

## O documentário político de esquerda na Venezuela do s. XXI

Por Daniel Vicente Maggi Balliache\*

**Resumo:** Este artigo propõe uma descrição panorâmica de um conjunto de documentários políticos venezuelanos surgidos entre 2002 e 2013, os quais têm como característica seu engajamento com uma ideologia de esquerda que dialoga com a cinematografia latino-americana militante das décadas de 1960 a 1980. Também se caracterizam, com matizes, pela sua articulação em favor de promoção e defesa da Revolução Bolivariana, movimento político no poder na Venezuela desde 1998. O texto pretende explicar as condições políticas e estruturais do surgimento desta cinematografia, apontar alguns dos seus filmes mais representativos e descrever certas características narrativas e temáticas deles como grupo.

**Palavras-chave:** documentário venezuelano; documentário político; revolução bolivariana; cinema latino-americano contemporâneo; cinema militante.

**Abstract:** This article proposes a panoramic description of a set of political Venezuelan documentaries that emerged between 2002 and 2013. These films stand out by its engagement with a leftist ideology that dialogues with the militant Latin American cinema of the 60's, 70's and part of the 80's. Another feature of these documentaries is its articulation, with nuances, in favor of promoting and defending the Bolivarian Revolution, political movement that rules Venezuela since 1998. The text aims to explain the policies and structural conditions behind the emergence of this cinematography; to point out some of its most representative films and to describe certain narrative and thematic characteristics as a group.

**Keywords:** Venezuelan documentary; political documentary; Bolivarian revolution; Latin-American contemporary cinema; militant cinema.

**Data de recepção:** 01/07/2016

**Data de aceitação:** 12/08/2016

Uma das características marcantes do panorama do documentário venezuelano depois do ano 2000 é a expressividade que têm tido os títulos políticos identificados com um pensamento de esquerda, muitos deles militantes da Revolução Bolivariana. Trata-se, entretanto, de uma cinematografia pouco conhecida no âmbito dos estudos do documentário latino-americano. O documentário venezuelano contemporâneo é, em geral, um campo cinematográfico pouco sistematizado tanto na própria Venezuela quanto em outros polos de estudo do audiovisual latino-americano, como Argentina, Brasil, México e Cuba.

Proponho, então, direcionar o olhar para o documentário político como uma “porta de entrada” à galáxia do documentário contemporâneo do meu país. Pretendo me debruçar nesta questão desenvolvendo quatro tópicos: 1) a descrição de um conjunto de mudanças estruturais que propiciaram o aumento da produção e circulação de documentários na Venezuela entre 2002 até 2013; 2) a descrição de dois conjuntos de documentários políticos de esquerda identificáveis no período, bem como as condições políticas que estimularam o surgimento deles; 3) as características narrativas desta cinematografia a partir de uma comparação com o referencial teórico sobre o cinema político militante latino-americano das décadas de 1960 a 1980; e, para concluir, 4) alguns elementos para a discussão sobre o valor artístico e cinematográfico destes filmes.

Longe de querer “bater o martelo” sobre o tema, minha intenção é apresentar coordenadas que permitam abrir uma discussão necessária sobre o documentário venezuelano recente.

---

## O “florescimento” do documentário venezuelano na década de 2000

Não é exagero falar que nunca na história da cinematografia venezuelana houve uma oferta tão ampla de documentários disponível para o público quanto na primeira década do século XXI.

Embora o crítico cubano-venezuelano Julio Miranda (1997:91) 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-metragens documentários chegaram às salas de cinemas comerciais venezuelanas entre 1975 e 2005. 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 extraordinárias.<sup>1</sup> 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): 14 salas de cinema regionais

---

<sup>1</sup> 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.

---

e 86 equipamentos de exibição comunitários, espalhados nos 24 estados da Venezuela.

Este fenômeno é consequência, entre outras causas, de um conjunto de políticas públicas que a Revolução Bolivariana promoveu a partir de 2002-2003. Por motivos que esclareceremos mais à frente, 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 (uma oficina no país do Atelier Varan, em 2002);<sup>2</sup> de incentivo financeiro (os concursos *Yulimar Reyes I e II*, em 2004 e 2005);<sup>3</sup> de circulação (o concurso *Tu historia en grande*, de transferência de documentários para película 35mm, em 2005); e de difusão (Festival Internacional do Vídeo Documentário, em 2005 e 2006; e a mencionada *Quincena*, em 2008) (Caridad, 2007).

