regente de orquestra italiano (1933-2014), falecido pouco antes da redação deste artigo. Foi diretor da Orquestra Sinfônica de Londres (1979-1987), da Orquestra Filarmônica de Berlim (1989-2002) e criou a Orquestra do Festival de Lucerna (2003). Fundou e foi diretor musical da Orquestra Juvenil da União Europeia (1978) e da Orquestra Juvenil Gustav Mahler (1986). (FUNDAMUSICAL, 2014)

costuma ter como fundo musical estas peças eruditas bem conhecidas, quase sempre depois da sua aparição diegética nas imagens de arquivo.

O uso da *source music* como *source scoring* também é notável nas encenações dos alunos do sistema, que executam seus instrumentos. A *source music* dessas execuções é, volta e meia, usada como acompanhamento musical das suas próprias entrevistas, das sequências encenadas nos seus espaços de moradia e, inclusive, de alguns depoimentos de regentes e autoridades de *El Sistema*. Desta forma, esses materiais fílmicos ficam impregnados de uma mesma identidade estética e carga emotiva. Além disso, essas incursões musicais agem como o que os teóricos Spence e Navarro (2011, p. 31-33) denominaram de índices de “autenticidade” documental das execuções, quer dizer, um aspecto de “realidade” que é acrescentado nos depoimentos pela condição “artesanal” da *source music* dos garotos.²²¹

Chama a atenção que, como *dramatic scoring*, encontramos pouquíssimas peças em *Tocar y Luchar*. Temos uma música original, de compositor venezuelano Nascuy Linares²²². Trata-se de um tema lento e melancólico para cordas e piano que é usado poucas vezes. Sua aparição mais longa ocorre no começo do documentário, na sequência que inicia após a entrada do intertítulo com o nome do filme e que termina na primeira aparição do maestro Abreu. O tema será retomado brevemente em dois depoimentos de Abreu e somente será ouvido por mais tempo nos créditos finais.

Além dessa composição de Linares, foram compiladas e usadas como *dramatic scoring* três peças: uma peça bem conhecida do gênero *salsa*²²³, intitulada “*lluvia con nieve*”²²⁴ e duas peças eruditas que fazem parte das trilhas musicais de dois filmes venezuelanos: *Oriana* (Fina Torres, 1985) e *Manuela Sáenz* (Diego Rísquez, 2000). Ambas as

²²¹ Os autores definem os índices de autenticidade imagéticos e auditivos da forma seguinte: “These are formal conventions that normally functions as markers of authenticity. They tell the spectator that what they are watching is a documentary, a nonfictional representation of the sociohistorical world (...) ‘Documentary’ has become a style or an aesthetic that evokes ‘the real’. But when we go to see a documentary, we generally know beforehand that it is not fiction. And we make certain assumptions about authenticity based on that. Hence Eitzen’s assert ‘Might It Be Lying?’ But we must not forget that, when documentaries assert ‘This happened’, they do do through formal cinematic conventions”. (SPENCE e NAVARRO, 2011, p. 31-33)

²²² Compositor venezuelano (1972-). Compôs a trilha musical de vários filmes desse país como *Uma vida y dos mandados* (Alberto Arvelo, 1996), *Cyrano Fernández* (Alberto Arvelo, 2007); *Sangrador* (Leonardo Henríquez, 1999), *Maroa* (Solveig Hoogesteijn, 2006) e *Samuel* (César Lucena, 2011).

²²³ Não nos alcançaria o espaço para definir com justiça o que é a *salsa*, mas em termos gerais se conhece como tal um gênero musical nascido da mistura de outros ritmos afro-caribenhos populares, criado por músicos de origem hispano-americana em Nova York, durante a década de 1970. Dentro do gênero *salsa* existem diferentes estilos (RONDÓN, 2004, p.43-74)

²²⁴ O tema é *Lluvia con nieve* pertence ao músico de *salsa* porto-riquense Mon Rivera do álbum *Qué Gente Averiguá*, lançado em 1963 e reeditado em 1976 como “*Mon y sus trombones*” por Fania Records.

trilhas são da autoria do maestro Eduardo Marturet²²⁵, que também é um dos entrevistados em *Tocar y Luchar*.

A primeira peça de Marturet — descrita nos créditos do filme simplesmente como *Oriana*— é usada com o que outra acadêmica importante nos estudos da música no cinema, a estadunidense Claudia Gorbman (1987, p. 76-79) chamou de característica de *inaudibility*²²⁶, ou seja: de uma forma quase imperceptível, pois discretamente acompanha um depoimento do maestro Abreu (00:10:09 – 00:11:03), em um volume baixo, de uma forma subserviente ao discurso, mas que, a nosso ver, lhe imprime uma intenção sublime.

A segunda peça, oriunda do filme *Manuela Sáenz*, é, paradoxalmente, adicionada às imagens do concerto em Los Cachicatos, na sequência final do filme. Nesta espécie de armadilha do documentário, só uma escuta atenta percebe que a instrumentação da peça que ouvimos não corresponde nem com a tessitura e a acústica da música supostamente executada na cena, nem com a música das rápidas imagens de arquivo que estão mescladas ao longo deste trecho. Porém, a característica dramática da peça concorda com o clímax emocional esperado para esta cena, cuja preparação foi apresentada ao longo do filme. As imagens, em *slow motion*, destacam a presença de Gustavo Dudamel, quem ao longo do filme já apareceu sendo aclamado em Munique e elogiado por Sir Simon Rattle.

Estes são exemplos de como a música fornece unidade à estrutura e “lubrifica” o transcorrer da narrativa, uniformizando materiais fílmicos de qualidades diferentes, em ocasiões discordantes, contribuindo para a aderência do espectador ao filme. Recordamos aqui o raciocínio de Gorbman a respeito da música na narrativa clássica:

A música engraxa as rodas da máquina do prazer cinematográfico ao facilitar a passagem do espectador à subjetividade. As “disposições de representação” do cinema narrativo flutuam constantemente; o termo do contrato que configura o raio entre identificação e espetáculo muda de acordo com gênero, estilo de direção, e um repertório de condições históricas. Mas, falando globalmente, a música permanece no filme dramático como a voz hipnótica que ordena ao espectador a crer, a focar-se, a contemplar, a identificar, a consumir... (GORBMAN, 1987, p.69)²²⁷

²²⁵ Compositor e regente venezuelano (1953-), atual diretor titular da Orquestra Sinfônica de Miami. (MARTURET.COM, 2014).

²²⁶ O trabalho de Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*, é um texto canônico sobre o uso da música na narrativa clássica hollywoodiana. Kassabian contesta justamente o caráter de “inaudibilidade” que Gorbman destaca como preponderante, e reivindica que, embora possa não demandar atenção, a música sempre está “agindo”. Não por acaso, seu livro se intitula *Hearing Films*.

²²⁷ Tradução nossa de: “Music greases the wheels of the cinematic pleasure machine by easing the spectator’s passage into subjectivity. Narrative cinema’s “dispositions of representation” fluctuate constantly; the contractual terms setting the ratio between identification and spectacle change according to genre, directorial

A música, neste nível de análise, também gera o que Kassabian, Gorbman e outros teóricos definem como “atmosfera”²²⁸, característica que, no caso de *Tocar y Luchar*, pauta-se em um clima sublime, etéreo, comovente (quase meloso), advindo principalmente das peças acadêmicas utilizadas, que impregnam boa parte do documentário com um caráter de grandeza e solenidade. As entrevistas com os maestros Abreu, Abbado e Rattle que, em termos estruturais não são tão diferentes das tradicionais “cabeças falantes”, resultam prenes de todos os atributos emocionais e artísticos dos concertos do *El Sistema*.

Até aqui, queremos destacar que a música originada no momento da “tomada” é empregada numa espécie de “calibração” de outros materiais órfãos dessa potência emotiva e comovente. Mas, como veremos a seguir, a música em *Tocar y Luchar* não só promove modulação emotiva ou acrescenta unidade. Aqui, retomamos as ideias de Kassabian quando destaca que a música sempre se refere a um *continuum* histórico e cultural, e isso é vastamente utilizado para ampliar a densidade narrativa do documentário e “convocar” significações que constroem parte das suas asserções de mundo:

Em outras palavras, toda a música, incluída a música do filme, existe para o ouvinte neste *continuum* temporal ou histórico. O evento musical específico pode referir, ou não, a outros eventos musicais específicos no filme ou anteriores ao filme, mas em qualquer caso se refere a outros eventos musicais para transmitir significado. (KASSABIAN, 2001, p.52)²²⁹

3.2. Música e evidência na asserção de mundo

A “voz do documentário” em *Tocar y Luchar* nos fala constantemente sobre o poder transformador do *El Sistema* no campo social através da música. Essa voz assertiva é construída numa chave idealizada: tal como apresentada, a ação do *El Sistema* enraíza-se no poder quase “mágico” da música, que é capaz de infundir valores de harmonia, irmandade, solidariedade, perfeição, superação e beleza de forma direta no meio social onde incide.

É como se a proposta educacional, ao automaticamente “assimilar” as qualidades da música que ouvimos, conseguisse “transmiti-las”. A música em *Tocar y Luchar*, especialmente a música erudita, é o elemento fundamental que permite perceber o *El*

style, and a host of historical conditions. But globally speaking, music remains in the dramatic film as the hypnotic voice bidding to believe, behold, identify, consume...”

²²⁸ Tradução nossa de *mood*.

²²⁹ Tradução nossa de: “In other words, all music, including film music, exists for the listener on this time, or history, *continuum*. The *specific* musical event may or may not refer to other specific musical events either within or before the film, but in any case will certainly refer to other musical events in order to convey meaning”.

Sistema como um projeto admirável, anulador das iniquidades e problemas sociais de uma forma “desideologizada”, longe de toda ruptura ideológica e política, de toda violência, que agiria independentemente dos atores políticos ao seu redor e que, por seu caráter sensível, é capaz de elevar estas transformações ao plano do emotivo e, ainda, do espiritual.

Esta representação supõe certos procedimentos argumentativos que, segundo queremos sustentar, repousam em grande medida no apelo constante que a música faz do repertório histórico e cultural dos espectadores.

Destacamos aqui as ideias de Nichols citadas por Ramos, sobre a “montagem de evidência” que caracteriza o documentário:

Em vez de organizar os cortes para uma sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a *montagem de evidência* os organiza dentro de um modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica. (NICHOLS *apud* RAMOS, 2008, p. 87)

A “voz” de *Tocar y Luchar* organiza a montagem para evidenciar que o discurso sobre *El Sistema* — contido principalmente nos depoimentos do filme²³⁰ — não é só uma idealização. Certos materiais musicais específicos, com significações próprias, agem então como “evidências”. Propomos analisar isto à luz de algumas categorias utilizadas por Kassabian (2001, p. 49-59) para estudar as relações entre música e *continuum* histórico/cultural: *citação* (a inclusão de um texto musical preexistente na narrativa), *alusão* (inclusão não só do texto musical senão a evocação da narrativa original desse texto) e *comentário* (inclusão de uma música que detona uma reflexão consciente sobre as imagens).

Tomamos um exemplo de uma das primeiras sequências do filme (00:06:36 – 00:06:50). Nela, assistimos um depoimento do maestro Abreu falando que quem é capaz de gerar beleza e harmonia com a música, também é capaz de conhecer internamente a harmonia essencial “que só a música pode comunicar ao ser humano. Essa revelação é o que transforma, sublima e desenvolve por dentro o espírito do homem²³¹” [tradução nossa].

Em seguida, vemos imagens de arquivo editadas do que parece ser um ensaio geral da Orquestra Sinfônica Juvenil Simón Bolívar, junto com um *ensamble* de coros juvenis

²³⁰ Nichols nos lembra de que: “Nos documentários, quando a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador, estamos diante de uma estratégia de não menos importância ideológica que a dos filmes de ficção equivalentes.” (2005, p.58)

²³¹ Original em espanhol: “... sólo puede comunicar la música al ser humano. Esa revelación es lo que transforma, sublima y desarrolla por dentro el espíritu del hombre”.

de *El Sistema*, executando o *Aleluia* de Händel²³² no Teatro Teresa Carreño de Caracas. O célebre tenor espanhol Plácido Domingo está presente no teatro, com roupas esportivas, e chora comovido enquanto escuta o *finale* da peça. Imagens abertas da execução são montadas em sobreposição a um *close* do rosto do tenor que, de perfil, preenche o lado direito do quadro. Finalizado o concerto, Domingo, ainda de perfil e no lado direito da tela, mas enquadrado da cintura para cima (com parte da orquestra ao fundo e, com o ombro do maestro Abreu, em primeiríssimo plano à esquerda) declara:

Na minha primeira vez no Teatro Teresa Carreño, não esperava entrar no céu e ouvir estas vozes celestiais. A verdade é que nunca tinha sentido uma emoção tão grande e, aliás, não só pela emotividade deste momento, senão, devo dizer, pela qualidade. (00:08:10 - 00:08:31) [tradução nossa]²³³

Este é um típico procedimento que visa legitimar a “voz” narrativa de *Tocar y Luchar*. Quem conhecer a peça musical (*Aleluia* é parte do oratório “O Messias” e remete à ascensão de Cristo depois da Paixão) poderá relacioná-la às ideias de redenção, celebração e milagre. Esta obra de Handel é comumente usada em contextos diversos, inclusive na indústria cultural, para evocar um caráter de transcendência. Tal uso decorre, em boa parte, da possibilidade de alusão no sentido que Kassabian dá ao termo.

A imagem de jovens de um país subdesenvolvido como a Venezuela tocando com excelente qualidade evidencia, em si, a aplicação social concreta dos valores sublimes que pontifica Abreu. No entanto, o fato da peça musical executada ser o *Alleluia* soma à declaração do maestro um inconfundível caráter de enlevo. Mas, para o espectador sem *competência*²³⁴ (KASSABIAN, 2001, p.20) para avaliar a qualidade do desempenho musical, são as lágrimas e as palavras de Domingo — artista bem conhecido no mercado midiático — que confirmam a relevância musical do *El Sistema* e revestem as declarações de Abreu com um halo de “verdade”.

Consideramos oportuno citar aqui a pesquisa de Mariana Baltar (2007) sobre os diálogos entre a *imaginação melodramática* e o universo do documentário. Baltar nos explica que imaginação melodramática é um conceito desenvolvido por Peter Brooks (1995) e

²³² Trata-se do 42º movimento do oratório “O Messias” de Georg Friedrich Handel, HWV 56, estreado em 1742. É o final da segunda parte (A Ascensão) da obra.

²³³ Original em espanhol: “En mi primera vez en el Teatro Teresa Carreño, no esperaba entrar al cielo y oír estas voces celestiales. La verdad es que nunca había sentido una emoción tan grande y, además, no sólo por la emotividad de este momento sino, debo decir, por la calidad”.

²³⁴ Kassabian usa o termo *competence* para denominar a habilidade que geraria consistência para a codificação e a decodificação da música em filmes. Para a autora, a competência interpretativa varia de espectador para espectador e de acordo com fatores culturais e históricos.

Thomas Elsaesser (1987), que consideram o melodrama como um tipo de consciência de mundo próprio da subjetividade moderna.

A autora sustenta que o melodrama é um gênero que tem como característica colocar questões morais da modernidade numa chave emocional compreensível — pedagogicamente estratégica (2007, p.88) — para o público, e usa a ideia de “imaginação melodramática” como ferramenta para analisar “o processo de reapropriação de algumas estratégias de ativação das afetações colocadas em cena” (2007, p.90) não apenas nas narrativas melodramáticas, mas em outros tipos de narrativas (ou gêneros) como, por exemplo, no documentário.

Segundo nossa análise, este tipo de consciência e de representação do mundo em chave sentimental ocorre não apenas na sequência analisada, mas em boa parte de *Tocar y Luchar*. Ainda sobre este exemplo, vale reforçar que o *Aleluia*, a figura de Domingo e suas lágrimas demonstram que as asserções sobre o *El Sistema*, ao perpassarem pelo campo convincente das emoções, assumem uma força discursiva melodramática incontestável.

3.3. Música e “limpeza” ideológica na argumentação

Sobre o caráter melodramático da narrativa de *Tocar y Luchar* — e a contribuição da música nesse caráter— voltaremos depois. Por enquanto, queremos destacar outro procedimento de legitimação do discurso sobre o programa venezuelano que vislumbramos em *Tocar y Luchar*: os comentários que produzem os poucos materiais musicais não acadêmicos presentes no filme.

Nesse sentido, levantaremos como exemplo três sequências. A primeira inicia logo após a cartela “A comunidade” (00:26:27-00:27:07). Nela vemos um plano-sequência da personagem Joyce Blanco (14 anos) caminhando pelos becos de La Vega, uma das favelas mais populosas de Caracas. Enquanto caminha, a adolescente toca no violino um trecho de uma peça barroca, com destreza. A câmera a segue e mostra os barracos de La Vega enquanto ouvimos o depoimento em *off* de Mark Churchill, decano do *New England Conservatory of Music*²³⁵. O músico celebra a idoneidade do projeto do maestro Abreu porque, em lugar de providenciar comida, moradia ou atenção médica às classes desfavorecidas, brinda alimento para suas almas e, com isso, essas pessoas adquirem as condições “espirituais” para lutar por uma vida melhor. Supomos, então, que Joyce Blanco encarna estas ideias.

²³⁵ Escola de música independente mais antiga dos Estados Unidos, fundada em 1867 (NEC, 2014).

Esta sequência, implicitamente, pode ser lida como uma entronização da música erudita como tábua de salvação, dentro de uma perspectiva eurocêntrica. A caminhada por La Vega, desprovida de sonoridades musicais onipresentes nas favelas venezuelanas, como a *salsa*, o *vallenato* ou o *reggeatón*²³⁶, acrescenta a possibilidade dessa leitura: é como se a delicadeza canônica e ocidental do violino, que representa a cultura musical erudita, viesse a apagar a identidade musical popular venezuelana, na sua variante urbana, que poderia ser entendida como marca de subdesenvolvimento, barbárie e pobreza.

Porém, na cena seguinte (00:28:08-00:29:38) outro personagem, Daniel Arias, violoncelista de 12 anos, interpreta junto aos seus familiares um fragmento musical *llanero*, gênero tradicional do que já falamos em outros momentos desta dissertação e que tem caráter de “música nacional” na Venezuela. Com qualidade dentro do estilo vocal *llanero*, Daniel é acompanhado com um *cuatro*, um tipo de violão pequeno, de quatro cordas, também reconhecido como instrumento nacional. Imediatamente após este plano, que parece ter sido filmado na sala de estar de sua casa, o jovem aparece com seu violoncelo tocando, em concerto²³⁷, os últimos acordes da *Fuga con Pajarillo*²³⁸, uma obra acadêmica que incorpora formas e instrumentação musicais *llaneros* dentro do cânone sinfônico.

Segundo nossa perspectiva, esta sequência com o Daniel procura resolver a possível leitura eurocêntrica que a sequência anterior (com a Joyce) motiva. Com o canto de Daniel, tenta-se evidenciar — embora de forma sutil — que o ensino musical acadêmico não entra em conflito com os valores musicais tradicionais da Venezuela, representados pela música *llanera*. Não só sugere que os membros do *El Sistema* estimam as formas musicais autóctones, senão que a identidade nacional é valorizada no âmbito das orquestras acadêmicas do projeto. Indica-se, assim, que a alta cultura ocidental não pretende “apagar” a idiosincrasia nacional vernácula.

Tal interpretação pode ser imediata para um ouvinte venezuelano, que reconhece na *Fuga* uma peça emblemática da síntese entre as duas “esferas” culturais. Mas, mesmo um espectador sem familiaridade com o idioma musical venezuelano poderá

²³⁶ Trata-se de ritmos musicais populares, de caráter comercial, que se escutam amplamente na Venezuela.

²³⁷ Este plano também é breve. Em *plongée*, a câmera enquadra Daniel lateralmente. Ele aparece no lado direito da tela, em um plano próximo. Aos poucos, a câmera se afasta e, na mesma posição, revela boa parte da orquestra.

²³⁸ Dentro da música *llanera* existe o gênero musical e de dança denominado *zoropo* que, por sua vez, possui 22 ritmos diferentes. O *pajarillo* é um deles (ROMERO, 2014). A *Fuga con Pajarillo* é o primeiro movimento da *Suite para Cuerdas* (1976) do mestre venezuelano Aldemaro Romero (1928-2007) (ALDEMAROROMERO.ORG, 2014).

identificar, no orgulho que Daniel demonstra ao cantar e na tessitura étnica da frase musical, que o filme lança um comentário sobre o acadêmico-erudito e o autóctone-nacional. Na realidade, *El Sistema* é composto — além das agrupações sinfônicas eruditas— por várias orquestras de música *llanera*, rock sinfônico, música caribenha e jazz (FUNDAMUSICAL, 2014), mas esse fato não é explicitamente “dito” no filme; só é evidenciado através de comentários musicais.

Podemos dizer, então, que nestas duas sequências analisadas houve uma espécie de “deslocamento” do ambiente sonoro que provavelmente circundaria os locais retratados para que outro pudesse ser “realocado”, no intuito de reforçar as asserções de *Tocar y Luchar*.

Gráfico 5 – Fotogramas de sequência I / *Tocar y Luchar*.



Legenda: no primeiro fotograma, Joyce Blanco toca o violino em La Vega enquanto Mark Churchill fala em *off*. No segundo, Daniel Arias canta um *joropo* na sala de estar da sua casa.

Outra questão que colocamos aqui diz respeito à presença específica da música *llanera*. O filme recorre a um idioma musical até certo ponto ingênuo —embora contemporâneo— da cultura autóctone venezuelana, como contraponto à presença dominante da música sinfônica erudita. A melodia *llanera* identifica-se muito mais com uma situação rural idílica ao invés do caos urbano das favelas. Há na narrativa do documentário um único momento em que um material musical oriundo da música popular urbana — uma *salsa*— é incluído como *dramatic scoring*. Trata-se da encenação que involucra outro “filho” bem sucedido do *El Sistema*, o jovem contrabaixista Edicson Ruiz²³⁹.

Na primeira parte da sequência (00:47:09-00:50:17), Ruiz demonstra seu talento como instrumentista nos espaços exteriores do Teatro Teresa Carreño de Caracas. Logo depois, vemos depoimentos à câmera de vários fregueses de La Candelaria, um bairro

²³⁹ Ruiz (1985-) foi o bolsista mais jovem da história em ingressar na Academia da Orquestra Filarmônica de Berlim em 2001, com 15 anos, antes de passar a ser membro estável da Orquestra.

tradicional de classe média baixa no centro da cidade. Eles exaltam o jovem artista, nascido e criado nesse bairro. As imagens continuam acompanhadas, em *source scoring*, pela música do contrabaixo de Edicson Ruiz. A montagem termina com um plano, enquadrado em *contre-plongée*, do *finale* magistral do músico com seu instrumento. Até aqui, a sequência nos dá a entender que a habilidade e a fama de Ruiz são reconhecidos e admirados no meio originário dele.

Logo depois, vemos planos fixos e planos-sequência em *travelling* da rodovia Francisco Fajardo, dos arredores da Plaza Venezuela, do túnel de La Planície e do calçadão da Av. México. Todos estes são lugares reconhecíveis do centro e oeste de Caracas, as zonas que concentram a maior população de baixa renda da cidade. Nos planos-sequência, a câmera está dentro da cabine de um carro. Nas imagens, é possível ver vendedores de rua, pedestres e a estampa pintoresca de um caminhão, em movimento, carregado de bananas da terra (um alimento importantíssimo na culinária do país) e com um homem e duas crianças montados na área de carga.

Esta parte da sequência é acompanhada com a *salsa* “*Lluvia con nieve*” em *dramatic scoring*. Esta música se encaixa no que se conhece no mundo musical afrocaribenho como *salsa brava*²⁴⁰, a qual é associada à cultura de favela. Não obstante, há décadas que a *salsa*, especialmente a *salsa brava*, ganhou apelo e reconhecimento em todas as classes sociais venezuelanas, de uma forma mais ou menos similar que o samba no Brasil.

Depois, e ainda com *Lluvia con nieve* como *dramatic scoring*, vemos Edicson Ruiz enquadrado de costas, a bordo do um automóvel em movimento, no assento do passageiro, sem som ambiente. Ruiz parece dar uma explicação sobre o mercado de livros usados do viaduto da Av. Fuerzas Armadas, um lugar bem conhecido do centro da cidade, localizado entre os bairros La Candelaria e Altigracia. Dentro do carro, e já sem a *Lluvia con nieve*, Ruiz oferece um depoimento à câmera em que reflete sobre a sua experiência em *El Sistema* e ressalta o caráter transformador do programa:

As orquestras, neste momento no mundo, significam o único meio em que a música toca a alma do ser e transforma ao indivíduo. Com a música é possível transformar esse sentimento, transformar o futuro, com que outra arte seria possível? *Isso é o que*

²⁴⁰ A chamada *salsa brava* é o estilo clássico, que os artistas da gravadora Fania Records (Héctor Lavoe, Willie Colón, Rubén Blades, por exemplo) levaram à popularidade. A *salsa brava* se caracteriza por uma instrumentação de percussão e metais e piano com cadências aceleradas e enérgicas, *solos* conhecidos como descargas, e letras que frequentemente falam de temas sociais e urbanos, especialmente da vida de rua — sem ser necessariamente uma música de protesto. Contrapõe-se à *salsa romântica*, que surgiu na década de 80, de cadências mais lentas, maior ênfase melódica e letras românticas e sexuais.

significam as orquestras no nosso país: a salvação e a transformação. (00:48:11 - 00:49:30) [tradução nossa]²⁴¹[grifos nossos]

Em seguida (00:49:41-00:50:50) assistimos um plano-sequência novamente acompanhado com o *dramatic scoring* de *Lluvia con nieve*. Nele, a câmera segue a Edicson Ruiz em um recorrido a pé por La Candelaria. O músico dá depoimentos informais sobre seu cotidiano nas ruas do bairro enquanto cumprimenta e abraça vizinhos e fregueses. O trecho continua com outro plano-sequência, sem música, em que Ruiz entra numa sala de ensaios de *El Sistema*, comenta das primeiras aulas que recebeu aí e diz “este é o cenário histórico onde eu comecei” [tradução nossa]. A sequência finaliza com imagens do Edicson, com o contrabaixo nas costas, entrando no Teatro Teresa Carreño e afastando-se da câmera. A música de fundo deste plano é a *source scoring* de um concerto da Sinfônica Simón Bolívar.

Aqui são repetidas estratégias vista nas sequências, analisadas antes, da Joyce e do Daniel. O filme apresenta imagens do meio popular caraquenho na segurança ‘higiênica’ da cabine de um carro, o que dá uma ideia de que esse meio é perigoso, caótico, subdesenvolvido. A narrativa vincula este meio popular com a citação²⁴² da única peça musical não diegética claramente identificável do filme inteiro: *Lluvia con nieve*²⁴³. Um portavoz de *El Sistema* — elevado de La Candelaria às alturas das melhores orquestras da Europa— fala em salvação e transformação da Venezuela dentro da mesma “higiene” deste veículo.

Até aqui, a leitura pudesse poderia representar — de novo— elitismo e eurocentrismo. A salvação e a transformação das que o jovem Edicson Ruiz fala poderiam ser interpretadas como uma apologia das formas modernas da música orquestral erudita que devem modificar as formas impuras do popular subdesenvolvido.

Porém, essa leitura é ‘limpada’, ou pelo menos atenuada, quando Ruiz recorre alegremente nos ambientes populares onde cresceu. Ele ama La Candelaria e as pessoas de La Candelaria também o amam. É possível pensar que estes espaços são desprovidos do som de ambiente e das interferências que as músicas das ruas de La Candelaria pudessem gerar para evitar uma leitura eurocentrista da sequência. No seu lugar, as imagens são impregnadas da

²⁴¹ Original em espanhol: “Las orquestas para ahorita, en este momento en el mundo, significan que es el único medio donde la música toca el alma del ser y transforma al individuo. Transformar ese sentimiento, transformar todo el futuro, con la música es posible, qué otro arte podría hacer? eso es lo que significan las orquestas en nuestro país: la salvación y la transformación.”

²⁴² Falamos em citação e não em alusão porque *Lluvia con nieve* não tem letra, só a frase que lhe dá título, e portanto não convoca outra narrativa específica.

²⁴³ As outras músicas não diegéticas, como vimos, são colocadas de forma “inaudível” e se confundem com os inúmeros materiais diegéticos que são usados para acompanhar a narrativa.

força semântica e conotação histórica de *Lluvia con nieve*: uma música que representa o popular, mas que já goza de prestígio em toda a escala sociocultural da Venezuela.

