

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**NAIR RÚBIA NASCIMENTO BAPTISTA**

**ESTADO E CINEMA NA VENEZUELA:  
AS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS NO GOVERNO CHÁVEZ**

**BRASÍLIA  
2012**

**NAIR RÚBIA NASCIMENTO BAPTISTA**

**ESTADO E CINEMA NA VENEZUELA:  
AS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS NO GOVERNO CHÁVEZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Políticas de Comunicação e de Cultura, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação, Cultura e Política no campo audiovisual: cinema, televisão, mídias audiovisuais online. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dácia Ibiapina da Silva.

**BRASÍLIA**  
2012

**NAIR RÚBIA NASCIMENTO BAPTISTA**

**ESTADO E CINEMA NA VENEZUELA:  
AS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS NO GOVERNO CHÁVEZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Políticas de Comunicação e de Cultura, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação, Cultura e Política no campo audiovisual: cinema, televisão, mídias audiovisuais online.

Aprovada em 30 de julho de 2012.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dácia Ibiapina da Silva  
PPG – Comunicação/ Universidade de Brasília  
**Orientadora**

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> André Piero Gatti  
PPG – Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)

---

Prof. Dr. Murilo César Ramos  
PPG – Comunicação/Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Fernando Oliveira Paulino (suplente)  
PPG – Comunicação/Universidade de Brasília

## DEDICATÓRIA

---

*Este trabalho é dedicado à minha família, em especial ao meu pai Jairo Baptista  
(in memoriam).*

## AGRADECIMENTOS

---

Aos meus pais, Jairo (*in memoriam*) e Maria de Lourdes, pelo apoio e amor incondicional. À minha irmã, Fernanda, meu cunhado Guilherme e minha sobrinha Íris, em quem busquei forças nos momentos mais difíceis.

Ao Flávio, pelo amor e companheirismo em constante construção.

À professora Dácia Ibiapina, por sua orientação durante o período de realização da pesquisa, sua dedicação e disponibilidade com a qual sempre pude contar e, especialmente, sua motivação, que não permitiu que eu desistisse no meio do caminho frente às dificuldades.

Ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, por ter acolhido o projeto de pesquisa.

À Embaixada da Venezuela no Brasil, na pessoa de Amarú Villegas, Adido Cultural, pelo apoio e disponibilidade desde o início da realização da pesquisa, especialmente no contato com o Ministério da Cultura da Venezuela.

Ao Ministério do Poder Popular para a Cultura da Venezuela, na pessoa da Diretora Geral de Relações Internacionais, Katuska Rodriguez, pela mediação nos contatos com os representantes do cinema naquele país e agendamento das entrevistas na Venezuela.

À Sandra Echarry, Daniella Santander, Maria Marval e Maria Fernanda Capielo, assessoras de imprensa, respectivamente, da Cinemateca Nacional, da Distribuidora Amazônia Filmes e da Villa del Cine, pela interlocução e agendamento das entrevistas em Caracas.

À Jenny González Muñoz, pesquisadora venezuelana que se tornou grande amiga, pela irrestrita disponibilidade em nos acompanhar durante a pesquisa de campo, que nos apresentou a cidade de Caracas com seu singular ponto de vista.

A todos os entrevistados, pela disponibilidade.

À Secretaria do PPGCOM/UnB, nas pessoas de Regina e Luciano, pelos esclarecimentos às várias dúvidas que nos ocorrem durante esse período.

Aos professores das Bancas de Qualificação e Defesa: Anita Simis (Unesp), Murilo Ramos (UnB) e André Gatti (FAAP) pelas sugestões e críticas que muito contribuíram e foram essenciais para a construção deste trabalho.

Aos queridos amigos de Vitória (ES), pelo companheirismo, amizade e cumplicidade que, mesmo com a distância, nos faz sentir tão próximos.

## EPÍGRAFE

---

*Graças à Vida  
Graças à vida que me deu tanto  
Me deu dois olhos que quando os abro  
Deslínguio perfeitamente o preto do branco  
E no alto céu seu fundo estrelado  
E nas multidões o homem que eu amo.  
(Violeta Parra)*

## RESUMO

---

BAPTISTA, Nair Rúbia Nascimento. Estado e Cinema na Venezuela: as Políticas Cinematográficas no Governo Chávez. 2012. 226 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2012.

A pesquisa dedica-se ao estudo das políticas cinematográficas formuladas e implementadas pelo Estado venezuelano no período histórico compreendido a partir do ano de 2005, quando o país esteve sob o comando do presidente Hugo Chávez Frias. No referido recorte histórico, foi proposto pelo Poder Executivo venezuelano e aprovado pelo Legislativo um processo de reforma da regulamentação do setor. O objetivo é analisar de que forma estão articuladas as iniciativas por parte do Estado, no sentido de conduzir uma política pública cultural e, mensurar, na medida em que os dados permitem, os resultados alcançados e as consequências para a cadeia de produção do cinema no país, considerando as esferas da produção, distribuição e exibição. Para a investigação será utilizada a perspectiva teórico-metodológica da Economia Política da Comunicação e seu desdobramento no campo do cinema. Os conceitos de Estado, Sociedade Civil e Políticas Públicas também fizeram parte do esforço de construção deste objeto de pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estado; Cinema; Política Pública; Venezuela; Hugo Chávez.

## ABSTRACT

---

BAPTISTA, Nair Rúbia Nascimento. State and Cinema in Venezuela: the film policies in Chavez Government. 2012. 226 f. Dissertation (Master in Communication). Graduate Program in Communication at the University of Brasilia (UNB), Brasília, 2012.

The research is dedicated to the study of film policies formulated and implemented by the Venezuelan State in the period from the year 2005, when the country was under the command of President Hugo Chavez Frias. In that historical period, was proposed by the Venezuelan Executive and approved by the Legislature a process of regulatory reform in the sector. The goal is to analyze how the initiatives are articulated by the state to conduct a cultural and public policy measure, to the extent that data permit, the results achieved and the consequences for the production chain of cinema in the country, considering the spheres of production, distribution and exhibition. For the research will be used theoretical-methodological perspective of the Political Economy of Communication and extended to the field of cinema. The concepts of State, Civil Society and Public Policy will also be part of the effort to build this research subject.

**KEYWORDS:** State; Cinema, Public Policy, Venezuela; Hugo Chavez

## LISTA DE QUADROS

---

QUADRO 1 – Dimensões de análise da política cultural.....	52
QUADRO 2 – Quadro síntese da relação de atores sociais relacionados com o tema.....	52
QUADRO 3 – Relação dos entrevistados – representantes governamentais.....	53
QUADRO 4 – Relação dos entrevistados – realizadores.....	53
QUADRO 5 – Relação da legislação e instrumentos normativos a serem analisados.....	54
QUADRO 6 – Quadro síntese de Categorias e Indicadores de Análise.....	55
QUADRO 7 – Resumo de produções e reconhecimentos da Villa del Cine (2006-2011).....	80

## LISTA DE TABELAS

---

TABELA 1 – Lançamento de Filmes Nacionais por Ano .....	59
TABELA 2 – Arrecadação Total Nacional por Exibição de Filmes (1984-1989) .....	60
TABELA 3 – Evolução de Longas-metragens e Curtas-metragens Produzidos (1990–2000).....	60
TABELA 4 – Evolução de filmes Venezuelanos e Importados Exibidos em Escala Nacional (1998–2000) .....	66
TABELA 5 – Contribuições ao Fonprocine, por tipo de contribuinte .....	74
TABELA 6 – Filmes Venezuelanos Lançados por Ano (2000–2011) .....	82
TABELA 7 – Cronologia do Programa <i>Cine en Curso</i> .....	146

## LISTA DE FIGURAS

---

FIGURA 1 – MAPA DA VENEZUELA .....	17
FIGURA 2 – Série histórica do financiamento de longas-metragens pelo CNAC (1994-2011).....	73
FIGURA 3 – Fachada do prédio principal da Villa del Cine .....	75
FIGURA 4 – Entrada da Cinemateca Nacional .....	87
FIGURA 5 – Comparativo do número de obras lançadas e espectadores na Venezuela (1976-2009).....	90
FIGURA 6 – Fachada da <i>Villa del Cine</i> .....	109
FIGURA 7 – José Antonio Varela durante entrevista .....	109
FIGURA 8 – Oficinas de vestuário da <i>Villa del Cine</i> .....	114
FIGURA 9 – Oficinas de vestuário da <i>Villa del Cine</i> .....	114
FIGURA 10 – Oficinas de arte e carpintaria.....	115
FIGURA 11 – Oficinas de arte e carpintaria.....	115
FIGURA 12 – Victor Luckert.....	116
FIGURA 13 – Javier Sarabia em entrevista.....	126
FIGURA 14 – Monteiro durante entrevista .....	134

## LISTA DE SIGLAS

---

ANAC – Associação Nacional de Autores Cinematográficos  
CNAC – Centro Nacional Autônomo de Cinematografia  
CAVEPROL – Câmara Venezuelana de Produtores de Longas-metragens  
FONPROCINE – Fundo de Promoção e Financiamento do Cinema  
FONCINE – Fundo de Fomento Cinematográfico  
LEI RESORTE – Lei de Responsabilidade Social da Rádio e Televisão  
LOTEL – Lei de Telecomunicações  
MINCI – Ministério do Poder Popular para a Comunicação e Informação  
MPPC – Ministério do Poder Popular para a Cultura  
AVEPCA – Associação Venezuelana de Produtores Cinematográficos e Audiovisuais (AVEPCA)  
GATT – Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio  
UPAC – Unidades de Produção Audiovisual Comunitária  
TEC – Oficina de Especialização Cinematográfica  
TRAC – Oficinas de Realização Audiovisual Comunitária  
AD – Ação Democrática  
COPEI – Comitê de Organização Política Eleitoral Independente

# SUMÁRIO

---

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>A PROPOSTA DA PESQUISA</b> .....	<b>15</b>
1.1. Estado e Cinema & Cinema e Estado .....	15
1.2. O Estado venezuelano .....	17
1.3. O contexto da eleição de Hugo Chávez .....	18
1.4. Notas sobre a história do cinema venezuelano .....	25
<b>PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO</b> .....	<b>36</b>
2.1. A produção cultural: entre o simbólico e o material .....	36
2.2. A Economia Política do cinema .....	39
2.3. Política Cinematográfica e o Papel do Estado .....	42
2.4. Produção, Distribuição e Exibição .....	49
2.5. Considerações Metodológicas .....	51
<b>A POLÍTICA DE CINEMA NA VENEZUELANA: APONTAMENTOS</b> .....	<b>56</b>
3.1. As primeiras tentativas de criação de uma lei para o cinema .....	57
3.2. A Reforma Institucional da Cultura no Governo Chávez .....	64
3.3. A reforma da Lei de Cinematografia Nacional .....	66
<b>CINE VENEZUELANO: NOVAS FORMAS DE FINANCIAMENTO</b> .....	<b>71</b>
4.1. Uma nova fonte de financiamento para o Cinema Nacional .....	71
4.2. <i>Villa del Cine</i> : uma produtora estatal .....	75
4.3. Distribuição e Exibição cinematográfica .....	84
4.4. Amazônia Filmes: uma distribuidora a serviço do cinema nacional .....	85
4.5. Cinemateca Nacional .....	87
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>96</b>
Bibliográficas .....	96
Cinematográficas .....	104
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>108</b>
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM O PRESIDENTE DA VILLA DEL CINE .....	108
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM O PRESIDENTE DA AMAZÔNIA FILMES .....	116
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM O PRESIDENTE DA CINEMATECA .....	126
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM CARLOS CARIDAD MONTEIRO .....	134
APÊNDICE E – ENTREVISTA COM O DIRETOR DO LAB. DE CINEMA DO CNAC .....	145
APÊNDICE F – ENTREVISTA COM O REALIZADOR MARC VILLÁ .....	148
<b>ANEXOS</b> .....	<b>151</b>
ANEXO A – Fichas Técnicas dos Filmes .....	151
ANEXO B – Lei de Cinematografia Nacional da Venezuela .....	158
ANEXO C – Regulamento Interno de Estimulo e Fomento do CNAC .....	179

## APRESENTAÇÃO

---

A proposta de realização da presente pesquisa surgiu de uma inquietação que está relacionada ao interesse e ao gosto pessoal pelo cinema, especialmente aquele produzido no continente latino-americano. A partir de oportunidades em que foi possível visitar alguns países do continente, pude perceber o quão pouco nós, brasileiros, conhecemos da história, dos costumes e da cultura dos nossos vizinhos. Considero que tal desconhecimento estende-se ao cinema. Em regra, são poucos os filmes argentinos, chilenos, uruguaios, apenas para citar as produções de alguns países, que fazem parte do repertório e da memória fílmica dos brasileiros. Há exceções, claro, mas em geral não são muito frequentes os filmes latino-americanos nas salas brasileiras de cinema.

Além disso, ao assistir a um filme venezuelano em um festival de cinema na cidade de Brasília (DF) interessei-me em conhecer outros produtos dessa cinematografia sobre a qual poucas informações possuía. O filme era *“Postales de Leningrado”*, de Mariana Rondón, produção venezuelana de 2007 que relatava, a partir da visão de uma criança, situações da resistência de grupos políticos de esquerda à ditadura na Venezuela. O interesse não tinha origem no tema abordado pelo filme, e sim na própria obra fílmica. Ao buscar mais informações sobre esse cinema, cheguei à informação de que o governo venezuelano vinha investindo de maneira especial na produção cinematográfica nacional, o que me motivou ainda mais a conhecer o que era produzido na Venezuela. Somou-se a essa curiosidade o interesse em compreender o que proporcionava tais condições de produção, já que partia do entendimento de que, antes de chegar às telas, o cinema é um produto que, assim como os demais bens de consumo, depende de condições de caráter econômico e até mesmo político para ser concretizado.

Nesse sentido, a motivação inicial dessa pesquisa foi conhecer de forma mais aprofundada as políticas dedicadas ao cinema que vêm sendo implementadas em um dos países vizinhos ao Brasil, a Venezuela. Com uma cinematografia pouco conhecida entre o público de cinema brasileiro e latino-americano, de maneira geral, interessei-me em conhecer mais de perto esse cinema sobre o qual quase não havia notícias e entender de que maneira estão estruturados os mecanismos que têm permitido que aquele viva um momento no mínimo singular no que diz respeito à produção cinematográfica.

O trabalho está organizado em quatro capítulos. No Capítulo 1, o objetivo foi apresentar ao leitor as principais características de dois ramos que constituem nosso objeto de

estudo. Em um primeiro momento é recuperado o contexto econômico e principalmente político em que se deu a eleição do atual presidente do país. Na medida em que é no governo de Hugo Chávez Frias que são desenhadas e implementadas as políticas de cinema sobre as quais nos dedicamos, nos parece fundamental localizar o objeto no cenário político nacional. Em seguida, é refeito, de forma sucinta, o trajeto histórico do cinema venezuelano. São destacados os principais acontecimentos, os filmes e diretores mais representativos.

No Capítulo 2 é esboçada a perspectiva teórico-metodológica adotada no desenvolvimento da pesquisa. Em um primeiro tópico, situamos o cinema enquanto bem produzido no contexto de uma indústria cultural e que por isso tem sua existência fortemente relacionada às condições de cunho econômico, além de cultural. Em seguida, são apresentadas as linhas gerais da Economia Política da Comunicação, perspectiva de pensamento a partir da qual optamos por olhar o objeto de estudo aqui analisado. Juntamente a essa reflexão, analisamos como se situa o Estado em relação à efetivação de políticas públicas que versem sobre os direitos fundamentais do cidadão. Ao final do capítulo, foram feitas considerações de caráter metodológico que objetivaram demonstrar ao leitor do presente trabalho como foram coletados os dados e as informações que compõem o trabalho.

No Capítulo 3 são apresentadas as linhas que compõem a atual política cinematográfica em curso na Venezuela e o que tais medidas têm provocado no cenário da cultura, especialmente no cinema, do país. Além disso, faz parte da proposta levar ao conhecimento daqueles que se interessem pelo presente estudo a existência de algumas das instituições que foram criadas nesse período e apresentar seus objetivos e formas de atuação, algo que será apresentado no Capítulo 4.

A intenção é que ao final da leitura desses dois capítulos o leitor conheça, ainda que em linhas gerais, de que forma estão estruturadas as normas e diretrizes que ditam o rumo da produção de cinema venezuelano no momento atual.

Por último, concluímos o trabalho fazendo um balanço dos resultados que podem ser mensurados a partir da implementação de tal política pública e os desafios que acreditamos existir no contexto analisado.

