

**Sobre Magalhães, Renata Máximo. *Caracas em cena: Estado e Cinema na Venezuela*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014, 270 pp., ISBN: 978-85-8273-864-1.**

por Daniel Maggi\*



*Caracas em cena: Estado e Cinema na Venezuela* é a culminação dos esforços da historiadora brasileira Renata Máximo Magalhães em favor de difundir os resultados de sua pesquisa de mestrado sobre cinema venezuelano, trabalho que realizou entre 2010 e 2013 no âmbito do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Trata-se de um trabalho valioso e valente pela decisão da autora de aprofundar-se nos estudos de uma cinematografia pouco conhecida no meio acadêmico brasileiro e cujas mudanças recentes têm sido escassamente sistematizadas, inclusive na própria Venezuela.

O livro, que mantém a estrutura da dissertação original, examina historicamente as relações de dependência entre cinema e Estado na Venezuela a fim de explicar o momento presente desse campo, caracterizado pelo aumento na produção e circulação de filmes nacionais depois de significativas quedas durante o período 1989-2004.

Já na introdução, Magalhães declara que o motor do seu trabalho foi entender o impacto das transformações culturais impulsionadas pela revolução bolivariana na Venezuela (17). Nesse sentido, a autora foca sua atenção em uma das instituições cinematográficas nascidas durante os governos do ex-presidente Hugo Chávez: a produtora estatal *Fundación Villa del Cine*, criada em 2006.

O primeiro capítulo é dedicado a contextualizar brevemente a história política e cinematográfica venezuelana dos séculos XX e XXI. A autora centra sua análise no período democrático compreendido entre 1958 e 1998 –dominado pelos partidos *Acción Democrática* e *Copei*–, bem como na consolidação da estrutura *rentista*<sup>1</sup> da economia venezuelana e do comportamento paternalista do Estado, traços que se mantêm até hoje.

O texto explica as razões pelas quais esse sistema democrático-representativo entrou em uma profunda crise na década de 1990, o qual levou à ascensão de Hugo Chávez e sua revolução bolivariana ao poder, em 1999. A brevidade da reflexão não faz ônus da sua qualidade e pertinência, ainda que alguns juízos de valor, como que “os únicos beneficiados pelo regime [democrático de 1958 a 1998] foram a Igreja, as Forças Armadas, o empresariado, os sindicatos e os grêmios, dominados pelos partidos políticos que exerciam o poder” (32) resultem tendenciosos.

Esta retrospectiva é acompanhada por uma ponderação da história do cinema venezuelano desde seus primórdios, em 1896. A partir de 1975, esta história configura-se em função de três fatores: os impulsos financeiros dados pelo Estado ao cinema através de créditos de fomento; a pressão política das distribuidoras estadunidenses para consolidar sua hegemonia no mercado

---

<sup>1</sup> O economista egípcio Hazem el Beblawi oferece o conceito seguinte: “Un país rentista es aquel cuya economía se apoya en rentas externas sustanciales que son generadas únicamente por una parte minoritaria de la sociedad y cuyo principal receptor y distribuidor es el gobierno de ese país” (Beblawi, 1987 em Machín Álvarez, 2006).

venezuelano e os esforços dos cineastas locais em prol da regulamentação da atividade cinematográfica através de leis e cotas de mercado. O texto também descreve, de forma geral, as temáticas sociais e políticas com que irrompe a cinematografia moderna venezuelana nas décadas de 1950 e 1960.

O segundo capítulo oferece balizas ao leitor não venezuelano para entender a política cinematográfica da revolução bolivariana. A autora descreve a criação do *Ministerio del Poder Popular para la Cultura*, em 2005, e da *Plataforma del Cine y el Audiovisual*, figura dependente deste ministério que agrupou as instituições públicas cinematográficas já existentes –*Fundación Cinemateca Nacional* (1966) e *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía* (1994)– e outras fundadas naquele momento: a distribuidora nacional de cinema *Amazonia Films* (2005); o *Centro Nacional del Disco* (2005) e a produtora cinematográfica *Fundación Villa del Cine* (2006).