A nosso ver, esta sequência quer demonstrar que não existe uma contradição entre o salvacionismo que atravessa o discurso sobre *El Sistema* — discurso que é agenciado não só pelo maestro Abreu, mas também pelos “filhos” de *El Sistema*, como Edicson Ruiz— e as características culturais vernáculas do meio social em que incide.

É neste sentido que observamos a música como elemento retórico: ela é um agente que constantemente atenua a representação de contradições sociais na narrativa de *Tocar y Luchar*, os possíveis conflitos, as possíveis leituras problemáticas, e constrói uma percepção de conciliação, de harmonização. O filme, ao escolher determinados idiomas musicais em detrimento de outros, utopicamente reconfigura o ambiente sonoro-musical destes locais, povoando diferentes geografias sociais com sonoridades canônicas.

Com estas questões, queremos chamar a atenção sobre o fato da música ser um instrumento eficaz na conformação do que Nichols entende como “voz de documentário”. Falamos de eficácia, porque a música consegue comunicar significados sem explicitá-los. Sobre este fato, Kassabian destaca que esses processos de significação operam disfarçados na “emotividade” e na aparente “não-representacionalidade” da música:

Mas, são as práticas musicais e as ideologias dominantes mutuamente constitutivas? Theo van Leeuwen argumenta que, enquanto considera-se de forma geral que a música só evoca respostas emocionais, ela também pode e realiza um trabalho ideológico. Ele sugere que "a música nos faz apreender o que são, em si, significados “não emocionais” de um modo emocional, ou seja, nos vincula emocionalmente a estes significados e faz com que nos identifiquemos com eles" (1988:21). (KASSABIAN, 2001, p.58) [tradução nossa]²⁴⁴

As relações entre emoção, significação, ideologia, “montagem de evidência” e capacidade “auto-disfarçante” da música são fundamentais para entendermos o terceiro ponto que pretendemos levantar nesta discussão.

²⁴⁴ Original em inglês: “But are music practices and dominant ideologies mutually constitutive? Theo van Leeuwen argues that while music is generally considered to elicit only emotional responses, it can and does do ideological work as well. He suggests that “music makes us apprehend what are, in themselves, ‘non-emotional’ meanings in an emotional way, that it binds us affectively to these meanings and makes us identify with them” (1988: 21). He argues that various musical systems such as meter, key center, and interval size encode meanings about social organization. While it is not explicitly van Leeuwen’s project to suggest that music and social organizations create each other, this point is implicit in each of his discussions”.

3.4. Música e comentário sobre polarização sociopolítica

Até agora fica claro que *Tocar y Luchar* é um documentário que procura, essencialmente, comover o espectador. A narrativa facilita as lágrimas ao longo do filme e essa estratégia é eficaz na representação poética do *El Sistema*. Para o público venezuelano, esse caráter comovente pode, inclusive, vir temperado por uma série de sentimentos nacionalistas: orgulho pátrio, solenidade. Nesse marco, queremos destacar um comentário musical que pode ser inferido, segundo nossa análise, em relação à polarização sociopolítica que atravessava a Venezuela no momento da estreia do filme (2006).

Voltamos aqui às ideias de “imaginação melodramática” que Mariana Baltar usa em sua pesquisa. A autora destaca três estratégias típicas do melodrama para colocar questões morais, pedagogicamente eficazes, na cena: “obviedade”, “reiteração” e “simbolização exacerbada” (2007, p. 122). A autora exemplifica como estas estratégias são aproveitadas em vários documentários brasileiros contemporâneos como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002). Queremos destacar a última dessas características —simbolização exacerbada— para ajudar a revelar algumas operações ideológicas e emotivas que subjazem em *Tocar y Luchar*.

Tomaremos como exemplo uma breve sequência na qual vemos os seis jovens personagens-alunos do *El Sistema* tocando seus instrumentos a bordo de uma barca de pesca artesanal enfeitada com fitas e globos (00:21:54 – 00:22:38). Esta sequência inicia logo após uma declaração do maestro Eduardo Marturet:

(*El Sistema*) É uma expressão da beleza do venezuelano em uma forma pura e, o mais importante, em uma forma boa (...). Sem distinções de nenhum tipo, mas com uma identidade. Essa identidade *venezuelana* acho que dá ao movimento — ao som da orquestra inclusive— uma impressão digital inapagável²⁴⁵ [tradução nossa] [grifos nossos].

Suas últimas palavras soam quando a imagem da barca já está presente na tela. A câmera, que também está na barca, movimenta-se da esquerda para a direita e, aos poucos, revela vários elementos, em um único plano. Na frente estão os músicos e ao fundo a imagem da *Virgen del Valle* (N.S. do Vale), padroeira do oriente venezuelano, em cujo festejo costuma-se fazer procissões com barcos enfeitados. Junto à Virgem, vemos pessoas com

²⁴⁵ Tradução nossa de: “Es una expresión de la belleza del venezolano em uma forma pura y, ló más importante, de una forma buena... sin distinciones de ningún tipo, pero com uma identidad. Esa identidad venezolanista yo creo que le da al movimiento —al sonido de la orquestra inclusive— una huella digital imborrable. (*Tocar y Luchar*, 00:21: 27 - 00:21:53)

traços físicos e vestes típicas das populações pesqueiras da região oriental. Os jovens músicos interpretam a *Canción a Venezuela*²⁴⁶ (Canção para a Venezuela), música que circulou na mídia venezuelana durante a década de 1980 e que virou uma espécie de “terceiro hino nacional”²⁴⁷ no país. Enquanto os jovens tocam, a câmera se detém nos rostos deles e de três passageiros: uma anciã com chapéu de pescadora, uma menina e a que parece ser a mãe da menina (há outra menina atrás da anciã e dois homens escondidos detrás da Virgem).

Nesta sequência, acreditamos que há uma simbolização exacerbada que veicula um comentário político. Nossa interpretação resulta da observação dos vários elementos que se sobrepõem. O depoimento de Marturet reforça a ideia de que a fraternidade (unidade “sem distinções de nenhum tipo, mas com uma identidade”) do povo venezuelano seria a expressão “pura” do nacional, da mesma forma que “pura” é a expressão que constitui a arte musical sem fronteiras de *El Sistema*.

A barca que navega na costa parece constituir uma alegoria sobre a unidade nacional venezuelana: nela vemos membros de diferentes classes sociais, uma “tripulação-povo”, que ali se encontra em fraternidade, a bordo de um artefato cheio de símbolos maternos (as mães do povo, a mãe dos céus — a Virgem—, os filhos). Os músicos e personagens populares que tripulam a barca em comunhão encarnam os valores apregoados por *El Sistema*.

Parece que há uma intenção de estabelecer um vínculo entre as classes populares — representadas pelos pescadores— e o *El Sistema* que, mesmo sendo um projeto reconhecido internacionalmente e debruçado sobre a música erudita, honra o popular e o nacional. Como mencionamos antes, a proa dessa barca é utilizada ao longo da narrativa para separar as diferentes partes do filme. Na sequência, esse elemento cobra sentido como um símbolo de vanguarda, de ponta de lança, no âmbito cultural e social venezuelano. O epítome

²⁴⁶ A letra da canção, em espanhol, diz “llevo tu luz y tu aroma en mi piel/ y el cuatro en el corazón/ llevo en mi sangre la espuma del mar/ y tu horizonte en mis ojos / no envidio el vuelo ni el nido al turpial / soy como el viento en la mies / siento al Caribe como una mujer / soy así, qué voy a hacer/ soy desierto, selva, nieve y volcán / y al andar dejo mi estela / y el rumor del llano en una canción / que me desvela / la mujer que quiero tiene que ser / corazón, fuego y espuela / com la piel tostada como una flor / de Venezuela /// Con tus paisajes y sueños me iré / por esos mundos de Dios / Y tus recuerdos al atardecer / me harán mas corto el camino /Entre tus playas quedó mi niñez / tendida al viento y al sol / Y esa nostalgia que hoy sube a mi voz,/ sin querer se hizo canción / De los montes quiero la inmensidad / y del río la acuarela / Y de ti los hijos que sembrarán / nuevas estrellas / Y si un día tengo que naufragar / y el tifón rompe mis velas / enterrad mi cuerpo cerca del mar / en Venezuela.”

²⁴⁷ Esta peça foi curiosamente composta pelos espanhóis Pablo Herrero e José Luis Armentero, na Espanha, a partir de fotos e relatos do cantor venezuelano José Luis Rodríguez “El Puma”, em 1980. A peça não foi gravada nesse momento, mas ao longo dos anos 1980 e 1990 cantores como Mirla Castellanos e Luis Silva, com presença na televisão, popularizaram-na. Seus autores jamais pisaram a Venezuela. Costuma-se dizer que esta canção é o terceiro hino nacional, depois do *Gloria al Bravo Pueblo* (hino oficial) e o *Alma Llanera*, peça escrita em 1914 por Pedro Elías Gutiérrez como parte de uma *zarzuela*.

desse caráter de vanguarda são os ideais de fraternidade encenados —profusamente— na embarcação e que *El Sistema* encarna.

Destacamos, especialmente, a *Canción a Venezuela* como o elemento que agrega certa contundência ideológica e política à cena. Em princípio, há uma possível alusão advinda da letra da canção, que conta a história de uma pessoa que, estando distante, evoca nostalgicamente as belezas naturais da Venezuela e as suas vivências no país. *Canción a Venezuela* é um discurso sobre o nacional —como deve ser o hino nacional de qualquer país— mas em uma chave pessoal, íntima, lacrimosa, em plena sintonia com as características do melodrama.

A *Canción a Venezuela* constitui também um símbolo político frequentemente utilizado em manifestações públicas e em campanhas nacionalistas na Venezuela, pela sua eficácia para desencadear sentimentos pátrios e lágrimas. A canção foi intensamente usada durante os protestos e manifestações de rua que ocorreram entre 2001 e 2003 — como vimos em outro momento desta dissertação, um dos períodos mais turbulentos desde a chegada de Hugo Chávez ao poder em 1999, no qual a divisão radical entre *chavistas* e *oposicionistas* alcançou um clímax.

Embora *Canción a Venezuela* não seja diretamente um símbolo político de nenhuma das facções em conflito, é possível estabelecer uma relação mais próxima entre ela e o universo simbólico *oposicionista*, no âmbito do conflito daqueles anos, porque foi mais usada nas manifestações de rua da oposição. Porém, as imagens da cultura popular tradicional e a ideia de povo que a sequência da barca evoca são muito mais próximas do discurso revolucionário *chavista* do que do *oposicionista*²⁴⁸ (LOZADA, 2008, p.95-98).

Esta sequência aproveita o potencial de comoção de *Canción a Venezuela* — na sua textualidade lírica e no seu contexto histórico— para colocar o comentário de Marturet e os símbolos visuais de “unidade” e de “fraternidade” em um âmbito sociopolítico concreto. Se, por um lado, a canção poderia ser associada a movimentos oposicionistas, ao aderir a uma imagem repleta de símbolos de unidade nacional, é resignificada e parece “escapar” da tão demarcada *polarização*. Neste sentido, a canção ajuda a demonstrar que *El Sistema* não é uma instituição *chavista* ou *não chavista*, que está por cima disso, e advoga pela superação

²⁴⁸ Partimos aqui das descrições da psicóloga social venezuelana Mireya Lozada sobre os imaginários sociais de exclusão no âmbito político polarizado venezuelano durante a primeira metade da década de 2000. Lozada indica que o imaginário cultural *chavista* se sustenta na ideia da fusão Hugo Chávez-povo, e, portanto, Revolução-Povo. No entanto, o imaginário *oposicionista* se remete mais à ideia da *sociedade civil*, que junta setores de classe média e organizações civis como empresas e instituições.

das diferenças políticas dos venezuelanos, graças aos valores de harmonia e de sentido colaborativo que apregoa.

Teria sido um risco enorme para o documentário explicitar — em depoimentos ou imagens— qualquer relação do *El Sistema* com a vida política venezuelana passada e/ou futura. Uma citação direta em relação ao conflito social existente entre *chavistas* e *oposicionistas* teria gerado problemas na acolhida do filme. No entanto, esta canção é capaz de “falar” sobre este embate sem nomeá-lo, e o profuso simbolismo contido na imagem facilita essa interpretação. A emotividade da experiência histórica à que remete *Canción a Venezuela*, o comentário esperançoso que se coloca e os muitos símbolos relacionados com identidade, ética e estética do nacional, fazem desta sequência uma das mais lacrimosas de *Tocar y Luchar*, ao menos para o espectador venezuelano.

Com este exemplo, queremos evidenciar que a música em *Tocar y Luchar*, quando considerada nas suas possíveis relações com o *continuum* histórico, consegue formatar comentários políticos e ideológicos não apenas sobre *El Sistema*, mas também sobre questões mais gerais do “nacional” numa chave poética, que diminui os conflitos.

Gráfico 6 – Fotogramas de sequência II / *Tocar y Luchar*.



Legenda: dois momentos da cena da barca cujo conteúdo alegórico faz um comentário sobre fraternidade e unidade na Venezuela polarizada.

3.5. O documentário venezuelano distanciado dos seus paradigmas originários

Com estas reflexões, podemos sustentar que *Tocar y Luchar* encaixa dentro de um paradigma de representação do documentário venezuelano caracterizado pelo distanciamento com o que Miranda chamava “a clara denúncia e a lúcida análise” (1997, p. 101) [tradução nossa] dos documentário venezuelano, e que nós distinguimos como dois paradigmas de representação diferentes: um deles político militante e outro —mais alegórico— atrelado à representação da cultura popular e os sujeitos marginalizados. O

distanciamento que propomos aponta para a representação do mundo histórico em uma chave romantizada, que atenua as contradições sociais no texto fílmico.

A primeira evidência deste argumento é sustentada no tom poético do longa-metragem; na unidade estética que ele fornece ao mundo histórico através, principalmente, de músicas registradas na tomada que são utilizadas para homogeneizar vários materiais audiovisuais. Os testemunhos, alinhados na enunciação do *ethos* de *El Sistema* (*ethos* que parece organizar — sem empecilho— o mundo histórico que vemos), também ajudam na representação idealizada e emotiva. Isto foi destacado no ponto 3.6 do Capítulo I.

Outra forma de sintonia com este paradigma de “diversificação ideológica” tem a ver com a representação, citando Marc Villá, de “uma Venezuela sem muitos conflitos sociais, próspera, livre” (2012, p. 5) (Cf. Capítulo I, ponto 3.4). O mundo idealizado de *El Sistema*, e a chave mágica com que é apresentado seu efeito no meio social, falam claramente desta característica. O filme de Arvelo sistematicamente lima as asperezas entre centro e periferia (objetivados no plano simbólico da música erudita e a música periférica), e entre direita e esquerda (mesclando referentes de uns e outros em cenas altamente carregadas de elementos simbólicos nacionalistas) utilizando-se da música, um elemento que “diz sem mostrar” e atinge a sensibilidade melodramática do público. A convivência harmônica de classes sociais, alegorizada na barca que sulca os mares do oriente venezuelano, também diz respeito destas ideias (Cf. Capítulo I, ponto 3.6).

Poderia-se pensar que esta fuga dos conflitos socioeconômicos é um traço ideológico de direita. Que tal tipo de representação representa uma obliteração das contradições do capitalismo. Mas, na Venezuela a não representação de conflitos socioeconômicos do país pode ser lida, também, como uma obliteração das contradições do modelo de esquerda da Revolução Bolivariana, ou seja, como uma deferência com o poder. Mais do que uma despolitização das formas de representação vemos neste documentário e outros títulos contemporâneos vinculados com a ideia da “diversificação ideológica” um comentário sobre a inoperância das posições ideológicas radicais da Venezuela, tanto da direita quanto da esquerda.

Nesse sentido, pensamos que *Tocar y Luchar*, bem como *El Yaque*, *Extremos*, e *Vinotinto, la película*, são filmes que, na sua idealização, fazem um chamado à sindérese entre posições radicais. Essa representação, em uma esfera pública saturada de mensagens de ódio, captou o interesse do público venezuelano. O *locus* dessa idealização, talvez, seja o

nacionalismo adocicado que ambas as tendências políticas, *chavistas* e *opositores*, almejam. Em *Tocar y Luchar*, o elemento que conseguiu agenciar esse discurso foi a música.

Também devemos destacar que *Tocar y Luchar* tem traços narrativos que não são novidade no documentário venezuelano. O filme recorre a um projeto cultural que desfruta de grande reconhecimento institucional na Venezuela e no mundo. Isto, como vimos, é uma característica que Miranda criticava do documentário “anódino” sobre artistas cinéticos na década de 1970 e 1980. Os argumentos utópicos de *Tocar y Luchar* não funcionariam sem a evidência do reconhecimento do Outro (com maiúsculas), neste caso da elite musical europeia e estadunidense, que atesta uma e outra vez que a qualidade do programa “é real”. Este traço foi central na crítica de Miranda sobre o documentário da década de 1970 e 1980 (Cf. Capítulo I, ponto 2.3).

Finalmente, o filme mantém uma proximidade com traços populistas e nacionalista, embora o vinculemos a um paradigma diferente ao nacionalismo e populismo de outros títulos de nosso *corpus*. Todo o esforço retórico do longa-metragem, na sua contundência emotiva, acusa um espaço utópico em que as classes populares — as que, em definitiva, estão no centro do comentário de *Tocar y Luchar*— são reivindicadas. *El Sistema* é uma estrutura institucional que protege como um pai, e fornece as ferramentas espirituais que o povo precisa para não viver na postração do subdesenvolvimento. Isso, claramente, atinge a um “pano de fundo” que pode ser mapeado nas práticas de representação do documentário venezuelano desde seus primórdios: o comentário em nome das classes populares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aparição do petróleo como indústria criou na Venezuela uma espécie de cosmogonia. O Estado adquiriu rapidamente um matiz “providencial” (...) O petróleo é fantástico e conduz ao “fantasioso”. O anúncio de que éramos um país petrolero criou na Venezuela a ilusão de um milagre. Criou, na prática, ‘a cultura do milagre’ [...] o país não progrediu, claro está. O país engordou (...). (CABRUJAS *apud* CORONIL, 2013, p. 37) [tradução nossa]²⁴⁹

Os representantes do Estado, isto é, as encarnações visíveis dos poderes invisíveis do dinheiro petrolero, aparecem no cenário estatal como magos poderosos que tiram a realidade social — desde instituições públicas até cosmogonias— de uma cartola. (...) o [Estado] venezuelano se constituiu como uma força unificadora mediante a produção de fantasias de integração coletiva em instituições políticas centralizadas. Enquanto herdeiro da cultura do barroco, o Estado venezuelano ‘cativa mentes’ mediante formas culturais muito retóricas que buscam o consentimento do público, deixando-o, nas palavras de Godzich, boquiabierto (1994:79) (CORONIL, 2013, p. 38-41)²⁵⁰

Iniciamos estas considerações finais com as ideias do antropólogo venezuelano Fernando Coronil (1944-2011) e sua obra seminal, *El Estado Mágico: naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela* (Caracas: Alfa, 2013) e do também fundamental dramaturgo José Ignacio Cabrujas (1937-1995), citado por Coronil, não por um acaso.

Ao começarmos esta pesquisa, tínhamos a soturna sensação que com o documentário contemporâneo acontecia uma coisa que acontece em outros campos da sociedade venezuelana desde que foi descoberto o petróleo no país, na década de 1920: sua notoriedade era produto de espasmódicas e messiânicas políticas públicas, pagas com os petro-dólares do Estado e orientadas —apenas— a fazer ruído político.

Parecia-nos que no âmbito do documentário contemporâneo venezuelano predominava — conforme as ideias de Coronil — o interesse pela circulação da renda petrolera mais do que a produção de valor (2013, p. 47-48). Levado ao nosso objeto, entendemos isto como a necessidade de produzir documentários para participar da transferência das rendas dos programas de cultura e não para realizar obras de valor

²⁴⁹ Original em espanhol: “La aparición del petróleo como industria creó en Venezuela una especie de cosmogonía. El Estado adquirió rápidamente un matiz "providencial" (...) El petróleo es fantástico y conduce a los "fantasioso". El anuncio de que éramos un país petrolero creó en Venezuela la ilusión de un milagro. Creó en la práctica "la cultura del milagro". [...] la riqueza petrolera tuvo la fuerza de un mito (...) el país no progresó, desde luego. El país engordó (...)”

²⁵⁰ Original em espanhol: “Los representantes del Estado, esto es, las encarnaciones visibles de los poderes invisibles del dinero petrolero, aparecen en el escenario estatal como magos poderosos que extraen la realidad social, desde instituciones públicas hasta cosmogonías, de un sombrero. [...]el venezolano se ha constituido como una fuerza unificadora mediante la producción de fantasías de integración colectiva en instituciones políticas centralizadas. Como heredero de la cultura del barroco, el Estado venezolana "cativa mentes" mediante formas culturales muy retóricas que buscan el consentimiento del público dejándolo, en palabras de Godzich, boquiabierto (1994:79)”

cinematográfico, produto de um esforço reflexivo e estético orgânico, com possibilidade de vida no mercado, na sociedade e—depois— nos estudos teóricos cinematográficos.

Toda esta dissertação é um esforço para conjurar esse fantasma. Sistematizar, descrever e refletir sobre as características da produção do documentário venezuelano, organizar uma filmografia, falar a cerca de seu conteúdo, sua tessitura narrativa e estética, é reconhecer que essa cinematografia, ou pelo menos parte dela, não é o mero saldo de uma transferência de renda.

Um dos grandes riscos que assumimos nesta empreitada foi partir de um referencial histórico para descrevermos esse documentário contemporâneo. Em algum momento da análise, nos deu a impressão de que tudo o que descrevíamos era repetição do passado, que nada era específico e novo na época atual, além das mudanças ocasionadas pelas políticas públicas.

A ideia não foi só nossa. Yanilú Ojeda, por exemplo, expressou opiniões semelhantes:

O tempo deste país parece estar parado e isso vem do esquecimento. Ter assistido Pozo Muerto, por exemplo, faz dois meses, para mim foi uma pancada, um choque. Porque você vai ver o ano em que o cara filmou e era 1965. 50 anos tem esse trabalho. E depois de 50 anos, quer dizer, meio século depois, estamos na mesma? (...) Não é insólito que essas temáticas [do documentário venezuelano contemporâneo] se repitam porque nunca nos vemos, nunca nos lemos, nunca nos criticamos e sempre aceitamos a merda. Têm que se repetir porque quem fala não aceita, mas precisa falar para, pelo menos, purgar o assunto (OJEDA, 2014, 00:10:39-00:13:16) [tradução nossa]²⁵¹[grifos nossos].

Esse esquecimento do que Ojeda fala, essa falta de autorevisão, nos parece evidente, também, no discurso dos documentaristas. Seus comentários, formulados como novidades, nos lembravam das palavras de Miranda nos anos oitenta: “eu quis contar uma história absolutamente oculta” (Marc Villá, sobre *Venezuelan Petroleum Company*); “quem sabia que o terminal foi uma doação da Shell? Ninguém!” (Yanilú Ojeda, sobre *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo*); “os venezuelanos precisamos saber disto, não conhecíamos isto” (Alberto Arvelo, sobre *El Sistema*); “na contemporaneidade o documentário representa um

²⁵¹ Original em espanhol: “El tiempo de este país está como estancado, pareciera —y esa verga viene de la desmemoria. Haber visto *Pozo Muerto*, por ejemplo, hace dos meses atrás, para mí fue un coñazo, para mí fue un jetazo. Porque te vas a buscar el año en que el tipo filmó esa vaina y era el año 65. 50 años tiene ese trabajo. Y luego de 50 años, o sea, medio siglo, ¿Estamos em lo mismo? (...) Nuestra historia se está repitiendo permanentemente y no aprendemos de ella, nunca nos lemos, nunca nos vemos, nunca nos criticamos y siempre aceptamos la mierda. Tiene que repetirse porque el que habla de eso no lo acepta y necesita hablar de eso para por lo menos purgar la verga”.

redescobrimo do país” (Carlos Oteyza)²⁵², “há uma necessidade de resgate de temas vinculados à nossa identidade” (John Petrizzelli)²⁵³.

Não obstante, pensamos que essa sensação de repetição não deveria ficar no campo do especulativo. É assim que a análise do referencial histórico deu como resultado a identificação de três momentos paradigmáticos nas práticas de representação entre as décadas de 1960 e 1990:

- a) Um momento deflagratório (1965-1975), monumentalizado, caracterizado por práticas de representação atreladas a um pensamento de esquerda. Estas práticas se centram na denúncia de situações de iniquidade e miséria do sistema socialdemocrata da época, a qual pretendia produzir um movimento popular na sociedade. Este documentário era, neste sentido, contrahegemônico e alternativo. (Cf. Capítulo I, pontos 1.1 a 1.3)
- b) Um momento de integração desses documentaristas de esquerda no projeto socialdemocrata (1975-1990), possibilitado pelo investimento estatal no setor cultural. Isto foi caracterizado por práticas de representação centradas nas ideias de identidade e de memória como formas de resistência “celebratória” à modernização capitalista. No foco desse paradigma estavam as classes populares e a cultura popular. Isto representou o selo de uma espécie de “pacto” entre atores culturais socialistas e socialdemocratas nas práticas de representação, já que este último grupo (então hegemônico) entendia a necessidade de fortalecer os referentes de identidade cultural nacional a partir do popular para fazer oposição à modernização globalizadora. (Cf. Capítulo I, pontos 2.1 a 2.3)
- c) Um momento de diversificação ideológica (1990-), entendido como *débâcle* pelos mesmos autores que monumentalizaram o paradigma militante, em que atores culturais não atrelados diretamente ao Estado e não oriundos do pensamento de esquerda ganharam notoriedade. As práticas de representação destes grupos afastaram-se da representação exclusiva das classes populares e suas contradições de classes. Houve também fortes transformações no mercado cinematográfico. (Cf. Capítulo I, pontos 3.1 a 3.3)

Identificamos, em seguida, três formas de diálogo com o momento contemporâneo.

²⁵² Entrevistado em Caracas, em 23.01.2015

²⁵³ Entrevistado em Caracas, em 24.01.2015

Por uma parte, o aumento do investimento estatal em documentário através de programas vinculados diretamente com a ideologia de governo da Revolução Bolivariana (*Fundación Villa del Cine, Amazonia Films, etc*), tornaram óbvios os diálogos entre o paradigma político militante da década de 1960 e filmes surgidos na defesa do *bolivarianismo*. Este diálogo sustenta-se na citação e valorização do referencial cinematográfico militante, na ideia de fomento dos ideais bolivarianos na população e na releitura da história contemporânea do país, construída sobre as bases epistemológicas da ideologia política do grupo socialdemocrata, antigamente hegemônico.

Porém o investimento crítico contrahegemônico do cinema militante da década de 1960, constituído na denúncia, não respondeu — no cinema político contemporâneo — com a mesma densidade crítica para desmontar as contradições do presente ou mesmo do processo bolivariano, atualmente hegemônico. Se o cinema da década de 1960 se centrava em desmentir o presente, o cinema político contemporâneo, predominantemente, desmente o passado.

É possível pensar no cinema político pago pelo poder? Ou isso já é propaganda? Nos pontos 1.4 e 1.5 do Capítulo I concluímos que se bem existem filmes no *corpus* que podem ser chamados de propaganda, a complexidade do material de arquivo e o trabalho de pesquisa de vários trabalhos da *Fundación Villa del Cine, CONAC* e independentes, não podem deixar de ser valorizados. No ponto 1 do capítulo II, tentamos sustentar um exemplo disso com a análise de *Venezuelan Petroleum Company*. Esta análise pôs em destaque a densidade semântica dos materiais de arquivo justapostos na narrativa e os elementos que sustentam uma leitura menos retórica e mais crítica do tema do filme: a história do controle sobre a exploração do petróleo no país. Essa releitura atualiza, discretamente, uma crítica sobre a modernização venezuelana, associada intimamente à atividade petroleira e o ao papel hegemônico do Estado rentista petroleiro durante o século XX.

Outro diálogo evidente foi entre o documentário do período 1975-1990 e uma produção contemporânea abrigada e promovida pelo Estado, a qual se centra na representação de temas da cultura popular, os sujeitos populares — e, dentre eles, sujeitos marginalizados — e as tradições culturais, na mesma chave de “resgate da memória” de décadas anteriores (*Cf.* Capítulo I, pontos 2.4 e 2.5). Mais que, apenas, um diálogo, tentamos demonstrar que há uma continuidade histórica desse paradigma, das suas práticas e formas de representação, no presente. O caráter populista da Revolução Bolivariana, caracterizado pela persistência do pensamento monumentalizador sobre as tradições populares na ação cultural, de cunho nacionalista, sustenta essa continuidade.