## A PROPOSTA DA PESQUISA

---

### 1.1. Estado e Cinema & Cinema e Estado

Na ocasião da banca de qualificação desta dissertação, foi proposta pela pesquisadora Anita Simis uma discussão a respeito do objetivo da pesquisa. O questionamento estava relacionado à diferença existente entre os debates que abrangiam os termos Estado e cinema. Seria a proposta de a presente pesquisa discutir Estado e Cinema na Venezuela ou seria o caso de falarmos em Cinema e Estado naquele país?

Mais que a ordem ou disposição das palavras utilizadas, a diferença trazia uma questão conceitual que poderia determinar o rumo da realização do estudo. Para a pesquisadora, ao discutir a relação “Cinema e Estado” dá-se o enfoque para as medidas que permitem a produção dos filmes em determinado contexto. Nas palavras da autora, significa “lançar mão das principais medidas que impulsionaram a atividade como um critério para determinar fases da produção cinematográfica no país e nos ajudar a refletir sobre a política cinematográfica” (SIMIS, 2010, p.137).

Por outro lado, partindo do pressuposto de que é o Estado o ente da sociedade responsável pela gestão das políticas públicas, a partir de negociações com os diversos atores da sociedade civil e, considerando as políticas cinematográficas como parte das políticas culturais, desloca-se a proposta de análise para “Estado e Cinema”, perspectiva que acredito seja a adotada por esse trabalho. Tal proposição situa o foco da pesquisa na atuação do Estado venezuelano, sob o governo do presidente Hugo Chávez, na regulamentação do setor cinematográfico do país. Especificamente, nos dedicaremos a analisar as medidas adotadas a partir da reformulação, em 2005, da principal legislação dedicada à política de cinema.

A política cultural pode também ser entendida, a partir da elaboração do pesquisador Alexandre Barbalho (2011) como o “universo das políticas públicas voltadas para a cultura implementadas por um Governo”. Ou ainda:

Um processo em que o Estado impõe um tratamento político – ou seja, resultado do debate público sobre o sentido da ação do Estado – ao que é denominado “cultura” e cujos objetivos consistem em ordenar, hierarquizar ou integrar um conjunto necessariamente heterogêneo de atores, discursos, orçamentos e práticas administrativas (BOLÁN apud BARBALHO, 2011, p. 60).

As políticas de cinema inserem-se em no conjunto de políticas públicas dedicadas a um setor mais amplo que é o da cultura, sendo essa entendida como um dos direitos sociais dos cidadãos, ainda que não seja desprezada a característica econômica do setor. Assim como os demais direitos – como educação, saúde, transporte e moradia – para que seja efetivado, o direito à cultura necessita da atuação do Estado no sentido de criar as condições necessárias para que seja concretizado. De acordo com a definição de Simis:

Os direitos sociais são aqueles que dizem respeito a um mínimo de bem-estar econômico, de participação, de ser e viver na plenitude a civilização, direitos cuja conquista se deu a partir do século XX e que se preocupam mais com a igualdade do que com a liberdade. Mas, para concretizá-los é preciso aceitar uma maior intervenção do Estado na vida dos cidadãos por meio de diversas instituições e variados instrumentos. É o caso da educação, da saúde e da moradia, hoje, direitos a que todo cidadão deve ter acesso, direitos garantidos pela Constituição da maioria dos países modernos (2010, p.10).

No caso venezuelano, a Constituição do país, que passou por um processo de reforma em 1999, define que a criação cultural é livre, devendo ser garantido aos cidadãos o direito ao investimento, à produção, e divulgação da produção cultural. De acordo com o texto, os valores culturais representam bens irrenunciáveis do povo venezuelano sendo um direito fundamental que o Estado deverá fomentar e garantir buscando as condições, instrumentos legais, meios e orçamento necessário.

Com a intenção de localizar o nosso objeto de estudo – as políticas cinematográficas venezuelanas nos anos a partir de 2005 – cumpre contextualizar o leitor da presente dissertação apresentando as principais características do Estado venezuelano no recorte histórico proposto. Nesse sentido, serão descritos os principais momentos históricos que caracterizam a política venezuelana e que culminaram com a eleição de Hugo Chávez à presidência da Venezuela.

## 1.2. O Estado venezuelano

Com população estimada de 28 milhões de habitantes (INE, 2011), a Venezuela está localizada na costa norte da América do Sul, com área territorial de 916.445 quilômetros quadrados, e faz fronteira com a Colômbia a oeste, com o Brasil ao sul e com a Guiana a leste. Colonizado pela Espanha, o país conquistou sua independência em 1821. É formado por 23 estados, um Distrito Capital – Caracas – e 311 dependências federais.

**FIGURA 1 – MAPA DA VENEZUELA**



*Fonte: Wikipedia*

A Venezuela é um dos países mais urbanizados do continente, estando a maior parte da população (68%) localizada no litoral da região norte (22% do território). Um total de 3 milhões de habitantes está localizado em Caracas. Outras cidades que concentram grande número de habitantes são: Maracaibo, capital do Estado de Zulia (2,2 milhões), Maracay, capital do Estado de Aragua (1,7 milhão) e Valencia, no Estado de Carabobo (1,3 milhão).

Representando cerca de um terço do Produto Interno Bruto (PIB) nacional, o petróleo é o principal pilar da economia venezuelana, sendo o país membro da Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP). O petróleo responde ainda por aproximadamente 80% das receitas de exportação e por mais de 50% do financiamento da administração pública.

Em relação aos indicadores sociais, a Venezuela é um dos países com maior registro de alfabetização da América Latina, o que o levou a ser declarado território livre de analfabetismo pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) em 2005. Na educação superior estão matriculados 2,3 milhões de estudantes em cursos de graduação e pós-graduação (em 2000 eram 894.418 nesse nível de ensino).

De acordo com dados preliminares do último censo populacional realizado no país<sup>1</sup>, 2,8% da população venezuelana se reconhece indígena. Os dados apontam ainda que 23,7% da população possui acesso à Internet (em 2001 o índice era de 4,6%) e 48% possui TV a cabo ou por satélite.

<sup>1</sup> O último censo oficial do país foi realizado em 2001. Em 2011 teve início a coleta de dados para o novo censo.

A mortalidade infantil de crianças menores de 5 anos em 2010 era de 15,9% (em 1990 era de 31,3%). Em 2011, 95% da população tinha acesso à água potável, tendo o país alcançado a meta do Milênio sobre esse aspecto ao aumentar a cobertura em 38,8% das pessoas com acesso entre os anos de 1990 e 2009.

### **1.3. O contexto da eleição de Hugo Chávez**

Hugo Chávez Frías assumiu a presidência da Venezuela após as eleições de 1998, obtendo 56,2% dos votos válidos. Com um discurso nacionalista e de fortalecimento dos setores populares, a vitória de Chávez representou uma mudança no curso da política até então vigente. Durante 40 anos, vigorou no país o que ficou conhecido como Pacto de *Punto Fijo* que significou a alternância no poder entre os dois principais partidos políticos venezuelanos, a Ação Democrática (AD) e o Comitê de Organização Política Eleitoral Independente (COPEI). De acordo com o pesquisador Pedro Silva Barros<sup>2</sup> (2007, p. 86), esse período pode ser definido como “uma democracia de partidos em que o Estado foi o centro de disputas e convergências de interesses dos grupos sociais organizados”.

Com o pacto, foram minimizadas as diferenças ideológicas e políticas entre os dois grupos, que passaram a se alternar no comando do Executivo nacional. Para Gilberto Maringoni (2008, p. 62) o pacto representou “um jeito de acomodar na partilha do poder as diversas frações de classe dominante, incluindo o capital financeiro, as empresas de petróleo, a cúpula do movimento sindical, a Igreja e as Forças Armadas”.

Para Barros (2007, p. 86), no que diz respeito à economia, esse período pode ser dividido em três etapas, sendo a primeira correspondente aos governos de Rómulo Betancourt (1959-1964), Raúl Leoni (1964-1969) e Rafael Caldera (1969-1974). Nesse período, a opção do Estado foi promover uma política de valorização do capital nacional, substituindo as importações e ampliando o mercado interno. No entanto, ainda que as medidas tenham conseguido garantir que o país passasse a responder pela produção de 79% dos bens de consumo imediato e 45% dos bens duráveis, não foram suficientes para diminuir a dependência da economia venezuelana em relação à norte-americana.

---

<sup>2</sup> Pedro Silva Barros é Técnico de Planejamento e Pesquisa do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), desde junho de 2009 e Titular da Missão do IPEA em Caracas, Venezuela, desde setembro de 2010. Professor do Departamento de Economia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), desde março de 2006 – licenciado desde agosto de 2010. Doutorando em Integração da América Latina (PROLAM/USP), é Membro do Núcleo de Análise da Conjuntura Internacional (NACI-PUCSP) e do Núcleo de Estudos e Pesquisas de Política Internacional, Estudos Internacionais e Políticas Comparadas (NESPI-USP). Trabalha, principalmente, com temas relacionados à segurança energética e à integração da América do Sul.

Ainda de acordo com o pesquisador, a segunda etapa compreendeu os anos de 1974 a 1989, que atravessou os governos de Carlos Andrés Pérez (1974-1979), Luis Herrera Campins (1979-1984) e Jaime Lusinchi (1984-1989). Nessa fase, a economia vivenciou um abundante ingresso de recursos graças ao contexto nacional que passou por uma forte alta nos preços do petróleo, principal base de sustentação da economia venezuelana. Na avaliação de Maringoni (2008), o auge da bonança do petróleo durou 10 anos, tendo iniciado em 1973 quando os países membros da OPEP pressionaram a economia mundial pela alta dos preços, chegando o preço do barril de petróleo a quase quadruplicar.

De acordo com Carlos Caridad Monteiro<sup>3</sup>, nesse período histórico o país ficou conhecido como “Venezuela Saudita”, tamanha era a abundância de divisas oriundas das exportações de petróleo pelo país. Monteiro ilustrou a realidade daqueles anos, afirmando que “era muito comum as famílias venezuelanas que tinham acesso a todo esse recurso que ingressava na economia passarem seus finais de semana em Miami, retornando a Caracas no início da semana” (MONTEIRO, 2011).

A partir desse primeiro *boom* econômico, outros setores da economia começaram a desenvolver-se de forma mais rápida (BARROS, 2007). O cinema nacional também se beneficiou da alta circulação de capital vivendo seu primeiro momento de grande produção, ficando o período conhecido como “Era de Ouro”. Pela primeira vez o Estado passou a financiar filmes de diretores venezuelanos e muitas produções tornaram-se sucessos de bilheteria, superando, muitas vezes, a arrecadação dos filmes estrangeiros.

Esse contexto levou a Venezuela a redimensionar o papel do Estado, que passou a expandir sua atuação enquanto agente produtivo, permitindo que o país aumentasse sua presença política no cenário internacional (MARINGONI, 2008). Objetivando aumentar a participação estatal na receita fiscal, em janeiro de 1976 a indústria do petróleo é nacionalizada e é criada a Petróleos de Venezuela S.A (PDVSA). Formalmente vinculada ao Ministério de Minas e Energia, aos poucos a nova estatal foi ganhando autonomia administrativa em relação ao próprio Estado, seguindo regras de gestão e, inclusive, patamares salariais próprios, o que a levou a ficar conhecida como “um Estado dentro do Estado” (MARINGONI, 2008).

A terceira e última etapa do chamado *Punto Fijo* ocorreu entre os anos de 1989 e 1998 e foi fortemente marcada pela onda de políticas de cunho neoliberal executadas em diversos

---

<sup>3</sup> Carlos Caridad Monteiro é roteirista e realizador venezuelano.

países da América Latina pela influência do Consenso de Washington<sup>4</sup>. Durante esses anos, a começar pelo segundo governo de Carlos Andrés Pérez (1989-1993) foi empreendida uma política de privatizações e abertura da economia, o que, aos poucos, também afetou as políticas de nacionalização do petróleo. As medidas passaram a ganhar forte resistência de setores historicamente beneficiados com a política de nacionalização petrolífera e o pacto do *Punto Fijo* começava a não mais representar todos os interesses em questão. As medidas adotadas pelo governo levaram a uma forte pressão e onda de levantes e manifestações populares.

É nesse contexto que surge na história política venezuelana a figura do atual presidente do país. Em 1992, em meio à execução das reformas neoliberais do presidente Carlos Andrés Pérez, o então tenente-coronel Hugo Chávez Frias lidera um golpe militar, denominado Movimento Bolivariano Revolucionário (MBR-200), com o objetivo – mal sucedido – de derrubar o governo. Preso após a tentativa, Chávez passou a ser considerado principal referência de oposição à política de bipartidarismo expressada pelo *Punto Fijo*.

A saída de Carlos Andrés Pérez do governo, por meio de um *impeachment* marcou o fim do acordo político que vigorou no país durante anos. Foi então eleito Rafael Caldera, candidato anteriormente vinculado ao COPEI, mas que nesse período filiara-se ao Movimento ao Socialismo (MAS). A vitória de Caldera, no entanto, não escondeu a falta de perspectiva política sentida pelos eleitores do país. Os candidatos da AD e COPEI – que em eleições anteriores chegavam a acumular mais de 80% do eleitorado – alcançaram, respectivamente, 23,6% e 22,73% dos votos. O índice de abstenção foi de 38,84% (BRAZ, 2010).

Reconhecendo como legítima a tentativa de golpe empreendida por Chávez anos antes, o novo presidente anulou a acusação que o havia levado à prisão. Diferente de certa expectativa de que o governo de Caldera representaria uma mudança estrutural na condução da economia, o que se viu foi a continuação das medidas de abertura econômica e privatização das estatais que ainda restavam. Com grande queda nos preços internacionais do petróleo, que continuava a ser a força motriz da economia venezuelana, o cenário tornou-se insustentável também do ponto de vista político e foi nesse contexto que surgiu a possibilidade da candidatura de Hugo Chávez à presidência. Com um discurso marcado pela defesa dos interesses nacionais, com caráter anti-imperialista e contrário à forma de fazer

---

<sup>4</sup> Consenso de Washington foi denominado o conjunto de políticas e medidas econômicas neoliberais recomendadas por organismos financeiros norte-americanos no início da década de 1990 aos países em desenvolvimento.

política até aquele período, Chávez foi eleito em 1999, com 56,2% dos votos válidos representando uma promessa de ruptura com o passado.

Desde o início do seu mandato, a pauta da comunicação esteve presente e, em muitos casos, vinculada ao tema da cultura. De acordo com a análise de Braz (2010), o documento, fruto do plano de governo, que ficou conhecido como Movimento V República, contemplava propostas tanto da área de comunicação quanto de cultura. Entre as propostas, estava o acesso aos meios de comunicação de serviço público e de difusão cultural, o resgate dos meios de comunicação estatais para fins educativos e culturais e a concentração de esforços para que os meios privados estabelecessem uma rede de divulgação e promoção cultural.

Desde o início do seu governo, a cultura e principalmente a comunicação passaram a ocupar lugar de destaque entre as políticas públicas promovidas pelo Estado. A ação representava a importância conferida a esses setores pelo governo que os considerava estratégicos nas disputas frente às linhas de oposição que, desde o início de seu mandato, estiveram presentes na arena política venezuelana. É possível perceber que, desde o início do governo Chávez, os meios de comunicação na Venezuela têm tido participação ativa e, muitas vezes, determinante nas disputas travadas no âmbito da esfera política. Na ausência de uma oposição organizada, os canais de televisão que se opõem ao governo passaram a ocupar um espaço importante no discurso de oposição, comportando-se muitas vezes como verdadeiros partidos políticos. Por essa razão, Chávez determinou o investimento nos meios estatais de comunicação, fortalecendo-os e utilizando-os como forma de comunicação direta entre o presidente e a população.

Nesse contexto, é criado, em 2000, o *Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información* (MinCI) com o “objetivo de formular, dirigir, planejar, executar, coordenar e avaliar as políticas de comunicação do Estado e da administração pública federal”, além de “impulsionar a consolidação do sistema de comunicação e informação da administração pública federal” (MINCI, 2000, tradução nossa). Entre os objetivos da nova estrutura estavam o de fortalecer o funcionamento dos meios de comunicação estatais por meio da modernização tecnológica e da melhoria da qualidade do conteúdo de sua programação, além de promover o desenvolvimento de meios alternativos e comunitários, com o objetivo de alcançar a pluralidade dos meios e de impulsionar a participação popular.

Segundo Luz Neira (apud BRAZ, 2010, p. 176), nos quatro primeiros anos do governo Chávez, os meios de comunicação que pertenciam ao Estado estavam deteriorados. O sinal da emissora oficial do governo, por exemplo, não chegava à metade dos estados venezuelanos. A

pesquisadora avalia que o golpe de 2002 serviu para mostrar como o governo tinha dificuldades para dialogar com os cidadãos e comprovar o estado de abandono em que se encontravam.