Magalhães privilegia a *Fundación Villa del Cine* por tratar-se da primeira instituição do Estado moderno venezuelano que assume não apenas a regulação e fomento financeiro do cinema nacional, mas também a participação direta na produção (126). No ânimo de facilitar a compreensão do assunto, a autora compara o caso da *Fundación Villa del Cine* com a extinta *Embrafilme*<sup>2</sup> brasileira. Para a pesquisadora, apesar das profundas diferenças ideológicas entre a ditadura militar brasileira e a revolução bolivariana, ambas as produtoras estatais surgiram com o intuito de ampliar a oferta de filmes nacionais em contraposição ao produto estrangeiro e de potenciar a indústria nacional.

No decurso do capítulo, a historiadora cita o testemunho de vários cineastas venezuelanos sobre o funcionamento da *Fundación Villa del Cine* e ressalta a contribuição da produtora para o aumento do número de filmes nacionais

---

<sup>2</sup> Empresa estatal brasileira de apoiou a produção e distribuição de filmes desse país entre 1969 e 1990, quando foi extinta pelo então presidente Fernando Collor de Melo.

lançados depois de 2005. Cabe destacar que, sobre este último ponto, Magalhães fará algumas considerações ao longo do livro: “a produtora planeja estreitar, até o final de 2013, cerca de 30 filmes (já foram estreados quinze, e em 2012 foram estreados treze)” (125); “a produtora tem financiado, senão totalmente, ao menos em parte, a maioria dos filmes nacionais estreados” (149); “a *Fundación Villa del Cine* é responsável pela esfera da produção de filmes...” (217). Estas afirmações podem resultar extrapoladas já que nem todas as estreias nacionais podem ser consideradas produções ou coproduções da *Fundación Villa del Cine* (no exemplo dado, a autora cita a cifra total de *Obras Nacionales Estrenadas*); nem a *Villa* é o ator mais influente da *Plataforma del Cine y el Audiovisual* em termos políticos e financeiros na Venezuela.

Porém, Magalhães não deixa de fazer jus ao *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía Nacional* (CNAC) e à Lei de Cinematografia Nacional como fatores responsáveis da vitalidade do cinema venezuelano durante os últimos dez anos (209-213). Nesse sentido, relata que –já em 1993– os cineastas venezuelanos tinham conseguido a promulgação de uma Lei de Cinematografia Nacional, mas o artigo que visava a uma maior disponibilidade financeira para a produção local foi removido devido a pressões das empresas distribuidoras e exibidoras do país e da *Motion Pictures Association of America* (MPAA). Essa conquista só foi possível em 2005 mediante uma reforma impulsionada pelos cineastas e acolhida pelo congresso venezuelano, naquele momento totalmente representado por forças políticas pró-revolução bolivariana.

Dentre os mecanismos previstos na reforma, dois são os destacados por Magalhães (217-220): um conjunto de cotas de distribuição e de permanência em cartaz para filmes nacionais e um fundo de fomento cinematográfico independente do orçamento estatal, chamado *Fonprocine*. Os recursos deste fundo provêm de taxas dentre 0,5% e 5% sobre as rendas das empresas nacionais e estrangeiras do setor audiovisual. O CNAC disponibiliza este

capital através de um edital permanente em três modalidades: produção cinematográfica, base industrial cinematográfica e cultura cinematográfica. Estes projetos são avaliados por comissões independentes que se renovam a cada seis meses.