Entretanto, concluímos que —em linhas gerais— o caráter difusionista e patrimonialista da ação do Estado privilegiaram o volume da produção, a massificação (e diversificação) dos atores produtores e o cumprimento de padrões temáticos, antes que a originalidade narrativa, estética, ou mesmo a densidade crítica dos documentários. Por isso, sustentamos que boa parte desta produção parece ser de ser parte um “trabalho social” já visto, porque é semelhante àquele que tinham assumido os documentaristas venezuelanos décadas atrás. Esta posição de “resgatadores da memória” dos documentaristas contemporâneos é vivenciada como novedosa (“ninguém se importa com isto”, “isto vai se perder”, “tínhamos que resgatar essas manifestações”), apesar de constituir toda uma tradição. O desconhecimento da cinematografia documentária venezuelana as gerações de cineastas mais jovens é, provavelmente, um dos fatores que contribui com esta constatação.

Contudo, nem toda esta produção é uma repetição do passado. Destacamos, no ponto 2.4 do Capítulo I, o que crítico Pablo Gamba²⁵⁴ chama a consolidação de formas de representação que sustentam “sistemas narrativos”, isto é, textos filmicos que contam de histórias, representam subjetividades em ação, com autonomia dramática, e não sustentam sistemas retóricos ou categóricos sobre o social (ou seja, reportagens interpretativas audiovisuais). Outro traço de grande parte deste grupo contemporâneo de filmes é o diálogo intercultural como paradigma de representação do outro, especialmente com os indígenas. Isso sem contar o terreno — não explorado nesta dissertação por falta de tempo— do cinema comunitário e indígena, ponta de lança das políticas culturais bolivarianas.

Com a análise de *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo*, no ponto 2 do Capítulo II, exemplificamos características dessa sensibilidade sobre o popular, distanciada do puramente antropológico, e fizemos notar a tessitura crítica sobre o político destas visões aparentemente conciliadoras do meio sociocultural. Novamente, o que aparece por trás é a persistência das práticas do populismo rentista —criticado na socialdemocracia— no presente político da Revolução Bolivariana.

Finalmente, um terceiro grupo de filmes fora da constelação ideológica — ora militante, ora integrada— do pensamento de esquerda, também se fez notar no período contemporâneo que estudamos. Foi, aliás, uma filmografia que fortaleceu o vínculo entre o público e o documentário e abriu-lhe portas, já que esta produção pareceu ser entendida como um bem artístico diferenciado da oferta audiovisual ideologicamente polarizada que saturou (e satura) a mídia audiovisual venezuelana. No contexto contemporâneo, a Lei de

²⁵⁴ Entrevistado em Caracas em 20.02.2015

Cinematografia Nacional garantiu financiamento e espaços para este tipo de cinema afastado da órbita ideológica bolivariana, ou do paradigma canônico da cultura popular como fonte de identidade nacional do documentário venezuelano. Estas reflexões estão contidas nos pontos 3.4 e 3.5 do Capítulo I.

Um primeiro traço deste terceiro conjunto de filmes, embora seja representado no *corpus*, apenas, por *Tiempos de Dictadura, tiempos de Marcos Pérez Jiménez*, é o desenvolvimento de temas históricos. O título apresenta as semelhanças gritantes entre projetos populistas, rentistas e militaristas do passado e do presente. Pelo potencial crítico desta justaposição, foi recebido como um documentário de oposição. Mas, nós defendemos a ideia de que nesse filme não há, no nível do texto, um investimento retórico que justifique essa ideia de “militância”. Trata-se de materiais que entram no campo simbólico-cultural de um país em que os grupos políticos de diferentes ideologias pretendem se legitimar ou levantar críticas através de argumentos históricos.

O segundo traço do conjunto — este, sim, representado por vários filmes — é a exaltação de símbolos de unidade nacional que tratam da possibilidade —ansiada— de resgatar certa racionalidade no contrato social venezuelano (Cf. Capítulo I, ponto 3.6). Com a análise de *Tocar y Luchar* (Cf. Capítulo II, ponto 3) tentamos desmontar, através do elemento aparentemente não representacional da música, a arquitetura desse discurso nacionalista utópico.

O filme defende a ideia de que existe um paraíso social possível, e esse paraíso é mágico: é uma grande instituição de ensino musical que apaga a contradição e protege como um pai educador. Nesta ideia também vemos elementos do paternalismo típico do populismo rentista venezuelano, já não ancorado na figura do Estado redistribuidor, e sim em nas instituições culturais. Neste caso, o deslocamento ideológico nega o político, mas não nega o paternalismo.

Porém, *Tocar y Luchar* e os outros filmes relacionados com este conjunto parecem demonstrar que a realidade social venezuelana não se limita às versões que os grupos políticos em pugna veicularam durante o período 2005-2013 através da mídia e dos espaços de debate público. Estas formas de representação, junto com o tratamento de temas nacionalistas, mas não a partir das tradições culturais populares, é o elemento diferenciador que tentamos levantar ao longo da dissertação.

A partir de uma reflexão sintética das características destes três conjuntos paradigmáticos de documentários, podemos concluir que o que apareceu como elo de todo o nosso *corpus* foi o pano de fundo do popular.

Parece-nos mais vigente que nunca a afirmação de Miranda quando disse “o que caberia chamar *popular* talvez seja o verdadeiro e persistente eixo de todo o conjunto” (1997, p. 101) [tradução nossa]. O documentário venezuelano contemporâneo até 2013 configurou-se, massivamente, no ato de falar do popular ou em nome do popular, ora desde a reivindicação de ideologias, ora desde a exaltação das culturas populares, ora pela apelação um contrato social utópico multiclassista que responde às lutas políticas em nome do povo.

O comentário sobre essa enteléquia chamada “povo”, a partir de leituras que deificam, de alguma forma, o Estado (ou seu substituto apolítico da música ou do esporte) como essa grande entidade que deveria proteger, dirigir e salvar o social, é o que nos parece ser a grande “linha de coerência”²⁵⁵ do documentário venezuelano do passado e do presente. Ela é uma tradição que teve continuidade em nosso *corpus*.

Talvez por isso, os documentaristas entrevistados neste trabalho, particularmente Yanilú Ojeda, John Petrizzelli, Marc Villá, Carlos Márquez, Manuela Blanco, ressaltaram que no documentário contemporâneo (2005-2013) não houve originalidade. Yanilú Ojeda aponta que a Revolução Bolivariana careceu de uma inteligência audiovisual. John Petrizzelli opina que para as políticas culturais do período bastou o tratamento temático para dar corpo à ação cinematográfica. Carlos Márquez²⁵⁶ assinala que a produção cinematográfica do período 2005-2013 se fez de forma *amateur*, ou seja, com um critério técnico e estético improvisado e, portanto, não atingiu um patamar adequado de qualidade cinematográfica (e, pensamos nós, de reconhecimento crítico e acadêmico). Manuela Blanco ressalta que houve comodidade na escolha das classes populares pela via da exaltação: “é sempre mais fácil falar do outro que não sou eu”. Marc Villá diz que prevaleceu uma preocupação pela quantidade mais que pela qualidade, e pela democratização dos meios de produção mais do que pelo fortalecimento de uma vanguarda artística.

Nós, ao longo do texto, tentamos apontar que os filmes do nosso *corpus*, como bens culturais de uma época, têm um valor específico. Talvez ingenuamente — ou seja, pelo

²⁵⁵ O conceito de “Linhas de Coerência” foi proposto por *Jean-Claude Bernardet em Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (São Paulo: Annablume, 2008), autor que se apropria, por sua vez, da noção do cineasta brasileiro Carlos Diegues. Bernardet dirá que se trata de um “trabalho sobre filões, que se desenvolvem simultaneamente (...) uma oposição não só à noção de ciclos, mas igualmente à periodização de cortes verticais” (BERNARDET, 2008, p. 50-51). Pela sua parte, o acadêmico Samuel Paiva retoma e amplia o conceito, a propósito dos seus estudos sobre filmes de estrada brasileiros: “Bernardet então ampliou tal ideia (...) ao problematizá-la em relação a uma série de questões implicadas na metodologia dos estudos históricos sobre cinema no Brasil, propondo conexões sincrônicas a serem estabelecidas a partir de “linhas de coerência”, ou seja, de “recortes e contextos” construídos em função de objetos de estudo diversos resultantes da observação dos pesquisadores da história, a partir de seus múltiplos interesses” (PAIVA, 2013).

²⁵⁶ Entrevista em Caracas em 16.01.2015

desconhecimento que mencionávamos da cinematografia documentária nacional entre as novas gerações de documentaristas— muitos destes filmes repetem práticas e formas de representação do passado. Mas mesmo essa repetição é válida. Coronil e Cabrujas são enfáticos em afirmar que na Venezuela, cada vez que inicia um ciclo político, os grupos hegemônicos que ganham controle pretendem fazer ver que o que eles trazem é novo, e nada do que foi feito antes tem valor. Foi assim com Juan Vicente Gómez entre 1908 e 1935, com Marcos Pérez Jiménez entre 1950 e 1958, com AD, entre 1958 e 1998 e agora com a Revolução Bolivariana, a partir de 1999.

Os documentários do nosso *corpus*, na repetição que acusam, são demonstrações de que a realidade da Venezuela é um processo contínuo. Eles convidam para uma leitura da história do presente político, social e cultural da Venezuela como uma continuidade e isso é incomum na Venezuela polarizada. Não por acaso, textos como os de Coronil couberam neste raciocínio. Nós, com esta contribuição, também esperamos ter contribuído nesse sentido.

Já para finalizar, devemos resenhar aqui algumas coisas que ficaram por fora desta dissertação. Em princípio, faltou analisar aqui, por motivos de tempo e de recorte de pesquisa, a galáxia do curta-metragem documentário venezuelano. Esta também foi objeto de políticas públicas específicas no período 2005-2013 e é um campo pouco explorado. Também faltou, pela dificuldade da pesquisa, entrar no terreno do documentário contemporâneo que circulou na televisão. Outra dívida é com conjunto de autores que tiveram suas obras financiadas pelo Estado, ganharam notoriedade em festivais nacionais e internacionais, mas não chegaram às salas de cinema, alguns deles por considerar que o cinema não é o espaço idôneo para o documentário. Rossana Matecki, Patricia Ortega, Wannadi Siso, Jonás Romero, bem como alguns títulos de autores como Carlos Azpúrua, Joaquín Cortés, Alfredo Anzola, Yanilú Ojeda, fazem parte de tal dívida.

Por outra parte, durante o tempo que o autor desta dissertação permaneceu no Brasil, obras sensivelmente diferentes quanto a temática, narrativa e estilo circularam nas salas de cinema comerciais venezuelanas. Várias delas se afastaram da representação clássica de temas do popular; algumas optaram por modalidades reflexivas e performáticas e outras ensaiaram exercícios de estética e narrativa antes que a abordagem de determinadas temáticas promovidas institucionalmente. Documentários como *Nikkei* (Kaori Flores, estreado comercialmente em 2015), *El río que nos atraviesa* (Manuela Blanco, 2014), *Verde Salvaje* (Belén Orsini, 2014), *Hay alguien allí* (Eduardo Vilorio, 2014), *El silencio de las moscas* (Eliezer Arias, 2015), *Los lunes al mercado* (Wanadi Siso, 2015), *Algo pasó em el alma*

(Rosana Matecki, 2015), *Favio, la estética de la ternura* (Luis e Andrés Rodríguez, 2015), parecem abrir um novo ciclo, mais maduro, no documentário venezuelano, que caberá estudar em outro momento.

Por último, esperamos que este raciocínio panorâmico abra caminhos para novas pesquisas mais específicas sobre o universo do cinema venezuelano contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

ACOSTA, José Miguel. Bajo el signo del Estado. In: HERNÁNDEZ, T. (coord.): **Panorama Histórico del Cine em Venezuela 1896-1993**. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p. 179-198.

_____. Entorno teórico-metodológico para historiar el cine venezolano. **Akademos**, Caracas, v. 5, n° 1, p. 35-56, 2003. Disponível em: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/view/852. Acesso em: nov. 2013.

ALTEZ, Yara. Apuntes para un nuevo debate sobre identidad cultural. In: MATO, Daniel (coord.): **Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización**. Caracas, FACES – UCV, p.79 – 95, 2003. Disponível em: < www.globalcult.org.ve/pub/Rocky/Libro1/Altez.pdf>. Acesso em: mai. 2015.

ALVARAY, Luisela. Claiming the past: Venezuelan historical films and public politics. **Cultural Dynamics**, Durham, v. 25, n° 3, p. 291-306, set. 2013. Disponível em: <<http://cdy.sagepub.com/content/25/3/291>>. Acesso em: mai. 2014.

ARAY, Edmundo; PEREIRA, Vicencio. **Cine Venezolano. Producción Cinematográfica de la ULA**. Mérida: ULA, 1986.

ARENAS, Nelly. Venezuela: ¿Del populismo rentista al populismo neoliberal?. **Cuestiones Políticas**. Maracaibo, n° 29, p. 45-71 No. 29, dez. 2002. Disponível em: <http://www.produccioncientifica.luz.edu.ve/index.php/cuestiones/article/download/19410/19384>. Acesso em: ago. 2015.

ARENAS, Nelly. La Venezuela de Hugo Chávez: rentismo, populismo y democracia. **Nueva Sociedad**, n° 229, p. 76-93, set.-out 2010. Disponível em: http://nuso.org/media/articles/downloads/3724_1.pdf. Acesso em: ago. 2015.

ARENAS, Nelly. La Venezuela rentista: imaginario político y populismo. **Cuadernos del Cendes**. Caracas, ano 29, n° 80, p. 137-145, mai.-ago. 2012. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40325107006>>. Acesso em: mai. 2015.

ARREAZA-CAMERO, Emperatriz; DE MOLERO, Irida G. Documentales latinoamericanos de temática indígena. In: **International Congress Latin American Studies Association**, XXVIII, jun. 2009, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: < <http://es.scribd.com/doc/61758273/ArreazaCameroEmperatriz-irida#scribd>>. Acesso em: dez. 2014.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do film**. 3ª edição. Lisboa: Editores Texto & Grafia Lda., 2004, 320 p.

AUTRAN, Arthur. Leon Hirzman: Em busca do diálogo. In: TEIXEIRA, Francisco E. (Coord) **Documentário no Brasil. Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004, p. 199-226.

_____. O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo. **Olhar**, São Carlos -SP, ano 04, n° 7, p. 144-153, jul.-dez. 2003. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar7/popular.pdf>. Acesso em: jun. 2015.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa**, diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. 2007. 278 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Disponível em: < http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2929>. Acesso em: jan. 2014.

BARNOUW, Erick. **El documental, historia y estilo**. 1 ed. Barcelona: Gedisa, 1996, 358 p.

BERMÚDEZ, Emilia; SÁNCHEZ, Natalia. Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela. **Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología**, Caracas, v. 18, n° 3, p. 541-576, jul.-set. 2009. Disponível em: < www.redalyc.org/articulo.oa?id=12211825007>. Acesso em: mai. 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. Notas sobre filmes venezuelanos (*Pésaro, 1981*). In: _____ **Piranha no mar de rosas**, São Paulo: Nobel, 1982, p. 113-119.

_____. GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. 2 Ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BIBLIOTECA DE LOS DERECHOS HUMANOS DE LA UNIVERSIDAD DE MINNESOTA. **Caso El Caracazo, Sentencia del 11 de Noviembre de 1999, Corte I.D.H. (Ser. C) No. 58 (1999)**. Disponível em: <http://www1.umn.edu/humanrts/iachr/C/58-esp.html>. Acesso em: nov. 2014.

BISBAL, Marcelino. Venezuela en la encrucijada de sus comunicaciones: Las dimensiones comunicacionales del régimen. **Comunicación**, Caracas, nº 158, p. 12-24, seg. trim. 2012. Disponível em: <http://www.gumilla.org/?p=publication_article&pubid=2&pmid=13487780632251&entid=publication_article>. Acesso em: out. 2013.

BLANCO, Pablo; LLABANERO, Néstor Luis. El cine Venezolano. **El Universal**, revista Estampas, Caracas: p. 8-11, jan. 23, 2011.

_____. Crónica de un estreno anunciado, **El Universal**, revista Estampas, Caracas: p. 12-15, jan. 23, 2011.

BRACHO, Edmundo. **María Lionza en Venezuela**. Caracas: Fundación Bigott, 2004, (Colección En Venezuela).

BRICEÑO LEÓN, Roberto. Petroleum and Democracy in Venezuela. **Social Forces**, Oxford, v. 84, nº 1, p. 1-23, set. 2005. Disponível em: < <http://muse.jhu.edu/journals/sof/summary/v084/84.1briceno-leon.html>>. Acesso em: mai. 2015.

BURTON, Julianne. **The social documentary in Latin America**. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1990.

CARIDAD M., Carlos. Concurso para la producción de documentales. **Blogacine**, Blog Venezolano sobre Cine, Caracas, 11 fev. 2005. Disponível em: < <http://www.blogacine.com/2005/02/11/concurso-para-la-produccion-de-documentales/>>. Acesso em: dez. 2014.

_____. Concurso: transfere tu película a 35 mm. **Blogacine**, Blog Venezolano sobre Cine, Caracas, 27 fev. 2007. Disponível em: < <http://www.blogacine.com/2007/02/27/concurso-transfiere-tu-pelicula-a-35-mm/#more-1179>>. Acesso em: já. 2015.

CARREÑO, Víctor. Terminales, pasajeros y resignificación de los lugares en Maracaibo: el cine documental de Yanilú Ojeda. **Anales del IAA**, Buenos Aires, nº 42, p. 203-222, jun. 2012. Disponível em: < <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/89>>. Acesso em: dez. 2013.

CNAC (CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA). **10 años aliados con el cine nacional**. Caracas: 2003.

_____. **Instituciones y Mecanismos de Fomento al Audiovisual en la República Bolivariana de Venezuela**. Rio de Janeiro, nov. 2011a, 32 p.

CHARTIER, Roger: ‘Cultura Popular’: retorno a un concepto historiográfico. **Manuscripts**, Barcelona, nº 12, p. 43-62, jan. 1994. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/Manuscripts/article/viewFile/23234/92462>. Acesso em: mar. 2015.

CNV (CINEMATECA NACIONAL DE VENEZUELA). **Cronología del Cine en Venezuela**. Caracas: 1993.

CISNEROS, Carmen Luisa. Tiempos de avance 1959-1972. In: HERNÁNDEZ, T. (coord.): **Panorama Histórico del Cine em Venezuela 1896-1993**. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p. 129-151.

COBOS, Eduardo. El documental venezolano, una poética latente. **Encuadre**, Caracas, nº 79, p. 30-35, jul.-set. 2006.

COLMENARES, María Gabriela. Cuatro documentales sobre Armando Reverón: un análisis comparativo. **Anuario ININCO: Investigaciones de la Comunicación**, v. 22, nº1, p. 19-36, jun. 2010.

COLMENARES, María Gabriela. La incorporación del cine a las políticas culturales del Estado (Venezuela, 1958-1982). In: Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición, 1, 2012, Universidad Carlos III de Madrid, **Proceedings...** UCV, nov. 2012, 24p. Disponível em: <
<http://saber.ucv.ve/jspui/handle/123456789/2134>>. Acesso em: out. 2014.

CORONIL, Fernando. **El Estado mágico**, naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela. 2º Ed. Caracas: Alfa, 2013, 531 p.

COURET, Nilo. The revolution was (over)televised: reconstructing the Venezuelan media coup of 11 April 2002. **Social Identities**, Philadelphia, v. 19, nº. 3-4, p. 501-511, 2013. Disponível em: <
http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2013.774134#.VZfxa_1_Okp>. Acesso em: out. 2013.

COTE, Nela; COBOS, Eduardo. El escenario mediático y la imagen negada, entrevista a Blanca Eckhout. **Enquadre**, nº 78, p. 64-68, out.-dez. 2004.

DA-RIN, Sílvio. **O Espelho Partido**- Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

GAUTHIER, Guy. O documentário, um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011 (Col. Campo imagético).

DE MIRANDA, Nancy. Venezuela. In: GUMUCIO, A. (Coord. Reg.). **Cine Comunitario en América Latina y El Caribe**. La Habana: FNCL-OCAL, CNAC, UNESCO, 2012, p. 489-529, (Colección Investigación y Ensayo).

FCN (FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL). **Filmografía Venezolana 1973-1999: largometrajes**. 1ª ed. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2000.

_____. **Filmografía Venezolana 1939-1953: largometrajes**. 1ª ed. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2014.

FVC (FUNDACIÓN VILLA DEL CINE). **Catálogo de la Villa del Cine**. Caracas, 2012. Disponível em: <
<https://es.scribd.com/doc/100476500/Catalogo-Villa-Del-Cine-Actualiza-Do-2012>>. Acesso em: nov. 2014.

FUNDACIÓN VISOR. **Visor: Guía profesional de las artes de la comunicación 2002/2006**. XI Ed., Caracas: 2006.

_____. **Visor: Guía profesional de las artes de la comunicación 2006/2012**. XII Ed., Caracas: 2014. Disponível em: <
http://issuu.com/visor12/docs/visor_2014>. Acesso em: jul. 2015

GAMA, Felipe Brito. **O documentário contemporâneo na Paraíba e as políticas públicas de incentivo à produção audiovisual**. 2013. 211 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

GARCÍA-GUADILLA, María del Pilar. Organizaciones Sociales y Conflictos Sociopolíticos en una Sociedad Polarizada: las dos caras de la Democracia Participativa en Venezuela. **América Latina Hoy**, 42, p. 37-60, 2006. Disponível em: <
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30804203>>. Acesso em: dez. 2013.

GETINO, Octavio. **Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo**. Buenos Aires: INCAA / Ciccus, 2005, 224 p.

GIMÉNEZ, Gilberto. La cultura popular: problemática y líneas de investigación. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, Colima, v.1, nº3, p. 71-96, 1987. Disponível em: <
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31610304>>. Acesso em: mar. 2015.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies - Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GUÉDEZ, Miguel. Entrevista a Jesús Enrique Guédez 2003. **Hablemos de poesía**. Caracas, 05 fev. 2009. Disponível em: <
<http://migueleguedez.wordpress.com/2009/02/05/entrevista-a-jesus-en>>. Acesso em: ago. 2014

GUMUCIO, Alfonso. Aproximación al cine comunitario. In: _____ (Coord. Reg.). **Cine Comunitario en América Latina y El Caribe**. La Habana: FNCL-OCAL, CNAC, UNESCO, 2012, p. 19-73, (Colección Investigación y Ensayo).

HERNÁNDEZ, Tulio. El cine documental venezolano. En: _____ (Ed.). **Pensar en Cine**. 1ª Ed. Caracas: CONAC, 1990, p. 73-92 (Serie En Foco)

_____. La polarización política como conflicto cultural ¿De la partidocracia al neautoritarismo popular?. **Comunicación**, Caracas, n° 132, p. 88-101, out.-dez. 2005. Disponível em: <<http://www.gumilla.org/files/publications/magazines/COM-000132.pdf>>. Acesso em: out. 2013.

HERNÁNDEZ, Andrea. **Y, ¿dónde se ve el cine documental en Venezuela?** 2012. 169 f. Trabalho de Conclusão de curso (Bacharelado) – Escuela de Comunicación Social, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2012.

HURTADO, Samuel. **Matrisocialidad**. Caracas: EBUC-FACES, 1998, 340p.

IZAGUIRRE, Rodolfo. **Cine Venezolano: Largometrajes**. Caracas: Fondo Editorial Cinemateca Nacional, 1983.

KASSABIAN, Anahid. **Hearing Films: tracking identifications in contemporary Hollywood film music**. Londres: Routledge, 2001. 189 p.

LINÁREZ, Pedro Pablo. **Lucha armada en Venezuela**. 1 Ed. Caracas: Universidad Bolivariana de Venezuela, 2006. Disponível em: <<http://www.portalalba.org/biblioteca/LINAREZ%20PEDRO%20PABLO.%20La%20Lucha%20Armada%20en%20Venezuela.pdf>>. Acesso em: jun. 2014.

LLABANERO, Néstor Luis. Qué dice la taquilla, **Estampas**, Caracas: p. 16-20, 23 jan. 2011.

LÓPEZ, Magdalena. El nuevo documental militante en Venezuela: entrevistas a cuatro realizadores. **Objeto Visual**. N° 10, p. 70-91, dez. 2004.

LÓPEZ MAYA, Margarita. **Del viernes negro al referendo revocatorio**. 2º Ed. Caracas: Alfadil, 2006, 384p.

_____. Venezuela: Hugo Chávez y el Bolivarianismo. **Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales**, Caracas, v. 14, n° 3, p. 55-82, set.-dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.org.ve/pdf/rvecs/v14n3/art05.pdf>>. Acesso em: ago. 2014.

_____. Apuntes sobre polarización política em Venezuela y los países andinos. In: LOZADA, M. (comp.). **Polarización social y política en Venezuela y otros países**, experiencias y desafíos. Caracas: Ed. UCAB - Centro Gumilla, N° 49, 2011, p. 9-22. (Col. Temas de Formación Sociopolítica)

LOZADA, Mireya. ¿Nosotros o ellos? Representaciones sociales, polarización y espacio público en Venezuela. **Cuadernos del CENDES**. Caracas, v. 25, n° 69, p. 89-105, set.-dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1012-25082008000300006&script=sci_arttext>. Acesso em: out. 2013.

LOZADA, Mireya. nosotros o ellos? Polarización social y el desafío de la convivencia em Venezuela. In: _____ (comp.). **Polarización social y política en Venezuela y otros países**, experiencias y desafíos. Caracas: Ed. UCAB - Centro Gumilla, N° 49, 2011, p. 23-40. (Col. Temas de Formación Sociopolítica)

MACHÍN A., Alejandra. Características y mecanismo de funcionamiento del rentismo. **Economía Crítica y Crítica de la Economía**, Madrid, s.f. Disponível em: <http://economiccritica.net/web/index.php?option=com_content&task=view&id=128&Itemid=39>. Acesso em: mar. 2015.

MAGALHÃES, Renata Máximo. **Caracas em cena: Estado e Cinema na Venezuela**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014, 270 p.

MAGGI B., Daniel: De la denuncia a la celebración: los cambios en la representación del barrio y sus habitantes en el documental venezolano de la década de 1970. **Cine Documental**, Buenos Aires, n° 12, p. 113-141, 2015. Disponível em: < <http://www.cinedocumental.com.ar/revista/pdf/12/12-Art5.pdf>>. Acesso em: jun. 2015.

MARROSU, Ambretta. **Exploraciones en la historiografía del cine em Venezuela**: campos, pistas e interrogantes. Caracas: Ininco, 1985, 100 p.

_____: Los modelos de supervivencia. In: HERNÁNDEZ, T (coord.): **Panorama Histórico del Cine em Venezuela 1896-1993**. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p. 21-50.

MARZIANO, Rafael. **Informe sobre el Trabajo de Ascenso**: Swing con Son. 2008. 71 f. Trabalho de Ascenso (professor assistente) – Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2008. Disponível em: <<http://saber.ucv.ve/xmlui/bitstream/123456789/3159/1/Sobre%20el%20Documental%20Swing%20con%20Son%20%282009%29.pdf>>. Acesso em: set. 2013.

MIRANDA, Julio: **El cine que nos ve**: materiales críticos sobre el documental venezolano. 1ª Ed. Caracas: Contraloría General de la República, 1989 (Colección Medio Siglo, Serie Letra Viva).

_____: **Palabras sobre imágenes**: 30 años de cine venezolano. 1ª Ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994.

_____: Treinta Años de Cine Documental. In: HERNÁNDEZ, T (coord.): **Panorama Histórico del Cine em Venezuela 1896-1993**. I ed.; Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, p. 91-103, 1997.

MIRANDA, Suzana Reck; MAGGI B., Daniel. Asserções Sinfônicas: Música e Deslocamentos em Tocar y Luchar. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 3, n° 2, p. 125-137, fev. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/90209>>. Acesso em: jun. 2015.

MOLINA, Alfonso: Cine Nacional 1973-1993. In: HERNÁNDEZ, T: **Panorama Histórico del Cine em Venezuela 1896-1993**. I ed.; Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p. 75-91.

NICHOLS, Bill. **La Representación da Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós Ibérica S.A, 1997.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. 2, São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 47-68.

_____. **Introdução ao documentário**. 5ª Ed. Campinas: Papyrus, 2010.

NÚÑEZ, Fabián. **O que é o Nuevo Cine Latinoamericano**. O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. 2009. 657 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Revista Significação**, São Paulo, ano 39, n°37, p. 10-30, 2012. Disponível em: < www3.usp.br/significacao/pdf/37_odin.pdf>. Acesso em: nov. 2013.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense S.A., 1985, 175 p.