Em 2008, estrutura-se o Sistema Nacional de Meios Públicos, composto pelos meios de comunicação do Estado. De acordo com Moraes (2009, p. 121), a iniciativa amparou-se em dois pilares principais: a reestruturação dos veículos governamentais e uma maior articulação com meios alternativos e comunitários favoráveis a Chávez. A partir da ação, o Estado fortaleceu os canais de televisão, que passaram a ter condições de orçamento e infraestrutura para incrementar sua produção. O projeto demonstra ainda a estratégia do governo em ter canais próprios para comunicar-se com a população em uma tentativa de contrapor-se aos meios de comunicação que historicamente fizeram oposição ao seu governo. Fazem parte do sistema os canais de televisão *Ávila TV*, *Venezolana de Televisión (VTV)*, *Televisora Venezolana Social (TVEs)*, *Telesur* e *Vive TV*.

A VTV é a emissora oficial do governo, responsável pela cobertura da agenda do presidente e dos temas e programas de governo. Com um perfil voltado para o público jovem, a *Ávila TV* funciona como uma escola de formação audiovisual, com a realização de produções independentes, oficinas de capacitação e formação. Em 2011, a cobertura do canal estava restrita à capital, Caracas.

A *Vive TV* iniciou suas atividades em novembro de 2003 e foi gestada com o objetivo de ser um canal educativo, informativo e cultural. Surgiu logo após o golpe empreendido pela oposição para a retirada de Chávez da presidência, em 2002<sup>5</sup>. Nesse período, ainda sem contar com um canal oficial de comunicação do governo solidamente estruturado, Chávez sentiu a necessidade de comunicar-se diretamente com a população, sem intermediação dos meios de comunicação. Em 2011, a emissora atuava com equipes fixas na sede, em Caracas, e móvel em outros oito estados do país. Eram 1.100 funcionários ao todo, sendo 700 lotados na sede, em Caracas. O canal, denominado “TV Comunitária de amplo alcance”, é financiado com recursos estatais e patrocínios culturais. A gestão da programação do canal conta com participação de grupos organizados da sociedade civil. Com forte vocação para o público infantil – em 2011 trabalhavam na implementação do canal 1, 2, 3 TV, que seria dedicado especificamente a esse público – a emissora produz ainda seriados e documentários.

---

<sup>5</sup> Em 2002, militares com amplo apoio dos meios de comunicação de oposição, empreenderam um golpe de Estado com o objetivo de retirar Chávez do poder. O golpe, que durou 47 horas, chegou a instituir um presidente interino, Pedro Carmona, presidente da Federação Venezuelana de Câmaras de Comércio (Fedecamaras).

A *Televisora del Sur* (TELESUR) foi criada pela Venezuela, que possui 51% das cotas, em parceria com Cuba, Argentina, Uruguai, Bolívia e Paraguai com vocação para ser um canal internacional. Adotando o *slogan* “Nosso Norte é o Sul”, a emissora dedica a maior parte de sua programação à cobertura de temas relacionados à América Latina. De acordo com Moraes (2009, p. 127), mais de 80% da programação do canal é composto de conteúdo informativo, sendo os 20% restantes preenchidos por filmes e documentários independentes produzidos na região. A Telesur é transmitida por canais estatais na Venezuela, Bolívia e Nicarágua e na maioria dos países não consegue ser veiculada em canais abertos.

Em 2007, o governo criou a *Televisora Venezolana Social* (TVES) ocupando o espaço deixado pela RCTV em razão da não renovação da concessão do canal privado<sup>6</sup>. Com perfil de canal esportivo e cultural – será o canal oficial da transmissão das Olimpíadas de Londres em 2012, por exemplo – a emissora dedicava, em 2009, 44% da sua programação a produções nacionais independentes (BRAZ, 2010, p. 180).

No que diz respeito às políticas sociais, o governo passou a implementar ações – denominadas “Missões” – com a finalidade de sanar déficits sociais que o país contabilizava em áreas como saúde, moradia e educação. De acordo com Braz (2010, p. 166), em 2007 existiam cerca de 20 missões que contavam com investimentos da ordem de 4,5 milhões de dólares (3% do PIB), provenientes da renda petrolífera. Entre as principais estavam a Robison I e II, destinadas a erradicar o analfabetismo; Bairro Adentro, que oferecia serviços médicos nas localidades mais pobres e que contava com grande participação de médicos cubanos a partir de um acordo feito entre os dois países; Missão Mercal I e II, destinadas a oferecer e comercializar produtos alimentícios a preços subsidiados nas áreas mais carentes; Sucre e Ribas, para o acesso ao ensino médio e superior.

No campo cultural foi criada a Missão Cultura, que tinha entre seus objetivos

[...] a identificação e registro de manifestações culturais das diferentes regiões do país; o fomento à criação, formação e capacitação dos produtores culturais; a criação de uma rede de organizações culturais para a promoção de ações articuladas; proteção do patrimônio histórico e cultural e o estabelecimento de políticas culturais; e o resgate e preservação dos valores originários e históricos próprios da cultura venezuelana (MINISTERIO DEL PODER..., 2012).

---

<sup>6</sup> Em dezembro de 2006 foi anunciada a decisão do governo de não renovar a concessão da mais antiga emissora do país e que possuía o maior índice de audiência da televisão aberta. A decisão foi tomada sob a justificativa de que o canal havia atentado contra o Estado na ocasião da tentativa de golpe em 2002 e estava amparada na Constituição do país e na Lei Orgânica de Telecomunicações. O governo publicou o *Livro Blanco sobre RCTV* em que apresenta as causas da não renovação da concessão.

No campo das políticas para a radiodifusão, havia a previsão na Lei de Telecomunicações (LOTEL), aprovada em junho de 2000, de uma lei específica para a regulação dos meios de comunicação, que começou a ser discutida neste mesmo ano em um grupo de trabalho constituído para essa finalidade. Após três anos foi apresentado o anteprojeto de lei que causou forte reação dos meios de comunicação privados, dos partidos de oposição, de setores da universidade e ainda de países da Europa e dos Estados Unidos, que acusavam o texto de impor limites à divulgação de determinados conteúdos no rádio e na tv (BRAZ, 2010, p. 189).

Resultado de um trabalho de pesquisa comparativa com os modos de regulação de outros países e de realização de consultas públicas, a Lei de Responsabilidade do Rádio e da Televisão (Lei Resorte) foi aprovada em dezembro de 2004, após quase dois anos de tramitação na Assembleia Nacional<sup>7</sup>.

Entre os objetivos do novo texto, estavam os de “estabelecer, na difusão e recepção de mensagens, a responsabilidade social dos prestadores de serviços de rádio e televisão, os anunciantes, os produtores nacionais independentes, os usuários e usuárias, para fomentar o equilíbrio democrático entre seus deveres, direitos e interesses com o fim de promover a justiça social e contribuir com a formação da cidadania” (VENEZUELA, 2004).

A classificação indicativa de conteúdos, o estabelecimento de horários pré-determinados para algumas programações, a obrigatoriedade de veiculação de produção nacional independente e o estabelecimento de mecanismos de participação e controle por parte dos usuários dos serviços foram algumas das principais medidas inauguradas pela lei.

Alvo de muita polêmica, a Lei Resorte foi ao mesmo tempo comemorada por setores que julgavam que a iniciativa possibilitava ao governo venezuelano mecanismos eficientes para a regulamentação do setor da radiodifusão e criticada por aqueles que acreditavam que a lei limitava liberdades dos meios de comunicação e restringia a veiculação de determinada programação. A polêmica não se esgotou com a aprovação da lei e segue até os dias atuais.

No bojo das discussões sobre a regulação setorial da radiodifusão, o campo da cultura e, conseqüentemente, da produção audiovisual, também sofreu transformações. A “disposição” do governo venezuelano em dedicar especial atenção à regulamentação de

---

<sup>7</sup> Composta majoritariamente por deputados da base aliada, a casa legislativa venezuelana passou por conturbado processo eleitoral no segundo semestre de 2010, quando, após anos afastados da Assembleia Nacional como forma de boicote ao governo de Chávez, os partidos de oposição voltaram a ter representação. Atualmente, dos 165 deputados, 98 são do Partido Socialista Unido da Venezuela (PSUV), da base do governo, e 67 de partidos de oposição.

setores ligados à produção e distribuição de conteúdos culturais também se refletiu no campo cinematográfico. A reorganização das políticas culturais na estrutura administrativo-burocrática do Estado teve início com a criação, em 2005, do *Ministerio del Poder Popular para la Cultura* (MPPPC). Com a criação do novo órgão, as políticas de comunicação e radiodifusão ficaram a cargo do *Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información* (MinCI), e as políticas culturais de forma geral, incluindo as dedicadas ao setor audiovisual, passaram a ser de responsabilidade da pasta da cultura.

A partir do estabelecimento de plataformas culturais, o MPPPC passou a ser o “órgão responsável, em relação à cultura, das políticas promovidas pelo Executivo Nacional para garantir o desenvolvimento e crescimento do patrimônio nacional” (MINISTERIO DEL PODER..., 2012, p. 41).

#### **1.4. Notas sobre a história do cinema venezuelano**

Entre as cinematografias do continente latino-americano, a venezuelana não está situada entre as mais produtivas. De acordo com classificação proposta por Octavio Getino<sup>8</sup> (2007, p. 29), a produção cinematográfica do país encontra-se entre os países que produzem, em média, entre cinco e 15 filmes por ano. De acordo com levantamento realizado pelo pesquisador, desde o início do cinema sonoro foram produzidos 200 filmes na Venezuela, o que significa 2% de toda a produção cinematográfica latino-americana realizada no período. A título de comparação, no mesmo período, a produção do México, Brasil e Argentina – os três países com os maiores índices de produção do continente –, foram de, respectivamente, 4.500, 2.500 e 1.800 filmes.

A história do cinema na Venezuela teve início em 11 de julho de 1896<sup>9</sup>, quando foi realizada a primeira projeção de imagens em movimento na cidade de Maracaibo, capital do Estado de Zulia. No ano seguinte, em 28 de janeiro de 1897, são exibidos na mesma cidade, no Teatro Baralt, os primeiros registros cinematográficos produzidos no próprio país – “*Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*” e “*Muchachos bañándose en*

---

<sup>8</sup> Octavio Getino nasceu na Espanha e é diretor de cinema e televisão. É coordenador regional do Observatório de Cinema e Audiovisual Latinoamericano da Fundação do Novo Cinema Latinoamericano (OCAL-FNCL). Entre 2004 e 2007 coordenou o Observatório de Industrias Culturales (OIC) da cidade de Buenos Aires e o Observatório Mercosul Audiovisual (OMA).

<sup>9</sup> Os países latino-americanos conheceram o cinema pela primeira vez em momentos semelhantes. No Brasil, a primeira projeção ocorreu em 8 de julho de 1896, na Argentina em 18 de julho de 1896, por exemplo.

*la laguna de Maracaibo*”. O primeiro longa-metragem de ficção, “*La Dama de las Cayenas*”, foi realizado em 1916 por Enrique Zimmermann.

Até a década de 1920 o cinema europeu era o predominante nas salas de cinema do país, o que começou a mudar a partir de então, passando as produções estadunidenses a serem as mais frequentes nas programações. Em 1925 é inaugurado o Cine Ayacucho, primeira grande sala de projeção do país com capacidade para 1.300 pessoas. Em visita ao país no ano de 2011, foi possível constatar que o antigo cinema, localizado no centro histórico de Caracas, ainda preserva os traços arquitetônicos e atualmente sedia um conjunto de lojas comerciais e uma pequena praça de alimentação.

Em 1927, o presidente Juan Vicente Gómez cria o Laboratório Nacional do Ministério de Obras Públicas, primeiro órgão que dispunha de equipamentos apropriados para a produção cinematográfica. A nova estrutura é utilizada pelo governo para a produção de pequenos filmes institucionais e, em alguns casos, para realizações privadas. Um ano depois, em 1928, Amábilis Cordero, poeta, músico e um dos pioneiros do cinema no país, funda os Estúdios Cinematográficos Lara na cidade de Barquisimeto, capital do estado de Lara, localizada a 360 km de Caracas.

A primeira projeção sonora data de 1930 quando, em julho daquele ano foi exibido, em Maracaibo, o filme “*El Cuerpo del Delito*”, um dos primeiros filmes sonoros em versão espanhol e inglês da produtora norte-americana Paramount Pictures. Já o primeiro filme nacional com som incorporado foi “*La Vênus de Nácar*”, uma ficção de Efraín Gómez realizada no recém-inaugurado Laboratório Nacional. Em 1938, foi projetado o primeiro filme feito com som sincronizado – o curta-metragem “*Taboga*” – e rodado o primeiro longa-metragem com som – “*El Rompimiento*”, de A.M. Delgado Gómez. Nesse ano, observa-se uma popularização do cinema mexicano entre o público venezuelano, e um dos filmes com exitosa projeção foi “*Allá en el Rancho Grande*”, de Fernando Fuentes.

Em 1938 foi fundado, pelo então presidente Rómulo Gallegos, os Estúdios Ávila, a partir do aproveitamento dos recursos do antigo Laboratório Nacional, desativado anos antes. Em 1940 surge a primeira revista venezuelana dedicada ao cinema, *Mi Film*.

Em 1943 é criada a Bolívar Filmes, uma iniciativa de Luis Guillermo Villegas Blanco, venezuelano que viveu durante 20 anos no exterior trabalhando com comércio, teatro e espetáculos em países como México, Argentina, Espanha e Chile. Ainda nesse ano é constituída a Associação Venezuelana de Exibidores Cinematográficos. Importando técnicos,

atores e diretores mexicanos e argentinos, a Bolívar Filmes começa a produzir longas-metragens a partir de uma dinâmica industrial, até então inédita no país. A crítica de cinema Ambretta Marrosu<sup>10</sup>, classifica a atuação da Bolívar Filmes como um paradigma na história do cinema nacional e lista, entre os motivos, o fato de ter a produtora fundado a indústria cinematográfica venezuelana, por representar a forte relação de dependência econômica do cinema venezuelano em relação ao Estado e, ainda, demonstrar a impotência dos produtores nacionais frente à estrutura comercial de distribuição e exibição, dominada pelo mercado estrangeiro. Para a pesquisadora, o projeto da Bolívar Filmes se diferenciava por apoiar-se em uma estratégia que pode ser resumida em três pontos.

Primeiro, a empresa mantinha uma renovação constante de sua equipe técnica, com o objetivo de atingir o padrão standard internacional. Segundo, havia ganhado para seu projeto a garantia de nacionalidade com a participação do escritor venezuelano, tão refinado quanto popular, Aquiles Nazoa (cujas previsíveis diferenças com os cineastas estrangeiros puderam causar a interrupção de sua colaboração). Terceiro e principal, havia disposto a importação de um grupo numeroso de artistas e técnicos estrangeiros, com experiência ou não, a fim de evitar as incógnitas do rendimento do pessoal venezuelano (1997, p. 37, tradução nossa).

Ao abordar o início de sua carreira, em entrevista concedida à revista eletrônica de cinema *Contracampo*, o cineasta venezuelano Román Chalbaud<sup>11</sup>, um dos mais importantes expoentes do cinema nacional, falou dessa característica da Bolívar Filmes de importar grande parte de sua mão de obra:

Ao final dos anos 40, o dono da Bolívar Filmes, um senhor louco venezuelano que queria começar a fazer filmes na Venezuela trouxe de Buenos Aires Carlos Hugo Christensen e toda a sua equipe porque haviam fechado a Lumington, uma companhia de cinema argentina. Trouxeram ainda o assistente, o chefe de som, o fotógrafo, o montador, os maquiadores, e passaram a fazer vários filmes na Venezuela. Depois que trouxe os argentinos, a Bolívar Filmes trouxe os diretores mexicanos e no ano 50 levou Victor Urruchua, que havia feito o melodrama *Murallas de Pasión* (CHALBAUD, 2004).

A atuação da Bolívar Filmes é seguida por uma outra produtora criada em 1950, a Tiúna Filmes. No entanto, a falta de amparo das instituições oficiais do Estado, e sem contar com políticas normativas que regulamentassem iniciativas privadas de produção cinematográfica, as duas empresas concentraram-se, de forma quase exclusiva, na produção de curtas-metragens documentais, noticiários e pequenos filmes de publicidade para que fosse

---

<sup>10</sup> Ambretta Marrosu é crítica de cinema, fundadora das revistas *Cine al Día* (1967-1983) e *Cine-oja* (desde 1984). Pesquisadora da Cinemateca Nacional de 1966 a 1976. Coordenadora da área de cinema e fotografia do Conselho Nacional de Cultura (1976-1981).

<sup>11</sup> Román Chalbaud é dramaturgo venezuelano, diretor de teatro, cinema e televisão. Nasceu na cidade de Mérida. É um dos principais diretores de cinema do país.

mantida a mínima atuação das infraestruturas instaladas. Por essa razão, ainda em 1943 já era sentida a necessidade de criação de uma lei de estímulo à produção nacional<sup>12</sup>.