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

---

<sup>2</sup> O Centre de Formation au Cinéma Direct Atelier Varan é uma das instituições mais prestigiadas de formação em cinema documentário do mundo. Trazer o atelier à Venezuela foi uma iniciativa da Dirección General Sectorial de Cine y Medios Audiovisual do CONAC, em convênio com a Escuela Nacional de Medios Audiovisuales da Universidad de Los Andes (ULA), em Mérida, e com a Embaixada Francesa na Venezuela.

<sup>3</sup> O Concurso Nacional de Documentales Yulimar Reyes teve duas edições. As propostas recebidas deviam abordar temas da sociedade contemporânea venezuelana, processos culturais, sociais, políticos, ambientais, indigenistas, laborais e educativos. Os projetos deviam ter uma duração de 25 a 50 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).

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). Dentre estes meios de comunicação, destacamos as redes de TV em 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 documentários que chegaram às salas de cinema depois de 2005.

O CNAC apoiou aproximadamente 42 festivais públicos e privados (Fundación Visor, 2014: 31-33). 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, 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 por 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

diferenciados. O instrumento legal também estabeleceu um fundo próprio para a atividade cinematográfica, diferente do orçamento de cultura da nação, que é financiado com taxas sobre as atividades anuais das empresas do setor audiovisual (Fonprocine). 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. Todos estes fatores tiveram um impacto decisivo no incremento da oferta de documentários nacionais nas salas de cinema do país.

### **Contexto político e levas de documentários “bolivarianos”**

Não surpreende que um aumento expressivo da produção e circulação de documentários, alavancada por políticas públicas da Revolução Bolivariana, tenha criado condições para a aparição de documentários sintonizados com o pensamento de esquerda e, ainda, de títulos militantes deste movimento. Parto aqui da identificação de dois grupos de documentários políticos que surgiram na Venezuela depois do advento da Revolução Bolivariana ao poder. Trata-se de um primeiro conjunto de curtas e médias-metragens produzidos de forma relativamente independente entre 2002 e 2004 e um segundo grupo de médias e longas-metragens realizados depois de 2005, já com financiamento de instituições do Estado venezuelano como CONAC (atual Ministerio del Poder Popular para la Cultura), Fundación Villa del Cine, Venezolana de Televisión, ViVe TV, Telesur e VTV.

Relaciono 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 da época, conformadas por partidos políticos, grêmios empresariais, a principal central sindical de trabalhadores, CTV, 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 venezuelana recente: o golpe de Estado de 11 de abril de 2002 e a paralisação-sabotagem da indústria petroleira, de dezembro de 2002 a fevereiro de 2003. Estes movimentos, apoiados pela oposição, buscaram interromper o processo bolivariano (García-Guadilla, 2006: 37-60) (López Maya, 2006: 258-283).<sup>4, 5</sup>

A pesquisadora venezuelana Magdalena López (2004) destaca que esses conflitos promoveram “aparición 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

---

<sup>4</sup> Sustentando-me na cientista social venezuelana Margarita López Maya (2006: 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. Nesse dia um grupo de civis e militares desviou uma passeata da oposição para o Palácio de Miraflores, sede da presidência em Caracas, mesmo local onde acontecia uma concentração de simpatizantes do governo e, portanto, as probabilidades de um confronto violento eram muito altas. Pouco antes de chegar a Miraflores, houve mortos na passeata opositora 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 em 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 muito 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.

<sup>5</sup> Seguindo com López Maya (2006: 271-275), foi uma greve, qualificada de sabotagem pelo governo, que se tem 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 da indústria e o comércio também paralisaram. 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.



---

informal de DVD, em várias emissoras de TV comunitárias 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.<sup>6</sup>

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 de escala mundial (López, 2004:72) [tradução própria].<sup>7</sup>

Dentro deste conjunto —embora não seja um documentário venezuelano—, destaca-se o mundialmente conhecido *The Revolution will not be Televised* (Kim Bartley e 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 na