PAIVA, Samuel J. H.: Linhas de coerência. **Filme de estrada no Brasil**. 2013. Disponível em: http://www.roadmoviebrasil.ufscar.br/?page_id=88. Acesso em: fev. 2015

PARANAGUÁ, Paulo. **Cine documental em América Latina**, Madrid, Catedra, 2003.

PENZO, Jacobo. El documental en los noventa: la debacle. **Encuadre**, Caracas, n° 75, p. 31-34, dez. 2002.

_____. **Veinte años por un cine de autor**. Apuntes para una historia de la Asociación de Autores Cinematográficos. Caracas: ANAC - CNV, 2000, 189 p.

PÉREZ S., Juan José. El papel del petróleo en la conformación del Socialismo del siglo XXI. Temas de coyuntura. Caracas: UCAB, n° 66, p. 11-46, dez. 2012. Disponível em: < <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temasdecoyuntura/article/view/1332>>. Acesso em: mai. 2015.

PROGRAMACIÓN. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, n° 164 - 267, jan. 2005 –dez. 2013.

QUIÑONES, Rafael; BISBAL Marcelino; AGUIRRE, Jesús M. **Los medios de comunicación social en Venezuela: de los medios a las redes**. Caracas: Ed. UCAB - Centro Gumilla, Sociopolítica, n° 26, 2012, 113 p. (Col. Temas de Formación Sociopolítica)

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem; intensa. In _____ **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. 2, São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 159-228.

_____. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 151 p.

RENOV, Michael. Hacia una poética del documental. **Cine Documental**, Buenos Aires, n° 1, p. 1-29, 1° sem. 2010. Disponível em: < http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n10-IMG/PDFn10/renov_hacia%20una%20poetica_n1.pdf>. Acesso em: mar. 2015.

ROCHE, M. **Album de familia**, conversaciones sobre nuestra identidad cultural. Caracas: Editorial Alfa, 2013, 248 p.

RODRÍGUEZ, Paul A. Schroeder. After New Latin American Cinema. **Cinema Journal**, Texas (US), v. 51, n° 2, inverno 2012, p. 87-112. Disponível em: < http://muse.jhu.edu/journals/cinema_journal/toc/cj.51.2.html>. Acesso em: ago. 2014.

RODRÍGUEZ, Pedro. Venezuela: del neoliberalismo al socialismo del siglo XXI. **Política y Cultura**, Cd. De México, n° 31, p. 187-211, outono 2010. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/pdf/267/26715367009.pdf>>. Acesso em: out. 2014

ROFFÉ, Alfredo: El nuevo cine venezolano: tendencias, escuelas, géneros. In: HERNÁNDEZ, T (coord.): **Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993**. I ed.; Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p. 51-55.

_____: Política y Espectáculo Cinematográfico em Venezuela. In: HERNÁNDEZ, T (coord.): **Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993**. I ed.; Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p. 245-269.

ROJAS, Roberto. El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes 1962-2003. **Boletín del Archivo Histórico**. Mérida: ano 10, n° 17, p. 15-68, jan.-jul. 2011. Disponível em: < <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/34727/1/articulo1.pdf>>. Acesso em: 15.11.2013.

RUFFINELLI, Jorge. **América Latina em 130 documentales**. Chile: Uqbar, 2012.

SANDOVAL, Julio. El Vitascopio, el primer espectáculo cinematográfico de Venezuela. In: HERNÁNDEZ, T (coord.): **Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993**. I ed.; Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997, p. 151-178.

SCHILLER, Naomi. Framing the Revolution: Circulation and Meaning of The Revolution Will Not Be Televised. **Mass Communication and Society**, Philadelphia, n° 12, p. 478-502. Disponível em: < <http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/c32114/Schiller09.pdf>>. Acesso em: fev. 2015.

SMITH, Shalo. Apuntes sobre cómo analizar las políticas culturales cinematográficas en Venezuela (2005-2011). Incertidumbres y desafíos sobre la cinematografía nacional. **Aporrea**. Caracas, 14 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.aporrea.org/actualidad/a148395.html>>. Acesso em: 23.12.2014

SOBERÓN T., Edgar (Dir. e Coord.). **Los Cines de América Latina y el Caribe**, Parte II: 1970-2010. La Habana: EICTV, 2013.

SOUZA, E., LUCAS, C., TORRES, C.. Práticas sociais, cultura e inovação: três conceitos associados. **R. Adm. FACES Journal**, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 210-230, abr./jun. 2011. Disponível em: <http://www.fumec.br/revistas/facesp/article/download/631/537>. Acesso em: ago. 2015.

SPENCE, Louise; NAVARRO, Vinicius. **Crafting Truth: Documentary Form and meaning**. 1ª edição. New Jersey: Rutgers University Press, 2011.

TIRADO, Ricardo. **Memoria y Notas del cine venezolano**: tomo II 1960-1976. 1ª edición. Caracas: Fundación Neumann, 1988.

UZCÁTEGUI, Rafael. Venezuela. **La Revolución como Espectáculo**: Una crítica anarquista al gobierno bolivariano, 1ª ed. Caracas: El Libertario, 304 p., 2010. Disponível em: < **La Revolución Como Espectáculo**: Una crítica anarquista al gobierno bolivariano>. Acesso em: out. 2013.

VALLADARES-RUIZ, Patricia. Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano. **Revista Hispánica Moderna**, Espanha, v.66, n° 1, p. 57-62, jun. 2013. Disponível em: < <http://muse.jhu.edu/journals/rhm/summary/v066/66.1.valladares-ruiz.html>>. Acesso em: mai. 2014.

VILLÁ, Marc. **Poder y cine documental em Venezuela**. La Conjura Cooperativa audiovisual, 25 mai. 2014. Disponível em: < <http://laconjuraaudiovisual.wordpress.com/2014/05/25/220/>>. Acesso em: dez. 2014.

VILLAÇA, Mariana. **Cinema cubano: revolução e política cultural**, São Paulo, Alameda, 2010.

VILLAZANA, Libia. Revolución Bolivariana: de una política cultural a una cultura politizada. In: THIES, Sebastian; RAAB, Josef (eds) **National and Transnational Identities in the Americas**, Berlin, Wien, Tempe, AZ Litt Verlag and Bilingual Review Press, 2008, p. 161-173.

WAUGH, Vincent. Acting to Play Oneself: Performance on Documentary. In: **The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film**. Minneapolis: University of Minnesota, 2011, p. 71-92.

ZAMBRANO, Luis. **Cine Venezolano: Cortometrajes**. Caracas: Fondo Editorial Cinemateca Nacional, 1986.

Estatísticas

BCV (Banco Central de Venezuela). Índice de precios al consumidor. Serie anual 1950-2012. Área Metropolitana de Caracas. Caracas, 2012. Disponível em: < www.josebhuerta.com/inf_anual.xls>. Acesso em: nov. 2014.

CNAC (CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA). Obras cinematográficas venezolanas estrenadas, período referencial 1976-2009. Caracas, 2011b, 8 p.

CNAC (CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA). Obras cinematográficas venezolanas estrenadas, período referencial 2005-2013. Caracas, 2014a, 2 p.

CNAC (CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA). Obras cinematográficas extranjeras estrenadas, período referencial 2005-2013. Caracas, 2014b, 52 p.

CNAC (CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA). Complejos cinematográficos activos 2014. Caracas, 2014c, 2 p.

CNAC (CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA). Documentales Venezolanos Estrenados 2005-2013. Caracas, 2014d. 1p.

CNAC (CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA). Financiamiento a la Producción Cinematográfica del CNAC desde el año 2005 hasta el 2013. Documentales. Caracas, 2014e. 1p.

CNAC (CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA). Financiamiento a la Producción Cinematográfica del CNAC desde el año 2005 hasta el 2014. Documentales. Caracas, 2015. 9p.

FCN (FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL). Red de Salas Regionales: Estrenar el Cine Nacional. Histórico 2004-2013. Caracas, jan. 2014. 13 p.

INE (Instituto Nacional de Estadística). XIV Censo Nacional de Población y Vivienda. Resultados por Entidad Federal y Municipio del Estado Zulia. Caracas, dez. 2014. Disponible em: < <http://www.ine.gov.ve/documentos/Demografia/CensodePoblacionyVivienda/pdf/zulia.pdf>>. Acceso em: jun. 2015.

INE (Instituto Nacional de Estadística). Primeros Resultados Censo Nacional 2011: Población Indígena de Venezuela. Caracas, jan. 2013. Disponible em: < <http://www.piagpv.org.ve/censo/PrimerosResultadosIndigena.pdf>>. Acceso em: jun. 2015.

Leis e Normativas

VENEZUELA. Ley de Cinematografía Nacional / Gaceta Oficial 4.626. Caracas: 8 set 1993. 24 p.

VENEZUELA. Decreto N° 2.430 / Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional. Caracas: 28 mai 2003.

VENEZUELA. Ley de la Cinematografía Nacional / Gaceta Oficial 5.789. Caracas: 26 out 2005. 15 p.

VENEZUELA-CNAC. Reglamento Interno para la Comercialización y Promoción de Obras Cinematográficas Venezolanas. Caracas: 11 ago. 2006. 7 p.

VENEZUELA-CNAC. Providencia Administrativa N° 005: Reglamento Interno de Estímulo a la Base Industrial. Caracas: 28 abr. 2011. 4 p.

VENEZUELA-CNAC. Providencia Administrativa No 002: Reglamento Interno de Estímulo y Fomento a la Creación y la Producción Cinematográfica. Caracas, 14 fev. 2012a. 32 p.

VENEZUELA-CNAC. Providencia Administrativa No 003: Reglamento Interno de Estímulo a la Cultura Cinematográfica. Caracas: 15 fev. 2012b. 4 p.

VENEZUELA-CNAC. Providencia Administrativa N° 005. Reglamento Interno de la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos. Caracas, 07 mar. 2012c. 3 p.

VENEZUELA. Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión / Gaceta Oficial de N° 39.610. Caracas: 7 fev. 2011, 39 p.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. MEMORIA Y CUENTA 2005. Vol I. Caracas: 2006, 397 p. Disponible em: < http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Memoria_2005.pdf>. Acceso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2005. Vol I. Caracas: 2007, 733 p. Disponible em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/memoria2006.pdf>>. Acceso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2006. Vol II. Caracas: 2007, 575 p. Disponible em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/cuenta2006.pdf>>. Acceso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2007. Vol I. Caracas: 2008, 430 p. Disponible em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Memoria2007.pdf>>. Acceso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2007. Vol II. Caracas: 2008, 590 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Cuenta2007.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2008. Vol I. Caracas: 2009, 492 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Memoria2008.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2008. Vol II. Caracas: 2009, 615 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Cuenta2008.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2009. Vol I. Caracas: 2010, 430 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Memoria2009.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2009. Vol II. Caracas: 2010, 554 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Cuenta2009.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2010. Vol I. Caracas: 2011, 482 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Memoria2010.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2010. Vol II. Caracas: 2011, 631 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Cuenta2010.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2011. Vol I. Caracas: 2012, 457 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Memoria2011.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2011. Vol II. Caracas: 2012, 579 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Cuenta2011.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2012. Vol I. Caracas: 2013, 440 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Memoria2012.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2012. Vol II. Caracas: 2013, 588 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Cuenta2012.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2013. Vol I. Caracas: 2014, 436 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Memoria2013.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

VENEZUELA. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Memoria y Cuenta 2013. Vol II. Caracas: 2014, 591 p. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/images/stories/memoria/Cuenta2013.pdf>>. Acesso em: 24.11.2014.

Sites

ALDEMAROROMERO.ORG. 13 obras diversas escritas en el período 1968-1983. Disponible em: < <http://www.aldeमारoromero.org/13-obras-diversas-escritas-en-el-periodo-1968-1983/>>. Acceso: jan. 2014.

CVC (CENTRO VIRTUAL CERVANTES). Diccionario de términos clave de ELE / Proxémica. Disponible em: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/proxemica.htm. Acceso em: jul. 2015.

FNCL (FUNDACIÓN NUEVO CINE LATINOAMERICANO). Cineastas / Tarik Souki, La Habana. Disponible em: <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=176>. Acceso em: ago. 2014.

MARTURET.COM. The Official website of Conductor and Composer Eduardo Marturet. Disponible em: < <http://www.marturet.com/>>. Acceso: mai. 2014.

FUNDAMUSICAL. El Sistema. Fundación Musical Simón Bolívar. Disponible em: <http://fundamusical.org.ve/>. Acceso: abr. 2014

NEC. Homepage: New England Conservatory. Disponible em: < <http://www.necmusic.edu/>>. Acceso: abr. 2014.

Entrevistas

ANZOLA, Alfredo. Caracas, jan. 2015.

ARVELO, Alberto. Los Ángeles (skype), jan. 2015.

BLANCO, Manuela. Caracas, jan. 2015.

CHUECOS, Javier. Miami (skype), jan. 2015.

GAMBA, Pablo. Caracas, jan. 2015.

GÓMEZ, Robert Andrés. Caracas, jan, 2015.

GUERERE, Abdel. Caracas, jan. 2014.

LLAMOZAS, Rodrigo. Caracas, jan. 2014

MANCILLA, Irlanda. Caracas, fev. 2014

MÁRQUEZ, Carlos. Caracas, jan. 2015.

OJEDA, Yanilú. Barquisimeto, dez. 2014.

OTYZA, Carlos. Caracas, jan. 2015.

PETRIZZELLI, John. Caracas, jan. 2015.

PISANO, José. Caracas, fev. 2014.

QUINTERO, Emilio. Caracas, fev. 2015.

SARABIA, Xavier. Caracas, jan. 2014.

VILLÁ, Marc. Caracas, jan. 2015.

APÊNDICE 1 – FILMOGRAFIA

Documentários em longas e médias metragem estreados em salas de cinema venezuelanas (2005-2013)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
1	2005	Nuestro Petróleo y otros cuentos	Elizabetta Andreoli, Gabriele Muzio, Sara Muzio, Max Pugh	FCN	março	vídeo	90	Uma viagem de quase dois meses pela Venezuela, de ponta a ponta. Desde o Lago de Maracaibo até a Plataforma Deltana e o Delta Amacuro, os moradores das zonas petrolíferas e mineiras falam da experiência de proximidade com estas explorações. É o primeiro documentário que trata, na Venezuela de hoje, da realidade petroleira a partir das vivências das comunidades, trabalhadores petroleiros e indígenas.	Produção: Yeast Films (UK) / Edizioni Gattacicova (IT), DVD, PAL, 83'.	Petróleo, Cultura popular>indígenas	Cultura e sujeito popular
2	2005	La misma gente	Luis e Andrés Rodríguez	FCN	abril	vídeo	35	<i>La Misma Gente</i> é mais que um trio de rock, é um chamado, um estilo de vida, é dedicação e consequência a toda prova, compromisso com a vida e com a arte que se nega a transigir perante a mediocridade e o oportunismo, por isso P.T.T. Lizardo, Ike Lizardo e "Casino" são uma lenda do subvalorizado rock nacional. (PROGRAMAÇÃO, março 2005, n° 162)	* FINANCIAMENTO VIVE TV; Dir. / Sem: Luis e Andrés Rodríguez; Prod.: VIVE e Paranoia Films; Mús.:La Misma Gente; Mont.: Manuel Lazo.	Artes>Música (popular)	Cultura e sujeito popular (Música popular)
3	2005	Sub-vivencias	Willmer Pérez Figuera	FCN	maio	vídeo	35	"Os cidadãos esquecidos, os cidadãos sem rosto...entre a alucinação e a realidade, as sub-vivências da sua existência". (PROGRAMAÇÃO, 2005, N° 164)	Câm: Willmer Pérez Figuera; Prod.: Billy Padilla, Luis Alberto Álvarez, Willmer Pérez Figuera. Mús. / Mont./ Pós-Prod.: Ionee Waterhouse, Willmer Pérez Figuera.	Personagens marginalizados	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados)
4	2005	El espíritu y la justicia	Jacobo Penzo	FCN	junho	vídeo	51	O Padre Juan Vives Suriá (Catalunha, Espanha, 1924-2004), pároco da cidade de El Callao, estado Bolívar, criador de Fundalatín: Fundação Latino-americana pelos Direitos Humanos e o Desenvolvimento Social. Homem antidogmático, lembrado pela sua grande sensibilidade, carisma e bondade, fiel crente da Teologia da Liberação e buscador da 'paz com uma verdadeira justiça'.	* PRODUÇÃO CONAC; *Ganhador I Concurso Nacional de Documentales Yulimar Reyes 2004; Rot.: Jacobo Penzo e Sergio Curiel; Câ / Fot.: Juan Vicente Núñez, José Alemán e Pablo Barrios; Ed.: Sergio Curiel (PROGRAMAÇÃO, 2005, n° 165) (VISOR, 2006)	Organização popular, História política (Venezuela s. XX)	Cultura e sujeito popular (Organização popular) *Resgate memória coletiva

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
5	2005	Pégale Candela	Alejandra Szeplaki	FCN	junho	vídeo	50	Correm os anos 1980, são tempos de paz e harmonia de classes sociais. Só um grupo de jovens estudantes resiste-se à letargia e protestam, pagando inclusive com a vida, a ousadia de acreditar em um mundo mais justo. <i>Pégale Candela</i> propõe um registro histórico de um país que acorda violentamente em um processo que foi identificado como a gênese da época venezuelana atual: <i>El Caracazo</i> (27 de fevereiro de 1989).	* PRODUÇÃO CONAC; *Ganhador I Concurso Nacional de Documentales Yulimar Reyes 2004; Dir.: Alejandra Szeplaki; Prod. Ex.: Gabriel Jerolimski; Dir. Fot. / Câ.: Luis Duque; Ed.: Sergio Marcano; Mús.: D. Francisco Zahalka; Prod.: Guillermo Díaz.	Televisão, História política (Venezuela s. XX)	Cinema político militante (Revisão histórica) (Rev. Bolivariana)
6	2005	Cantata por la paz	Laura Vásquez	FCN	junho	vídeo	37	Quebrando todas as estruturas tradicionais do teatro tradicional, em 1º de dezembro de 2004 no Poliedro de Caracas [coliseu de eventos importante de Caracas] se realizou a <i>Cantata por la Paz</i> . 800 pessoas em cena representaram a vida e pensamento do Libertador Simón Bolívar. Esta amostra cênica é o novo rumo do trabalho social convertido em uma resposta artística.	* PRODUÇÃO CONAC; Dir.: Laura Vásquez; Prod. Ex.: Marco Mundaraín; (PROGRAMAÇÃO, 2005, n° 165).	Artes>Teatro	Cinema político militante (Rev. Bolivariana)
7	2005	La Vega resiste	Marc Villá	FCN	junho	vídeo	40	Através de imagens, testemunhos, matérias de jornal, música, manifestações e tradições, a comunidade de La Vega, bairro popular da capital [da cidade de Caracas] narra seu progresso, expansão e consolidação. A organização desta população encontra suas bases no profundo senso de pertença dela, marcado pelas manifestações de suas raízes indígenas, negras e revolucionárias.	* PRODUÇÃO CONAC, Dir.: Marc Villá; Prod. Ex.: Marco Mundaraín; Prod. em La Vega: Francisco Pérez, Mariela Machado, William Ochoa, Ángel Rangel; Dir. Fot. / Câ.: Christian Márquez; Ed.: Wanadi Siso.	Organização popular, Cultura popular>Cidades e caminhos	Cultura e sujeito popular (Organização popular), Cinema político militante (Rev. Bolivariana)
8	2005	La alameda de los sueños	Laura Vásquez	FCN	junho	vídeo	30	"A comunidade do bairro San Agustín [em Caracas], depois de três décadas de lutas para recuperar os espaços do Teatro La Alameda, decidiu tomar o local e fazer dele um sonho: a Casa Cultural La Alameda. Este documentário representa o testemunho de um povo que trabalha para fazer um centro cultural integral para o desenvolvimento das suas necessidades artísticas e sociais, tentando perpetuar a memória coletiva"	* PRODUÇÃO CONAC, Dir. /Câ.: Laura Vásquez; Prod. Ex.: Marco Mundaraín; Fot.: Freddy Peláez; Ed.: Javier Keltai; Prod. Geral: Alejandro Medina.	Organização popular, Cultura popular>Cidades e caminhos	Cultura e sujeito popular (Organização popular), Cinema político militante (Rev. Bolivariana)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
9	2005	La seducción tiene cara de vidrio	Marc Villá	FCN	junho	vídeo	80	"Ensaio audiovisual sobre a sedução que exerce a televisão na nossa consciência, as manipulações, o show, o drama, o negócio mais lucrativo, as corporações e nossos hábitos, o tempo dissolvido na tela, a alternativa e o futuro. A sociedades e a televisão vistas pelos usuários de Caracas, Trujillo, Mérida e Delta Amacuro e as análises de diversos especialistas do meio"	* PRODUÇÃO CONAC, *Ganhador I Concurso Nacional de Documentales Yulimar Reyes 2004; Dir.: Marc Villá; Prod. Ex.: CONAC; Pesq.: Eduardo Viloria; Fot.: Christian Márquez; Ed.: Nathalia Lafuente.	Televisão, Anti-imperialismo / Antiglobalização	Cinema político militante (Anti-imperialismo / Antiglobalização)
10	2005	Alí Primera: la siembra de un cantor	Luis e Andrés Rodríguez	FCN	julho	vídeo	34	"No estado Falcón, aos 20 anos da sua sementeira, o povo que o viu nascer e o escutou ele sai à rua para fazer uma homenagem ao cantor do povo, Alí Primera [cantor venezuelano de música de protesto, 1941-1985]. O documentário faz um percurso pelas paisagens da sua infância, os campos paraguaneiros [da Península de Paraguaná], as praias e a zona petrolífera, elementos sempre refletidos na sua luta revolucionária através da música"	* PRODUÇÃO CONAC; Dir.: Luis e Alejandro Rodríguez; Prod. Ex.: Marco Mundaraín; Prod. Geral: Alejandro Medina; Ed.: Carlos Lazo; Som: Amaury Cedeño.	Artes>Música (popular), História (esquerda s. XX)	Cultura e sujeito popular (Música popular)
11	2005	Alí Primera: herido de vida	Luis e Andrés Rodríguez	FCN	julho	vídeo	50	Valioso documentário sobre Alí Primera. São testemunhos de parentes e companheiros de luta, que falam da ação política, clareza ideológica, profundo valor pela solidariedade, a justiça social e o anti-imperialismo do cantor, bem como o bloqueio midiático que sofreu sua produção musical.	* PRODUÇÃO CONAC; Dir.: Luis e Alejandro Rodríguez; Prod. Ex.: Marco Mundaraín; Prod. Ger.: Alejandro Medina; Ed.: Carlos Lazo; Som: Amaury Cedeño.	Artes>Música (popular), História (esquerda s. XX)	Cultura e sujeito popular (Música popular)
12	2005	La importancia de los venezolanos en la OPEP	Carlos Azpúrua	FCN	julho	vídeo	50	"A partir da alternância dos testemunhos e materiais de arquivo destacamos a Juan Pablo Pérez Alfonso, quem estabeleceu as bases da política denominada 'não mais concessões petrolíferas' e se reconhece como precursor venezuelano e pai da OPEP. O filme revaloriza a importância deste órgão e fortalecimento do mesmo a partir da política de petróleo que impulsiona o governo bolivariano."	* PRODUÇÃO CONAC; *Ganhador I Concurso Nacional de Documentales Yulimar Reyes 2004; Dir.: Carlos Azpúrua; Rot.: Carlos Azpúrua e Jacobo Penzo; Prod. Ger. / Ed.: John Robertson.	Petróleo, História política (Venezuela s. XX)	*Resgate memória coletiva