Em 1950, estreia nas salas de cinema do país o filme *“La Escalinata”*, de César Enríquez, primeiro filme com uma direção autoral do cinema venezuelano. No ano seguinte, em 1951, o cinema nacional recebe seu primeiro reconhecimento internacional. O filme *“La balandra Isabel llegó tarde”* recebeu o prêmio de melhor fotografia em Cannes.

Na medida em que o cinema se desenvolve também começam a surgir organizações representativas dos diversos segmentos. Ainda em 1951 é criado o Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas (CCCC) e, em 1956, cria-se a Câmara de Indústria Cinematográfica.

Em 1957, Román Chalbaud começa a rodar seu primeiro longa-metragem – *“Cain Adolescente”*. Em 1958, Margot Benacerraf, cineasta venezuelana que estudou cinema em Paris e que oito anos depois viria participar da Fundação da Cinemateca Nacional, filma *“Araya”*, que em 1959, conquistou o prêmio da crítica no XIII Festival de Cannes, até então a maior premiação de um filme nacional. Em 1964, é publicada a primeira historiografia do cinema venezuelano: *Breve História do Cinema Nacional 1909-1964*, lançada em Cúa, no Estado de Miranda.

Com a projeção de *“Barbarroja”*, de Akira Kurosawa, é inaugurada, em 1966, a Cinemateca Nacional, vinculada ao Instituto Nacional de Cultura e Belas Artes e dirigida por Margot Benacerraf. Neste mesmo ano, no mês de dezembro, acontece na cidade de Bolívar, sob a coordenação da Universidade do Oriente, o 1º Encontro do Cinema Nacional. Na ocasião, é nomeada uma comissão redatora que ficaria responsável por redigir um projeto de Lei do Cinema. A iniciativa foi proposta pelas universidades nacionais e representou a primeira tentativa no sentido de criar-se uma regulamentação para o setor. O projeto de lei foi redigido por Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Antonio Pasquali e Alfredo Roffé. Somente 25 anos depois o país teria sua primeira lei dedicada ao cinema.

A produção de cinema venezuelano nas décadas de 1950 e 1960 guardava forte inspiração nas produções dos cinemas mexicano e argentino, que por sua vez eram influenciados pelo cinema norte-americano neste período. Em 1971, durante o governo do presidente Rafael Caldera Rodríguez é instalada a Direção da Indústria Cinematográfica,

---

<sup>12</sup> Avaliação da Comissão especial do Foncine constituída por: Julio Sosa (presidente), Lorenzo González Izquierdo, Oscar Lucién, Francisco Luna, Jacobo Penzo, Ildemaro Torres, Maurício Walerstein e Rodolfo Porro (Assessor Jurídico).

órgão vinculado ao Ministério do Fomento venezuelano. É a primeira institucionalização do cinema nas estruturas administrativas do governo. Em 1973, o filme do diretor Maurício Walerstein, “*Cuando quiero llorar no lloro*”, baseado no romance de Miguel Otero Silva alcança uma recepção nunca antes vista no cinema nacional. A obra inaugura um período de experimentação de novas linguagens e temáticas que resultam no primeiro *boom* do cinema nacional. Nesse período, a cinematografia venezuelana, assim como a maior parte das cinematografias latino-americanas produziram filmes com forte viés autoral e com temáticas sociais a partir da abordagem de questões nacionais em um movimento que ficou conhecido como Cinema Novo. Os filmes produzidos nesse período alcançaram boa recepção junto ao espectador venezuelano que chegava a se identificar com os temas e personagens criados. Sobre a recepção do público ao cinema nacional,

Com *Cuando quiero llorar no lloro* e o meu *La quema de Judas*, o público demonstrou que queria ver cinema venezuelano e então o Estado começou a dar ajuda e começou o regulamento a favor do cinema venezuelano. Desde 1974 até 86 estes créditos nos permitiram fazer de sete a dez filmes por ano. Sempre houve três ou quatro filmes que estavam dentro das dez maiores bilheterias do ano. Inclusive muitas vezes em primeiro lugar, ao invés das norte-americanas. No ano de 86, das dez maiores bilheterias, sete foram venezuelanas e foi terrível para nós ter este grande sucesso porque nos retiraram os 6,6% da bilheteria que nos davam os distribuidores e exibidores porque já estávamos tirando horas de tela do cinema norte-americano (CHALBAUD, 2004).

Em 1974, é criada a Federação Venezuelana de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC) e a Associação Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), entidade que se transformou em uma das mais importantes do cinema nacional. Neste mesmo ano, cumprindo uma promessa de campanha, o então chefe do Executivo, o presidente Carlos Andrés Pérez, que exercia seu primeiro mandato, criou a Comissão Preparatória do Conselho Nacional da Cultura (CONAC), que assumiria a função de elaborar o Projeto de Lei da Cultura, tornando-se, posteriormente, em ente regulador. Dentro da Comissão, designou-se um Comitê de Rádio e Televisão composto por representantes do poder público, da academia, dos sindicatos de trabalhadores no setor, da Igreja Católica e das Forças Armadas.

Em relação à economia nacional, a década de 1970 representou um período de grande bonança de recursos ocasionada pela alta no preço do petróleo que praticamente quadruplicou. Nesse contexto, o cinema também acabou se beneficiando do bom momento econômico do país. Em 1975, o governo venezuelano financia, pela primeira vez, o cinema nacional. Por meio de um convênio entre duas entidades governamentais, Corpoturismo e Corpindustria,

são concedidos recursos para a realização de oito longas-metragens: “*Compañero Augusto*”, “*Los muertos si salen*”; “*Fiebre*”; “*Soy um delincuente*”; “*Sagrado y Obsceno*”; “*Canción mansa para um pueblo bravo*”; “*La ruta del triunfo*”; “*300 mil héroes, la invasión*”.

Em 1976 estreia “*Soy un Delicuyente*”, de Clemente de la Cerda, filme que se transforma no maior sucesso de bilheteria do cinema nacional e que inaugura uma nova abordagem sobre a violência urbana. Em 1977 é criada a área de cinema do Conselho Nacional de Cultura. É também neste ano que se cria a Associação Venezuelana de Críticos Cinematográficos. Estreia “*El pez que fuma*”, de Román Chalbaud, o filme que faz a maior bilheteria do ano e uma das principais obras do diretor que, junto com “*Soy um Delicuyente*” e “*Cuando quiero llorar no lloro*”, caracterizam o cinema nacional desse período.

No ano de 1978, com o lançamento de 16 filmes venezuelanos, o país registra o recorde de produções nacionais até aquele período. No mesmo ano é criada a Câmara Venezuelana de Produtores de Longas-Metragens (CAVEPROL) que, em conjunto com a ANAC, se transformaria em um das principais entidades cinematográficas do país, com participação ativa na definição dos rumos da regulamentação do setor cinematográfico venezuelano.

Em 1981, no governo do presidente Herrera Campíns, é criado o Fundo de Fomento Cinematográfico (FONCINE) que permitiu ao cinema nacional viver seu segundo melhor período de produção, após o observado nos anos da década de 1970. Em 1983 são destinados, por meio do Foncine, 23 milhões de *bolívares fuertes* (5 milhões de dólares) para a realização dos filmes “*Adiós Miami*”; “*Coctel de Camarones*”; “*Cubagua*”; “*Diles que no me maten*”; “*Doctor Bebé*”; “*Tiznao*”; “*Reinaldo Solar*”; “*La graduación de un delincuente*”; “*La muerte insiste*”; “*La casa de água*”; “*La gata borracha*”; “*Orinoko, nuevo mundo, Relatos de tierra seca*”; “*El Iluminado*”; “*Oriana*” e “*Profesión vivir*”.

Em 1984 é publicado o primeiro número da revista *Encuadre*, uma das principais publicações sobre cinema do país. O filme “*Homicidio Culposo*”, de César Bolívar, com uma proposta de busca de um filme policial, transforma-se no filme venezuelano mais visto na história do cinema nacional com um público de 1,3 milhão de pessoas. Neste mesmo ano, seis filmes venezuelanos alcançam as maiores bilheterias do cinema daquele ano.

Em 1989, a capital venezuelana sediou o Fórum Ibero-americano de Integração Cinematográfica do qual fizeram parte Argentina, Brasil, Colômbia, Bolívia, Equador, Cuba, Espanha, México, Nicarágua, Panamá, Peru, República Dominicana, Venezuela. O encontro

selou a cooperação a partir da qual os Estados membros se comprometiam, entre outras ações, a “apoiar iniciativas, através da cinematografia, para o desenvolvimento cultural dos povos da região; harmonizar as políticas cinematográficas e audiovisuais dos países signatários e resolver os problemas de produção, distribuição e exibição da cinematografia da região” (ANCINE, 1989).

Em seu discurso de abertura, Julio Sosa, que exercia a presidência do Foncine, ao se dirigir aos realizadores venezuelanos e dos demais países participantes, destacou a atuação do Fundo na valorização do cinema nacional e a preocupação em avançar na discussão sobre uma lei para o setor:

[...] em meio às dificuldades que conhecemos, temos recuperado o tempo perdido, temos começado a recuperar nossa produção, valorizando seu principal motor, o Foncine; temos revisado, em um esforço de consulta às partes interessadas, o Decreto que rege a comercialização do nosso cinema e, finalmente, temos cumprido um compromisso adquirido com vocês: o projeto da Lei de Cinematografia, antiga aspiração de todos nós, que fazemos cinema (FONCINE, 1991, p.14).

A iniciativa de constituição de um fórum com participação dos países do continente para discussões sobre os principais desafios para as indústrias cinematográficas de cada país, muitas vezes semelhantes, teve início ainda em 1977 com a realização, na cidade de Brasília, do “I Encontro sobre comercialização dos filmes de língua espanhola e portuguesa”.

Em 1990, a partir da publicação de Decreto Presidencial a Cinemateca Nacional converte-se em Fundação Cinemateca Nacional. Em 1991, pela primeira vez se inclui entre os prêmios nacionais de cultura, um prêmio nacional de cinema, sendo o ganhador o cineasta Román Chalbaud.

Durante os anos da década de 1990 a economia venezuelana passa por um período de recessão que afeta também o cinema nacional. Sob o governo de Carlos Andrés Pérez, que assumiu a presidência do país pela segunda vez em 1989, a Venezuela viveu sob uma política de austeridade fiscal, queda no preço do petróleo e aumento do desemprego. O cinema nacional também vive um período de crise. Nesse ano, ocorre no país uma onda de manifestações populares que levou milhares de pessoas às ruas para protestarem contra as políticas econômicas do governo que resultavam em elevadas taxas de desemprego. O episódio, que ficou conhecido como *Caracazo*<sup>13</sup>, inspiraria anos mais tarde o filme de mesmo nome do já consagrado diretor Román Chalbaud.

---

<sup>13</sup> Caracazo foi o nome dado a uma série de protestos ocorridos durante o governo de Carlos Andrés Pérez, que

Apesar da escassa produção, dois filmes da década de 1990 ganharam repercussão nacional e internacional. Em 1991, *“Jericó”*, de Luis Alberto Lamata e *“Disparen a Matar”*, de Carlos Azpúrua, são exibidos e premiados em festivais internacionais de cinema.

Em meio às dificuldades econômicas que freavam a produção cinematográfica do país, representantes de diferentes grupos ligados ao cinema voltam novamente a se reunir com o propósito de retomar as discussões sobre a formulação de um projeto de lei a ser encaminhado ao Congresso Nacional. Após pouco mais de um ano de discussões, é então aprovada, em 1993, a primeira Lei de Cinematografia Nacional, a primeira que o país viria a ter. Um dos principais avanços nesse processo foi a criação do Conselho Nacional Autônomo de Cinematografia (CNAC), que passaria a ser a entidade responsável pela implementação das políticas de cinema, garantindo relativa institucionalização às políticas para o setor. No processo de aprovação da lei, no entanto, um aspecto significou uma derrota para aqueles que, durante anos, batalhavam pelo cinema nacional. O art. 18, que instituía a tributação de todos os setores relacionados à atividade audiovisual, não resistiu à pressão dos grupos exibidores internacionais, em sua maioria controlados pelas corporações norte-americanas, e foi excluído do texto final da lei<sup>14</sup>.

O cineasta Carlos Azpúrua<sup>15</sup> esteve especialmente envolvido no processo de aprovação da nova lei. Por duas gestões exerceu a presidência da ANAC, umas das organizações com maior atuação nos debates sobre regulamentação audiovisual e, durante os anos em que o projeto esteve em discussão no Congresso, exercia mandato parlamentar estando à frente da Comissão de Cultura do Congresso Nacional. Sobre esse processo, o diretor pontua como ocorreram as negociações:

Essa situação gera um grande descontentamento entre os cineastas chegando alguns a dizer que havia sido traído o espírito da lei. O que decidimos nesse momento como cineastas, e no meu caso como cineasta e como político, foi entender que era até ali onde podíamos chegar, dadas as condições políticas (AZPÚRUA, 2003).

Sobre esse processo de quase 30 anos que levou até a definição de uma primeira lei de cinematografia para o país, Marrosu afirma:

---

tiveram início em Guarenas, cidade vizinha a Caracas e logo chegaram à capital. O nome foi inspirado no ocorrido na Colômbia em abril de 1948; que ficou conhecido como Bogotazo. As manifestações de Caracas foram reprimidas pelas forças policiais do país. A cifra oficial de mortos oscilou entre 75 e 150, mas estimativas não governamentais dizem que o número pode ter chegado a 350.

<sup>14</sup> Cf. Capítulo 4.

<sup>15</sup> Carlos Azpúrua é cineasta. Ingressou no universo do cinema como técnico, trabalhando inicialmente como eletricitista e câmera e, a partir dos anos 1970 tornou-se diretor e também roteirista de diversos documentários.

O planejamento, elaboração e promoção de uma lei para o cinema, que se origina no Encontro de 1966, foi na Venezuela um processo precariamente concluído com a Lei de Cinematografia Nacional. A esses quase trinta anos de debates contou também com uma série de medidas governamentais que, algumas vezes, tentavam abortar uma ou outra parte do processo, mas em outras buscavam mudanças que caracterizam o nosso presente (1997, p. 44, tradução nossa).

E considera ainda que:

O fundamental desta mudança consiste no estabelecimento de um regime desigual de créditos que passou das mãos da Corpoindustria (1975), do Fundo de Fomento Cinematográfico (1982) e esteve acompanhada por diferentes normas de comercialização que, mais do que instituir condições firmes de proteção aos filmes nacionais, constituíram uma pressão mínima para que a exibição do cinema nacional fosse, mal ou bem, assegurada (MARROSU, 1997, p.44, tradução nossa).

Além dos dois filmes citados – *“Jericó”* e *“Disparen a Matar”* – a produção cinematográfica dos anos 90 foi mínima. O principal motivo de tal situação pode ser creditado à situação de escassez econômica vivida pelo país aliada à ausência de mecanismos que garantissem ao cinema independência em relação ao financiamento do Estado.

No início da atual década, sob o governo do presidente Hugo Chávez, que assumiu seu primeiro mandato em 1999, tem início uma nova rodada de discussões sobre as políticas cinematográficas já que os mecanismos existentes não apresentavam resultados em termos de incentivo à produção nacional. Inicia-se, então, um debate em torno da proposta de revisão da Lei de Cinematografia Nacional, aprovada em 1993. O objetivo dos atores envolvidos era retomar aspectos que haviam ficado de fora do texto aprovado originalmente.

Em 2001, estreia o filme *“Manuela Sáenz”*, de Diego Rísquez, que alcança um bom público – 211.412 espectadores. O filme conta a história de uma conhecida personagem da história venezuelana. Manuela Saenz foi amante de Simón Bolívar, ícone da luta de libertação do país. De acordo Monteiro (2011), a iniciativa do filme motivaria, cinco anos depois, a criação, por parte do governo venezuelano – marcado por suas características nacionalistas – de criar sua própria produtora de cinema com a finalidade de levar às telas histórias de célebres personagens da história nacional.

No início da década, um cineasta venezuelano pensou em filmar a história de Manuela Sáenz, amante de Simon Bolívar, que tem mesmo uma historia muito interessante. Ele então apresenta a proposta do filme ao presidente Chávez e a Fidel Castro, que estava com ele na ocasião, e ambos gostam muito da ideia. Então

quando a Villa del Cine é criada, acredito que a ideia inicial do presidente era de que fossem produzidos, principalmente, filmes históricos, como *Zamora* e *Miranda Regressa* (MONTEIRO, 2011).