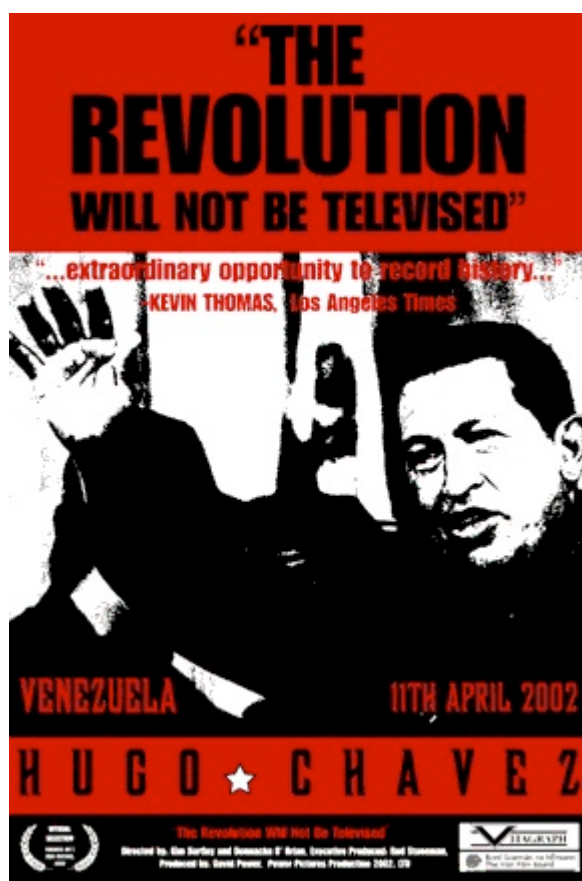
---

<sup>6</sup> Na Venezuela funcionam hoje aproximadamente 400 meios de comunicação comunitários, 36 deles de televisão. Legalmente, 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. 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: 33).

<sup>7</sup> 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”.



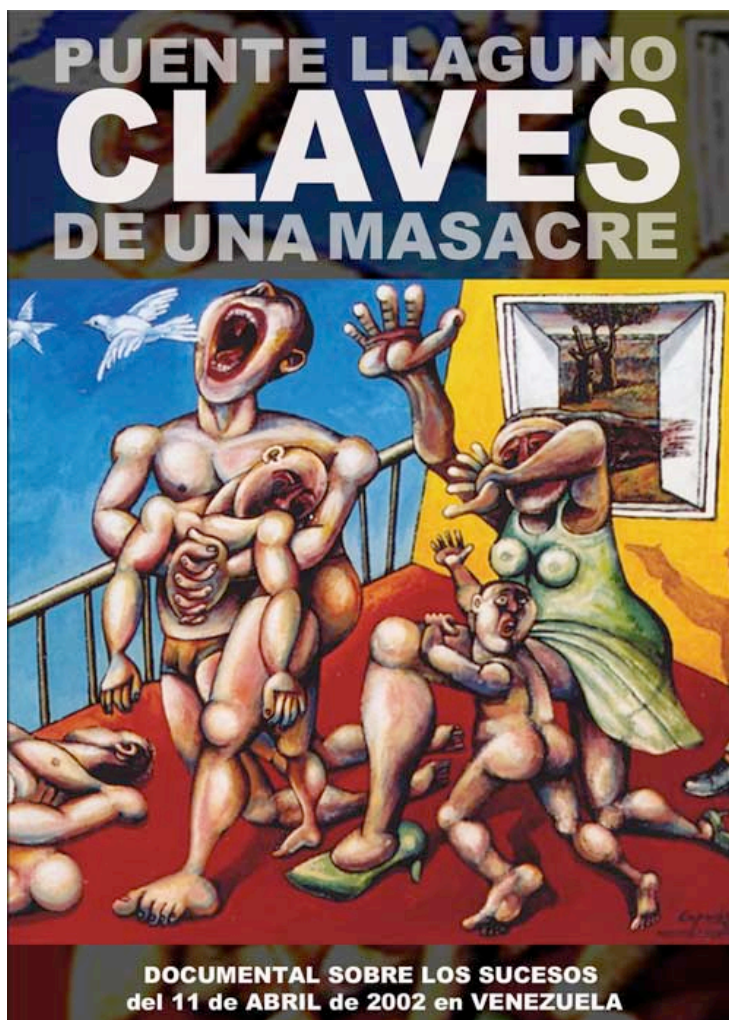
Venezuela (via pirataria); chegou a festivais internacionais; foi distribuído nas televisões irlandesa, alemã, finlandesa, canadense, japonesa, inglesa, dinamarquesa e holandesa em 2003 e atingiu as salas de cinema dos EUA em 2004, o que causou impacto em Nova York (Schiller, 2009: 479,490).



Cartaz do filme *The Revolution will not be Televised*

*The Revolution...* foi contestada por *Radiografia de uma Mentira* (William Schalk e Thaelman Urguelles, 2004), um documentário de oposição venezuelano que 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 em detrimento do governo de Hugo Chávez durante os fatos de 11 de abril de 2002. As relações intertextuais entre estes filmes e seu efeito na conjuntura política venezuelana foram analisadas por vários acadêmicos de Estados Unidos e a Europa, entre eles Naomi Schiller (2009) e Nilo Couret (2013).