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
13	2005	Pan de cada día	Andrés Rodríguez	FCN	julho	vídeo	38	"Documentário que fala das conquistas obtidas pela comunidade da favela Blandín, graças à ativação do programa Casa Alimentaria, que beneficia numerosas famílias atualmente. As adversidades que diariamente sofre esta comunidade são encaradas mediante a organização e os valores da solidariedade".	* PRODUÇÃO CONAC; Dir. / Câ.: Andrés Rodríguez; Prod. Ex.: Marco Mundaraín; Prod. Ger.: Marco Medina; Ed.: Vladimir Díaz.	Organização popular, Revolução Bolivariana	Cultura e sujeito popular (Organização popular)
14	2005	Mareas de tierra	Andrés Rodríguez	FCN	julho	vídeo	44	A comovente vida rural na costa e na montanha venezuelana é narrada a partir das crianças e famílias que nela habitam, em alternância com imagens do seu difícil trabalho diário.	* PRODUÇÃO CONAC: Dir. e Câ.: Andrés Eduardo Rodríguez; Prod. Ex: Marco Mundaraín; Prod. Ger.: Alejandro Medina. Prod.: Franklin González. Assist.de Prod.: Jhony Leal; Mús. Or. e Pós-Prod.: Lorenzo Darío Espinoza;. Som: Héctor David Hernández. Op. de VTR: Jesús Pocaterra, Carlos Chacón e Román Graterol.	Cultura popular>Ofícios artesanais, Organização popular	Cultura e sujeito popular (Ofícios artesanais), Cinema militante (Rev. Bolivariana)
15	2005	Ahora la constitución habla wayuunaiki	Alejandra Fonseca	FCN	julho	vídeo	58	Depois de séculos de exclusão, a etnia wayúu, que mora no oeste da Venezuela, evidencia suas conquistas no Estado bolivariano. O documentário, falado majormente na língua nativa, manifesta a inclusão jurídica e prática dos artigos 121 a 126 da Constituição Bolivariana [da Venezuela], referido aos direitos à saúde, educação, alimentação, preservação cultural e econômica, dentre os nossos povos indígenas.	* PRODUÇÃO CONAC; *Ganhador I Concurso Nacional de Documentales Yulimar Reyes 2004; Dir./Fot.: Alejandra Fonseca; Assist. de Dir.: Iván Darío Maldonado; 2ª Câ.: Iván Darío Maldonado e Alejandra Fonseca; Prod. Ger.: Patricia Fonseca; Assist. de Prod.: Carlos Miguel Tamayo; Ed.: Iván Darío Maldonado; Des. Gráf.: Gustavo Rugeles; Voz off: Edixa Montiel; Mix. Som: Roberto Rojas; Mús. Or.: Juan de Dios Martínez e Salvador Montiel; Musicalizador: Iván Darío Maldonado.	Cultura popular>Índigenas (wayúu), Organização popular, Revolução Bolivariana	Cultura e sujeito popular (Índigenas), Cinema militante (Rev. Bolivariana)
16	2005	La bisa wayúu	Carlos Brito	FCN	setembro	vídeo	60	Da mão de Antonia Sapuana, uma verdadeira cacique da Alta Guajira, aprofundamo-nos nas particularidades desta milenária cultura nativa [a cultura wayúu]. Imagens e testemunhos nos introduzem aos temas mais fundamentais para os wayúu: a morte, a fraternidade, a lei 'guajira', a sua religiosidade, seu senso matriarcal de enxergar o mundo, seus mitos, seus ofícios e seu futuro.	Dir.: Carlos Brito; Prod.: Andrés Toedoriwics; Fot.: Emil Guevara; Som: Josué Saavedra; Ed.: Daniel Castañeda; Gráf.: Tania Nunes.	Cultura popular>Índigenas (wayúu)	Cultura e sujeito popular (Índigenas)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
17	2005	Arnoldo Gabaldón, la batalla contra la malaria	Carmen La Roche	FCN	outubro	35mm	30	Valiosa biografia audiovisual que nos deixa conhecer, através de imagens inéditas e importantes depoimentos, a história do Dr. Arnoldo Gabaldón, cérebro e coração da primeira grande empreitada sanitária registrada em nosso país [referindo-se à Venezuela]: a batalha contra a malária. Uma das mais ressonantes vitórias da coletividade venezuelana.	*Colección Cine Archivo Bolívar Films / Cinesa Producciones Audiovisuales; Rot. / Dir.: Carmen La Roche; Prod. Ex.: Gabriela Miranda; Fot.: Marcelo Castillo; Mont.: Charles Ocando e Juan Carlos Albornoz.	Cientistas, História	Diversificação ideológica (História)
18	2005	Río: el poder de la expresión	Argimiro Serna	FCN	novembro	vídeo	43	Este documentário é uma proposta dinâmica de composição de um discurso autoral com os discursos de intelectuais, cultores e dirigentes populares. O público testemunhará o sucesso ou o fracasso. De qualquer jeito, se espera que todos concordem na necessidade de assumir uma mudança, não para o sonho da esquerda idealista da sétima arte, mas sim para isso que será descoberto quando as pessoas sejam suficientemente escutadas.	Dir. /Ed.: Argimiro Serna; Prod. Cooperativa Audiovisual Mental Factotum.	Artes>Intelectuais e poetas	
19	2006	Anselmo López: la trampa en la uña	John Petrizzelli	FCN	maio	vídeo	42	Filme que se debruça na vida e na arte de Anselmo López, melhor conhecido como o Rei da "Bandola". Os testemunhos de López, dos seus amigos e conhecidos, permitirão que o público conheça este virtuoso através do filme, quem tem contribuído na conservação e difusão da tradição da bandola "llanera" na Venezuela e deu a conhecer o instrumento na França, nos Estados Unidos e em Cuba.	*Produção de: Universidad Nacional Experimental de los Llanos Ezequiel Zamora (UNELLEZ); Dir.: John Petrizzelli, Rot.: Anselmo López, John Petrizzelli. Fot.: Rubén Belfort. Mont.: Domingo Sánchez Bor, John Petrizzelli. Som: Frank Rojas. Mus.: Anselmo López e seu grupo.	Artes>Música (popular, tradicional)	Cultura e sujeito popular (Música popular)
20	2006	Macadam	Andrés Agustí	FCN	junho	vídeo	80	"Eu, através das estradas da minha circunstância". Filme que indaga na vida dos venezuelanos através dos caminhos que recorrem o país e todas as coisas que vão ficando à beira deles.	* FINANCIAMENTO CNAC [?!]; Dir., Rot., Fot.: Andrés Agustí, Prod.: Lúcia Córdoba, Mont.: Andrés Agustí, Manuel Rugeles, Ricardo Chetuán, Daniel Ruíz. Som: Odoardo Torres.	Cultura popular>Cidades e caminhos, Cultura popular>Religião popular	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)(Ofícios artesanais)(Personagens marginalizados)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
21	2006	Tocar y Luchar	Alberto Arvelo	Salas comerciais / Dist.: CA Empresas Cines Unidos (40 cópias) / Exb.: Cines Unidos, Cinex (50.072 esp. - CNAC-)	abril	35mm	71	É um filme documentário que se aprofunda no interior do projeto orquestral e social mais importante das últimas décadas: el "Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela". "Tocar y Luchar" é a história de um sonho musical que atualmente agrupa mais de duzentos e quarenta mil crianças e jovens na Venezuela, e outros milhares na América Latina. Como fosse uma sinfonia, "Tocar y Luchar" é conduzida por alguns dos mais famosos regentes e músicos do nosso tempo, Claudio Abbado, Sir Simon Rattle, Plácido Domingo, Giuseppe Sinopoli, Eduardo Mata, entre outros. "Tocar y Luchar" conta a fascinante história de 6 crianças venezuelanas e seu amor pela música; uma história que manifesta: "apenas quem tem sonhos conquista o impossível" (DVD da obra)	*Coprodução de: Ministerio de Salud y Desarrollo Social de la República Bolivariana de Venezuela; Cinema Sur-CNAC. (Obs.: data de produção é 2004); Dir. Alberto Arvelo, Rot.: Carlos Díaz e Alberto Arvelo, Dir. Fot.: Cezary Jaworsky, John Márquez, Som: Stefano Gramito, Ed.: Nascuy Linares, Juan Carlos López-Durán, Prod. Campo: César Mora Contreras, Mus. Or.: Nascuy Linares, Prod. Ex: Igor Lanz.	Artes>Música (erudita)	Diversificação ideológica (Conciliação nacional)
22	2006	Hip Hop protesta	Benito Márquez, Rodrigo Mora	FCN	julho	vídeo	80	Documentário que mostra a verdadeira cara do Hip Hop e não a imagem que, a partir da década de 1990, tem mostrado o monopólio das companhias gravadoras e meios de comunicação. Artistas da Argentina, Peru, Chile, Venezuela e Cuba participam neste trabalho. Sem correntes de ouro nem diamantes nos seus dedos, estes MC's expressam o espírito do HipHop latino-americano: o HipHop revolucionário, de protesta e humano. O filme se encaixa na tradição de documentários venezuelanos sobre música popular, entre cujas peças destacam os curtas-metragens <i>Algunos cantantes, algunas canciones</i> (Freddy Siso, 1980) y <i>El Afínque de Marín</i> (1980). Também tem como antecedente o longa-metragem <i>Venezuela Subterránea</i> (Juan Carlos Echeandía, 2001), filme que indaga na música deste tipo realizada na Venezuela e seus vínculos com a realidade urbana e seus problemas (PROGRAMACIÓN, 178)	Dir./ Prod.: Benito Márquez, Rodrigo Mora; Câmb./Mont.: Rodrigo Mora, Ricardo Maldonado, Alberto Maritato, Benito Márquez; Des. Graf: Fernando Armas; Mus.: Produtores DJ Flow, Alberto Maritato, Actitud María Marta, Anónimo Consejo, Legua York, Boca Floja, RCH, Junior Clan, Michael Extremo, Luis Eterry, El Brujo Yosmel, Michelin, Escuadrón Lirical, Proyecto Chiardo, Explosión Suprema, Omega Skilay, Crudas, Área 23, La 7ma.	Artes>Música (popular)	Cultura e sujeito popular (Música popular)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
23	2006	Injerencia, la invasión silenciosa	Ángel Palacios	FCN	novembro	vídeo	60	Uma história não oficial dos Estados Unidos e a América Latina. A série Injerên-CIA conta a história das relações entre os governos estadunidenses com a América Latina, uma história que não é "oficial" para Washington nem "conveniente" para muitos Estados do hemisfério. Cada capítulo recolhe episódios de uma saga de intervenções e resistências que ainda não tem final. Este capítulo é um relatório da intromissão da CIA na Venezuela durante a década de sessenta.	Dir./ Rot.: Ángel Palacios; Prod.: Rommy Rivera, Julio Rivero, Fernando Timossi, Eduardo Viloria; Fot. Fernando Timossi, Pedro Perales, Ronald de la Rosa, Iván Ramos; Ed.: Juan Carlos Amado, Ángel Palacios; Som: Cooperativa Humana; Mus.: Gilberto Simoza, Gregory Medina; Pesq: Luis Palencia, Eva Golinger, Amílcar Carvajal.	Revolução Bolivariana, Anti-imperialismo / Antiglobalização, História política (Venezuela s. XX)	Cinema político militante (Revisão histórica)(Rev. Bolivariana)(Anti-imperialismo / Antiglobalização)
24	2007	Dos soles, dos mundos	Patricia Ortega	FCN	março	vídeo	60	Projeto documentário de intercâmbio entre a EICTV, em Cuba, e a Academia de Cinema de Waden-Wurtemberg, Ludwisburg, Alemanha. A diretora aprofunda-se na temática da imigração. A Alemanha é o destino onde três mulheres latino-americanas viajam para encontrar o futuro ideal. Longe das suas raízes, o impacto da nova cultura se faz sentir e obriga-as a debater-se entre a necessidade de integração e uma resistência sustentada na nostalgia e suas lembranças.	* Coprodução de Fundacine Zulia, CNAC, Cine Libre Producciones; Dir./Rot./Fot.: Patricia Ortega; Prod.: Fabian Wolfart; Mont.: Yanilú Ojeda; Som: Marlon Baumann, Josué Saavedra; Mus.: Gustavo Colina.	Migrações (emigrações), Lutas de gênero (mulher)	
25	2007	Jacques Lizot: más allá de las apariencias	Margarita Cadenas	FCN	março	vídeo	54	O antropólogo francês Jacques Lizot morou durante quase 25 anos entre os yanomami da Venezuela, numa experiência de imersão total para compreender a cultura e a maneira de viver deste povo originário. Em torno de Lizot tem se criado uma aura de mistério, inspirada tanto na audácia e a heterodoxia da sua forma de assumir a pesquisa científica quanto pela sua complexa personalidade e sua maneira de viver a contracorrente das normas sociais	França 2006 / Jacques Lizot: au delà des appareces. Dir.: Margarita Cadenas, Fot.: Damien Croce, Gabriela Núñez, Laura Zornitta. Mont.:Cécile Ribet. Som: Pierre Pavia, Alexandre Lorrin. Mus.: Maximilien Manthevon.	Cientistas, História	Diversificação ideológica (História)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
26	2007	No soy de aquí ni soy de allá	Mohamed Hussain	FCN	março	vídeo	54	Documentário que explora as vidas de três famílias colombianas que fogem do conflito armado que ocorre no país delas, cruzam a fronteira venezuelana em busca de novas oportunidades, invadem um terreno que serve como ponto de acolhida de centenas de colombianos que se estabelecem nesta linha de divisa colombo-venezuelana, com a finalidade de obter do governo venezuelano a condição de refugiados e assim poder receber uma identificação formal que reconheça seu direito a trabalhar, estudar e viver na Venezuela.	* FINANCIAMENTO CNAC [2005(longa-metragem)>Bs. 66.584]; Dir., Prod., Fot.: Mohamed Hussain, Có-realização: Paula Giraldo, Ideia original: Mohamed Hussain, Paula Giraldo. Ed.: Roberto Rojas, Som: David de Luca, Mus.: David de Luca. La Galápaga / CNAC.	Migrações (imigrações), Personagens marginalizados	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados)
27	2007	El último bandoneón	Alejandro Saderman (ARG)	Salas comerciais / Dist.: Fundación Distribuidora Nacional de Cine, Amazonia Films / Exb.: Cines Unidos, Cinex (1.282 esp., CNAC)	junho	vídeo	94	A jovem bandonionista Marina Gayotto, que ganha a vida tocando em ônibus e metrô, apresenta-se numa audição convocada por Rodolfo Mederos para integrar sua nova orquestra típica. Mas, o gastado bandonion da moça está estragado e o próprio Mederos sugere para ela a necessidade de encontrar um novo instrumento à altura do compromisso. Marina, então, sai à busca de um mítico <i>Dublin A</i> , o <i>Stradivarius</i> dos bandoniones. Sua busca se converte em uma travessia através de antigas oficinas de instrumentos, nos bailes da cidade, dos mestres de tango e, principalmente, das velhas glórias do bandonion.	* COPRODUÇÃO ESTRANGEIRA - Argentina; Dir. Alejandro Saderman; Rot. Graciela Maglie, Alejandro Saderman; Prod. Marcelo Altmark; Fot. Miguel Abal (Ar), Enrique Blein (Ve); Mus: Rodolfo Mederos; Mont.: Fernando Felicioni.	Artes>Música (popular)	
28	2007	Víctimas de la Democracia	Stella Jacobs	FCN	julho	vídeo	43	A autora chama a atenção sobre a terrível marca histórica deixada pelos governos chamados democráticos, a traz para o presente para tirar a poeira dos anais do esquecimento.	* FINANCIAMENTO FVC; Dir: Stella Jacobs; Prod. Víctor Fernández, Stalin Parra Alvarado, Aurelio Cordero, Julio García; Fot: Óscar Bolívar, Héctor Rojas; Mont.: Yolimar Aquino; Som.: Gilberto Simoza; Prod. Villa del Cine.	História política (Venezuela s. XX)	Cinema político militante (Revisão histórica)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
29	2007	Janokosebe iridaja: en busca del tesoro	Manuela Blanco	FCN	agosto	vídeo	80	Documentário que busca mostrar a convivência de um grupo de indígenas warao que, por causa da deterioração de seu território ancestral, encontraram uma nova forma de sobrevivência nas ruas das diferentes cidades da Venezuela.	* FINANCIAMIENTO CNAC [2005(longa-metragem documentário)> Bs. 62.800]; Prod.: Ministerio de la Cultura, CNAC, No Film y Manuela Blanco. Dir.: Manuela Blanco, Prod. Ex.: Kaori Flores Yonekura, Manuela Blanco e Ana Luisa Blanco, Prod. de Campo: Omar Lamuño, Dir. Fot. e Cámara: Manuela Blanco, som: Hemel Atehortua, ed: Carlos Chirivella y Helym Malabe, Mus: Emiliano Montes y Manuel Churión, Des. Graph: Alejandro Armas, Trad. Warao/Espanhol: Ana Luisa Blanco, Lúgia Elena Aguilera, Derbis López y Edgard Jiménez.	Cultura popular>Índigenas, Personagens marginalizados	Cultura e sujeito popular (Índigenas)
30	2007	Venezuelan Petroleum Company	Marc Villá	FCN	agosto	vídeo	78	A escala mundial, a Venezuela é sinônimo de petróleo, mas poucos conhecem de onde surge o asfalto pelo qual se transita cotidianamente. Esta é a história dos povos petroleros, suas espoliações e lutas conquistadas, o documentário recolhe o testemunho de artistas, especialistas, trabalhadores petroleros e moradores dos campos e cidades, os que de alguma forma têm sido impactados pela existência do "ouro preto".	* FINANCIAMIENTO FVC; Prod.: Villa del Cine. Dir. / Rot.: Marc Villá; Prod.: Ernesto Domínguez, Aurelio Cordero; Pesq./ Doc.: Silvia Valderrama; Fot.: Frank Toledo, Mont.: Caupolicán Cárquez; Som: Luis Contreras; Mús.: Carlos 'El Team' Martínez.	Petróleo, História política (Venezuela s. XX), Cultura popular>Festas tradicionais (San Benito)	Cinema político militante (Revisão histórica)(Anti-imperialismo / Anti-globalização)(Rev. Bolivariana)
31	2007	Quito, la resistencia apacible	Leonardo Guilarte	FCN	agosto	vídeo	45	Neste documentário fica patente a ingerência dos impérios na história do lugar, primeiro o espanhol e o estadunidense depois.	Dir/ Rot/Prod/Fot: Leonardo Guilarte; Mont: Armando Silva; Som/Mus: Grupo Ñucanchi Kausay, Fernando Paredes.	História política (Latino-américa), Índigenas, Anti-imperialismo / Anti-globalização	Cinema político militante (Anti-imperialismo / Anti-globalização) (Revisão histórica), Cultura e sujeito popular (Índigenas)
32	2007	El poder de la palabra, J.M. Briceño Guerrero	Argimiro Serna	FCN	setembro	vídeo	30	Retrato feito a partir de uma série de entrevistas com o autor; as aproximações feitas com o personagem configuram um interessante material de testemunhos.	Dir.: Argimiro Serna, Rot.: Argimiro Serna; Prod. José Javier Sánchez; Fot. / Som: Adrián Chorio, Loc. Jesús Espinal; Mus.: Manuel Salas, Loc: Renzo Jiménez.	Artes>Intelectuais e poetas	

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
33	2007	Propaganda de guerra	Luis España e Betsy Ceballos	FCN	setembro	vídeo	100	Documento que narra como os diferentes governos dos Estados Unidos, empregando um provado método propagandístico, justificam perante a opinião pública internacional suas intervenções em outras nações autônomas. Prêmio Nacional de Jornalismo 2007, Prêmio de Comunicação Social 2007 da Prefeitura de Caracas. Lançado inicialmente em VTV.	* FINANCIAMENTO VTV; Dir. Luis España e Betsy Ceballos; Rot: Betsy Ceballos, Prod: Ariani Pinto, Patricia Figueroa; Mont.: Marco Guerra; Mus.: Luis España, Marco Guerra.	Televisão, Anti-imperialismo / Anti-globalização, História (Latino-américa)	Cinema político militante (Anti-imperialismo / Anti-globalização)(Revisão histórica)
34	2007	El camino de los Teneke	Alejandro Jurado	FCN	novembro	vídeo	56	Conta a história de três missionários holandeses aventureiros que dedicaram suas vidas a explorar os povos indígenas no Amazonas (estado da Venezuela), permanecendo mais de 50 anos na beira do Rio Orinoco. Sua presença ajudou a que os povos da região se organizassem e defendessem seus direitos. Em troca, receberam a aprendizagem da floresta.	Holanda-Venezuela - Dir./Rot: Alejandro Jurado; Prod: Ronald Bosman, Fot: Jesús Martín, Tristán Goasguen; Mont: Eric Splinter, Alejandro Jurado, Tristán Goasguen, Mus: Yanin Manuguerra. Prod: Cooperativa Audiovisual Altermedia RL PROGRAMACIÓN, 194, p. 6).	Cultura popular>Indígenas, História	Cultura e sujeito popular (Indígenas)
35	2007	Henry Corradini, un salvaje del siglo XXI	Alejandro Oramas	FCN	dezembro	vídeo	54	Realizado pelo fotógrafo Alejandro "Sandro" Oramas, filho do pintor Alirio Oramas. Tenta documentar e fazer homenagem a um homem distinguido pelo seu incansável e persistente trabalho como etnólogo, notadamente pela sua obra importante de resgate das culturas indígenas (particularmente as etnias Sanema y Panare). Henry Corradini, como muitos europeus, chegou à Venezuela fugindo do horror da guerra em um dos tantos barcos cheios de imigrantes que atracavam no porto de La Guaira. Desde então se radicou em Ciudad Bolívar, onde se dedicou ao estudo e registro destas culturas.	* FINANCIAMENTO VIVE TV, CNAC; Prod. Centro Nacional de La Fotografía de Venezuela (CENAF), ViVe TV; Dir: Alejandro "Sandro" Oramas; Prod: Migdalia Cabrera; Mont. Saúl Rivas; Som: Mario López.	Cientistas, História	Diversificação ideológica (História)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
36	2008	Raúl Leoni, constructor de la democracia	Juan Andrés Bello	FCN	janeiro	vídeo	58	Compêndio de testemunhos e imagens nunca antes vistas, produto de um exigente trabalho de pesquisa que resume em 58 minutos a participação de Leoni no processo de instauração do sistema democrático. Destaca o papel da sua esposa, Menca de Leoni, quem participou como ativista social quando foi primeira dama.	*Colección Cine Archivo Bolívar Films / Cinesa Producciones Audiovisuales; Dir./Rot.: Juan Andrés Bello.	História política (Venezuela s. XX)	Diversificação ideológica (História)
37	2008	Más allá de la cumbre	Juan Carlos López-Durán	Salas comerciais / Dist.: Cinematográfica Blancica (17 cópias), / Exb: Cines Unidos, Cinex (44.489 esp. -CNAC-, 43.987 esp. -Asoinci-)	janeiro	35mm	80	Em julho de 2006, depois de alcançar a cume do Nanga Parbat, a mais de 8 mil metros de altitude, José Antonio Delgado ficou preso -durante sua descida- em uma feroz tormenta. A história que se desencadeou nos dias seguintes virou um dos mais comoventes relatos de sobrevivência, valentia e amor à vida. <i>Más allá de la cumbre</i> (Além da cume) nos leva, através de um olhar íntimo, cru, apaixonado, para uma subida impactante por incríveis montanhas do mundo. Um encontro do homem com a natureza marcado pela coragem, a amizade e o perigo, através de uma odisséia que explora as fronteiras do espírito humano, e seu legado imortal de amor e aventura (Disponível no site do filme: http://es.masalladelacumbre.com/film.html . Acesso em: 03.12.2014)	* FINANCIAMENTO CNAC [2007(terminação)> Bs. 74.992]; Prod. Explorart Films, Dir. / Rot./ Ed.: Juan Carlos López-Durán; Prod.: Néstor López-Durán; Prod. Ex.: Juan Carlos López-Durán, Tony Fadel; Co-prod: José Antonio Delgado, Frida Ayala; Dir. Fot. / Cam: John Márquez; Mus: Nascuy Linares; Lab.: Bolívar Films.	Esportes, Ecologia	Diversificação ideológica (Conciliação nacional)
38	2008	María Lionza, aliento de orquídeas	John Petrizzelli	Salas comerciais (Dist. GranCine, 5 copias -Asoinci-, Dist.: Fundación Distribuidora Nacional de Cine, Amazonia Films - CNAC- / Exb: Cines Unidos, Cinex (14.385 esp.-CNAC-, 13.675 esp. - Asoinci-)	fevereiro	35mm	83	No meio de simbolismos e ascendendo pelas montanhas de Sorte, este documentário indaga nos detalhes dos rituais em torno do culto da Maria Lionza, bem como nas suas diferentes "cortes".	* FINANCIAMENTO CNAC [2005(longa-metragem)>Bs.75.000; 2006(terminação)>Bs. 71.179]; * FINANCIAMENTO Jan Vrijman Fund - Roteiro (2006); Dir., Rot., Prod.: John Petrizzelli; Fot.: Rubén Belfort; Mont.: Miguel Ángel García; Mus.: Roberto Tarzieris, Som: Frank Rojas, Danny Rojas.	Cultura popular>Religiosidade Popular (Maria Lionza)	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
39	2008	Elorza, la fiesta de la memoria	Eric Splinter	FCN	março	vídeo	58	Através das histórias de três idosos, Federico Puerta, Rosa Laya e Nieves Ascanio, é reconstruída a memória histórica de uma cidade [Barquisimeto] que tem se convertido a capital folclórica da Venezuela.	Dir./Rot.: Eric Splinter, Prod.: Juan Carlos Rodríguez, Fot.: Gustavo Marcano, Mont: Alejandro Jurado, Som: Marvis Arrollo. Prod.: Cooperativa Alter Media RL.	Cultura popular>Festas tradicionais, Artes>Música (popular, tradicional)	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)
40	2008	Waleker: raíz y luchas entretajadas	Eduardo Viloría	FCN	abril	vídeo	30	Através de testemunhos de mulheres wayúu, consegue-se captar como o processo de inclusão na <i>Misión Madres del Barrio</i> (projeto social do governo bolivariano) da favela "Josefa Joaquina Sánchez" significou o início de uma transformação radical na cotidianidade deste grupo étnico do município Mara do estado Zulia.	Dir. Eduardo Viloría Daboin, Mont. Juan Salvador Peñalver, Eduardo Viloría, Gerby Reyna; Som e Mus: Kirlam Medina; Tradução wayuunaiki/espanhol: Juan González.	Cultura popular>Índigenas, Organização popular	Cultura e sujeito popular (Índigenas)(Organização popular), Cinema político militante (Rev. Bolivariana)
41	2008	Voces de libertad	José Manuel Romero	FCN	maio	vídeo	50	Libia Montes, armada com seu projetor de cinema e o "Zumbao", marionete que porta uma mensagem de paz, se desloca duas vezes por semana para o Internado Judiciário de Yare para projetar filmes aos homens deste centro de reclusão, os quais a recebem e dão mostras de um potencial que transcende os níveis da violência ali presentes.	* Patrocínio de Ministerio del Poder Popular de Relaciones Interiores y Justicia, Banes; Prod: Audiovisual Aldea Cinema; Dir. / Rot.: José Manuel Romero; Prod. Flora Rodríguez; Fot. John Márquez; Mont.: Dayana Gauthier; Som: Lino Ocando; Mús: Nicolás Barreto.	Personagens marginalizados, Organização popular	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados) (Organização popular)
42	2008	Allende nuestro	Carlos Márquez	FCN	setembro	vídeo	82	Documentário intimista que reconstrói momentos importantes e definitivos na façanha política de Salvador Allende, a qual foi frustrada pela ingerência da bota militar estadunidense, encarnada em uns gendarmes locais golpistas.	* FINANCIAMIENTO TELESUR; Dir. / Chefe Prod /: César Márquez Ponce; Prod: Mª Alejandra Hernández; Fot: Mariana Quiroga e José Gabriel Méndez; Ed: Mariana Quiroga; Prod. Ex: Telesur; Prod. Gen.: MDC Producciones C. A.; Mús Or.: Lique2 Producciones.	História política (Latino-américa)	Cinema político militante (Exaltação passado revolucionário)
43	2008	El rey del galerón	John Petrizzelli	FCN	setembro	vídeo	58	Explora a vida e obra musical de Benito Quirós, melhor conhecido como o "Rei do Galerón" (gênero musical/poético típico), falecido em 1967. Extraordinário músico, compositor e cantor que foi conhecido nas décadas de 1950 e 1960, quando popularizou o [gênero musical popular e tradicional] <i>galerón</i> , virando seu máximo representante.	* FINANCIAMIENTO CNAC [2007(média-metragem documentário)> Bs. 190.300] Dir./Rot.: John Petrizzelli, Prod.: Carlos Marchán, Fot.: Rubén Belfort, Mont.: Sergio Marcano, Som: Danny Rojas, Mus.: Roberto Tarzieris.	Artes>Música (popular, tradicional), História (modernização s. XX)	Cultura e sujeito popular (Música popular)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
44	2008	Mamá Panchita: mujer de historias bonitas	Pedro Bereciartu	FCN	setembro	vídeo	45	O fio condutor da trama é um diálogo com Dona Panchita Vásquez de Ramírez, matrona larense (do edo. Lara, centro-oeste da Venezuela) de 106 anos, testemunha de exceção de avanços tecnológicos como a instalação da eletricidade, a invenção do automóvel, a criação dos aviões, a revolução das telecomunicações e de outros fatos que descreve com detalhes precisos.	* FINANCIAMENTO VIVE TV; Prod: ViVe TV, Erepa Productions, Dir.: Pedro Bereciartu, Rot: Francisca de Ramírez, Fot: Luis Enrique Girón, Mont: Luis Mendoza, Pedro Bereciartu, John Petrízzelli, Madeline Rivas, Domingo Sánchez, Som: Héctor Moreno, Mus: Elizabeth García.	História	Cultura e sujeito popular
45	2008	La edad de oro del cine venezolano: los años 70	Sergio Marcano e Phillipe Toledano	FCN	outubro	vídeo	75	Os filmes venezuelanos das décadas de setenta e oitenta são um impactante estúdio da forma de nos comportarmos como cultura e como nação, e funcionam como espelho para refletir sobre o que somos e fomos. O documentário é a história de aqueles excepcionais homens e do seu compromisso com o desenvolvimento de um país com um potencial pouco compreendido pelos seus moradores (com estreia em 7 de outubro)	Dir: Sergio Marcano e Phillipe Toledano; Rot / Mont: Sergio Marcano; Prod: Verónica Rotondaro; Som: Efraín Rojas; Fot: Thierry Arneler; Mus: Miguel Ángel Fúster; Anim: Vanessa Rodríguez.	Artes>Cinema	*Resgate memória coletiva
46	2008	La edad de oro del cine venezolano: los años 80	Sergio Marcano e Phillipe Toledano	FCN	outubro	vídeo	75	Os filmes venezuelanos das décadas de setenta e oitenta são um impactante estúdio da forma de nos comportarmos como cultura e como nação, e funcionam como espelho para refletir sobre o que somos e fomos. O documentário é a história de aqueles excepcionais homens e do seu compromisso com o desenvolvimento de um país com um potencial pouco compreendido pelos seus moradores (com estreia em 30 de outubro)	Dir: Sergio Marcano e Phillipe Toledano; Rot / Mont: Sergio Marcano; Prod: Verónica Rotondaro; Som: Efraín Rojas; Fot: Thierry Arneler; Mus: Miguel Ángel Fúster; Anim: Vanessa Rodríguez.	Artes>Cinema	*Resgate memória coletiva