Algumas mudanças caracterizam o cinema venezuelano desta década. Em 2005, o filme “*Secuestro Express*”, de Jonathan Jakubowicz, estreia e em pouco tempo se converte em um sucesso de bilheteria, com público de 932.438 espectadores, o que desperta no público venezuelano o interesse em voltar a frequentar as salas de cinema para assistir a filmes nacionais. Com ampla repercussão na Venezuela, superando a bilheteria de muitos *blockbusters* norte-americanos, a produção venezuelana passa a ser distribuída pela norte-americana Miramax, alcançando visibilidade mundial. Em 2005, é lançado “*El Caracazo*”, de Román Chalbaud, inspirado no acontecimento de 1989, e que entrou para a história do cinema do país como a produção de mais alto custo e que obteve resultados pífios de bilheteria.

Ainda em 2005 é aprovada no Congresso Nacional a reforma da Lei de Cinematografia Nacional com a inclusão, finalmente, dos dispositivos que instituíam a tributação dos setores ligados à atividade audiovisual. Tais contribuições passariam a integrar o Fundo de Promoção Cinematográfica (FONPROCINE), incluído no novo texto da lei. Em 2006, o governo venezuelano cria a *Villa del Cine*, primeira produtora estatal de cinema do continente. Com os novos mecanismos, começa a surgir uma nova safra de filmes venezuelanos, em sua maioria, produzidos por jovens realizadores. “*Postales de Leningrado*”, da diretora Mariana Rondón, é um desses casos. Lançado em 2007 e produzido com financiamento do CNAC, o filme alcançou repercussão mundial e ganhou diversos prêmios em festivais internacionais, chegando, inclusive, a ser indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro. “*Macuro*”, neste mesmo ano, é o primeiro longa-metragem de Hernán Jabes e ganha Menção Especial do Júri no Festival de Cinema de Málaga de 2009, na Espanha, e no Festival de Cinema de Viña del Mar.

Também em 2007 estreia “*Miranda Regressa*”, produção da *Villa del Cine* que representava a vocação inicial da nova instituição: a produção de filmes sobre personagens históricos do país. No entanto, o filme não encontra grande interesse por parte do público venezuelano. Nesse ano, o filme nacional de maior bilheteria foi “*13 segundos*”, de Freddy Farde, filme produzido em um período em que se discutia no país a descriminalização do aborto e que adotou um discurso contrário à prática.

Em 2008, “*Cyrano Fernandez*”, filme de Alberto Mendoza baseado nas peças de Cyrano de Bergerac estreou nas salas de cinema sendo o filme com maior público. No ano

seguinte, em 2009, é lançado “*Venezzia*”, de Haik Gazarian, baseado em um fato que ocorreu no país em 1942, durante a Segunda Guerra mundial. O filme obtém expressiva visibilidade internacional participando e sendo premiado em diversos festivais. Em 2010, é lançado “*Cheila, una casa pa maita*”, do diretor Eduardo Barberena, produzido pela *Villa del Cine*.

No mesmo ano estreia “*La Hora Cero*”, de Diego Velasco, filme financiado com recursos do CNAC que registra novo recorde de bilheteria. Com público de 941.857 espectadores, o filme é o terceiro mais visto na história do cinema venezuelano. Também em 2010, é lançado “*Hermano*”, do diretor Marcel Rasquin, que participa de vários festivais internacionais de cinema e é bem recebido pelo público nacional. Em 2011, “*El Chico que Miente*”, de Marité Ugás, obtém boa repercussão nacional e internacional. Com público de 150.695 espectadores, o filme foi a primeira produção nacional a ser indicada para o Festival de Berlim. No mesmo ano, dois outros filmes nacionais, “*Reverón*”, de Diego Rísquez, e “*Dudamel: El Sonido de los Niños*”, de Alberto Arvelo, são lançados.

## PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO

---

### 2.1. A produção cultural: entre o simbólico e o material

Os conteúdos audiovisuais produzidos por um país integram um complexo arranjo de bens materiais e imateriais que constituem o imaginário social de uma nação e que contribuem para a conformação de uma soberania cultural nacional. No plano material, o cinema integra uma das mais importantes indústrias culturais da contemporaneidade, capaz de gerar postos de trabalho e outros capitais importantes na dinâmica econômica e produtiva.

Tal concepção deriva do entendimento pontuado por Getino (1994, p. 16) de que a “produção cultural se realiza de modo semelhante a qualquer outro tipo de produção. Forma parte de um sistema de inter-relações *[sic]* que compreende bens e serviços que se estende desde os circuitos de produção, de distribuição e consumo”. Ou seja, antes de se tornar realidade nas telas de projeção, uma obra cinematográfica nada mais é do que resultado final de um complexo processo industrial que pressupõe condições de ordem econômica e política.

O cinema é criação coletiva de conteúdos simbólicos (obras cinematográficas), como são as demais formas de expressão artísticas, mas é também, ao mesmo tempo, produção industrial de ‘manufaturas’ culturais (filmes). Integra, há mais de um século, o campo das indústrias culturais, de onde convergem essas duas dimensões principais que marcam sua existência: a econômico-industrial e a ideológico-cultural (1999, p. 189).

Nas palavras da pesquisadora norte-americana de economia política da comunicação, Janet Wasko o filme deve ser entendido como uma “mercadoria produzida e distribuída dentro da lógica de uma estrutura industrial capitalista” (2006, p.102).

Ou ainda na avaliação de David Harvey (2003) para quem é fato inegável que a cultura se tornou um tipo de mercadoria. No entanto, é também consenso de que há diferenças especiais entre os produtos e eventos culturais, sejam nas artes plásticas, no teatro, na música, no cinema, na arquitetura ou ainda de forma mais ampla nas formas de vida e na memória coletiva que é capaz de separá-los das mercadorias comuns.

A relação entre os aspectos econômicos e culturais da produção cultural é também pontuada pelo pesquisador boliviano, coordenador da área de cultura do Convênio Andrés Bello<sup>16</sup>, Pedro Querejazu Leyton, que destaca que:

Expressões como a música, os livros, o cinema e o vídeo, originalmente culturais em sua essência, formam parte de processos de produção sofisticados e complexos, circulam através de espaços que se redesenham de forma permanente, conformam rituais de uso e consumo que colocam em movimento os horizontes cognitivos, as emoções, os dilemas éticos e os traços culturais (2004, p. 1).

Getino (1994) elenca duas vertentes principais que caracterizam a dimensão econômica da política cultural. A primeira é a relação de consumo-compra, por meio da qual os indivíduos se relacionam com os bens culturais na perspectiva de adquiri-los e consumi-los, o que envolve, necessariamente, circulação de capital nas relações de compra e venda. A segunda é a relação consumo-participação em que, além da aquisição do produto, há a necessidade da participação de indivíduos, como o que ocorre nas salas de cinema, nas peças de teatro e nas exposições de arte, por exemplo. Nesse caso, além da circulação de capital, existem outras atividades produtivas, além do emprego de mão de obra.

Nesse sentido, o que diferencia a produção cultural das demais produções é o valor simbólico, além do valor material, que se agrega ao bem cultural resultado do sistema produtivo. O pesquisador Enrique Sánchez Ruiz (2006, p. 16) define o cinema como um setor-chave das indústrias culturais contemporâneas, que assume o papel de “um veículo privilegiado a partir do qual os povos podem contar aos outros quem são, como são, como desejam ser, o que têm de único, de múltiplo, de universal, etc.”.

Sobre o poder simbólico de algumas manifestações culturais, o teórico francês Pierre Bourdieu define que se trata de um poder de construção da realidade, que tende a estabelecer um sentido do mundo, especialmente do mundo social (2002, p. 9). Além disso, tais manifestações impactam diretamente na conformação de identidades culturais e nacionais, na medida em que:

---

<sup>16</sup> A Organização do Convênio Andrés Bello para a Educação, Ciência, Tecnologia e Cultural é uma organização internacional, intergovernamental, criada pelo Tratado assinado em Bogotá em 31 de janeiro de 1970 que objetiva fortalecer o processo de dinâmica de integração dos estados no processo educativo, cultural, científico e tecnológico, em benefício dos países membros: Bolívia, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, Espanha, México, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana e da República Bolivariana da Venezuela.

[...] são instrumentos por excelência da integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição da integração moral (IBIDEM, p. 10).

Além disso, a relação com a produção cultural, assim como as demais relações de produção nas economias capitalistas, a partir de uma perspectiva marxista, expressa também relações de poder e dominação. Ainda de acordo com Bourdieu, as relações de comunicação são, de forma inseparável, relações de poder que dependem do poder material ou simbólico de que dispõem os atores e instituições envolvidos em tais relações. Nesse sentido, o campo da produção cultural expressa também um campo de disputa de hegemonia, conceito que será trabalhado ainda neste capítulo.

As diferentes classes e frações de classe estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais (IBIDEM, p.11).

Assim como ocorre nos demais processos produtivos, a produção cultural pressupõe a participação de um conjunto de atores, que por sua vez representam uma diversidade de interesses. Compõem esse cenário os representantes da iniciativa privada, os grupos organizados da sociedade civil e os agentes do poder governamental. Relacionando-os, temos o Estado como o ente promotor das políticas públicas a partir da mediação nas negociações dos interesses entre os grupos que compõem a sociedade civil, considerando tanto aqueles vinculados à iniciativa privada, setor que geralmente tem como objetivo final a acumulação de capital, e os grupos que defendem a aplicação das políticas a partir da perspectiva de defesa dos direitos fundamentais e do interesse público.

Considerando que “tal negociação acontece entre atores que detêm poderes desiguais e encontram-se instalados de modo diferenciado no campo de forças que é a sociedade capitalista contemporânea” (RUBIM, 2008, p. 152), é papel do Estado atuar na mediação dos interesses em questão. Ainda de acordo com Rubim, “um campo social é sempre um campo de forças, onde existem elementos de agregação e complementariedade, mas também de disputa e conflito: hegemonias e contra-hegemonias” (2007, p. 141).

Sob essa perspectiva, em nossa proposta de investigação sobre a forma como se posicionou o Estado venezuelano em relação à regulamentação audiovisual, especialmente no que diz respeito ao campo cinematográfico no período recente, serão investigadas as nuances

existentes na relação desse com os demais grupos sociais que de alguma forma estão presentes no cenário de análise, tais como as produtoras, distribuidoras e exibidoras de conteúdo audiovisual presentes e em atuação na Venezuela, integrantes dos sistemas historicamente estabelecidos na economia do setor, assim como organizações da sociedade civil e iniciativas alternativas que pleiteiam a participação no processo e buscam, muitas vezes de forma autônoma e independente, sua própria organização e inserção no sistema.

Sobre como devem ser tratadas as políticas públicas para o setor, Ruiz alerta para a necessidade de ações criativas e orgânicas que deem conta de todas as etapas da economia cinematográfica – do desenvolvimento de roteiros até a distribuição e consumo do produto final – e que articulem os interesses dos diferentes atores envolvidos: “Uma confluência, no plano nacional, do Estado, da sociedade civil (com toda sua diversidade), e o que funciona do mercado” (2006, p. 36).

Nesse sentido, buscamos uma perspectiva de análise que contemple as questões relacionadas ao mercado cinematográfico (poder econômico), à esfera normativa e regulatória (poder político), e ainda, às características desta forma de produção, no caso do cinema, enquanto representação cultural (poder simbólico). Essa articulação entre os diferentes matizes de um mesmo produto torna-se possível na medida em que coexistem tais vertentes em uma única produção. Ou seja, buscamos lançar nosso olhar sobre um objeto – no caso a produção cinematográfica recente da Venezuela – considerando as diferentes “entradas” a partir das quais é possível empreender tal análise, sejam elas de ordem econômica (relação com a economia da produção cinematográfica), política (as escolhas e posições de caráter regulatório adotadas pelo Estado venezuelano para a regulamentação do setor), ou ainda, cultural (produção simbólica enquanto manifestação de identidade e soberania nacional).

## **2.2. A Economia Política do cinema**

Considerando que o presente estudo tem como objeto de análise as políticas públicas audiovisuais da Venezuela, contemplando seu processo de formulação, do qual participam, além do próprio Estado, representantes da sociedade civil venezuelana, nos parece apropriada a adoção de uma perspectiva teórico-metodológica que permita-nos analisar de que forma tal política, fruto de um conjunto de pressões e interesses, impactou, e vem impactando, na realidade do setor audiovisual do país.

Ao refletir sobre os meios de comunicação, a economia política evita uma abordagem essencialista e instrumental do meio e considera os diversos aspectos que o compõem, como os de ordem material, econômica, política, entre outros. A partir dessa perspectiva, a economia política da comunicação considera os meios de comunicação como parte fundamental das esferas econômica, política, social e cultural dos processos da vida social.

Definida pelo pesquisador canadense Vicent Mosco (2009, p. 2) como o “estudo das relações sociais, particularmente as relações de poder, que constitui mutuamente a produção, distribuição e consumo de recursos, incluídos os recursos de comunicação”, a perspectiva da economia política da comunicação articula, de forma crítica, as vertentes existentes na economia do cinema.

De acordo com Mosco, tal perspectiva caracteriza-se por filiar-se a uma epistemologia *realista, inclusiva e crítica*. Em primeiro lugar é realista porque tem como base de análise a realidade material e o conjunto de práticas sociais que a definem. É também inclusiva na medida em que rejeita o essencialismo empírico, ou seja, não tem a economia política como única entrada para a compreensão dos fenômenos sociais, ao contrário, considera a pluralidade de abordagens possíveis para o entendimento dos processos comunicacionais, mesmo nos casos em que estas possam ser divergentes. Por último, a economia política da comunicação é crítica porque questiona valores instituídos e figura como uma perspectiva teórica comprometida com as mudanças sociais e valores tão caros à democracia, como o acesso aos direitos fundamentais.

A respeito de seu caráter multidisciplinar, Wasko (2006, p. 98) afirma que “a economia política se apoia em várias disciplinas como a história, a economia, a sociologia e a ciência política”. Além disso, em relação ao enfoque das pesquisas que têm tal perspectiva como referencial teórico-metodológico, a autora diz que, a despeito de existir uma metodologia específica, a economia política ampara-se em um “amplo leque de técnicas e métodos, que incluem não apenas a economia marxista, mas também os métodos históricos e sociológicos, especialmente aqueles relacionados com a estrutura de poder e análise institucional” (IBIDEM, p. 98).

Como desdobramento dessas três características principais, a abordagem da economia política da comunicação sustenta-se a partir de quatro pilares principais: mudança social e transformação histórica, totalidade social, filosofia moral e práxis. A dedicação da economia política a analisar as mudanças sociais e transformações históricas pelas quais passam as sociedades no decorrer do tempo é entendida na medida em que se consideram as mudanças

que ocorrem nas sociedades e de que forma os aspectos econômicos interferem nesse processo. O interesse pela totalidade das relações sociais considera não apenas os aspectos econômicos, mas também os políticos e culturais. No caso do estudo das políticas audiovisuais, significa não apenas considerar o cinema como um bem cultural dotado de poder simbólico e significação, mas também as características econômicas presentes no processo de produção de tal produto e que envolve relações análogas às observadas nas demais áreas de produção industrial. A filosofia moral, terceira característica da perspectiva da economia política refere-se, na definição de Mosco (2009, p. 32-34, *passim*) “a valores sociais e à concepção de adequadas práticas sociais”. A dimensão moral “fornece uma poderosa defesa da democracia, da igualdade e da esfera pública em face de interesses privados dominantes”. Por último, a práxis faz com que a abordagem da economia política não se limite a analisar e entender os fenômenos e processos sociais, mas também a interferir com o objetivo de transformá-los. Wasko, ao tratar como essa característica se materializa nos estudos sobre as políticas dedicadas ao cinema, define que:

Um das principais diferenças entre o viés da economia política e outros modelos é a de admitir e criticar a distribuição desigual de poder e riqueza tal como existe na indústria, assim como a atenção prestada às questões relacionadas ao trabalho e as alternativas ao cinema comercial, assim como as tentativas de desafiar a indústria e rechaçar o *status quo* (2006, p.102).

Considerando a articulação promovida pela economia política entre os diferentes segmentos envolvidos, a autora lembra que esse referencial de pesquisa “anda de mãos dadas com a análise política e o desenvolvimento econômico”. Para Wasko, “a política não pode ser separada da economia, e compreender as inter-relações entre as indústrias, o Estado, outros setores da economia e os fundamentos do poder real é crucial para uma análise completa do processo de comunicação” (2006, p. 98-99, *passim*).

Na medida em que nosso objeto se configura como o estudo das políticas audiovisuais, e de forma específica, as cinematográficas, implementadas pelo Estado venezuelano no período recente – na última década, especialmente após 2005 – consideramos oportuna a adoção da perspectiva teórico-metodológica da economia política da comunicação na medida em que tal referencial de análise nos permite observar tal objeto a partir de diferentes abordagens, tanto de caráter econômico, quanto político e ainda cultural, contemplando assim as diversas características próprias do tema em estudo.