Cartaz do filme *Puente Llaguno*

---

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: 71-73), (Villá, 2014: 7).

López Maya (2006: 269), bem como Schiller (2009: 478-502) e Couret (2013: 505-507) afirmam que estes documentários —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: 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 del siglo XXI*”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> De acordo com López Maya (2008: 69-72); Rodríguez Rojas (2010: 200-204) e Pérez (2013: 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. 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,

---

Nesta empreitada, o *chavismo* contou com apoio político e 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.

Foi no embalo dessa nova etapa da Revolução Bolivariana que se consolida — a partir de 2005— a política cultural controlada pelo Estado descrita na primeira parte deste artigo, a qual incluiu a criação de Amazonia Films, Fundación Villa del Cine, programas de financiamento, espaços de exibição, etc. Tais políticas incentivaram o incremento da produção estatal de documentários de cunho nacionalista ou latino-americanista, muitos deles identificados com a ideologia bolivariana, que conformam a segunda série de documentários políticos (2005-2013).

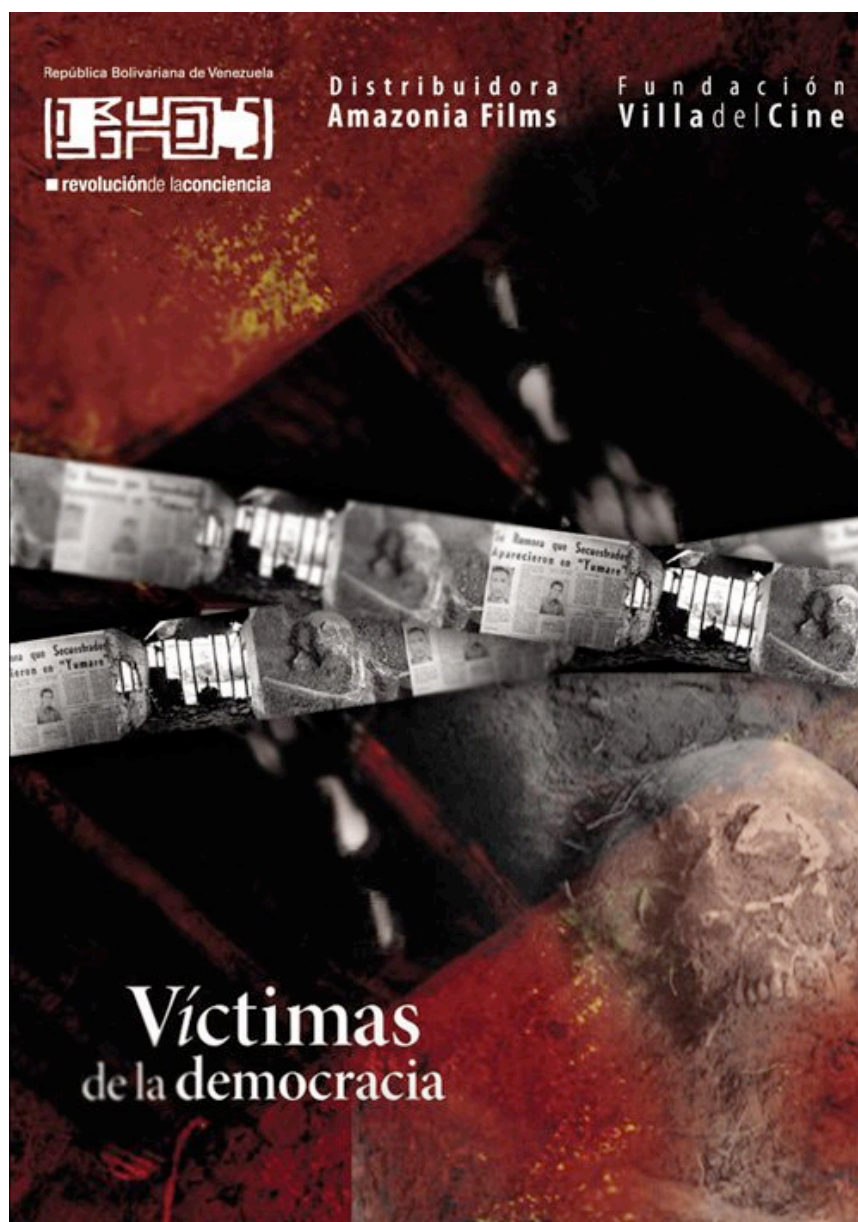
Embora sejam filmes diferentes, cada um com características específicas, posso mencionar como exemplo deste segundo grupo alguns dos documentários produzidos no âmbito da Dirección General Sectorial de Cine y Medios Audiovisuales del Consejo Nacional de la Cultura (DGSCMA-CONAC), órgão que precedeu a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

---

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); a criação de uma série de programas paraestatais 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 para América Latina e para os países do Terceiro Mundo; 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.