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
47	2008	Cuando la brújula marcó el sur	Laura Vásquez	FCN ["Estrenos Amazonia Films"]	outubro	vídeo/ 35mm	84	A história da América do Sul nos ensina que o povo venezuelano e os outros povos do continente se mantêm em pé de guerra perante as diferentes tentativas de dominação capitalista, começando pelo invasor europeu até o império estadunidense. Neste contexto, <i>Cuando la brújula marcó el sur</i> [Quando a bússola marcou o sul] apresenta, através da análise de diferentes elementos, reflexões sobre o surgimento e consolidação dos movimentos populares venezuelanos em prol de um país livre e soberano, partindo da conquista [espanhola] até a revolução bolivariana.	* FINANCIAMENTO FVC; Dir.: Laura Vásquez; Rot. Or.: Laura Vásquez e Alejandra Laprea; Prod. Ex.: Alejandro Medina; Prod. : Lorena Almarza e Marco Mundaraín; Som: Martín Santana e Rafael Reyes; Mús. Or.: Yoncarlos Medina Osorio; Mont.: Javier Keltai; Dir. Fot.: Manuel Santana, Natalia Falabella y Laura Vásquez; Ef. Esp.: Miope Films.	Revolução Bolivariana; História política (Venezuela s. XV-XX); História política (Latino-américa); Anti-imperialismo / Anti-globalização	Cinema político militante (Revisão histórica) (Rev. Bolivariana)(Anti-imperialismo / Anti-globalização)
48	2008	La comandanta Jacinta	Hugo Gerdel	FCN	novembro	vídeo	49	Recupera a memória de quem, em vida, fosse Argelia Laya, melhor conhecida como a "Comandanta Jacinta" e faz um importante recorrido pela sua vida, pensamento e ação política. Com este comovente documentário — uma série de vários— se faz um registro de Argelia Mercedes Laya López, que desde sua profissão de professora de escola foi uma lutadora incansável pelo direito das mulheres à educação, à participação cultural e à capacitação, conseguindo formular projetos como o <i>Plan Nacional para la Igualdad</i> (PROGRAMACIÓN, 2008, N°206, p. 12)	* PRODUÇÃO CONAC, Dir./Rot.: Hugo Gerdel; Prod. Ex.: Lorena Almarza, Marco Mundaraín; Prod. Ger.: Alejandro Medina, Prod: Franklin González; Fot: Jesús Suárez, Douglas García; Mont: Hugo Gerdel, Judilam Gonçalves; Som: Héctor David Hernández, Carlos Martínez, Efraín Rojas [nota: pertence à série "Luchadores" do catálogo FVC, Cód: 5087, data de produção: 2005, estreia em Sala MBA -antiga GAN-]	História política (Latino-américa), Lutas de gênero (mulher)	Cinema político militante (Exaltação passado revolucionário)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
49	2008	¡Epa tú!	Jean Charles L'Ami	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist.: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films - CNAC/ Exb.: Cinex, Cines Unidos, FCN, 291 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	71	O filme relata como Jeanni, Alexander, Gregorio e Jean, um grupo de crianças profundamente afetados pela calamidade natural de Vargas em 1999, viraram jovens protagonistas da prevenção de desastres naturais na sua comunidade.	*FINANCIAMENTO FRSRRT; *Ganhador Concurso "Tu historia em grande" (transferencia 35mm) - CNAC; Dir/Cam: Jean Charles L-Ami, Fabienne Piot; Som: Christian Roca; Ed: Christian Roca, Néstor Villasmil, Laura Muñoz; Mixagem: Rafael López; Anim: Javier Barrios; Dir. Art: Deiby Sandoval; Prod. Ex: 35 Quai du Soleil; Prod Assoc: Producciones Tango Bravo; Athelier Graphoui (Bélgica); colaboração de: FCN, CNAC-Vargas. [nota: financiamento oriundo do <i>Fondo de Ley de Responsabilidad en Radio y Televisión</i> , e parece ser parte de uma série feita para a TV].	Organização popular, Artes>Cinema	
50	2008	Defensos, crónica del juego de palos	Aldrina Valenzuela	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist.: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films - CNAC-; CNAC - Asoinci- / Exb: Cinex, Cines Unidos, FCN, 218 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	70	Por meio dos testemunhos e jogos de alguns mestres desta forma de defesa pessoal, aprofunda-se nesta manifestação da identidade nacional e fenômeno de transmissão oral que tem sobrevivido durante muitas gerações	* FINANCIAMENTO CNAC [2006(longa-metragem)> Bs. 191.949]; Dir, Rot, Prod: Aldrina Valenzuela; Fot.: Gyula David; Mont: Sergio Marciano; Som: Carlos Bolívar; Mus: Renata Peticca, Luis Julio Toro.	Cultura popular>Festas tradicionais, Cultura popular>Ofícios tradicionais	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)
51	2008	El terminal de pasajeros de Maracaibo	Yanilú Ojeda	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist.: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films - CNAC/ Exb.: Cinex, Cines Unidos, FCN, 385 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	75	A partir da interpretação do presente, o filme pretende nos aproximar das marcas do passado que oculta o terminal rodoviário da capital marabina, a partir da necessidade de nos entendermos como o que somos	*Ganhador II Concurso Nacional de Documentales Yulimar Reyes 2005; *Ganhador Concurso "Tu historia em grande" (transferencia 35mm) - CNAC; Dir.: Yanilú Ojeda, Prod.: Israel Colina, Som: Santiago Ortega, Leiqui Uriana; Mus: Gustavo Colina; Foto fixa: Juan Carlos Gotopo.	Cultura popular>Cidades e caminhos, Cultura popular>índigenas, Personagens marginalizados	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados) (Índigenas)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
52	2008	Hacedores de nostalgia	Ernesto Pérez Mauri	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist.: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films - CNAC/ Exb.: Cinex, Cines Unidos, FCN / Exb.: Cinex, Cines Unidos, FCN, 514 esp.-CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	72	O que acontece quando alguém volta para o país em que nasceu após ter vivido quase a vida inteira em outro lugar? Como inventar, para si próprio, uma "Venezuela da distância" para atenuar a nostalgia e a saudade? Uma viagem de volta através do olhar de um grupo de imigrantes italianos, espanhóis e portugueses	* FINANCIAMENTO CNAC [2005(longa-metragem)>Bs. 50.000, 2005>Bs. 24.964 (aporte adicional)]; Dir / Prod: Ernesto Pérez Mauri; Prod. Campo: Filomena de Turris (Itália), María Fernanda Jover e Yarima Uyoa (Espanha), Lucia Vieira (Portugal); Fot: Ernesto Pérez Mauri; Mont.: Vanessa Andrade Racenis e Ernesto Pérez Mauri; Mús: Rubén Sáez y Marcos Vitoria; Som: Julio Tupac Cabello. Formato de produção: HDV 1080 60i. Formato de projeção: 35mm / Betacam Digital NTSC / PAL.	Migrações (emigrações), História	
53	2008	Inal-mama	Eduardo López (BOL)	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist.: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films / Exb.: Cinex, Cines Unidos, FCN, 110 esp.-CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	80	A saga da folha de coca entrelaça-se nos roteiros do sagrado e o profano: o presídio de San Pablo e a comunidade guarani de Tentayapi. Dois eixos de aspectos fundamentais como: droga, medicina, exploração, religião, injustiça e instrumento de poder.	* CO-PRODUÇÃO ESTRANGEIRA - Bolívia; Dir/Rot/Prod: Eduardo López; Fot: Juan Pablo Urioste, Rodrigo Aliaga; som: Henry Unzueta, Ramiro Valdéz; Ed: Daniel Ross Mix, Fernando Vargas; Prod. Ex: Victoria Guerrero, Verónica Córdova; Mus: Panchi Maldonado. Prod: Banda Brava (BOL), Amazonia Films (VEN), Naira Cine (BOL)	Cultura popular>Indígenas (Andes), Organização popular, Anti-imperialismo / Anti-globalização	Cultura e sujeito popular (Indígenas), Cinema político militante (Anti-imperialismo / Anti-globalização)
54	2008	La porfía de Santa Inés	Andrés Agustí	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist.: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films - CNAC-; CNAC - Asoinci- / Exb.: Cinex, Cines Unidos, FCN, 142 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	70	Com o título da segunda cena do poema mítico <i>Florentino y el Diablo</i> , de Alberto Arvelo Torrealba, Andrés Agustí faz no seu novo filme uma biografia na que são recolhidos os testemunhos de uma série de personagens que estiveram intimamente vinculados com o poeta barinense [de Barinas, Venezuela], cultor de lendas, histórias e tradições do "llano" venezuelano.	Fin.: Unellez (2006); *Ganhador Concurso "Tu historia en grande" (transferencia 35mm) - CNAC, 2007; Prod: Asoc. Civ. Inventando América; Dir./Rot./Fot.: Andrés Agustí; Prod.: Lidia Córdoba; Som: Francisco Ramos, Andrés Agustí; Ed. Mus: Andrés Agustí, María Ríos.	Artes>Intelectuais e poetas	*Resgate memória coletiva

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
55	2008	La propiedad del conocimiento	Hugo Gerdel	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist.: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films / Exb.: Cinex, Cines Unidos, FCN, 384 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	90	Quatro casos de dominação dos países industrializados: Brasil, Argentina, Colômbia y Venezuela. Nestas nações são violados os direitos humanos e intelectuais de formas diversas	* FINANCIAMIENTO FVC; Som: Rafael Reyes / Mús. Original: Daniel Calvo / Mont.: Liana Domínguez / Dir. Fot.: Manuel Santana / Prod.Geral: Marhuanta Barreto / Prod. Ex.: Alejandro Medina / Prod. Ex.: Lorena Almarza e Marco Mundaraín / Dir. : Hugo Gerdel / Rot.: Hugo Gerdel e Carlos Matheus.	Anti-imperialismo / Anti-globalização	Cinema político militante (Anti-imperialismo / Anti-globalização)
56	2008	Machera, el Robin Júpiter de Mérida	Charles Martínez	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist.: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films - CNAC-; CNAC - Asoinci- / Exb: Cinex, Cines Unidos, FCN, 1.496 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	90	Reúne testemunhas de pessoas que conheceram a Machera, amigos, familiares, vítimas, inimigos, também de alguns cujas vidas foram de alguma forma afetadas por ele, sem tê-lo conhecido em vida.	* FINANCIAMIENTO CNAC [2007> Bs. 369.535]; Dir/Prod: Charles Martínez; Dir. Fot / Pós-Prod: Vladimir Sonowski; Cam: Javier Carvajal; Som: Alejandro Huizi; Prod. Campo: María E. Jacome, Samarí Rodríguez, Jairo Rojas; Mont: Charles Martínez, Vladimir Sonowski; Mus: Juan Jesús García e Charles Martínez; Des. Graf: Luis Olivares; Formato: HDV transferido para 35mm. Produzido por Musical Lab CA com apoio de CNAC.	Cultura popular>Religiosidade popular	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)(Personagens marginalizados)
57	2008	Metralleta	Belén Orsini	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist.: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films - CNAC-; CNAC - Asoinci- / Exb: Cinex, Cines Unidos, FCN, 246 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	70	Carlos "Metralleta" (Metralha) Orozco nasceu em Barquisimeto. Começou a tocar a harpa tradicional desde criança, sem instrução formal. Foi batizado pela imprensa colombiana com o apelido "metralleta" por causa da destreza e velocidade para mover seus dedos e disparar notas. Através do tempo, este virtuoso da harpa, que nos seus inícios foi criticado pelos acadêmicos da música, conseguiu desenvolver um estilo único que é hoje admirado e respeitado no mundo inteiro.	*Ganhador Concurso "Tu historia en grande" (transferencia 35mm) - CNAC 2008; Dir.: Belén Orsini, Prod.: Sammy Muhammad, Daniel Salcedo, Javier Pérez Karam, Leonard Zelig; Fot.: José Manuel Romero; Mont. Daniel Ruiz, Som: Lino Ocampo Colmenares; Prod: Morocota Films, Train Productions, FTC Group.	Artes>Música (popular, tradicional)	Cultura e sujeito popular (Música popular)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
58	2008	Nuestra historia está en la tierra	Eliézer Arias	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films - CNAC-; CNAC - Asoinci- / Exb: Cinex, Cines Unidos, FCN, 465 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	85	Através de testemunhos orais de atores sociais vinculados ao processo de demarcação de territórios indígenas, o filme busca oferecer diferentes visões sobre a territorialidade indígena no contexto da unidade nacional que reconhece estes povos e inclui-os, mas ao mesmo tempo os dissolve e os homogeneiza.	* FINANCIAMENTO CNAC [2006(longa-metragem)>Bs. 158.736]; Dir / Rot / Prod: Eliézer Arias; Assist. Dir. / Dir. Fot / Cam: Yanilú Ojeda; Som: David de Luca; Ed.: Jesús Odreman; Animação: Miguel Guerra; Mus. Ori.: Roberto Castillo; Des. de Prod.: Manuela Blanco; Assist. Prod: Ana María Navas, Michelle Cona e Marisol León.	Cultura popular>Índigenas, História política (Venezuela s. XX), Revolução Bolivariana	Cultura e sujeito popular (Índigenas)(Organização popular)
59	2008	Orinoco	Michael New	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films / Exb: Cinex, Cines Unidos, FCN, 501 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	94	Primeira parte (o tempo da lembrança) de uma série de três relatos para a televisão. Conta o descobrimento do rio Orinoco por viajantes europeus, começando com Cristóvão Colombo, até conquistadores e missionários, naturalistas e exploradores.	* FINANCIAMENTO FVC; Dir / Rot: Michael New; Dir. de Cenar: Camilo Pineda; Fot: Guacaipuro Ferreira; Des. de Som: Miguel New; Dir. Arte: Shaktimar Sánchez; Mus: Miguel New e Sebastián New; Ed: Liana Domínguez e Víctor del Burgo; Prod: Michael New e Rosanna Carrillo. Prod: Villa del Cine.	História	
60	2008	Palabra de mujer	César Cortéz	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films - CNAC-; CNAC - Asoinci- / Exb: Cinex, Cines Unidos, FCN, 122 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	90	Retrato de nove mulheres da modernidade na Venezuela: Margot Benacerraf, María Teresa Castillo, Antonieta Sosa, Gego, Anala Planchart, Beatrice Viggiani, Bélgica Rodríguez, Soledad Bravo e Maruja Mujica.	*Ganhador Concurso "Tu historia en grande" (transferencia 35mm) - CNAC 2007; Dir / Rot: César Cortez; Dir. Arte: Miriam Rodríguez; Cam: Carlos Petrini; Prod: Graciela Regalado; Loc: Luis Eduardo Ramírez; Pós-Prod: Carlos Petrini, Pablo Bayley, Pedro Correa; Prod: Fundación Escuela de Cine Documental de Caracas.	Lutas de gênero (mulher), história (século XX)	*Resgate memória coletiva
61	2008	Yo soy el otro	Marc Villá	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films / Exb: Cinex, Cines Unidos, FCN, 485 esp.-CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	84	Filmado na América, na Europa, na Ásia e na África; acontece no Equador e na Coreia do Sul, na Itália, na Venezuela e no Saara Ocidental. As ações de cinco personagens vão se entrelaçando, destacando as diferenças culturais e as opiniões comuns.	* FINANCIAMENTO FVC; Dir: Marc Villá; Rot: Marc Villá e Lucia Lamanna, Prod: Adriana Requena; Mont: Lucía Lamanna, Fot: Emilio Guerra; Som: Carlos Martínez, Prot: Abraham Salazar, Maria Fiano, Clifton Ross, Jira Bulahe, Kang Kwang-Seok.	Anti-imperialismo / Anti-globalização, Organização popular	Cinema político militante (Anti-imperialismo / Anti-globalização)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
62	2008	El diario de Agustín	Ignacio Aguero, Fernando Villagrán (CHI)	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films / Exb: Cinex, Cines Unidos, FCN, 133 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	80	A pesquisa dirigida por jovens jornalistas revisa as páginas do jornal "El Mercurio" e revela como este desinformou, ocultou informação e promoveu as violações aos direitos humanos cometidas na ditadura de Augusto Pinochet.	* CO-PRODUÇÃO ESTRANGEIRA; Dir: Ignacio Aguero; Rot: Ignacio Aguero e Fernando Villagrán; Mus: Giorgio Varas, Cristian López; Som: Boris Herrera; Fot: Gabriel Díaz, Ricardo Lorca; Mont.: Sophie França; Prod.: Ignacio Aguero & Asociados, Amazonia Films.	História política (Latino-américa)	Cinema político militante (Revisão histórica)
63	2008	Alfaro Vive Carajo	Isabel Dávalos (EQU)	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN / Salas comerciais (Dist: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films / Exb: Cinex, Cines Unidos, FCN, 5 esp. -CNAC-)	novembro	35mm /vídeo	94	Entre os anos 1983 e 1988, Alfaro Vive Carajo (AVC) era um grupo guerrilheiro estava em auge no Equador. O documentário mostra um dos acontecimentos mais dolorosos da década de oitenta nesse país, com testemunhos e entrevistas dos sobreviventes de uma história jamais contada.	* CO-PRODUÇÃO ESTRANGEIRA - Equador; Dir: Isabel Dávalos; Prod. Sebastián Cordero; Fot: Iván Mora; Som: Mateo Herrera; Prod. Escalon Films - Amazonia Films.	História política (Latino-américa)	Cinema político militante (Revisão histórica)
64	2008	Cuba, el valor de una utopia	Yanara Guayasamin (EQU)	QUINCENA DEL DOCUMENTAL - FCN (Dist: Distribuidora Nacional de Cine - Amazonia Films / Exb: Cinex, Cines Unidos, FCN - Asoinci-)	novembro	35mm /vídeo	119	Fidel Castro em uma das suas últimas entrevistas. Olhar retrospectivo de uma geração e seu líder confrontando os sonhos da Cuba de hoje. Suas vidas, seus combates, seus contos e suas memórias constroem um retrato vivo.	* CO-PRODUÇÃO ESTRANGEIRA - Equador; Dir / Rot: Yanara Guayasamin; Prod: Olivier Overlau e Yanara Guayasamin; Prod. Ass.: Jan Vandierendonck; Dir. Fot: Olivier Auverlau; Ed. Carla Valencia; Som: Amaia Merino; Mix. Som: Régis Cornudet; Pós-Prod. Olivier Auverlau e Rodrigo Haro. Produção: Luciénaga Films (EQU), Amazonia Films.	História política (Latino-américa)	Cinema político militante (Exaltação passado revolucionário)
65	2009	Tambores de agua	Clarissa Duque	FCN	janeiro	vídeo	72	Mostra a força das raízes africanas nas manifestações musicais venezuelanas. O tambor de água converte-se em um veículo da nossa história que permite o encontro de dois continentes (África e América) no som aquático do seu batuque. Não importa a distância quando as raízes são fortes.	* FINANCIAMENTO CNAC [2007(média-metragem)>Bs. 210.000]; Dir: Clarissa Duque; Prod: Andreína Gómez; Fot: John Márquez, Gerard Uzcátegui; Mont: Manuel Rugeles; Som / Mus: David de Luca; Intérprete: Tatiana Gómez; Pesq.: Clarissa Duque, Tatiana Gómez, Richard Milano.	Artes>Música (popular, tradicional), Cultura popular>Ofícios artesanais	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)
66	2009	El público	Sergio Marcano	FCN	fevereiro	vídeo	54	Dissertação sobre o papel que cumpre o espectador no processo de produção e exibição da cinematografia nacional. Trabalho produzido por Tango Bravo CA para a série <i>Amo la vida, voy al cine</i> , transmitida por ViVe TV.	* FINANCIAMENTO VIVE TV (PNI); Prod: Tango Bravo CA; Dir / Rot / Mont: Sergio Marcano; Prod: Patricia Ramírez; Mus: Ludovic Ponte Auger.	Artes>Cinema	

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
67	2009	Las advertencias de Mandú	Carlos Gómez de la Espriella	FCN	março	vídeo	72	Os conselhos dados faz quase 20 anos por um xamã conhecido como Mandu Da Silva ecoam nos testemunhos dos indígenas do sul da Amazônia venezuelana, no meio de um complexo processo de relações interculturais.	*Ganhador I Concurso Nacional de Documentales Yulimar Reyes 2004; Rot / Dir / Cam: Carlos Gómez de la Espriella; Ed: Carlos Gómez de la Espriella, Ricardo Chetuán.	Cultura popular>Religiosidade popular, Cultura popular>Indígenas, Ecologia	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)(Indígenas)
68	2009	María y el nuevo mundo	George Walker Torres	FCN	março	vídeo	60	O filme se divide entre a história de um vilarejo e a história de uma mulher. María que luta para recuperar sua filha Joana é ponto a partir do qual nos é mostrado o itinerário de solidões e abandonos que circunda aos personagens principais.	* FINANCIAMIENTO CNAC [2006(longa-metragem)>Bs. 151.500]; Dir: George Walker Torres; Rot: George Walker Torres, Sebastián Sepúlveda; Prod: George Walker Torres, Rafael Marziano, Francisco Pena Arteaga, Beatriz Ciliberto; Mont: Sebastián Sepúlveda; Som: Eleazar Moreno; Mus: Florencia Di Cincilio; Intérpretes: María Ester Cabrera Vázquez, Joana del Carmen López Cabrera, Deisy Jazmín Carrera, Serena María Vásquez.	Personagens marginalizados, Lutas de gênero (mulher)	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados)
69	2009	Swing con son	Rafael Marziano	Salas Comerciais (Dist: Blancica, 9 cópias -Asoinci- / Exb: Cinex, Cines Unidos, 14.054 esp. -CNAC-, 14.083 esp. -Asoinci-)	abril	35mm	132	O filme narra a história musical de Billo Frómata, ao tempo que evoca várias épocas e gerações escutando a música deste compositor.	* FINANCIAMIENTO CNAC [2008(terminação)>Bs. 106.000], BANDES (Patrocínio); Dir: Rafael Marziano Tinoco; Prod: Márluy Escalona Román * UCAB, Prod. Ex: Rafael Marziano, Márluy Escalona * UCAB, Federico Pacaníns; Prod. Mus. Federico Pacaníns, Jesús Rafael Pérez Lares, Eleazar Moreno Ortiz; Ed. Giuliano Ferrioli; Des. Som / Mix.: Eleazar Moreno Ortiz; Fot: Paolo Collarino; Rot: Rafael Marziano, Federico Pacanins, Alberto Naranjo, Jesús Pérez Lares, Márluy Escalona Román * UCAB.	Artes>Música (popular, tradicional), História (modernizações. XX)	Cultura e sujeito popular (Música popular)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
70	2009	Del cineclubismo a las salas comunitarias	Sergio Marcano	FCN	maio	vídeo	50	O documentário propõe uma curta revisão histórica sobre o movimento cineclubista (ou cinema de bairro) realizado na década de 1960 e 1970 na Venezuela, suas características ideológicas, políticas e sociais, um movimento que de muitas formas é a semente conceitual e a inspiração do atual projeto das "Salas Comunitarias" que desenvolve a Cinemateca Nacional. Assim, funcionários destas salas, espectadores contemporâneos e cineclubistas de outrora contam suas experiências, o impacto que significou para eles e a projeção do cinema e dos audiovisuais em diferentes bairros e comunidades do país.	* FINANCIAMENTO FCN; Dir / Fot: Sergio Marcano e Richard Figuereso; Prod. Ex: Cinemateca Nacional; Prod. Gen: Aldrina Valenzuela.	Artes>Cinema, História (movimentos culturais alternativos anos 70-90)	Cultura e sujeito popular (Organização popular) *Resgate memória coletiva
71	2009	Pasión Rojiblanca	Roberto Rojas	FCN	maio	vídeo	90	Documentário que mostra a história e as conquistas mais significativas do time de futebol profissional Estudiantes de Mérida.	Dir: Roberto Rojas; Prod: Adriana López Garnica, Alejandra Fonseca, José Alberto Cuesta, Rafael Garnica, Nascuy Linares; Mus: Rafael Garnica, Nascuy Linares.	Esporte, História	*Resgate memória coletiva
72	2009	Juntos sí se puede	Freddy Pérez	FCN	junho	vídeo	52	Documentário que explora, através de quatro cooperativas venezuelanas, sobre a possibilidade de avançar com o trabalho conjunto em diferentes projetos que buscam obter benefícios coletivos e melhorar a qualidade de vida de todos os cidadãos	* FINANCIAMENTO CNAC [2008(média-metragem)>Bs. 174.545]; Dir/Rot: Freddy Pérez; Fot: Mohamed Hussain; Mont./Som: Roberto Rojas.	Organização popular, Revolução Bolivariana	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
73	2009	Abriendo brechas	Ramón López Carrasco	FCN	agosto	vídeo	72	Um grupo de 17 jornalistas alemães viajam à Venezuela para conhecer a Revolução Bolivariana na voz de figuras como o Presidente Hugo Chávez, os Círculos Bolivarianos, mídias alternativas, PDVSA, militares e outras associações.	* FINANCIAMENTO: Asamblea Nacional, Movimiento V República [antigo partido político, faz parte do PSUV atual]; Apoio de: ASTA Uni-Potsdam, ASTA FreiUni, ASTA Humboldt-Uni, ASTA TU-Berlin; Dir / Prod.: Ramón López Carrasco e AkKRA; Mont: Carlo Pisani; Som: Stefan Lagerfeld; Mus: Diego Sposito, Nori Misaki [nota: o orçamento foi de 90.000 euros, aproximadamente Bs. 297.000; os dados de produção foram citados de: http://www.talcualdigital.com/ediciones/guardar/guardar.asp?dia=03&mes=08&anio=2009&archivo=N1_25N1 . Acesso em 21.01.2015].	Revolução Bolivariana	Cinema político militante (Rev. Bolivariana)
74	2009	Memorias del gesto	Andrés Agustí	FCN	agosto	vídeo	90	Olhar acidental sobre a gestualidade como expressão de uma aspecto do processo civilizatório de um país do continente americano, um país que se abre para o Caribe, montado entre os Andes e a floresta amazônica, cheio de misturas e contrastes: Venezuela. O filme se inscreve na chamada "antropologia interpretativa" desenvolvida a partir de autores como Geertz, Marcus, Clifford. A pretensão da descrição etnográfica cede em favor de uma construção que se fundamenta em uma experiência partilhada, uma nova realidade surgida da interação entre o descritor, o descrito e o contexto, dentro dos limites de uma experiência local	* FINANCIAMENTO CNAC [2006(longa-metragem)> Bs. 200.000; 2010(terminação longa-metragem)> Bs. 45.900]; Dir/Cam/Fot: Andrés Agustí; Prod: Lidia Córdova. Prod.: CNAC, Inventando América; Ed: Andrés Agustí e Manuel Rugeles; Música: César Iván Lara.	Cultura popular>Religiosidade popular, Cultura popular>festas tradicionais, Cultura popular>Ofícios artesanais, Cultura popular>Cidades e caminhos	Cultura e sujeito popular
75	2009	Vinotinto, la película	Miguel New	Salas comerciais (Dist: Blanca / Exb: Cinex, Cines Unidos, 24.917 esp. -CNAC-)	agosto	35mm	94	Em 2002 uma seleção de futebol que só conhecia a derrota surpreende a toda a América do Sul com uma sequência de vitórias inesperadas nas eliminatórias para a Copa do Mundo. Os jogadores começaram a acreditar em si próprios como nunca antes e a camiseta <i>vinotinto</i> passou a representar a todo um país. Uma esperança, antes inimaginável, germina no coração dos venezuelanos: classificar pela primeira vez para uma Copa do Mundo.	* FINANCIAMENTO FVC; Patrocínio BANDES, Ministerio del Poder Popular para Economía y Finanzas; Prod: Cooperativa Primeras Voces; Zambo Ficción; Dir/Rot: Miguel New; Prod: Alcione Guerrero; Ed: Nathalia Lafuente e Miguel New; Des. Som: Carlos Olmedo; Efeitos Digitais: Luis Barroeta, Bhima Gandica, David Meire; Cam: Hugo Gerdel, David Meire, Miguel New; Animação: Luis Barroeta, Bhima Gandica, David Meire.	Esporte, História	Diversificação ideológica (Conciliação nacional)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
76	2009	Ciudad de cuatro ríos	Juan de Dios Ruiz Gómez	FCN	setembro	vídeo	30	O protagonista é o rio Albarregas, cujo sulco atravessa completamente Mérida, dividindo a cidade pela metade. O documentário enfatiza na relação que os moradores da cidade mantêm com o rio em diferentes pontos do seu recorrido e de que forma essa convivência tem deteriorado o rio e com isso a qualidade de vida dos seus moradores.	Dir / Rot / Fot: Juan de Dios Ruíz Gómez; Prod: Belimar Román e Reinaldo Belandria; Mont: Mario Román, Juan de Dios Ruíz Gómez; Som: Nathalia Lafuente, Belimar Román.	Cultura popular>Cidades e caminhos	*Resgate memória coletiva
77	2009	Gornal swing	Juan de Dios Ruiz Gómez	FCN	setembro	vídeo	30	No bairro cigano do Gornal, na periferia de Barcelona (Espanha), um músico junto com um grupo de crianças de sétima série de ensino fundamental compartilham uma experiência musical. A tarefa do professor de música será ensinar eles interpretar peças musicais em poucas semanas os instrumentos e fazer uma versão em estilo "flamenco" da obra <i>Minor Swing</i> .	Dir: Juan de Dios Ruiz Gómez; Rot: Jairo Carrillo; Prod: Mireia García García; Fot: Alessio Dogana; Mont: Juan de Dios Ruíz Gómez; Som: Danilo Carlani; Mus: Minor Swing, Albert Bello - Niños del Sexto de CEIP-GORNAL.	Artes>Música (popular), Cultura popular>Organização popular	Cultura e sujeito popular (Música popular)(Personagens marginalizados)
78	2009	Barrabás	Giuliano Salvatore	FCN	novembro	vídeo	45	Mostra-se a vida deste homem, sua carreira como delinquente, sua família, sua experiência na prisão, sua escrita, seus amores, suas esperanças e seu futuro. Em primeira pessoa, Barrabás narra a vida, as dificuldades e as conquistas de muitos venezuelanos vítimas de circunstâncias parecidas e relegados ao esquecimento.	* FINANCIAMENTO CNAC [2009(média-metragem)>Bs. 238.150]; Dir / Rot: Giuliano Salvatore; Prod. José Ernesto Martínez; Fot: Virginia Fernández; Mont: Carolina Aular, Jonás RG, Ana María Reyes; Som: Danny Rojas; Mus: Kenneth Zambrano.	Cultura popular>Cultores populares, História	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados)
79	2009	Alejandro Colina, mitología de la imagen	Carlos Bolívar	FCN	novembro	vídeo	44	Documentário sobre a vida e obra de Alejandro Colina, a cem anos do seu nascimento e quase 30 da sua morte. É também uma aproximação a este grande artista venezuelano, cuja obra valiosíssima sintetiza a história e a lenda, na que aparece um quê intangível no qual podemos nos reconhecermos como venezuelanos.	* FINANCIAMENTO CNAC [2007(média-metragem)>Bs. 217.959]; Dir / Prod. Ex: Carlos Bolívar; Rot: Edgar Narváez; Pesq: Oscar Escobar, Rosa Helana Arcaya, Carlos Bolívar; Prod: Rosa Helena Arcaya; Fot: Tony Valera; Mont: Jonás Romero, Carlos Bolívar; Som: Luis Lara, Orlando Andersen; Lab: Bolívar Films.	Artes>Plásticas, História	*Resgate memória coletiva