### 2.3. Política Cinematográfica e o Papel do Estado

Para a reflexão sobre as políticas de cinema da Venezuela, foi preciso que refletíssemos, em primeiro lugar, sobre a forma como a cultura se insere no rol de direitos fundamentais de uma sociedade. O conceito de política pública está relacionado ao conjunto de ações implementadas pelas esferas governamentais por meio de instrumentos normativos legais que visam garantir e assegurar direitos dos cidadãos e que partem de princípios gerais norteadores da ação do Estado. O atendimento ao interesse público é o objetivo almejado pelos governos no processo de implementação de tais políticas.

No entanto, como a arena política é constituída de diferentes atores que, conseqüentemente, representam diferentes posições, a definição do que se constitui enquanto interesse público passa por um processo de disputa política e ideológica. Nesse sentido, a pesquisadora Potyara Pereira alerta sobre a forma como o Estado é encarado, destacando que “torna-se absolutamente necessário evitar tratá-lo linearmente e de forma parcial (ou com estereótipos) como quando se afirma que ele está sempre voltado para o bem comum e que existe para servir uma única classe” (PEREIRA, 2009, p. 144).

Para Ramos “as políticas públicas podem ser definidas como processos normativos que, uma vez em curso em um dado ambiente institucional de viés democrático, objetivam o bem estar geral da população” (2010, p. 2). É ainda no âmbito da formulação e aplicação das políticas públicas que os governos empreendem ações no sentido de regular a atuação dos agentes privados.

De acordo com Maria Paula Dallari Bucci (2002, p. 241), “políticas públicas são programas de ação governamental visando a coordenar os meios à disposição do Estado e as atividades privadas para a realização de objetivos relevantes e politicamente determinados”.

Sendo o meio a partir do qual o poder público assegura garantias a direitos fundamentais, as políticas públicas devem dar conta de diferentes setores, tais como educação, saúde, economia, transporte e cultura, sendo no âmbito dessa última em que estão inseridas as políticas audiovisuais e, de forma específica, as políticas cinematográficas de um país. Para o entendimento do que pode ser caracterizado como políticas públicas de cultura recorreremos a uma definição possível que leva em conta não apenas o papel regulador do Estado, mas também a relação que é estabelecida entre esse e os demais entes que compõem a esfera pública. De acordo com Rubim, “somente políticas submetidas ao debate e ao crivo públicos

podem ser consideradas substantivamente políticas públicas de cultura” (2007, p. 151). Ou ainda na concepção de Simis, que entende as políticas culturais como:

[...] diretrizes gerais, que tem uma ação, e estão direcionadas para o futuro, cuja responsabilidade é predominantemente de órgãos governamentais, os quais agem almejando o alcance do interesse público pelos melhores meios possíveis, que no nosso campo é a difusão e o acesso à cultura pelo cidadão (2010, p. 9).

A política cultural pode também ser entendida, a partir da elaboração do pesquisador Alexandre Barbalho como o “universo das políticas públicas voltadas para a cultura implementadas por um Governo” (2011, p. 25). No caso das políticas públicas cinematográficas, podemos defini-las como o conjunto de normas e aparatos legais instituídos pelo Estado com a finalidade de regulamentar o campo cinematográfico, sendo esse constituído pelas instâncias ligadas à produção, distribuição e exibição dos conteúdos. Nesse sentido, fazem parte ainda do processo de elaboração e implementação das políticas públicas audiovisuais, a mediação das relações entre os agentes públicos e privados na perspectiva de alcance do atendimento a um interesse público, premissa de toda política pública.

Ao definir política cultural, o antropólogo Néstor Garcia Canclini destaca a predominância de estudos que tratam o conceito como as intervenções feitas por parte do Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados no sentido de orientar o desenvolvimento de necessidades simbólicas e culturais da população, por meio da obtenção de um determinado consenso (CANCLINI, 2005). No entanto, o autor chama a atenção para a necessidade de ampliação do conceito, considerando o caráter transnacional que os processos simbólicos e materiais adquiriram em tempos de globalização.

Não podem existir políticas culturais somente nacionais em um tempo onde os maiores investimentos em cultura e os fluxos comunicacionais mais influentes, ou seja, as indústrias culturais atravessam fronteiras, nos agrupam e conectam de forma globalizada. Nesta perspectiva, a principal função da política cultural não é afirmar identidades ou dar elementos a uma cultura para que a idealizem, mas ser capaz de aproveitar a heterogeneidade e a variedade de mensagens disponíveis (IBIDEM, p.65).

Na medida em que compõem o conjunto de ações de um governo, as políticas públicas expressam a visão política e ideológica daqueles que a formulam e implementam. Por essa razão, políticas de diferentes governos podem ser mais ou menos identificáveis com iniciativas progressistas ou conservadores. Nesse sentido, Wasko (2006, p. 102) considera ser

“muito importante destacar a relevância das implicações políticas e ideológicas das estratégias econômicas, pois o cinema também se enquadra entre as condições sociais, econômicas e políticas e deve ser criticado na medida em que contribui para manter e reproduzir as estruturas de poder”.

A análise de uma política pública passa, necessariamente, pela investigação de como esta foi tratada por aquele que é o responsável imediato por sua aplicação: o Estado. Além disso, partimos do pressuposto de que a economia do cinema, materializada nas políticas públicas cinematográficas, deve ser objeto de regulamentação por parte do Estado uma vez que representa setor estratégico tanto do ponto de vista simbólico (produção de imaginário social e formação de identidade cultural nacional), quanto do ponto de vista econômico (indústria produtiva nacional, geração de trabalho e renda, importância para economia local).

No que se refere ao desenvolvimento da indústria do audiovisual, a história do cinema mundial demonstra a importância da atuação do Estado no sentido de regular e mediar os interesses muitas vezes conflitantes que coexistem nesta esfera. Nesse sentido, Ruiz acredita que a existência de possibilidades expressivas no plano do audiovisual para os países latino-americanos está condicionada aos governos assumirem posições de apoiar e sustentar a capacidade e o direito de uma nação possuir uma indústria audiovisual. “A história recente – de fato, de todo o século passado – nos demonstra que, em matéria de produção, o eixo de um setor audiovisual produtivo e competitivo é uma indústria cinematográfica estabelecida” (RUIZ, 2006, p. 16). Por estar no âmbito do Estado o espaço de materialização, por meio da regulamentação a partir de normas legais, das disputas existentes no seio da sociedade civil, objetiva-se perceber de que forma se deu a atuação do Estado venezuelano no que diz respeito à efetivação de uma política pública. Trabalhando conceitualmente o termo e entendendo o Estado a partir do aporte teórico de Antonio Gramsci e seu entendimento sobre a ideia de *Estado Ampliado*, temos uma junção entre a sociedade política e a sociedade civil, conforme nos aponta Carlos Nelson Coutinho:

Portanto, o Estado em sentido amplo, ‘com novas determinações’, comporta duas esferas principais: a *sociedade política* (que Gramsci também chama de ‘Estado em sentido estrito’ ou de ‘Estado-coerção’), que é formada pelo conjunto dos mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência, e que se identifica com os aparelhos de coerção sob controle da burocracia executiva e policial militar; e a *sociedade civil*, formada precisamente pelo conjunto das organizações responsáveis pela elaboração e/ou difusão das ideologias, compreendendo o sistema escolar, as Igrejas, os partidos políticos, os sindicatos, as organizações profissionais, a organização material da

cultura (revista, jornais, editoras, meios de comunicação de massa), etc. (COUTINHO, 1989, p.76).

Na medida em que coexistem na sociedade civil diferentes atores sociais, é esperado que sejam igualmente distintos os interesses e visões de mundo em jogo, não sendo, portanto, as políticas públicas objeto de consenso, necessariamente. Ocorre então, no interior da sociedade civil, uma disputa pela hegemonia e pelo domínio do discurso e das concepções de mundo. Gramsci trabalhou com a ideia de que “numa sociedade de classes, a supremacia de uma delas se exerce sempre através das modalidades complementares e, de fato, integradas, se bem que analiticamente dissociáveis, do domínio e da Hegemonia”.

Temos, portanto, que “a hegemonia atua como princípio de unificação dos grupos dominantes e, ao mesmo tempo, como princípio de disfarce do domínio de classe”. Podendo ser descrita como a “capacidade de direção intelectual e moral, em virtude da qual a classe dominante – ou aspirante ao domínio –, consegue ser aceita como guia legítimo, constitui-se em classe dirigente e obtém o consenso ou a passividade da maioria da população diante das metas impostas à vida social e política de um país” (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 579-581, passim), a disputa pela hegemonia será a força motriz que balizará a maneira como se configurará o Estado. Outro conceito atribuído pelo autor foi o de “guerra de posição”, como sendo esse processo de disputa pelo consenso entre as instituições que compõem a chamada sociedade civil, no interior do próprio Estado.

O conceito de Gramsci, tal como formulado por Luciano Gruppi (1978, p. 3-4, passim), diz respeito a “algo que opera não apenas sobre a estrutura econômica e sobre a organização política da sociedade, mas também sobre o modo de pensar, sobre as orientações ideológicas e inclusive sobre o modo de conhecer”. Ainda segundo Gruppi, “Gramsci acrescenta que a realização de um aparato hegemônico, isto é, de um aparato de direção – pode-se dizer do aparato do Estado –, enquanto cria um novo terreno ideológico, determina uma reforma das consciências, novos métodos de conhecimento”.

Considerar o Estado como o ente mediador e regulador das políticas que asseguram os direitos fundamentais dos membros da sociedade, deve também levar em conta o aspecto contraditório que o caracteriza e a correlação de forças que o compõe. Para essa reflexão, recorreremos a Pereira, que define:

É por isso que se diz que o Estado é ao mesmo tempo uma relação de dominação, ou a expressão política da dominação do bloco no poder, em uma sociedade

territorialmente definida, e um conjunto de instituições mediadoras e reguladoras dessa dominação, com atribuições que também extrapolam a coerção (2009, p.148).

Refletindo sobre os grupos de poderes que coexistem no âmbito da organização do Estado, Pereira afirma que:

Estudar o Estado é desnudar uma arena tensa e contraditória, na qual interesses e objetivos diversos se confrontam permanentemente. No contexto capitalista, fazem parte dessa arena tanto interesses dos representantes do capital, com vista a reproduzir e ampliar a rentabilidade econômica privada, quanto dos trabalhadores, com vista a compartilhar da riqueza acumulada e incluir no bloco no poder (2009, p. 148).

Referenciando tais conceitos com a pesquisa proposta, objetiva-se analisar de que maneira ocorreram, e quais foram as disputas em questão no processo de definição do marco regulatório para o cinema venezuelano no governo de Hugo Chávez. Que ideologia estava expressa nas decisões do poder político então instalado e como foi alcançado o consenso – ou ainda, se foi – a respeito do rumo para o audiovisual do país.

A presença do Estado no campo cultural não significa ter este no papel de produtor direto de cultura, e sim de ter asseguradas as condições para que tal produção seja tão diversa quanto são as sociedades em que são aplicadas. Canclini (2002, p. 46) destaca que “o Estado não cria cultura, mas é indispensável para a geração das condições contextuais, de políticas de estímulo e regulação, com as que se pode produzir e garantir o acesso aos bens culturais com menores discriminações”.

Não são raras as situações em que políticas de proteção e estímulo à produção audiovisual nacional são duramente criticadas por setores privados, na maioria dos casos por filiais de grupos multinacionais, denominadas *majors*<sup>17</sup>, que acusam os governos de promoverem ações estatizantes e criticam medidas que objetivam proteger e estimular a produção nacional, tais como cotas de tela e a fixação de contribuições voltadas ao financiamento da produção nacional. A defesa de uma circulação de mercadorias em uma perspectiva de “livre mercado” mostra-se então paradoxal na medida em que é defendida por aqueles que assumem a posição de domínio oligopólico de determinados setores.

No caso venezuelano, as companhias internacionais de distribuição cinematográfica em atuação no país resistiram às medidas propostas pelo governo e criticaram tais ações sob o

---

<sup>17</sup> São denominadas *majors* as empresas distribuidoras internacionais que mantêm filiais em diversos países. São exemplos de *majors* a Warner, Fox, Disney, Columbia Pictures e Paramount.

argumento de que limitavam suas transações no país. Em 2011, por exemplo, a *major* norte-americana, Paramount, encerrou suas atividades no país depois que o governo venezuelano restringiu o limite de envio de dólares ao exterior, o que, de acordo com a companhia, comprometeria sua atuação no país. Na ocasião, a distribuidora emitiu comunicado oficial:

Entendemos que a decisão pode decepcionar muitos consumidores, mas vamos continuar a avaliar oportunidades futuras para trabalharmos no país à medida que surgirem. A Paramount está orgulhosa de sua longa história na América Latina, e continuaremos a trabalhar com nossos parceiros na região para tão amplamente quanto possível. Oferecemos nossas mais sinceras desculpas pelo aborrecimento ou inconveniência que isto possa causar (PARAMOUNT, 2011).

Atuam no mercado cinematográfico venezuelano sete distribuidoras (Disney, Warner, Fox, Cines Unidos, Blancica, Gran Cine e Amazonia Films), sendo que dessas, três não comercializam títulos nacionais. Em quase todo o mundo, o cinema norte-americano é predominante no mercado de exibição, chegando muitas vezes a representar quase 90% da bilheteria de alguns países. Em 2009, o cinema norte-americano representou 66,8% do total de estreias nos cinemas venezuelanos.

Para Ruiz (2004), o grande problema do mercado de cinema atual é que apenas um país, no caso os Estados Unidos, concentra toda a capacidade de não apenas contar ao restante do mundo suas próprias histórias, mas também a história das demais culturas a partir de sua própria perspectiva.

A força da indústria de cinema dos Estados Unidos explica-se, em grande medida, pela forma como se deu a atuação do Estado norte-americano na regulação do setor, desde que tal indústria começou a se constituir. “A hegemonia da presença da indústria cinematográfica estadunidense é explicada, em grande medida, a partir de um processo histórico que contempla diversos fatores, entre eles uma participação ativa do Estado norte-americano no desenho de políticas, implementadas diretamente pelos Departamentos de Comércio do Estado” (RUIZ, 2006, p. 18). Por isso, o domínio exercido pela indústria cinematográfica dos EUA:

[...] não é produto nem de ‘forças do mercado’ que operam de maneira milagrosa a favor de Hollywood e seus oligopólios, nem de um ‘destino manifesto’ destinado aos Estados Unidos por alguma divindade. Se trata de um processo histórico complexo, no qual contribuem numerosos fatores, entre eles uma participação do Estado norte-americano em diversas conjunturas, além de um ‘protecionismo não governamental’, que tem constituído uma estrutura de mercado altamente concentrada (IBIDEM, p. 17).

Dados da *Motion Picture Association* (MPAA)<sup>18</sup>, que reúne as sete maiores empresas do setor, mostram que, em 2003, a venda mundial de ingressos de cinema resultou em uma arrecadação de 20,3 bilhões de dólares, dos quais quase a metade (46,6%) foram oriundos dos Estados Unidos (9,48 milhões). Com apenas 18,2% das entradas, o público norte-americano pagou quase a metade da arrecadação mundial nas bilheterias, isso porque, em média, os norte-americanos frequentam o cinema mais de cinco vezes ao ano.

Na América Latina, foram registradas 300 milhões de entradas (3,5% do total mundial), o que significou 3,9% da receita mundial. Ou seja, dos 20 bilhões de dólares arrecadados naquele ano em todo o mundo, os latino-americanos responderam por apenas 4% (cerca de 800 milhões de dólares). Além disso, entre os vinte países com a maior receita de bilheteria, o México ocupava a nona posição (430,7 milhões de dólares), o Brasil a 11ª (234,4 milhões) e a Venezuela a 20ª (35,6 milhões).

É possível perceber que há uma grande diferença entre a capacidade de arrecadação do mercado estadunidense (9,48 bilhões de dólares) e do latino-americano. Apenas três países no mundo, além dos Estados Unidos, passaram de 1 bilhão de dólares em vendas de bilheteria – Reino Unido (1,43 bi), França (1,23 bi) e Japão (1,21 bi).

Além disso, no comércio internacional há um forte desequilíbrio devido ao chamado “protecionismo de mercado” pela escassa distribuição de filmes de outros países pelas distribuidoras norte-americanas. Assim, enquanto na maior parte dos países latino-americanos, a participação dos filmes de Hollywood oscila entre 70% e em alguns casos chega a 100%, por exemplo, nos Estados Unidos, em 2002, apenas 6,1% da arrecadação da bilheteira dos cinemas norte-americanos foi com filmes estrangeiros (4,6% na Europa e 1,5% do mundo). Os 93,9% restantes foram arrecadados com filmes do próprio país, o que demonstra como no mercado cinematográfico dos EUA é restritivo à circulação de produções não norte-americanas.