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 Vásquez, 2008), *La propiedad del conocimiento* (Hugo Gerdel, 2008) e *Yo soy el otro* (Marc Villá, 2008).



Cartaz do filme *Víctimas de la democracia*

---

Também é possível 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, 2014b).

### **Traços narrativos do documentário político venezuelano contemporâneo**

Cabe se perguntar sobre as características narrativas que distinguem estas duas levadas de filmes como documentários políticos e, ainda, como títulos militantes da Revolução Bolivariana. Antes de continuar, considero necessário reconhecer que os termos “documentário político” ou “documentário militante” são problemáticos, já que todo cinema, como produção cultural, parte de paradigmas ideológicos que decorrem no universo da política. O espaço deste artigo seria insuficiente para entrar em uma discussão séria sobre as características que poderiam definir um documentário político militante na Venezuela. Só para dar luzes ao leitor, minha linha de pensamento parte das semelhanças e diferenças que existem entre os filmes políticos descritos com os paradigmas que caracterizaram o cinema político militante latino-americano das décadas de 1960 e 1970, e que na Venezuela tomaram força entre 1965 e 1975.

Esta reflexão se relaciona —no meu caso— com a discussão conceitual sobre ideário do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) feita por Fabián Núñez (2009); a reflexão sobre cinema, ideologia e identidade nacional de José Mario Ortiz Ramos (1983), Renato Ortiz (1985), Maria Rita Galvão e Jean-Claude

---

Bernardet (1983) e a obra seminal de Julianne Burton (1990). Estas ideias coadunam com ensaios sobre documentário venezuelano das décadas de 1960 a 1980 escritos por dois autores venezuelanos importantes na área: Tulio Hernández (1990) e, muito especialmente, Julio Miranda (1989, 1994, 1997).

A principal característica desta cinematografia política militante venezuelana das décadas de 1960 e 1970 era o tratamento crítico e beligerante (no sentido de visar uma intervenção concreta na sociedade) da realidade social, segundo uma ideologia de esquerda. O cerne deste cunho político radicava principalmente na denúncia da opressão e violência contra as classes populares que exercia o capitalismo, representado na Venezuela pelos dois partidos políticos que dominaram a cena democrática venezuelana entre 1958 e 1998, *Acción Democrática (AD)* e *Copei*; pelas instituições sociais consideradas ao serviço do capitalismo, como a televisão, e por aquelas que representam formas de alienação do povo, como a Igreja Católica.

Essas entidades que estariam cooptadas pelos interesses neocolonialistas e imperialistas estadunidenses (“ianques”). O objetivo deste cinema político era, então, incitar o povo a se levantar contra tal aparato de dominação e fazer uma revolução popular. Pelo seu caráter contra-hegemônico, esta cinematografia teve sua circulação limitada a cineclubes universitários e algumas organizações políticas, porém recebeu apoio de instituições como a Universidad de Los Andes, que financiou grande parte destes filmes (MAGGI, 2015: 113-145). Sustento que alguns traços temáticos e narrativos concretos da produção documentária de 1965 a 1975 marcam características dos documentários políticos de esquerda contemporâneos da Venezuela.

Para começar, 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 o documentarista venezuelano Marc Villá chama de “consolidação da democracia bolivariana” (2012: 8).

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

Como pôde se perceber no apartado anterior, a televisão é um tema chave nos 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), *Injerencia CIA, la invasión silenciosa* (Ángel Palacios, 2006) e *Propaganda de guerra* (Luis España e Betsy Ceballos, 2007).

É de destacar, também, *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 o imaginário consumista e acrítico sustentado pela TV com as lutas pontuais 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*)<sup>9</sup> e o surgimento 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 Chávez.<sup>10</sup>

Outra forma de diálogo entre passado e presente político-militante é a exaltação que alguns títulos contemporâneos fazem de personagens do passado revolucionário 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 uma 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 1970 e 1980: *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,

---

<sup>9</sup> *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). O estopim foi o incremento em 30% no preço da gasolina e do transporte público. Os protestos tomaram um matiz violento na capital e em outras cidades importantes e se prolongaram até 8 de março. 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.