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
80	2009	América tiene alma	Carlos Azpúrua	FCN	novembro	vídeo	70	Para realizar este documentário, o diretor viajou 15 vezes à Bolívia, berço de mais de 30 etnias originárias, até chegar à cidade de Oruro, cujos carnavais são considerados uma festa nacional. A obra analisa o impacto da chegada de Evo Morales na presidência desse país e as reformas políticas de cunho indigenista que foram impulsionadas.	* FINANCIAMENTO CNAC [2009(terminação)> Bs. 152.000], PDVSA Centro de Arte La Estancia, Programa Ibermedia, CNAC, ICAIC, Telesur; Dir/Rot: Carlos Azpúrua; Prod: Adolfo López, Viviana Saavedra; Fot: Pablo Barrios, Gustavo Soto; Som: Luis Rojas; Mont: Jesús Rojas.	Cultura popular>Índigenas, Organização popular, Anti-imperialismo / Anti-globalização	Cultura e sujeito popular (Índigenas), Cinema político militante (Anti-imperialismo / Anti-globalização)
81	2010	Paco Vera	John Petrizzelli	FCN	fevereiro	vídeo	46	Este filme retrata a vida e obra de uma singular figura chamada Francisco Vera Izquierdo, intelectual que tem indagado ao longo dos seus 90 anos sobre a história, geografia e linguística venezuelana, frisando, com isso, nossa condição pluricultural.	Dir / Rot: John Petrizzelli; Prod: Dalia Jaén; Fot: Angelis David; Som: Dalia Jaén.	Artes>Intelectuais e poetas	*Resgate memória coletiva
82	2010	Morazanistas	José Gaya	FCN	maio	vídeo	75	O documentário narra os acontecimentos ocorridos na Honduras após o golpe de Estado de 28 de junho de 2009 até depois da farsa eleitoral de 29 de novembro de 2009.	Dir/Rot/Fot: José Gaya; Prod: La Célula Cooperativa Audiovisual e Colectivo Miradas; Mont: Pablo Renedo; Mus: Liliana Felipe, Resistencia, COFADEH.	História política (Latino-américa), Anti-imperialismo / Anti-globalização	Cinema político militante (Anti-imperialismo / Anti-globalização)
83	2010	Tres décadas, dos generaciones y una pasión por el cine	Guillermo Chávez	FCN	junho	vídeo	30	A vida e trabalho do fundador do movimento cineclubista do estado Lara (centro-oeste da Venezuela), Juan Arcadio Rodríguez, sua paixão pelo cinema e a história do cineclub Charles Chaplin desde seus começos 30 atrás até o presente, contada por seus melhores amigos, familiares e amantes do bom cinema.	Dir / Fot / Mont / Som: Guillermo Chávez; Rot; Juan Luis Rodríguez e Guillermo Chávez; Prod: Juan Luis Rodríguez.	Artes>Cinema, História (movimentos culturais alternativos anos 70-90)	*Resgate memória coletiva
84	2010	Mete gol, gana	Felipe Terán (EQU)	FCN ["Estrenos Amazonia Films"]	junho	35mm /vídeo	75	Na metade de um local ermo e seco da serra equatoriana, pequenas crianças sonham com ser futebolistas chutando um velho balão de borracha. Um deles é Ulises de la Cruz, que agora faz sucesso nas grandes ligas da Europa.	* CO-PRODUÇÃO ESTRANGEIRA - Equador; Prod: Cabezahueca Producciones e Teleamazonas, Amazonia Films. Dir: Felipe Terán; Rot: Anaia Merino e Felipe Terán; Dir. Fot: François Laso; Mus: El Viejo Edgar y los genuinos del ritmo; Prod. Ass: Sebastián Cordero; Prod: Isabel Dávalos; Chefe. Prod: Alfredo León; Des. Graf: Cygnus; Ed: Inaia Merino.	Esporte	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
85	2010	Camino en África	Ramón López Carrasco	FCN	julho	vídeo	30	Dois continentes, a África e a América, tem permanecido separados por séculos, acompanhando padrões de dominação aos quais fomos submetidos. No século XXI nos aproximamos para nos re-encontrar e aprimorar laços de solidariedade. Este documentário tenta dissipar a separação entre dois povos, a Venezuela e o Quênia, e mostra assim o grupo "Tránsito Danza Integrativa", integrado por bailarinos venezuelanos, como parte de um processo de aproximação cultural e de troca com artistas quenianas.	Rot / Dir: Ramón López Carrasco; Prod: Zorabel Cordero; Fot: César Antillano, Ramón López Carrasco; Mont: César Antillano.	Artes>Dança, Revolução Bolivariana	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados) , Cinema político militante (Anti-imperialismo / Anti-globalização)
86	2010	Visiones de Hiroshima	Julio Martínez	FCN	julho	vídeo	53	Realizado entre Hiroshima e Caracas, o documentário constitui uma aproximação do horror do bombardeio atômico. Testemunhos, material de arquivo, interpretações artísticas, fragmentos fílmicos são a base desta pesquisa sobre as consequências do lançamento da bomba atômica sobre a cidade japonesa de Hiroshima em 6 de agosto de 1945.	Rot/Dir/Fot/Som: Julio Martínez; Prod: Mari Sano.	História	*Resgate memória coletiva
87	2010	Manos Mansas	Luis e Andrés Rodríguez	FCN (Dist: Amazonia Films / Exb: Cines Unidos, FCN, Paseo Trasnocho e Gran Cine -Asoinci, -ABN-) / Não aparece em estatísticas CNAC. Lançado em DVD por Amazônia Films. Aparece como "Estrenos Amazonia Films" na FCN	setembro	35mm	85	Apresenta três linhas narrativas que giram em torno de um grupo de crianças venezuelanas que desde uma idade muito curta encaram o duro do trabalho manual, em atividades que fazem parte da idiossincrasia do espaço a que pertencem e que constituem a herança cultural dos seus pais. A cultura da terra, no caso dos camponeses da região fria de Mérida; a pesca artesanal, própria das costas da Ilha Margarita e a sobrevivência diária em um contexto hostil característico da cidade de Caracas, configuram fragmentos de vidas que são captadas pela câmera com o ritmo urgente da vida do humilde e sua luta por sobreviver na aventura poética que significa fundir-se em corpo e alma com a terra através do trabalho.	* FINANCIAMENTO FVC; Prod. Ex: Fundación Villa del Cine; Dir / Dir Fot / Cam: Luis e Andrés Rodríguez; Mus Or: Gasolina, Andrés Level, El Gran Familión; Mont / Des. Som: Javier Keltai; Prod. Campo: Rebeca Ramírez, Rosalinda Yáñez; Assist. Prod: Ken Palma.	Cultura popular>Ofícios artesanais	Cultura e sujeito popular (Ofícios artesanais)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
88	2010	Reflejo de la urbe	Lucy González	FCN	outubro	vídeo	52	Documentário sobre a evolução arquitetônica de Barquisimeto, que observa de forma crítica, dia a dia esta materialização da arte que conforma o dinamismo citadino. A explicação é fornecida por historiadores, arquitetos, engenheiros, promotores culturais entre outros personagens amadores da cidade e seu centro. Lugares emblemáticos, espaços urbanos, identidade e transformação	Rot/Dir/Pesq/Prod: Lucy González; Fot e som: Ramón Méndez; Co-prod: CIECA, All Time Systems; Prod. Ex / Ed. / Ef. Esp.: Gustavo Rojas.	Cultura popular>Cidades e caminhos, Artes>Arquitetura, História	*Resgate memória coletiva
89	2010	Extremos	Juan Carlos López-Durán	Salas comerciais (Dist: Cines Unidos, 10 cópias - Asoinci- / Exb: Cinex e Cines Unidos, 12.164 esp. -Asoinci-, 12.224 esp. -CNAC-)	outubro	35mm	120	Os integrantes do <i>Proyecto Cumbre</i> , cujos integrantes, lutando contra tormentas de vento e neve, desafiam seus limites físicos e mentais ao longo de uma prolongada travessia, em alguns dos cenários naturais mais perigosos do mundo. Foi filmado entre 2008 e 2009, na Noruega, a Islândia, a Dinamarca, a Groenlândia, a Suíça e a Venezuela.	* FINANCIAMENTO CNAC [2009(longa-metragem)> Bs. 458.000; 2010(aportes adicionais)> Bs. 237.000]; Dir / Rot / Ed.: Juan Carlos López-Durán; Prod. Ex: Juan Carlos Álvarez Espinosa Néstor Luis López-Durán; Dir. Fot: John Márquez; Mús: Nascuy Linares e Gaélica; Câ: John Márquez e Marcus Tobías; Chefe da Expedição Fílmica: Daniel Souto; Lab:Futuro Films; Prod. Explorart, CNAC, Proyecto Cumbre	Esportes, Ecologia	Diversificação ideológica (Conciliação nacional)
90	2010	Ajila	Miguel Guédez	FCN	novembro	vídeo	45	Poderia se pensar que um dia no "llano" é um dia de duro trabalho, e é mesmo, mas quando o canto abre espaço dentre os domínios do vento, todos, tanto homens quanto animais, amenizam suas mazelas e se esquecem delas. A vida no "llano", poderia se pensar, está acabando, mas os trabalhos e o canto estão cavalgando vivos junto com a modernidade, resistindo o olvido.	* FINANCIAMENTO CNAC [2010(média-metragem)> Bs. 190.500]; Dir/Rot: Miguel Guédez; Prod. Ex /Prod. Ger: Andreína Gómez; Prod. Delegada CNAC: Nora Marcato; Fot: Gerard Uzcátegui; Som: Carlos Martínez; Cam: Gerard Uzcátegui, Miguel Guédez; Des. Graf: Salvatore Compagnone.	Cultura popular>Ofícios artesanais, Artes>Música (tradicional, popular)	Cultura e sujeito popular (Ofícios artesanais)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
91	2010	Cuatro litros por tonel	Belimar Román	FCN	novembro	vídeo	70	Vicenta, Marlín, Luisa, Victoria, Marleny e outras oito mulheres campesinas venezuelanas decidiram se emancipar economicamente e fundar <i>Mubay</i> , uma cooperativa produtora de abono orgânico. Com a colaboração dos diferentes membros da comunidade têm conseguido sustentar a produção e superar numerosos obstáculos sociais e culturais. Seu novo desafio é conseguir um transporte rústico próprio que permita elas manterem a produção sem dependerem dos favores dos vizinhos.	* FINANCIAMENTO CNAC [2010(longa-metragem> Bs. 251.010); Dir / Rot / Prod. Ex: Belimar Román; Prod:Nellibert Córdova; Dir. Fot: Juan de Dios Ruiz Gómez; Mus: Nascuy Linares; Mont: Sergio Venturini; Som: Carlos Olmedo, Pablo Demarco, David de Luca; Des. Graf: Wilson Arango; Cam: David Carmona e César Briceño.	Organização popular, Lutas de gênero (mulher)	Cultura e sujeito popular (Organização popular)
92	2011	Volver al amor	Sylvia Briceño e Evgeny Danilenko	FCN	maio	35mm / vídeo	91	Em um orfanato na Índia se produz um comovente encontro de três culturas: um grupo de instrutoras de biodanza chega para introduzir sua prática na Escola e Casa-Lar do Padre Sibi, um jovem sacerdote que está mudando a vida de centenas de crianças no sul da Índia. A elas, se junta uma equipe de produção documental e seus filhos. Logo mais, todos serão parte da história que veem contar... Uma história sobre o poder transformador do amor.	* FINANCIAMENTO CNAC [2009(terminação longa-metragem)> Bs. 128.700); Dir / Prod. Gen: Padma (Sylvia Briceño) e Sai Prem Ravi (Evgeny Danilenko); Prod. Ex: Pedro Mezquita; Prod: Vanessa Gutiérrez, Leonardo Picó; Fot: Samuel Prado; Mus: Alonso Toro; Des. Graf: Fabiana Daly e Miguel Monteagudo; 35mm.	Artes>Dança, Espiritualidade	Diversificação ideológica
93	2011	Caracas patrimonio son...	César Cortéz	FCN	maio	vídeo	60	Caracas é uma cidade rara, complexa e fascinante. Nunca se mostra completa, e sim fragmentada, em pedacinhos. Aos pés do monte Ávila convivem centenas de pequenas "Caracas" entre sinuosas fronteiras de concreto, ferro e alumínio. Os limites férreos que impedem reconhecer o outro lado, como se fosse outro país. Seus habitantes são estrangeiros que moram em um pequeno espaço convencidos de apenas isso é Caracas e não há nada mais além do que dá para enxergar na correria cotidiana. Este documentário é um convite ao espectador, a quem mora na urbe, para conhecer um pouco mais do conjunto de microuniversos que a compõem.	Dir / Rot: César Cortez; Prod. Ávila TV, Fundación Cinemateca Nacional, Escuela de Cine Documental de Caracas; Fot e Mus: Rasec Zetroc.	Cultura popular>Cidades e caminhos	*Resgate memória coletiva

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
94	2011	Son cautivo	Yaclyn Marcano	FCN	maio	vídeo	46	Documentário que se passa nas proximidades de uma prisão na que o ócio e o tempo perdido de um grupo de internos, privados de liberdade, transforma-se em uma aprendizagem musical. A narrativa passeia pela história pessoal dos personagens, a convivência no presídio, a aproximação da música como forma de catarse e a gravação do primeiro disco de uma agrupação. Faz parte do Projeto de Humanização do Sistema Penitenciário (nov. 2004)	* FINANCIAMENTO FCN; Dir: Yaclyn Marcano; Rot: Yaclyn Marcano, Israel Rojas; Prod. Ex: Fundación Cinemateca Nacional; Prod. Campo: Angélica Guzmán; Fot: Jesús Vargas, Yaclyn Marcano, Jesús Eduardo Tovar; Cam: Jesús Eduardo Tovar, Nelson Suárez, Yaclyn Marcano; Som: Nelson Suárez; Assist. Som: Alfredo Sanoja; Foto fixa: Emanuel González; Intérpretes: agrupación musical "Voces de Libertad". Prod: MPPC (Oficina de Enlace con Comunidades en Situaciones Excepcionales), CNAC, Centro Nacional del Disco, Min. del Poder Popular para las Relaciones Interiores y Justicia (Dirección Nacional de Servicios Penitenciarios).	Personagens marginalizados , Artes>Música (popular), Organização popular	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados) (Música popular)
95	2011	Dudamel: el sonido de los niños	Alberto Arvelo	Salas comerciais: (Dist: Cines Unidos, 24 cópias / Exb: Cines Unidos, Cinex, 59.180 esp. -Asoinci-, 58.825 esp. -CNAC-)	junho	35mm	85	O filme formula uma colocação muito clara: o direito das crianças à arte e à música. Por uma parte, a brilhante carreira de Gustavo Dudamel, originada no <i>Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles</i> e a multiplicação da experiência em outros países do mundo, pela outra parte.	Dir: Alberto Arvelo; Rot: Jorge Chacín, Carlos Díaz, Nascuy e Alberto Arvelo; Prod: Eloísa Maturén, Ananda Troconis, Luis Colina, Pedro Mezquita; Prod. Ex: Tony Fadel; Fot: Nascuy Linares, Alberto Arvelo; Ed: Luis Colina; Dir. Mus: Frank Di Polo, Beatriz Abreu. Mus Or: Nascuy Linares. Ciclorama Productions.	Artes>Música (erudita)	Diversificação ideológica (Conciliação nacional)
96	2011	Escrito en la tierra	Gabriela Fuentes e Florencia Mujica	FCN	julho	vídeo	58	Existe uma profecia comum aos povos originários do altiplano sul-americano que diz respeito de um ciclo de reorganização da terra. Um ciclo que finalizará um período de barbárie em que os povos foram submetidos à escravidão. Cada 500 anos o Pachacutik se manifesta, movendo a terra desde dentro. 1992 foi início da transição, o fim da escuridão. Hoje, a Bolívia vive um novo tempo, o amanhecer de uma história que, como qualquer outra, tem protagonistas e antagonistas.	Dir: Gabriela Fuentes, Florencia Mujica; Rot: Gabriela Fuentes, Tatiana Rojas; Prod: La Taguara Fílmica C.A.; Pós-Prod. Som: Pablo Estacio; fot: Noel Cisneros; Pesq. E Entrevistas: Florencia Mujica; Mus: Gabriel Lombardo; Mont: Gonzalo Sierra.	Cultura popular>Índígenas, Organização popular, Anti-imperialismo / Anti-globalização	Cinema político militante (Revisão histórica)(Anti-imperialismo / Anti-globalização)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
97	2011	Memoria viva, um lugar como la Viva México	Nancy Cervantes e Jonathan Mendoza	FCN	agosto	vídeo	46	O documentário é o primeiro da série <i>Memoria Viva</i> e narra a história da Galeria Viva México. A peça junta o testemunho das Godoy (familiares do criador da galeria) e dos que fizeram parte deste espaço, bem como a importância da troca entre artistas das décadas de 1970 e 1980, graças à incansável paixão com que trabalhou Jorge Godoy, seu criador, de origem mexicana.	Dir : Nancy Cervantes e Jonathan Mendoza; Rot: Elio Palencia, Prod.: Citlali Godoy, Naghieli Godoy, Nancy Cervantes; Ed: Jonathan Mendoza; Mus Or: Ezequiel Siem, Lenin Molina, Leonel Rodríguez, Kreils García; Musicalização: Jonathan Mendoza; Animação e gráficos: Elizeth Rodríguez.	Artes>Plástica, História	*Resgate memória coletiva
98	2011	Cuyagua, la cuna de la humanidad	Rebeca Castellanos	FCN	outubro	vídeo	56	Um vilarejo dividido entre proteger os recursos naturais do seu território e explorar eles para subsistir. O documentário expressa as vozes de orgulho e preocupação dos moradores de Cuyagua, localidade reconhecida internacionalmente pelas suas praias e pelo seu folclore, mas também pela exploração ambiental constante que a região padece, mas temem o destino da localidade sem a presença de turistas e investidores.	Dir / Rot / Prod: Rebeca Castellanos; Som: Andreína Castellanos, Eleazar Moreno, Daniel Parra; Mont: Rebeca Castellanos e Javier Beltrán.	Cultura popular>Cidades e caminhos, Organização popular, Ecologia	Cultura e sujeito popular (Organização popular)
99	2011	Pinto com lata	Fernando Tuissant	FCN	outubro	vídeo	94	Primeiro documentário do <i>graffiti</i> venezuelano, desenvolvido na Grande Caracas, que registra o movimento desta controversa prática entre os anos 2008 e 2011 e ensina ao espectador os métodos, temas e fontes de ideias que alimentam o <i>graffiti</i> nacional mediante a participação de reconhecidos artistas urbanos.	Dir/Mus/Mont: Fernando Toussaint; Prod / Fot: Fernando Toussaint, Ludwig Schmidt.	Artes>Plástica (de rua), Personagens marginalizados	Cultura e sujeito popular
100	2011	Érase una vez...un barco	Alfredo Anzola	Salas comerciais (Dist: Blancica, 5 cópias / Exb: Cines Unidos, Cinex; 3.256 esp. -Asoinci e CNAC-)	outubro	35mm	90	Emotivo retrato de uma espécie de artesãos e um ofício em extinção: os carpinteiros de ribeira e a construção artesanal de embarcações. Ao longo do documentário, Anzola revela os segredos de um ofício que pouco a pouco cede à pressão da industrialização e os materiais sintéticos, um ofício que talvez daqui a pouco desapareça por completo.	* FINANCIAMENTO CNAC [2009(longa-metragem)> Bs. 830.000]; Dir / Rot: Alfredo Anzola; Prod: Laura Oramas, Silvino Armas, Najla Raidán; Fot. E Cam: Mivhael Montes, Ismael Toerrealba, Joseduardo Tovar, John Márquez, Marco Salaverría, Paolo Collarino, Belzhaid Garantón; Mont: Alfredo J. Anzola, Germán Anzola; Som: Marco Salaverría; Mus: Jacky Schreiber; Apresandor: Emilio Lovera.	Cultura popular>Ofícios tradicionais	Cultura e sujeito popular (Ofícios artesanais)(Organização popular)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
101	2012	Trashuman- cia	Carlos Gómez de la Espriella	FCN	janeiro	vídeo	37	Homem e animal. Animal e homem. Quem depende de quem? Qual chega primeiro no seu destino? Vaqueiros e gado enfrentando os mesmos riscos todo ano, iniciam uma travessia, um deslocamento que se resume em uma prática antiga, necessária e vital para os dois: a transumância.	* FINANCIAMENTO CNAC [2010(curta-metragem)> Bs. 192.000]; Dir / Rot /Dir. Fot / Cam/ Ed.: Carlos Gómez de La Espriella. Prod: Marlen Leal, Carlos Gómez de la La Espriella; Palambra Producciones, CNAC; Assist. Cam: José Gregorio "El Indio" Chávez; Som: Pedro Gómez; Foto fixa: Marlen Leal; Des. Graf: Elinor Carrillo.	Cultura popular>Ofícios artesanais	Cultura e sujeito popular (Ofícios artesanais)
102	2012	Cabimas, donde todo comenzó	Jacobo Penzo	Salas comerciais (Dist: Circuito Gran Cine, 5 cópias -Asoinci- / Exb: Cinex, Cines Unidos; 1.731 esp. -Asocinci-, 1.890 esp. -CNAC-)	janeiro	35mm	75	Um jornalista tenta descobrir a impressão que deixou o petróleo na comunidade onde estourou um poço de petróleo do qual saíram, de súbito, quase um milhão de barris durante dez dias, mudando desta forma o destino do país.	* FINANCIAMENTO CNAC [2009(longa-metragem)> Bs. 980.797]; Dir / Rot: Jacobo Penzo; Prod: Jacobo Penzo, Siria Briceño; Som: Raúl Amargó (Nikita); Fot e Cam: José Eduardo Tovar; Mus: Diego Penzo; Mont: Sergio Curiel.	Petróleo, História (Venezuela s. XX), Cultura popular>Festas tradicionais (San Benito)	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)
103	2012	1992: La Rebelión (las calles no se callan)	Liliane Blaser	FCN	fevereiro	vídeo	80	Documentário que continua a revisão e reflexão sobre os acontecimentos ocorridos a raiz dos 20 anos do (golpe de Estado) de 4 de fevereiro de 1992 e suas consequências no âmbito social e político da Venezuela.	Dir / Rot / Mont: Liliane Blaser; Prod: Cotrain; Transcrições e assist. de prod: Ambar García, Lídice Ortega e Daniela Millán; Cam: Liliane Blaser, Lucia Lamanna (1992-1993), Liliane Blaser, Yelsy Duarte, Lídice Ortega.	História política (Venezuela s. XX)	Cinema político militante (Rev. Bolivariana)
104	2012	Sanoja, tambor y canto	Víctor Rojas	FCN	março	vídeo	57	Venezuela- Canadá. Na grande metrópole caraquenha divisa-se a figura de um homem, mala na mão, que caminha pelas ruas entrelaçando realidades entre favela e favela, entre escolas e prisões, entre a cidade e o campo. É um "decimista" (repentista). Este documentário retrata a maturidade artística, política e social de um homem lutador que possui uma clara consciência da vida. Trata-se de uma vida pública representada através de fragmentos que parecem se destacar do cotidiano para focar-se na instâncias da arte e da paixão. Na rua é conhecido como "O professor", seus amigos e familiares o chamam de Juan. Ele é Juan Gilberto Sanoja Blanco, um mestre decimista.	* FINANCIAMENTO: Univerdade de Toronto; Dir / Fot: Víctor Rivas; Prod: Víctor Rivas, Lobo Luna Films; Mont: Camilo Lanfranco [nota: com informação de: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ogZ-XPk8bZkJ:www.ciudadccs.info/2009/11/juan-sanoja-es-decimista/+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=ve . Acesso em: 21.01.2015].	Cultura popular>Cultores populares, Artes>intelectuais e poetas	Cultura e sujeito popular (Música popular) (Festas e religiosidade popular)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
105	2012	De músico, poeta y loco	César Cortéz	FCN	março	vídeo	90	Enquanto o primeiro ator Asdrúbal Meléndez retrata o diretor César Cortez, ambos os artistas começam a lembrar, na oficina da <i>Escuela de Cine Documental de Caracas</i> todos os cantores, pintores, poetas, músicos e declamadores que têm passado pelas suas vidas.	Dir / Rot: César Cortéz; Prod. Ex: Eliadys Sayalero; Pós-Prod: Pedro Correa; Mus: Rasec Zetroc.	Artes>Intelectuais e poetas	*Resgate memória coletiva
106	2012	Carlos Fonseca, el amanecer ya no es una tentación	Thierry Deronne	FCN	abril	vídeo	97	Documentário dedicado à figura de Carlos Fonseca Amador, professor, político e revolucionário nicaraguense fundador do <i>Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN)</i> junto com Santos López, Silvio Mayorga, Faustino Ruíz e Tomás Borge. Foi declarado herói nacional da Nicarágua e Comandante em Chefe da Revolução Popular Sandinista, depois da sua morte a mãos das forças do ditador Anastasio Somoza Debayle. Este filme recorre sua vida e os aportes ideológicos e intelectuais que Fonseca ofereceu à consolidação do processo revolucionário nicaraguense.	Dir / Rot: Thierry Deronne; Prod: Las tres raíces, Thierry Deronne com apoio de ZIN TV (Brusselas), Marjorie Arostegui; Cam: Henry Linares, Deylin Peugnet; Som: Thierry Deronne, Cyril Massé; Mont: Aurelia Balboni, Manu Hass, Thierry Deronne, Thierry Odeyn; Mixagem: Ludovic Van Pachterbeke, Román Umaña; Dir. Técnico: James Lé; Mus: Philippe Tasquin, Salvador Bustos, Daniel Santos; Arquivos: INPRUH, INCINE, Luciérnaga, Estelarte. [Com informação de: https://filmfonseca.wordpress.com/ , acesso em 21.01.2015].	História política (Latino-américa), Anti-imperialismo / Anti-globalização	Cinema político militante (Exaltação passado revolucionário)
107	2012	Y a solas te digo	Helga Malavé	FCN	abril	vídeo	33	Ser policial não é fácil. Imaginem ser mulher e policial. Este documentário mostra os testemunhos de mais de 200 mulheres que se atreveram a contar suas histórias. São histórias similares entre si, porque a discriminação não tem criatividade nem engenho; é escura e perniciosa como uma doença que atrofia as ideias e as consciências. Uma doença que devemos deixar no passado, como a peste.	Prod: Consejo General de Policía, UNES, Embaixada Britânica, Fundación Villa del Cine; Dir / Rot / Prod: Helga Malavé; Fot / Cam: Víctor Pérez, Luis Mrlo; Som: Jean Paul Ganau; Pesq: Martha Lía Grajales; Mus: Nascuy Linares; Mont: Alejandro Escalona; Des. Graf: Oscar Coraspe.	Lutas de gênero	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
108	2012	Abrapalabras	Janeth Suárez	FCN	maio	vídeo	35	Documentário dirigido a jovens e adultos que narra em imagens e entrevistas o trabalho intelectual do autor Luis Britto García. A obra recria um diálogo entre leitores, escritores e amigos, que relatam com anedotas e testemunhos a extensa trajetória deste célebre escritor venezuelano, bem como as suas opiniões pessoais sobre diversos tópicos como a leitura, o uso da tecnologia, a responsabilidade intelectual, a pesquisa documental, a criação literária, o debate social e político, a venezuelanidade, entre outros.	Dir / Rot: Janeth Suárez; Prod: Sandra Pulido; Pós-Prod e Mont: Mileyni de Roy.	Artes>Intelectuais e poetas	
109	2012	Yo, indocumentada	Andrea Baranenko	FCN	junho	vídeo	60	Tamara, Desirée e Victoria são mulheres venezuelanas, habitantes de Caracas, e a primeira vista têm muito pouco em comum. Porém, as três compartilham muito mais que a cidade onde moram: levam um documento de identidade que apresenta um nome que não corresponde com elas. São mulheres transexuais, que alegam ter nascido com um sexo diferente do seu gênero, gênero que faz muito tempo assumiram e que hoje defendem como uma bandeira. Através de uma série de ações legais e de um incansável ativismo para conquistar a igualdade, estas mulheres vão provar a disposição das instituições venezuelanas de velar pelo direito mais elemental de todos os cidadãos: o direito à identidade.	* FINANCIAMENTO CNAC [2010(curta-metragem)> Bs. 108.500]; Dir / Prod: Andrea Baranenko; Rot: Andrea Baranenko, Alejandra Normand; Prod. Geral e Ex: Daniel Ruíz Hueck; Co-Prod Assoc: Juan Fermín; Prod. Campo: Adriana Castillo; Assist. Prod: Víctor Arbeláez; Fot e Cam: Michell Rivas, Glendys Ariza; Som direto: Amaury Cedeño; Pós-Prod Som: Iván Urbina; Graf e Anim: Marcos Medvedov, Andreína Díaz; Correção Cor: Emilio Pittier; Mus: el Sagrado Familión, John Márquez; Mont: Amandine Rubi. Prod: Bajolamanga - CNAC.	Lutas de gênero (GLBT), personagens marginalizados	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados)
110	2012	Te voy a Marx	Argimiro Serna	FCN	setembro	vídeo	49	Camponeses, intelectuais, operários, pedestres e representantes das redes sociais descobrem o marxismo de uma forma tal que se aproxime das pessoas comuns com o intuito de expor da maneira mais próxima e clara aquilo que até o presente se mantém como uma misteriosa enteléquia que pressupõe um conhecimento exaustivo e inacessível.	Dir / Rot / Mont: Argimiro Serna; Prod: José Bonilla, Juan Carlos Peña Matus, Argimiro Serna, Cooperativa Alcion Producciones e Catia TV; Pesq: José Bonilla, Juan Carlos Peña Matus, Argimiro Serna; Som: Manuel Salas; Cam: Argimiro Serna, Dioner Cuéllar; Mus: Actitud María Marta, Ricardo Briceño Clarac, Rage Against the Machine, Grupo Madera.	Organização popular, Anti-imperialismo / Anti-globalização	