Por esse motivo, é possível inferir que para que os cinemas nacionais de países que não contam com uma estrutura de produção, distribuição e exibição minimamente estruturadas possam competir em condições equânimes com o cinema mundial, faz-se necessária a atuação dos governos locais por meio da formulação de políticas públicas que deem conta das diferentes etapas do sistema. Para Ruiz (2004, p. 31), “frente ao poderio estadunidense no setor, não é por mecanismos de mercado que será possível o

---

<sup>18</sup> Cf. RUIZ, Enrique Sánchez Ruiz. *El Cine Latinoamericano: ¿Mercado de Consumo Hollywoodense, o Producción de Pluralidad Cultural?*.

desenvolvimento sólido do audiovisual latino-americano, e sim a partir de uma combinação de ações estatais e privadas”.

Importante notar, conforme destacado pelo pesquisador George Yúdice (2004), que as discussões em torno das necessidades de medidas que protejam e promovam o cinema nacional em uma tentativa de fazer frente à hegemonia da indústria cinematográfica estadunidense não se restringe aos países em desenvolvimento. A França, por exemplo, é um dos casos mais conhecidos de criação de mecanismos nesse sentido. O país adota o argumento de que filmes e músicas são bens cruciais para a identidade cultural do país e, por isso, não deveriam sujeitar-se aos mesmos mecanismos de mercado dos demais bens de consumo, devendo por isso ser isentos de negociações do Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT) e Organização Mundial do Comércio (OMC).

## **2.4. Produção, Distribuição e Exibição**

A indústria cinematográfica em todo o mundo está baseada nas etapas de produção, distribuição, exibição e indústrias técnicas e a eficiência das políticas públicas adotadas pelos países para o setor dependem diretamente da maneira como cada uma das esferas é tratada e de como se articulam. Getino (2006) acredita na necessidade de os poderes públicos formularem políticas que não se limitem às tradicionais formas de protecionismo e que de fato alcancem o objetivo de fomentar a produção e a circulação audiovisual, de maneira a romper com a dependência exclusiva do orçamento governamental.

Políticas que não reduzam sua gestão ao plano de desenvolvimento da produção, mas se estendam a todas as áreas envolvidas, como a distribuição, a promoção e a comercialização, o que efetivamente determina o desenvolvimento industrial e cultural do cinema (GETINO, 2006, p. 6).

O pesquisador André Gatti (2008) elenca os ramos da produção, distribuição, exibição e indústrias técnicas como intrínsecos à economia cinematográfica, sendo os níveis de produção e das indústrias técnicas considerados os ramos industriais, enquanto a distribuição e a exibição são consideradas os ramos comerciais.

Para o autor, a produção é, em termos econômicos, o elo da cadeia produtiva em que se encontra o maior nível de concentração de capital e de trabalho e é o setor responsável pela manutenção econômica de toda a cadeia produtiva do cinema, sendo ainda a área em que mais

se emprega capital e em que há maior agregação de trabalho. Mesmo os filmes considerados “pequenos” exigem um razoável elenco de profissionais para concretizar a produção.

A produção de um filme é um investimento de alto risco e, em alguns casos, com retornos inviáveis. Os casos de gigantescos fracassos de bilheteria permeiam a história do cinema mundial e brasileiro de modo geral. Portanto, pode-se concluir que as cinematografias desenvolvidas procuram se espalhar pelo mundo. Isto com a finalidade de aumentar o retorno de capital de uma maneira mais rápida e certa, o que só é possível com a organização internacional de distribuição de filmes, uma vez que, raramente os mercados locais são capazes de amortizar e gerar os lucros necessários para o montante de capital envolvido (GATTI, 2008, p. 25).

O segundo ramo, a distribuição cinematográfica, é o responsável pela circulação do filme no mercado e por fazê-lo chegar aos circuitos de exibição. Para as grandes produtoras-distribuidoras, quanto maior seu poder de distribuição maior será sua capacidade de concentração de renda. De acordo com o autor, nos países periféricos, é possível verificar uma maior verticalização entre exibição e distribuição em função do filme importado, já que o produto da indústria cultural tem uma relação imediata com as suas condições de produção e exigências de circulação. Nesse caso, a organização em nível internacional é a mais vantajosa em relação ao ganho de capital.

Caso contrário, a maior parte das cinematografias centrais jamais poderia gozar dessa posição privilegiada em que se encontram porque, com o desenvolvimento da tecnologia de produção cinematográfica, elevaram-se sobremaneira os custos da indústria, impedindo, na maioria das vezes, que um único território cinematográfico seja capaz de remunerar com lucro um determinado investimento em produção fílmica (GATTI, 2008, p. 26).

A exibição é, na avaliação de Gatti, o ramo mais capilarizado da indústria e, talvez, o mais democrático no que se refere ao acesso de novos investidores na atividade tendo se desenvolvido de modo mais dinâmico que os outros ramos da indústria. Gatti justifica a afirmação apresentando que, por exemplo, países que não conseguem produzir filmes com grande frequência são, entretanto, capazes de exibi-los. É o caso de Equador, Uruguai e Chile – apenas para citar alguns exemplos – que, apesar de possuírem uma filmografia pequena, dispõem de circuitos de exibição bastante organizados. Uma característica destacada da exibição comercial reside na concentração horizontal, um dos fenômenos mais importantes da atividade e ainda a dependência da exibição em relação à produção e à distribuição:

Isto porque o filme é uma mercadoria atípica e com características únicas dentro do modo tradicional de produção. O exibidor, na ausência de fornecimento de película cinematográfica impressa, não pode substituí-la por outro produto qualquer, ao contrário do que acontece com o comércio de mercadorias tradicionais. Por exemplo, um padeiro que enfrente escassez de farinha de trigo pode, muito bem, substituir a matéria-prima por outras distintas, como a farinha de milho ou de mandioca. Por outro lado, a produção de um único filme ou mesmo de alguns poucos filmes é, via de regra, insuficiente para manter um certo nível de atividade industrial e garantir a sobrevivência da empresa produtora (GATTI, 2008, p. 27).

Outro aspecto determinante na exibição é que o hábito do consumo de cinema exige a constante renovação da oferta de repertório, já que não é muito comum o espectador pagar mais de uma vez para assistir a um filme, salvo exceções.

Por último, as indústrias técnicas do cinema atendem em dois níveis a indústria cinematográfica. O primeiro encontra-se na realização do filme em si e em todo o aparato tecnológico utilizado para a realização de uma obra audiovisual. No segundo nível, a indústria técnica se presta às adequações necessárias para o consumidor-receptor, como a adição da cor ou do som, por exemplo, além de adequar as condições de recepção propriamente ditas, arquitetura de interiores e exteriores, por exemplo. Importante destacar que o atual contexto do mercado cinematográfico em todo o mundo passa por um momento de transformação e adaptação do ponto de vista da tecnologia. Com a hegemonia, cada vez mais presente dos formatos digitais, faz-se necessário repensar os processos de exibição e, principalmente, distribuição dos filmes.

## **2.5. Considerações Metodológicas**

No processo de avaliação de políticas públicas faz-se necessária a definição de critérios de análise que nos permitam iluminar nosso objeto de estudo com a finalidade de identificar os resultados e as consequências de tais políticas para o setor ao qual se dedicam. Por essa razão, a partir da contribuição de Rubim (2007, p. 149), para quem “o delineamento do espectro de tópicos e questões possibilita observar as políticas culturais em toda a sua envergadura e permite a construção de um padrão analítico para a comparação de seus variados formatos, historicamente desenvolvidos”, explicitamos a seguir algumas dimensões consideradas no percurso de análise das políticas cinematográficas venezuelanas no período histórico sob enfoque.

<b>QUADRO 1 – Dimensões de análise da política cultural</b>	
<b>DIMENSÃO</b>	<b>DETALHAMENTO</b>
Formulação da política	De que forma a política é implementada. Planos, programas e projetos formulados e instituições criadas.
Objetivos e metas das políticas culturais	Análise dos objetivos do Estado implícitos na formulação das políticas e as concepções que as orientam.
Delimitação e caracterização dos atores das políticas culturais	Além do Estado, como atuaram e de que forma foram negociados os interesses dos diversos atores envolvidos (produtores, realizadores, exibidores, mercado).
Identificação dos públicos pretendidos	Quais são os públicos a serem alcançados com a implementação das políticas formuladas.
Instrumentos, meios e recursos acionados: humanos, legais, materiais e financeiros	Levantamento da composição do orçamento e as formas de financiamento do setor, órgãos envolvidos na formulação e gestão das políticas e os instrumentos legais e legislação disponível para a implementação da política.

Fonte: Rubim (2007).

Nota: Dados adaptados pelo autor

Para uma melhor definição sobre quais grupos de interesse foram considerados no desenvolvimento da pesquisa, foi elaborado o quadro síntese a seguir:

<b>QUADRO 2 – Quadro síntese da relação de atores sociais relacionados com o tema</b>	
Setor Produtor	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Produtoras “comerciais”</li> <li>• Produtoras estatais</li> <li>• Produtores independentes</li> <li>• Associações representativas</li> </ul>
Setor Distribuidor	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Distribuidoras “comerciais”</li> <li>• Distribuidoras estatais</li> <li>• Distribuidoras alternativas</li> </ul>
Setor Exibidor	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Salas de cinema comercial</li> <li>• Rede de Salas Regionais e Comunitárias</li> </ul>
Setor Consumidor/Espectador	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Público de cinema</li> </ul>

Por se tratar de um estudo sobre a formulação e aplicação das políticas públicas cinematográficas na Venezuela no período que compreende os últimos sete anos, quando passou a vigor no país uma nova legislação, considerou-se de fundamental importância para o desenvolvimento do trabalho a realização de uma visita *in loco* para permitir uma maior aproximação da pesquisadora com o objeto de estudo.

Dessa maneira, foi realizada pesquisa de campo em visita à Venezuela entre os dias 8 e 17 de setembro de 2011. Na ocasião, além de poder observar de perto o cenário audiovisual venezuelano, percebendo, por exemplo, a oferta de filmes em cartaz nas salas de cinema e as formas de circulação de filmes em formato digital ou DVD, foi também possível a realização de entrevistas com atores que participam, de diferentes maneiras, da economia do cinema do país. Na oportunidade, foram ainda visitadas as principais instituições gestoras das políticas de cinema na Venezuela. Da parte governamental, foram realizadas entrevistas com os

dirigentes das entidades responsáveis pela regulamentação cinematográfica na Venezuela, conforme exposto no quadro a seguir:

QUADRO 3 – Relação dos entrevistados – representantes governamentais	
ENTREVISTADO	CARGO
Victor Luckert	Presidente da Distribuidora Amazônia Filmes
Javier Sarabia	Presidente da Fundação Cinemateca Nacional
Henry Gómez Anagarita	Coordenador de Formação Cinematográfica e Audiovisual do Laboratório de Cinema do Conselho Nacional Autônomo de Cinematografia (CNAC)
José Antonio Varela	Presidente da <i>Villa del Cine</i>

Além do discurso oficial dos representantes do governo a respeito dos objetivos da atual regulamentação de cinema no país, a proposta de analisar os resultados de tais iniciativas fez com que fosse igualmente necessária a avaliação de tais medidas por representantes de grupos diretamente envolvidos com o tema. Por isso foram também entrevistados realizadores e produtores independentes de diferentes perfis, conforme descrito no quadro abaixo. Ainda durante a pesquisa de campo foi possível perceber como se organizam e de que forma atuam alguns grupos de interesse no setor.

QUADRO 4 – Relação dos entrevistados – realizadores	
ENTREVISTADO	DESCRIÇÃO
Carlos Caridad Monteiro	Roteirista e realizador venezuelano. Autor dos curtas-metragens “ <i>Sólo Nosotros y los Dinosaurios</i> ”, “ <i>La Estrategia del Azar</i> ”, “ <i>Tarde de Machos</i> ” e “ <i>Nocturno</i> ”. Codiretor do longa-metragem “ <i>Bloques</i> ” e roteirista e diretor dos documentários históricos “ <i>Virgen de Chiquinquirá</i> ”, “ <i>Reina Morena de Venezuela</i> ” e “ <i>Maracaibo, con vista al lago</i> ”. Editor de dois Blogs sobre cinema (blogacine.com e blogsdecine.com)
Marc Villá	Sociólogo e cineasta documentarista. Colabora com canais de televisão estatais e comunitários e é membro de cooperativa audiovisual <i>La Célula</i> . Diretor dos documentários: “ <i>Venezuela Petroleum Company</i> ” e “ <i>Yo soy el otro</i> ”. Fundador do Cine Caravana, projeto que reúne cooperativas de documentaristas independentes.
José Gayá	Cofundador do Cinecaravana, iniciativa que reúne várias produtoras audiovisuais venezuelanas independentes, principalmente de documentários e membro das cooperativas audiovisuais <i>La Célula</i> e <i>Coletivo Miradas</i> .

A análise documental compreendeu o estudo dos principais instrumentos e normas legais que regem a regulamentação da cadeia produtiva cinematográfica venezuelana. Foram consideradas na análise as informações tornadas públicas nos bancos de dados oficiais do governo, assim como aquelas coletadas junto às fontes oficiais ou, ainda, a partir de pesquisas realizadas em centros de documentação e bibliotecas durante a visita ao país. Ainda que tenha

sido feito o esforço no sentido de ter acesso ao maior número de documentos e dados possíveis, nota-se que muitas informações não estão totalmente sistematizadas e disponíveis. A tentativa foi de contornar tal situação com a análise do material levantado durante a realização da pesquisa, principalmente em campo. Na medida em que se objetivou a investigação das especificidades da regulamentação do período histórico recente, foi também necessária à realização de uma análise comparativa entre as peças legislativas atualmente vigentes e aquelas que as antecederam. Os instrumentos normativos que foram objetos de análise estão descritos no quadro a seguir:

<b>QUADRO 5 – Relação da legislação e instrumentos normativos a serem analisados</b>	
<b>INSTRUMENTO LEGAL</b>	<b>RESUMO</b>
Constituição da República Bolivariana da Venezuela	Novo texto constitucional aprovado em 1999
Lei de Cinematografia Nacional	Lei aprovada em 1993 e que foi revista em 2005. Principal base da regulamentação do setor de cinema.
Regulamento Interno de Estímulo e Fomento à Criação e Produção Cinematográfica	Estabelece as normas para a apresentação, avaliação, aprovação e execução dos projetos cinematográficos que podem ser objeto de estímulo e fomento à criação e produção cinematográfica.

Para a avaliação acerca dos efetivos impactos de tal regulamentação, foi realizado um levantamento dos indicadores ligados ao setor cinematográfico. Ao analisar os dados, a proposta foi verificar as consequências e os resultados obtidos com as medidas implementadas no período estudado.

A partir do referencial teórico-metodológico escolhido e os métodos e técnicas de pesquisa elencados, definimos as categorias de análise e os respectivos indicadores que nortearam o presente estudo e que foram utilizados como guias para a aferição das informações a serem analisadas. Retomaremos o objetivo central dessa pesquisa com a finalidade de, a partir dele, extrair tais categorias. Como já exposto, o objetivo foi analisar o papel desempenhado pelo Estado na regulamentação do setor cinematográfico, avaliando os resultados obtidos a partir das políticas públicas cinematográficas implementadas pelo governo no período histórico que compreende os anos a partir de 2005, considerando a tríade produção, distribuição e consumo. Dessa forma, apresentamos o quadro resumo com as categorias e indicadores de análise.

<b>QUADRO 6 – Quadro síntese de Categorias e Indicadores de Análise</b>	
<b>CATEGORIA</b>	<b>INDICADORES</b>
Estado: modo de regulamentação do setor cinematográfico	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Políticas de Governo voltadas ao setor audiovisual;</li> <li>. Marco Regulatório: instrumentos normativos de regulamentação do setor cinematográfico venezuelano;</li> <li>. Órgãos que regulam o setor: composição e atuação</li> <li>. Modos de financiamento do setor;</li> </ul>
Resultados da aplicação das políticas públicas de cinema.	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Unidades de análise em série histórica para aferição dos resultados:</li> </ul> <p><b>Indicadores do Cinema<sup>19</sup></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Número de filmes nacionais produzidos por ano</li> <li>. Número de filmes nacionais exibidos por ano</li> <li>. Número de filmes estrangeiros exibidos por ano</li> <li>. Preço médio do ingresso das salas de cinema</li> <li>. Número de salas de cinema</li> <li>. Número de cineclubes</li> <li>. Total de espectadores de filmes nacionais por ano</li> <li>. Total de espectadores de filmes estrangeiros por ano</li> <li>. Custo médio de produção dos filmes nacionais</li> </ul>

A partir da exposição dos principais aspectos que caracterizam nosso objeto de estudo, assim como da perspectiva teórico-metodológica adotada na presente pesquisa, seguiremos para o próximo capítulo em que serão apresentadas as principais diretrizes que compõem o que pode ser chamada de a atual política cinematográfica venezuelana. Nosso objetivo, além de apresentar tais diretivas, é também tentar avaliar, ainda que de forma inicial, os resultados até agora alcançados com tais normativas.