<sup>10</sup> 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 (Lopez Maya, 2006:107-133). 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).

---

e *Alfaro Vive Carajo* (Isabel Dávalos, Equador, 2008), trata do surgimento e repressão do movimento guerrilheiro homônimo do Equador na década de 1980, que depois virou partido político.

### **Cinema revolucionário ou propaganda política?**

Deixo para o final do artigo uma discussão, para nada definitiva, sobre o valor cinematográfico e artístico desses documentários políticos venezuelanos relacionados, em maior ou menor medida, com a Revolução Bolivariana. Se o documentário de 1960 e 1970 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 venezuelanos contemporâneos fazem apologia de um movimento com visos hegemônicos como a Revolução Bolivariana. 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, tais como direitos indígenas, organização popular e políticas petrolíferas (Villá, 2014: 7-9), (Villazana, 2008: 165-167).

Isso, logicamente, tem gerado toda uma discussão entre cineastas, críticos e acadêmicos venezuelanos, expressada em diferentes tópicos: como chamar este tipo de documentário (Político? Militante? Pró-revolucionário? Revolucionário?), passando pelos limites entre um cinema político solvente artisticamente e a mera propaganda.<sup>11</sup> Proponho, como contribuição a estas inquietações, alguns aportes no sentido de uma crítica ao documentário político venezuelano contemporâneo. É possível afirmar, inicialmente, que pelo menos duas obras deste *corpus* político, *Cuando la brújula marcó el sur* (Laura

---

<sup>11</sup> Esta discussão é “citável” nos textos de López (2004), Villazana (2008), Villá (2012); foi tema de reflexão nas entrevistas feitas pelo autor desta dissertação entre 2013 e 2015 com os cineastas venezuelanos 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 da Venezuela, Xavier Sarabia.

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

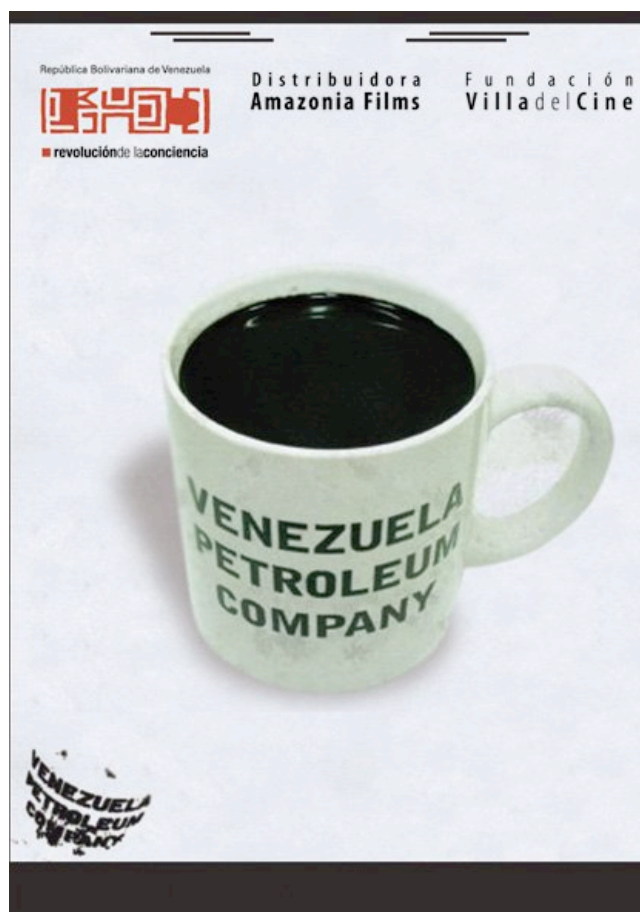
O primeiro destes títulos estabelece uma revisão teleológica de mais de 500 anos de história venezuelana em virtude de relacionar o processo independentista venezuelano (1810-1821) com a Revolução Bolivariana, que seria a “independência final” do opressor colonial —representado pelo “império ianque”— mediante as políticas anti-imperialistas e latino-americanistas de Hugo Chávez, líder messiânico desta redenção. O tom do filme, que se vale o tempo todo de uma voz pedagógica, emocional, e de animações, se aproxima mais de uma peça de campanha do que um filme de sala.