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
111	2012	Tiempos de dictadura, tiempos de Marcos Pérez Jiménez	Carlos Oteyza	Salas comerciais (Dist: Cines Unidos, 12 cópias / Exb: Cines Unidos, Cinex; 165.884 esp. -Asoinci-, 164.630 esp. - CNAC-)	setembro	35mm	94	O filme narra a dramática época do regime do ditador Marcos Pérez Jiménez durante a década de 1950 na Venezuela, momento no qual o país visa à modernidade pagando um alto custo de abusos e violações aos direitos humanos. São impulsionadas obras públicas e fastuosos carnavais, enquanto a <i>Seguridad Nacional</i> -polícia política do governo- encarrega-se de silenciar os partidos políticos, os meios de comunicação e à população venezuelana. São anos de progresso econômico que não foram fáceis para os que, lutando pela democracia, opuseram-se a viver sem liberdades, sendo condenados à clandestinidade, às prisões, ao exílio e até à morte. <i>Tiempos de dictadura</i> , o filme documentário com maior audiência na história do cinema venezuelano, conseguiu sensibilizar o público e confrontá-lo com um tema presente em toda América Latina: a ditadura nas suas diferentes manifestações.	Dir / Rot: Carlos Oteyza; Dir. Fot: Branimir Caleta; Prod. Ex: Verónica Cañas; Prod. Gen: Prscilla Torres e Ángela Bello; Ed: Giuliano Ferroli; Pós-Prod: Israel García; Mús: Álvaro Cordero; Mixagem e trilha sonora: Gustavo González; Animações: Titan Post; Locução: Laureano Márquez. Produção: Siboney Films.	História política (Venezuela s. XX)	Diversificação ideológica (História)
113	2012	La reina del pueblo	Juan Andrés Bello	FCN	setembro	vídeo	65	Documentário que mostra a primeira eleição universal na Venezuela, realizada para eleger uma rainha de beleza em 1944 em ocasião da comemoração -em Caracas- da <i>VII Série Mundial de Beisebol Amateur</i> . As principais candidatas foram Yolanda Leal, uma professora de escola oriunda de um bairro popular, e Oly Clemente, uma moça da alta sociedade. O país iniciava uma transição para a democracia e as forças políticas emergentes entenderam a competição como um meio para promover as suas ideias, uma oportunidade de medir se os cidadãos estavam prontos para eleger seus governantes.	* FINANCIAMENTO CNAC [2006(longa-metragem)> Bs. 64.260]; Dir / Prod: Juan Andrés Bello; Rot: Juan Andrés Bello e Constanza Burucúa; Fot e Cam: Enrique Blein; Som: Stefano Gramito, José Rafael Rodríguez; Loc: José Manuel Vieira.	História política (Venezuela s. XX)	Diversificação ideológica (História)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
113	2012	Cofradías históricas del centro de Petare	Jimmy Castro e Antonio Paz	FCN	outubro	vídeo	30	No populoso bairro caraquenho de Petare, concretamente no seu centro histórico, funcionam há séculos quatro confrarias que desenvolvem um trabalho tanto devocional quanto evangelizador. Graças a sua longa tradição, as confrarias identificam aos moradores de Petare com seu entorno e com sua fé, mantendo a coesão social fraterna entre seus integrantes e o resto da população católica das áreas vizinhas.	* FINANCIAMIENTO (parcial) FRST, PDVSA La Estancia; Dir / Rot / Prod: Jimmy Castro, Antonio Paz; Som / Fot / Cam: Jimmy Castro; Pesq: Antonio Paz, María M. Paz; Mus: Juan Carlos Salas Castro, José Ángel Lamas, Cayetano Carreño; Mont: Jimmy Castro, Juan Carlos Salas Castro, Antonio J. Paz.	Cultura popular>Religiosidade popular, Cultura popular>Festas tradicionais	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)
114	2012	Benito	Marc Villá	FCN	outubro	vídeo	39	Documentário que expõe o culto venezuelano à figura de São Benedito de Palermo através de diversos rituais e festejos como os <i>giros</i> da localidade de Mesa de Esnujaque, a figura de Ricardo Perdomo na cidade de Trujillo, devoto e criador da dança <i>La Media Botella</i> e as festas e manifestações musicais dos povos de Gibraltar e Bobures.	Dir: Marc Villá; Rot: Marc Villá, Armando "Lahbara" González; Prod: Ariadna Alzuru, Eduardo Viloria Daboín; Prod. Ex: Dr Maguey e Venganza Eléctrica Producciones, La Célula Cooperativa; Som: Ariadna Alzuru; Luciano Calello; Cam: Adrián Osorio, Marc Villá; Pesq: Marc Villá, Adrián Osorio, Eduardo Viloria Daboín; Mont: Armando "Lahbara" González.	Cultura popular>Religiosidade popular (San Benito), Cultura popular>Festas tradicionais (San Benito)	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)
115	2012	Ojo indígena	Joanna Cadenas	FCN	outubro	vídeo	45	Uma reflexão sobre a conscientização indígena, fortalecida pelas novas leis indigenistas (da década de 2000 a 2010) e a <i>Universidad Indígena de Venezuela</i> , local onde são poetizados as lutas e o estilo de vida que encara o capitalismo e o abandona. Ensina como a Educação é terra fértil para sair da escravidão (mental, laboral, cultural) e a vergonha étnica mediante do próprio olhar audiovisual	* Prod: Fundación Coco TV (coletivo audiovisual da autora), Universidad Indígena de Venezuela, Fundación Gran Mariscal de Ayacucho, TVES, Fundación Villa del Cine, CNAC (Programa Lecturas Cruzadas); Dir / Rot / Prod / Pesq: Joanna Cadenas; Cam: Marc Villá, Armando González, Joanna González, Oscar Chávez; Anim: Darwin Moreno; Mus: Armando Lahbara, Darwin Moreno, Joanna Cadenas; Anim: Darwin Moreno; Mont: Armando Lahbara, Marc Villá, Adriana Arizmendy, Iván Mario Maldonado.	Cultura popular>Índigenas, Organização popular, Revolução Bolivariana	Cultura e sujeito popular (Índigenas), Cinema político militante (Rev. Bolivariana)
116	2012	Nikkei	Kaori Flores	FCN	novembro	vídeo	80	Este filme é a busca de uma identidade através da mistura cultural produto da migração japonesa à América Latina: a escravidão amarela nos campos peruanos, as campanhas midiáticas anti-japonesas e a esperança dos japoneses por uma melhor vida em uma Venezuela envolvida na Segunda Guerra Mundial.	* FINANCIAMIENTO CNAC [2009(longa-metragem)> Bs. 489.544]; Dir / Rot / Fot: Kaori Flores Yonekura; Prod: Kaori Flores Yonekura, Hugo Shinki Higa; Som: Daniel Zahalka; Mus: Alejandro Rosso; Mont: Kaori Flores Yonekura, Eyeletmy Rodríguez.	Migrações (imigrações)	Diversificação ideológica

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
117	2012	El misterio de las lagunas, fragmentos andinos	Atahualpa Lichy	Salas comerciais (Dist. Blancica, 2 cópias / Exb: Cinex, Cines Unidos, 8.346 espectadores - Asoinci-; 4.025 esp.no ano de estreia, 8.417 no total -CNAC-)	novembro	35mm	92	Nos Andes venezuelanos, muitos dos seus moradores, quase centenários, continuam ativos. Revivem velhos tempos, contando histórias com senso de humor. Através das lendas, a tradição oral, o realismo mágico e a música, serão reveladas as características de sua cultura	* FINANCIAMENTO CNAC [2007(longa-metragem)> Bs. 237.750; 2009(aportes adicionais)> Bs. 269.360; 2013(transferência 35mm)> Bs. 229.248,32]; Dir: Atahualpa Lichy; Prod: Atahualpa Lichy, Diana Lichy, Yavita Cine, Centro Autónomo Nacional de Cinematografía (CNAC); Fot: José Manuel Romero, Gerard Uzcátegui; Som: Efraín Rojas, Almaclara Gómez, Ludovic Auger; Ed: Diana Lichy, Edwin Esmeral; Mus: Rafael Salazar; Letras: Rafael Salazar & Diana Lichy; Canções interpretadas por: Cecilia Todd, Francisco Pacheco, Ivan Perez Rossi, Huguette Contramaestre, Daniel Gil.	Cultura popular>Ofícios tradicionais, Cultura popular>Religiosidade popular	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)
118	2012	El santo salvaje	John Petrizzelli	FCN	dezembro	vídeo	80	O santo do povo venezuelano, artífice de milhares de milagres e definido pela igreja católica como "Venerável", é o protagonista deste documentário. José Gregorio Hernández é considerado um santo selvagem porque foi elevado pelo culto popular; pela fé sem limites nem normas; por um povo que se rende perante seu exemplo de médico dos milagres e fervoroso cristão. O filme busca demonstrar por que continua a ser um santo ausente.	* FINANCIAMENTO FVC; Prod. Ex: Fundación Villa del Cine; Dir / Rot: John Petrizzelli; Prod: Carlos Marchán, ; Som: Miguel Caroli, Roberto Tarzieris; Fot: Víctor Pérez; Pesq: Dalia Jaén; Mus: Roberto Tarzieris, Luis M. Gottschalk; Mont: Edgardo Martínez.	Cultura popular>Religiosidade popular, Cultura popular>Festas tradicionais	Cultura e sujeito popular (Festas e religiosidade popular)
119	2013	El Yaque, pueblo de campeones	Javier Chuecos e Horacio Collao	Salas comerciais (Dist: Cines Unidos, 15 cópias / Exb: Cinex, Cines Unidos; 46.354 esp. —Asoinci—, 46.665 esp. — CNAC—)	fevereiro	35mm	76	Quatro windsurfistas anseiam ganhar o Campeonato Mundial de Windsurfe da PWA e virar heróis. Problemas econômicos, falta de reconhecimento, crises familiares e ainda a morte de seres queridos, são apenas alguns dos obstáculos no seu caminho. Um retrato íntimo filmado durante mais de quatro anos que revela o lado mais humano de vários atletas de alto nível, tanto na intimidade das casas do vilarejo de pescadores de El Yaque, na ilha Margarita, quanto nas locações mais exóticas de cinco países	* FINANCIAMENTO CNAC [2009(terminação longa-metragem)> Bs. 128.700; 2013(transferência 35mm)> Bs. 178.973,65]; Dir: Javier Chuecos; Prod: Javier Chuecos e Horacio Collao; Prod. Ex: Javier Chuecos, Joaneska Grossl, José Manuel Díaz, Julio Miguel, Manuel Díaz Casanova, José Humberto Gil; Dir. Fot: Manuel Díaz Casanova; Mus. Or / Pós-Prod. Som: Javier Wailer; Mont: Miguel Ángel García, Juan Carlos Melián, Alberto García, Reinaldo Pisani, Johnny González. Produtoras: 57 Producciones, V4 Producciones; Có-Prod: CNAC, Infocus Producciones; Participação: Titan Post, Maker Studio Beat Factory, Tremendo Group.	Esporte	Diversificação ideológica (Conciliação nacional)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
120	2013	¿Quién tiene miedo? La película de Consuelo	Eliadys Sayalero e Diego González	FCN	junho	vídeo	42	Um dia Consuelo chegou à <i>Escuela de Cine Documental de Caracas</i> porque queria fazer um filme. Com 66 anos, e nascida sem braços nem pernas, Consuelo encanta com seu grande carisma e surpreende ao demonstra ser uma hábil desenhista. Ela relata a forma como vende seus desenhos para viver, mas agora deseja colaborar com uma instituição não governamental que cuida da sua filha Cleópatra: <i>El Pequeño Cottolengo Don Orione</i> . Através de insólitas propostas e relatos de vida, Consuelo vai alinhavando o filme dos seus sonhos e deixa descobrir a força e convicção que tê-la ajudado a não ficar abalada pelo mal e vencer na vida.	Dir / Rot / Cam: Eliadys Sayalero, Diego González; Prod. Ex: César Cortéz; Prod. Gen: Elizabeth Neuman; Som: Álvaro Graterol, Alberto Galvaniz; Animação: Consuelo Zapata; Mus: Razec Zetroc.	Artes>Cinema, Personagens marginalizados	Cultura e sujeito popular (Personagens marginalizados)
121	2013	De navíos, ron y chocolate	Malena Roncayolo	Salas comerciais (Dist: Blancica, 3 cópias / Exb: Cinex, Cines Unidos, 5.610 espectadores — Asoinci—, 5.314 — CNAC—)	junho	35mm	90	Documentário sobre as riquezas agroindustriais que das quais vivia a Venezuela antes da aparição do petróleo, tais como o cacau, o café e a cana de açúcar; produtos de exportação para a Europa que eram cultivados no Caribe. É narrada a presença de imigrantes corsos nas Antilhas e na América Hispana, chegados logo depois das independências das repúblicas americanas do Império Espanhol, que trabalharam duro nessas terras e importavam da França, por sua vez, os avanços do mundo europeu. Estes corsos franceses fizeram vida no Caribe e deixaram as suas raízes.	* FINANCIAMENTO CNAC [2007(longa-metragem)> Bs. 509.905]; Dir / Prod: Malena Roncayolo; Rot: Malena Roncayolo, Ángel Rivero; Fot: Cheo González; Mus: Waldemar D' Lima; Mont: Malena Roncayolo, Wilmer Matus, Henry Luna.	História, Migrações	Diversificação ideológica (História)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
122	2013	Sobre la huella: Antonio Pérez Carmona	Jezrael Rodríguez Gómez	FCN	agosto	vídeo	85	O filme propõe o desvendamento de um personagem “que se evapora e de quem perdemos a marca” no panorama literário venezuelano, segundo o poeta venezuelano Rafael Ramón Castellanos, e que para escritores do país como Adriano González León, Pascual Venegas Filardo e Dámaso Ogaz é um autor que construiu uma sólida e flexível obra nas entranhas da região de Trujillo, nos Andes venezuelanos. Participam nele nomes importantes da literatura venezuelana como Juan Calzadilla, Ramón Palomares, Víctor Bravo, Wafí Salih, Ramón Rivasáez, Isidoro Requena e Luis Javier Hernández, entre outros. A produção entrelaça a entrevista com uma lírica e bem sucedida recriação dos ambientes e vivências que localizam o espectador na marca do poeta de Escuque.	Dir / Rot / Mus: Jezrael Rodríguez Gómez; Prod. Gen: Lenin Pérez Rangel; Prod. Ex: Katiuska Pérez Rangel; Prod. Campo / Dir. Fot: Cristian Parra; Mont: Lenin Pérez Parra; Foto fija / Pesq. Arquivo jornais: Heidy Vielma; Cam: Cristian Parra, Heidy Vielma, Jezrael Rodríguez Gómez, Wilmer Pérez Figuera; Prod: FundaPérezCarmona.	Artes>intelectuais e poetas, História	*Resgate memória coletiva
123	2013	El llamado de la caracola	Beatriz Lara	FCN	setembro	vídeo	50	Na cobertura de um prédio, com o monte Warairarepano (monte Ávila, em Caracas) como paisagem, e devido a um conjunto de acontecimentos insólitos, um grupo de quatro jovens sentem a necessidade de encontrar respostas sobre a saúde da água no planeta junto com os avôs indígenas que ainda moram na terra. Visitam um deles: um líder <i>pemón</i> de uma comunidade localizada à beira do rio La Paragua, na bacia do rio Caroní, no sul do país.	Dir / Rot / Prod. Ex: Beatriz Lara; Som: Leonardo Domínguez; Fot: Luis Guevara Soto; Mus: Pedro Mijares; Mont: Karenly Altuve, Daniel Carrillo.	Ecologia, Cultura popular>Índigenas	Diversificação ideológica

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
124	2013	Tríptico de la arepa (La arepa)	Pedro Bereciartu	FCN	novembro	vídeo	45	Documentário que compila anos de estúdio sobre as origens autóctones e a evolução deste prato típico da Venezuela. Descrevendo detalhadamente a <i>arepa</i> como um exemplo único na história culinária de um país no qual a colonização pretendeu apagar todo vestígio de cultura indígena, são recorridos os passos que deu este alimento desde a sua elaboração na época dos habitantes originários da Nossa América até os processos modernos mediante os quais chega à mesa dos venezuelanos no presente.	Dir / Prod Gen / Mont: Pedro Bereciartu Parra; Rot: Daniela Paraqueimo de Guaina, Gregoria Alfaro, María Méndez, María Landaeta, Altagracia, Pedro Bereciartu; Prod: EREPA Productions; Som: María Eugenia Esparragoza; Loc: Oscar Sjöstrand [nota: reúne três documentários a partir de 1991 sobre o tema].	Cultura popular>Ofícios tradicionais	Cultura e sujeito popular (Ofícios artesanais)
125	2013	Rodolfo Santana: un artista y testigo de su tiempo	Sergio Marcano e Phillipe Toledano	FCN	novembro	vídeo	74	Documentário sobre Rodolfo Santana, um dos dramaturgos venezuelanos mais importantes do século XX. Através dos testemunhos de seus familiares e amigos, pessoal do cinema e do teatro, é feita uma viagem pelas diferentes facetas e obras do artista e são exploradas as suas inquietações mais íntimas, o entorno que definiu o personagem e o legado que deixou na sua passagem.	Dir: Sergio Marcano e Phillipe Toledano; Rot: Ida Vanessa Medina, Sergio Marcano; Prod: Diana Sánchez, Phillipe Toledano, Ida Vanessa Medina, Yndira Díaz; Som: Efraín Rojas; Fot: Paolo Collarino, José Ernesto Martínez; Cam: Patricia Flores; Mont: Sergio Marcano.	Artes>Intelectuais e poetas, História	*Resgate memória coletiva
126	2013	Corazón de Caracas	Simón Toro	Salas comerciais (Dist: Blancica, 5 cópias / Exb: Cines Unidos, Cinex; 2.264 espectadores -Asoinci-, 2.136 esp. -CNAC-)	novembro	35mm	84	Analisando desde vários pontos de vista a forma como Caracas tem mudado desde século XIX até o presente, é alinhavada uma história que tenta explicar por que a capital da Venezuela é como é: complexa, caótica e fértil. À luz destas novas evidências, experimentos comunitários, consciência social e organização cidadã, parecem ser os ingredientes necessários para resgatar uma metrópole que ainda não está totalmente perdida.	* Produtores: Alcaldía de Caracas, CNAC, Villa del Cine, Avatar Cooperativa de Producción Audiovisual; Dir / Dir. Fot: Simón Toro; Autorial: Simón Toro e Octavio Rodríguez; Rot: Octavio Rodríguez; Mus: Miguel Toro e Alexander Fernández; Des. Som: Héctor Márquez; Ed: Simón Toro, Octavio Rodríguez, Eduardo Fernández.	Cultura popular>Cidades e caminhos, História política (Venezuela s. XX), Organização popular	Cinema político militante (Rev. Bolivariana)

#	Ano	Nome	Autor	Lugar estreia	Data estreia	Form.	Dur	Sinopse	Dados produção	Temática	Paradigmas
127	2013	Chile rebelde	Carlos Márquez	FCN	dezembro	vídeo	56	Documentário que indaga nas últimas quatro décadas da história do Chile, com foco nas mudanças políticas e sociais desta nação latino-americana após quarenta anos consecutivos de governos de direita. Mostra com especial atenção a maneira como as novas gerações de chilenos estão dispostas a retomarem a luta pelas crenças e propostas socialistas	* FINANCIAMENTO (parcial) TELESUR, (USD 18.000, segundo diretor, entrevistado em 16.01.2015); Dir: Carlos Márquez; Rot: Carlos Márquez e Mariana Méndez; Prod: MDC Producciones CA em associação com Telesur, Mcomunicaciones, Warairafilms RL, Veta 21 Internacional SRL; Fot: Yuri Muñoz; Mus: Vladimir Quintero e Arturo Cabrera, Liqui2 Producciones; Mont: Eyeletmy Rodríguez.	História política (Latino-américa)	Cinema político militante (Anti-imperialismo / Anti-globalização)

Fontes: (PROGRAMACIÓN, n° 164-267), (CNAC, 2014a), (CNAC, 2014d), (CNAC, 2014e), (CNAC, 2015), (FCN, 2014), (FUNDACIÓN VISOR, 2006), (FUNDACIÓN VISOR, 2014).

Legenda:

	Documentários produzidos no âmbito das UMPA do CONAC (atual <i>Ministerio del Poder Popular para la Cultura</i>).
	Documentários estreados no espaço Estrenos Amazonia Films do circuito de salas da <i>Fundación Cinemateca Nacional</i> .
	Documentários lançados na <i>Quincena del Largometraje Documental Venezolano</i> .
	Documentários estrangeiros com coprodução de <i>Amazonia Films</i> ou CNAC.

ANEXO 1:**Dados estatísticos básicos da Venezuela**

População: 30.851.343 hab.

Superfície: 912.050 km²

Capital: Caracas (3,14 mi hab.; 5,9 mi hab. na área metropolitana).

Cidades principais: Maracaibo (2,6 mi hab.); Valencia (2,2 mi hab.); Barquisimeto, (1,7 mi hab.); Maracay (1,4 mi hab.); San Cristóbal (1,1 mi hab.).

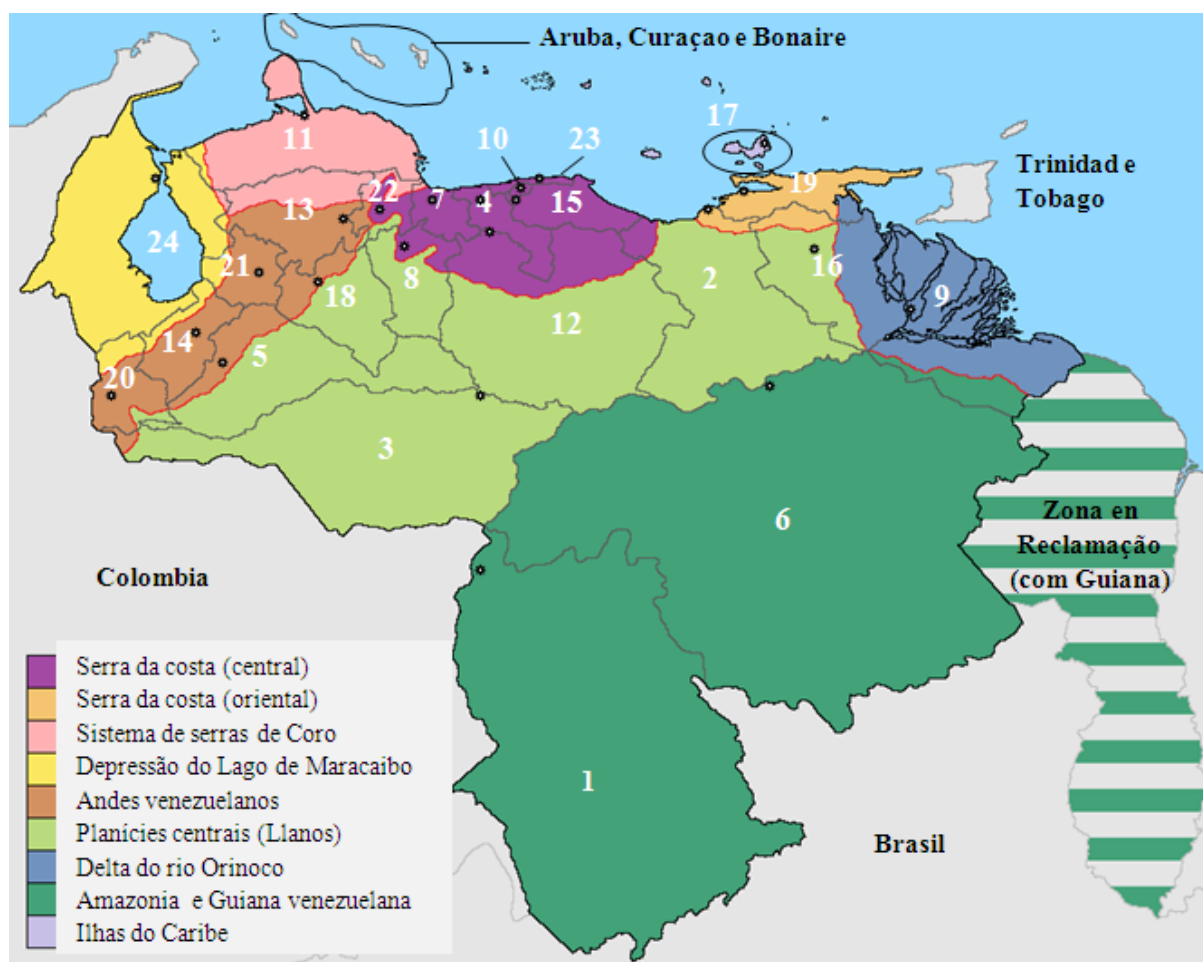
Divisão territorial: 1 Distrito Capital e 23 estados, divididos em 335 municípios, divididos por sua vez em 1091 paróquias. Existe um conjunto de ilhas no Mar Caribe que conformam Dependências Federais.

Moeda: Bolívares; 1 USD=6,3 VEF [valor oficial, tipo de câmbio oficial CENCOEX]; 1USD=BsF. 198,50 VEF

*tipo de câmbio oficial SIMADI²⁵⁷

Fonte: Datos Macro.com. Disponível em: <http://www.datosmacro.com/paises/comparar/venezuela/brasil>. Acesso em: 21 jul. 2015. / INE, 2011 / INE 2013

²⁵⁷ Disponível em: <https://dolartoday.com/>. Acesso em: 21 jul. 2015.

ANEXO 2**Mapa de estados, capitais e regiões geográficas da Venezuela**

Legenda estados:

#	Estado	Capital
1	Amazonas	Puerto Ayacucho.
2	Anzoátegui	Barcelona.
3	Apure	San Fernando de Apure.
4	Aragua	Maracay.
5	Barinas	Barinas.
6	Bolívar	Ciudad Bolívar.
7	Carabobo	Valencia.
8	Cojedes	San Carlos.
9	Delta Amacuro	Tucupita.
10	Distrito Capital	Caracas.
11	Falcón	Coro.
12	Guárico	San Juan de los Morros.

#	Estado	Capital
13	Lara	Barquisimeto.
14	Mérida	Mérida.
15	Miranda	Los Teques.
16	Monagas	Maturín.
17	Nueva Esparta	La Asunción.
18	Portuguesa	Guanare.
19	Sucre	Cumaná.
20	Táchira	San Cristóbal.
21	Trujillo	Trujillo.
22	Vargas	La Guaira.
23	Yaracuy	San Felipe.
24	Zulia	Maracaibo.