É preciso frisar que a maior parte do financiamento injetado à produção cinematográfica venezuelana é oriunda dos incentivos do CNAC e não da *Fundación Villa del Cine*. O caráter autônomo do *Fonprocine* e do CNAC é o verdadeiro fator de coerência e estabilidade da política pública cinematográfica. Não obstante, é válida a opção de Magalhães de salientar a participação da *Villa* no incremento da produção nacional.<sup>3</sup>

O final do capítulo dois contém uma reflexão sobre as ideias de subdesenvolvimento e marginalidade no cinema latino-americano do brasileiro Paulo Antonio Paranaguá (*Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 2003) e do venezuelano Luis Duno-Gottberg (*Miradas al margen*, 2008). Renata Máximo Magalhães aponta a *adversidade* como o elemento comum nas cinematografias latino-americanas situadas à margem dos “paradigmas e discursos da história colonial e neocolonial” (148) e sustenta que a cinematografia venezuelana “se (re)construiu em contraposição a esses discursos hegemônicos, fosse do ponto de vista dos embates pela regulamentação do campo ou da própria produção fílmica e as temáticas abordadas (assim como parece continuar fazendo com a *Fundación Villa del Cine*)” (139).

O terceiro capítulo centra-se em algumas características da produção cinematográfica no período bolivariano, que corresponde –para a autora– com

---

<sup>3</sup> Com a *Fundación Villa del Cine* aconteceu o que costuma acontecer com outros projetos grandiloquentes empreendidos pelo petro-Estado venezuelano, antes e depois da revolução bolivariana: funciona conforme a vontade dos funcionários públicos de turno. Em fevereiro de 2014, depois da realização da pesquisa de Renata Máximo Magalhães, *Fundación Villa del Cine* e *Amazonia Films* passaram, por decreto presidencial, a ser administrados pelo Ministério de Informação e Comunicações da Venezuela, órgão que controla o aparato de propaganda da revolução.

o período de atividade da *Fundación Villa del Cine* e de vigência da lei reformada em 2005. De forma particular, Magalhães ressalta a representação do urbano (em particular, da cidade de Caracas) como eixo de continuidade entre a cinematografia venezuelana moderna e contemporânea. A pesquisadora apresenta como exemplo o filme *Libertador Morales, el justiciero* (Efterpi Charalambidis, 2009, *Fundación Villa del Cine*), mas dedica a maior parte do capítulo à análise de filmes das décadas de 1960 a 1980 de Román Chalbaud, o cineasta vivo com maior tempo de atividade na Venezuela. No final do texto, a autora afirmará que são poucas as inovações estéticas e de linguagem na cinematografia da *Villa* e da cinematografia contemporânea venezuelana, se comparada com filmes mais ousados de décadas anteriores (208).

Nas conclusões, além de separar as ideias mais importantes da dissertação, a pesquisadora fala da sua experiência pessoal na Venezuela, onde permaneceu por três meses durante 2012. Este relato pessoal ajuda a ponderar o trabalho da pesquisadora, cujo principal valor radica no ineditismo da sua empreitada: até hoje, fevereiro de 2015, nenhuma das instituições cinematográficas venezuelanas tem publicado um livro sobre o impacto das reformas e políticas iniciadas em 2005, o que converte *Caracas em cena: Estado e Cinema na Venezuela* no primeiro título de origem acadêmica publicado na América Latina sobre o tema.

### **Bibliografía**

Duno-Gottberg, Luis (org.) (2008). *Miradas al margen: cine y subalternidad en América Latina Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Machín Álvarez, Alejandra (2006). "Características y mecanismo de funcionamiento del rentismo" en *Economía crítica y crítica de la economía*. Disponível em:

[http://economicscritica.net/web/index.php?option=com\\_content&task=view&id=128&Itemid=39](http://economicscritica.net/web/index.php?option=com_content&task=view&id=128&Itemid=39).

(Acesso: 27 de janeiro de 2015).

Paranaguá, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

---

\* Daniel Maggi (Caracas, 1983), comunicador social formado na Universidad Central de Venezuela (2006), mestrando do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, Brasil. Bolsista do Programa Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq. Pesquisador na área de cinema documentário venezuelano. E-mail: [danielmaggi@gmail.com](mailto:danielmaggi@gmail.com)