Cartaz do filme *Quando la Brújula marcó el sur*

Já *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 da Venezuela (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. Aproximo este filme à esfera da propaganda, porque estes jornalistas foram conduzidos em todo momento por quadros políticos, ou mesmo uma crítica de López Carrasco a este fato.

Porém, seria injusto e injustificado afirmar que toda a produção contemporânea de viés político de esquerda e, ainda, pró-Revolução Bolivariana, seja propagandista. Por exemplo, os filmes financiados pela Fundación Villa del Cine fazem referência a movimentos anti-imperialistas e anticapitalistas nas suas narrativas, mas não articulam uma exaltação simplista nem acrítica 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 e 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.



Cartaz do filme *Venezuelan Petroleum Company*

Documentários como *Pégale Candela* (Alejandra Szeplaki, 2005), *Víctimas de la Democracia* (Stella Jacobs, 2007) e *Venezuelan Petroleum Company* (Marc Villá, 2007), pela sua parte, reinterpretam fatos históricos à luz do pensamento bolivariano. Eles criticam as políticas de AD e Copei em âmbitos como direitos políticos, censura (e autocensura) midiática, petróleo e satanizam as ações imperialistas dos EUA, que estariam por trás dos atores políticos nacionais da época. Porém, apesar de incorporarem sem maiores contrapontos o discurso político *chavista*, sua estrutura retórica não é predominantemente simplificadora, didática e —o que em minha opinião é mais importante— respondem a um trabalho de pesquisa, produção e realização estética que lhes fornece densidade analítica e solvência como obras cinematográficas



documentárias. Marc Villá, entrevistado em janeiro de 2015, dá luz sobre algumas destas ideias:

Cine militante me faz pensar no cinema operário da Argentina (...) Eu não sei se o que eu fiz depois de *El Rescate do Cérebro de PDVSA* 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 própria].<sup>12</sup>

As palavras de Villá revelam uma opinião que é frequente entre documentaristas de esquerda na Venezuela, já que muitos são reticentes a chamar sua obra de militante. Para além das divergências que podem decorrer dos juízos de valor, é claro que estes documentários políticos de esquerda na Venezuela têm matizes que merecem ser desenvolvidos. Muitos desses filmes merecem estudos mais específicos e aprofundados. Minha intenção aqui, como disse, foi apenas balizar o terreno e acender o estopim para uma necessária

<sup>12</sup> 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. (...) 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”.



discussão sobre o documentário venezuelano, que precisa de meios para se revisar e discutir para aquém e além das suas fronteiras.

## **BIBLIOGRAFIA**

BERNARDET, Jean-Claude; Galvão, Maria Rita (1983). *O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema*, São Paulo: Brasiliense.

BURTON, Julianne (1990). *The social documentary in Latin America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh.

CARIDAD, Carlos (2005). “Concurso para la producción de documentales” en *Blogacine*, 11 fev, Caracas. Disponível em: < <http://www.blogacine.com/2005/02/11/concurso-para-la-produccion-de-documentales/>>. Acesso em: dez. 2014.

\_\_\_\_\_ (2007). “Concurso: transfere tu película a 35 mm” en *Blogacine*, 27 fev, Caracas. Disponível em: < <http://www.blogacine.com/2007/02/27/concurso-transfiere-tu-pelicula-a-35-mm/#more-1179>>. Acesso em: jan. 2015.

COURET, Nilo (2013). “The revolution was (over)televised: reconstructing the Venezuelan media coup of 11 April 2002” en *Social Identities*, v. 19, n°. 3-4, Philadelphia: p. 501-511.

Disponível em:

<[http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2013.774134#.VZfxa\\_l\\_Okp](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504630.2013.774134#.VZfxa_l_Okp)>. Acesso em: out. 2013.

FUNDACIÓN VISOR (2014). *Visor: Guía profesional de las artes de la comunicación 2006/2012*. XII Ed., Caracas. Disponível em: < [http://issuu.com/visor12/docs/visor\\_2014](http://issuu.com/visor12/docs/visor_2014)>. Acesso em: jul. 2015.

GARCÍA-GUADILLA, María del Pilar (2006). “Organizaciones Sociales y Conflictos Sociopolíticos en una Sociedad Polarizada: las dos caras de la Democracia Participativa en Venezuela” en *América Latina Hoy*, 42, p. 37-60. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30804203>>. Acesso em: dez. 2013.

HERNÁNDEZ, Tulio (1990). “El cine documental venezolano” en García-Guadilla, María del Pilar (Ed.). *Pensar en Cine*. 1ª Ed. Caracas: CONAC, p. 73-92 (Serie En Foco).

LÓPEZ, Magdalena (2004). “El nuevo documental militante en Venezuela: entrevistas a cuatro realizadores” en *Objeto Visual*, N° 10, p. 70-91.

\_\_\_\_\_ (2006). *Del viernes negro al referendo revocatorio*. 2º Ed. Caracas: Alfadil, 384p.

\_\_\_\_\_. “Venezuela: Hugo Chávez y el Bolivarianismo” en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, v. 14, n° 3, Caracas: p. 55-82. Disponível em: < <http://www.scielo.org/ve/pdf/rvecs/v14n3/art05.pdf>>. Acesso em: ago. 2014.

MAGALHÃES, Renata Máximo (2014). *Caracas em cena: Estado e Cinema na Venezuela*. Rio de Janeiro: Multifoco, 270 p.

MAGGI, Daniel (2015). "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" en *Cine Documental*, Buenos Aires, n° 12, p. 113-141. Disponible em: < <http://www.cinedocumental.com.ar/revista/pdf/12/12-Art5.pdf>>. Acesso em: jun. 2015.

MIRANDA, Julio (1989): *El cine que nos ve: materiales críticos sobre el documental venezolano*. 1ª Ed. Caracas: Contraloría General de la República (Colección Medio Siglo, Serie Letra Viva).

\_\_\_\_\_ (1994). *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*. 1ª Ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

\_\_\_\_\_ (1997). "Treinta Años de Cine Documental" en Hernández, t (coord.): *Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*. I ed.; Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, p. 91-103.

NÚÑEZ, Fabián (2009). *O que é o Novo Cine Latinoamericano. O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. 657 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói.

ORTIZ, Renato (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense S.A.

PÉREZ S., Juan José (2012). "El papel del petróleo en la conformación del Socialismo del siglo XXI" en *Temas de coyuntura*. Caracas: UCAB, n° 66, p. 11-46. Disponible em: < <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temasdecoyuntura/article/view/1332>>. Acesso em: mai. 2015.

Programación (2005-2013). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, n° 164 - 267, jan. 2005 –dez. 2013.

QUIÑONES, Rafael; BISBAL Marcelino; AGUIRRE, Jesús M (2012). *Los medios de comunicación social en Venezuela: de los medios a las redes*. Caracas: Ed. UCAB - Centro Gumilla, Sociopolítica, n° 26, (Col. Temas de Formación Sociopolítica)

RAMOS, José Mario Ortiz (1983). *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 151 p.

RODRÍGUEZ, Pedro (2010). "Venezuela: del neoliberalismo al socialismo del siglo XXI" en *Política y Cultura*, Cd. De México, n° 31, p. 187-211. Disponible em: < <http://www.redalyc.org/pdf/267/26715367009.pdf>>. Acesso em: out. 2014

SCHILLER, Naomi (2009). "Framing the Revolution: Circulation and Meaning of The Revolution Will Not Be Televised" en *Mass Communication and Society*, Philadelphia, n° 12, p. 478–502. Disponible em: < <http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/c32114/Schiller09.pdf>>. Acesso em: fev. 2015.

VILLÁ, Marc (2014). "Poder y cine documental en Venezuela" en *La Conjura Cooperativa audiovisual*, 25 mai. 2014. Disponível em: <

<http://laconjuraaudiovisual.wordpress.com/2014/05/25/220/>>. Acesso em: dez. 2014.

VILLAZANA, Libia (2008). "Revolución Bolivariana: de una política cultural a una cultura politizada" en Thies, Sebastian; Raab, Josef (eds) *National and Transnational Identities in the Americas*, Berlin, Wien, Tempe, AZ Litt Verlag and Bilingual Review Press, p. 161-173.

### **Estadísticas**

CNAC (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía) (2014a). *Obras cinematográficas venezolanas estrenadas, período referencial 2005-2013*. Caracas, 2 p.

CNAC (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía) (2014b). *Documentales Venezolanos Estrenados 2005-2013*. Caracas, 1p.

FCN (Fundación Cinemateca Nacional) (2014). *Red de Salas Regionales: Estrenar el Cine Nacional. Histórico 2004-2013*. Caracas, 13 p.

---

\* Daniel Maggi é venezuelano (Caracas, 1983). Bacharel em Comunicação Social pela