Na tentativa de alcançar tal propósito, foi feito o trajeto histórico que culminou com o processo de reforma da Lei de Cinematografia Nacional em 2005, destacando os objetivos e de que forma foram colocados os diversos interesses em jogo no cenário em análise. Em seguida, são apresentadas as instituições criadas, sua forma de funcionamento e atuação e o panorama do atual contexto cinematográfico da Venezuela.

<sup>19</sup> Cf. SIMIS, 2010c.

## A POLÍTICA DE CINEMA NA VENEZUELANA: APONTAMENTOS

---

O que nos interessa apresentar neste trabalho é o atual cenário cinematográfico venezuelano, compreendendo de que forma estão estruturadas as normativas e as instituições responsáveis pela regulamentação do campo. Partindo de uma observação inicial de que a Venezuela não figura entre os países latino-americanos com grande tradição no setor, se comparada a outros do continente, como o Brasil e a Argentina, por exemplo, o que nos motivou foi conhecer de maneira um pouco mais aprofundada os resultados que o país tem obtido a partir da implantação de recentes medidas no campo da política cinematográfica.

Semelhante à situação da maior parte dos países latino-americanos, a trajetória do cinema na Venezuela pode ser contada a partir do registro de momentos de picos de produção e períodos de profunda estagnação. Sem contar com um marco regulatório minimamente sólido que possa ser chamado de política cinematográfica, o cinema venezuelano foi, historicamente, sujeito a constantes mudanças nos rumos de sua regulamentação e dependente exclusivamente do financiamento estatal para sua sobrevivência.

No período recente, a Venezuela tem vivido um momento peculiar no campo das políticas dedicadas ao audiovisual. Na gestão do presidente Hugo Chávez – que teve início em 1999 e segue até os dias atuais – especialmente a partir de 2005, a regulamentação do setor cinematográfico vem passando por mudanças que têm contribuído para o desenho de uma nova realidade para o cinema daquele país. Isso porque, esteve em curso na Venezuela um processo de revisão da legislação cinematográfica que tem permitido ao cinema nacional viver seu período de maior estabilidade do ponto de vista das possibilidades de financiamento e incentivo à produção nacional.

Neste novo desenho da política cinematográfica, a gestão sobre o sistema da economia do cinema, considerando as etapas de produção, distribuição e exibição cinematográfica, tem sido feita por novas instituições criadas no atual período ou por organismos já existentes, mas que tiveram suas atribuições e finalidades redefinidas. Além disso, foram revistos os mecanismos de fomento à produção, o que resultou em uma nova organização do processo de financiamento ao cinema feito no país. Para entender de que forma se estruturam tais políticas, é importante retomar como se deu o início das discussões sobre a necessidade de uma legislação que tratasse da produção cinematográfica do país.

### 3.1. As primeiras tentativas de criação de uma lei para o cinema

Até a década de 1960 a atividade de produção de cinema no país era bastante incipiente e, de acordo com Alfredo Roffé (1997), por essa razão, as relações entre produtores, exibidores e distribuidores quase nunca apresentava conflitos, dada a hegemonia do setor distribuidor sobre o exibidor. Nesse cenário, o Estado não encontrava razões para intervir no setor, regulando as relações entre os atores, exceção apenas para as intervenções de caráter de censura de conteúdos nos períodos de ditadura.

Data de 1966 a ocorrência da primeira discussão sobre a necessidade de criação de uma legislação que protegesse o cinema nacional e, principalmente, garantisse as condições necessárias para a viabilidade da produção de cinema no país. Foi durante o II Encontro Nacional de Cinema, realizado na cidade de Valencia, situada a 150 km da capital Caracas, que realizadores e produtores reunidos debateram pela primeira vez sobre a definição de mecanismos de incentivo à produção cinematográfica. Na ocasião, foi elaborado um documento-proposta que viria a ser a primeira tentativa de formulação de um projeto de lei para o cinema. Participaram da discussão professores, realizadores, produtores e técnicos. O projeto previa em seu Artigo 1º:

O Estado venezuelano estabelece que o cinema, entre os meios coletivos de comunicação, é de notório interesse social e exerce uma transcendente influência pública. Se compromete, em consequência, a prestar todo seu apoio econômico-fiscal para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Portanto, é objeto desta Lei estabelecer o conjunto normativo que, sem prejuízo de uma racional circulação de cinema estrangeiro, favoreça a produção, distribuição e exibição do cinema nacional em qualquer formato e em qualquer canal (apud ROFFÉ, 1997, p. 261, tradução nossa).

O projeto deveria ser encaminhado ao Congresso, o que nunca aconteceu. Desde sua formulação, foi alvo de muitas críticas dos distribuidores e exibidores que, depois de participarem do primeiro encontro para a formulação da proposta, se retiraram da discussão. Por isso, o cinema venezuelano seguiu durante a década de 1970 sem um aparato legal que normatizasse seus mecanismos de incentivo. Contudo, como nesse período a economia venezuelana viveu seu período de maior bonança de recursos, dada a alta nos preços do petróleo<sup>20</sup> e a constante entrada de dólares no país, a produção cinematográfica acabou se beneficiando da situação. O fato de o país conseguir produzir e lançar um número

---

<sup>20</sup> Na década de 1970 o preço do petróleo atingiu grande valorização e, sendo a economia venezuelana baseada principalmente na exportação do produto, o país registrou grande entrada de divisas no período.

significativo de filmes por ano e o cinema alcançar uma popularidade ainda não conhecida em sua história fez com que a década de 1970 ficasse conhecida como a “época de ouro” do cinema nacional. Os realizadores eram, em sua maioria, cineastas oriundos dos movimentos cineclubistas e dos cinemas de bairro e, faziam um cinema alinhado ao que era feito em muitos países latino-americanos nesse período, ficando conhecido mundialmente como Cinema Novo. A estreia em 1973 de “*Cuando quiero llorar no lloro*”, de Maurício Walerstein, produzida sem apoio governamental, e em 1974 de “*La quema de Judas*”, de Román Chalbaud, que alcançam recepção até então inédita para o cinema nacional, encerra o mito que existia de que o público venezuelano não gostava de assistir a sua própria produção.

Em fevereiro de 1979, a um mês de concluir seu mandato, o presidente Carlos Andrés Pérez, com o objetivo de normatizar a comercialização do cinema nacional e estrangeiro, edita os Decretos nº 3.057 e 3.058 que, pela primeira vez, objetivam instituir o mecanismo de cota para a participação do cinema nacional nas salas de projeção do país, com exibição de curtas-metragens previamente à exibição de longas-metragens, semelhante ao que já era praticado em diversos países<sup>21</sup>. O fato gerou uma reação das filiais norte-americanas da *major Motion Picture Export Association of América* (MPEAA) que atuavam na Venezuela. As empresas deixaram de enviar à Venezuela os filmes com maior potencial de bilheteria. A insatisfação dos grupos devia-se também ao fato de que, desde 1974, os preços das entradas de cinema permaneciam congelados, o que levou os atores a exercerem forte pressão para a revogação de tais decretos. Nesse período, o cinema venezuelano conquistou expressiva recepção de público, em muitos casos chegando a ser superior ao público dos filmes estrangeiros. No entanto, a indústria cinematográfica do país não conseguia cobrir todo o espaço de programação das salas de cinema. De acordo com Roffé, a promulgação dos decretos levou a uma situação inesperada.

Entre os cineastas e distribuidores-exibidores foi firmado um ‘pacto de cavalheiros’ para que nenhuma das partes cumprisse o que previa a legislação, até que a regra fosse alterada. Ou seja, um convênio privado acabou por tornar sem efeito uma legislação nacional (1997, p. 263, tradução nossa).

Para responder a essa situação, o presidente Luís Herrera Campins, em 1981, convoca diversos representantes de instituições ligadas ao cinema com o objetivo de discutir uma nova política cinematográfica. O grupo, que ficou conhecido como “Fórum Cinematográfico”,

---

<sup>21</sup> A legislação anterior, de 1975, exigia a exibição obrigatória de apenas dois filmes nacionais por ano.

debateu por cerca de um ano e, após negociações com os grupos ligados à exibição e distribuição, historicamente controlados por empresas estrangeiras, especialmente estadunidenses, são definidas algumas regras, sendo revogados os dois decretos até então vigentes e criado o Fundo de Fomento Cinematográfico da Venezuela (Foncine). Constituído como associação civil, sem fins lucrativos, o Fundo era gerido pelo Ministério do Fomento e composto por representantes de todos os setores da indústria cinematográfica, de distribuição e exibição, e representantes dos órgãos governamentais ligados às políticas audiovisuais.

Os recursos do Foncine eram provenientes do orçamento do Estado destinado às políticas de cinema e também de uma parcela da renda obtida com a bilheteria das salas de exibição. Com isso, as entidades de cinema conseguiram garantir, pela primeira vez na história do cinema do país, que um pequeno percentual (6,6%) da arrecadação dos exibidores com o cinema estrangeiro fosse destinado à produção nacional.

O Fundo representou um importante estímulo à produção nacional e fez com que o cinema venezuelano vivesse, durante os primeiros anos da década de 1980, um expressivo aumento na produção. Enquanto nos primeiros anos da década não passou de nove o total de filmes nacionais produzidos ao ano; entre 1984 e 1988 chegaram a ser lançados 16 obras em um só ano, conforme é possível observar na tabela.

<b>TABELA 1 – Lançamento de Filmes Nacionais por Ano</b>										
<b>Ano</b>	<b>1980</b>	<b>1981</b>	<b>1982</b>	<b>1983</b>	<b>1984</b>	<b>1985</b>	<b>1986</b>	<b>1987</b>	<b>1988</b>	<b>1989</b>
<b>Longas-Metragens</b>	9	6	9	8	14	15	16	14	11	6

*Fonte: Centro Nacional Autônomo de Cinematografia – CNAC*

Esse período se caracterizou por um aumento significativo de espectadores e arrecadação dos filmes venezuelanos e, principalmente, por um crescimento da proporção da produção nacional no mercado cinematográfico do país. Em 1985, por exemplo, a produção nacional chegou a responder por 22,7% de toda a arrecadação da bilheteria, conforme pode ser observado na tabela.

<b>TABELA 2 – Arrecadação Total Nacional por Exibição de Filmes (1984-1989)</b> Em bolívares e percentual (%) de arrecadação dos filmes venezuelanos				
ANOS	<b>ARRECADAÇÃO BRUTA (bilheteria) /1</b>			% Arrecadação de Filmes venezuelanos
	Filmes venezuelanos	Filmes estrangeiros	Total	
<b>1984</b>	44.579.594	349.874.118	394.453.712	<b>11,30</b>
<b>1985</b>	56.057.855	190.943.002	247.000.857	<b>22,70</b>
<b>1986</b>	39.980.228	281.905.164	321.885.392	<b>12,42</b>
<b>1987</b>	55.691.959	398.362.871	454.054.830	<b>12,27</b>
<b>1988</b>	31.009.888	516.506.858	547.516.746	<b>5,66</b>
<b>1989</b>	16.003.250	662.744.079	678.747.329	<b>2,36</b>
<b>1990</b>	23.169.861	756.739.405	779.909.266	<b>2,97</b>
<b>1991</b>	33.891.274	997.896.487	1.031.787.761	<b>3,28</b>
<b>1992</b>	11.207.104	1.364.761.728	1.375.968.832	<b>0,81</b>
<b>1993</b>	23.514.300	1.904.947.145	1.928.461.445	<b>1,22</b>
<b>1994</b>	10.257.876	2.277.422.594	2.287.680.470	<b>0,45</b>
<b>1995</b>	106.073.520	3.238.233.200	3.344.306.720	<b>3,17</b>
<b>1996</b>	20.652.170	6.169.180.260	6.189.832.430	<b>0,33</b>
<b>1997</b>	561.852.205	10.366.306.905	10.928.159.110	<b>5,14</b>
<b>1998</b>	624.200.325	18.155.184.275	18.779.384.600	<b>3,32</b>
<b>1999</b>	778.547.800	23.216.820.350	23.995.368.150	<b>3,24</b>
<b>2000</b>	837.883.650	27.935.646.650	28.773.530.300	<b>2,91</b>
<b>2001</b>	247.130.300	39.210.753.500	39.457.883.800	<b>0,63</b>
<b>2002</b>	496.816.675	38.738.058.475	39.234.875.150	<b>1,27</b>

Fonte: Fundación Polar (2004). Anuário Estatístico Cultural (1990-2003).

Esse relativo salto registrado na produção não resistiu à década de 1990, quando a política cambial venezuelana passou a privilegiar fortemente a entrada do cinema estrangeiro no país. O país era governado pela segunda vez por Carlos Andrés Perez e a economia sofria com as medidas de austeridade fiscais implantadas. Semelhante ao que aconteceu no Brasil nessa época, a produção cinematográfica sofreu uma queda expressiva, como pode ser observado na tabela abaixo:

<b>TABELA 3 – Evolução de Longas-metragens e Curtas-metragens Produzidos (1990–2000)</b>											
	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
<b>Longas-metragens</b>	6	6	5	6	6	12	9	5	6	4	2
<b>Venezuelanos</b>	4	1	2	4	4	8	7	3	6	3	1
<b>Coproduzidos</b>	2	5	3	2	2	4	2	2	0	1	1
<b>Curtas-metragens venezuelanos</b>	25	17	30	17	30	28	26	18	33	12	25

Fonte: Fundación Polar (2004). Anuário Estatístico Cultural (1990-2003)

Diante da nova situação, nos primeiros anos da década de 1990, as entidades voltaram a se reunir com o propósito de rediscutir a política cinematografia. Naquele momento, foram debatidas três propostas principais: a reestruturação do Foncine, que já não atendia às

necessidades de financiamento do cinema nacional; a integração cinematográfica ibero-americana; e a elaboração de um anteprojeto que instituísse uma Lei de Cinematografia.

Com isso, podemos dizer que o processo de regulamentação do setor cinematográfico na Venezuela tem início, de forma minimamente sistematizada, em 1991 quando, após quase 30 anos depois da primeira iniciativa, foi colocada em debate no parlamento venezuelano uma proposta de lei que definia uma forma de regulamentação do setor, a primeira que o país viria a ter. Entre os objetivos da nova legislação, estavam o estabelecimento de um marco jurídico institucional que garantiria a institucionalização das políticas de Estado para o setor, a definição em relação à atuação do setor privado e a criação de instituições que passariam a ser responsáveis pela gestão das políticas públicas da área.

O texto do anteprojeto foi formulado por uma comissão do Foncine formada por profissionais de diversas áreas, que trabalharam na proposta durante aproximadamente um ano. Integraram a comissão: Julio Sosa, Oscar Lucien, Ildemaro Torres, Maurício Walerstein, Jacobo Penzo, Lorenzo González Izquierdo, Francisco Luna e Rodolfo Porro. Nesse processo, foram revistos os regulamentos até então existentes para o cinema nacional, estudados exemplos de políticas cinematográficas de outros países – especialmente o trabalho da Comissão de Convênios e Acordos de Integração Cinematográfica Ibero-americano, que havia sido assinado por 13 países em 1989, em Caracas – e a Lei de Cinema da Espanha. Foi realizado um processo de consulta pública aos segmentos interessados, tendo participado do processo de discussão do texto as principais entidades que atuavam com cinema na Venezuela, sendo as duas principais a Associação Nacional dos Autores de Cinema (ANAC) e a Câmara Venezuelana de Produtoras (CAVEPROL), instituições criadas na década de 1970.

No entanto, apesar da aglutinação de interesses de um grande número de atores sociais ligados ao campo cinematográfico, um dispositivo da Lei ganhou resistência, especialmente entre os grupos privados ligados à distribuição e exibição, como os canais de televisão e o mercado publicitário. A proposta previa em uma de suas cláusulas, o Art. 18, a tributação dos setores de distribuição e exibição com a finalidade de garantir as bases para o desenvolvimento de uma produção nacional. Isso porque, semelhante ao que ocorria na maior parte dos países da América Latina, o cinema venezuelano foi, historicamente, dependente do orçamento governamental para garantir sua existência. O objetivo era assegurar ao cinema nacional relativa autonomia em relação ao financiamento estatal. O anteprojeto tratava-se da primeira iniciativa a regulamentar a participação do setor privado no financiamento da

produção nacional. De acordo com documentos formulados naquele período, teve-se o cuidado para que não fossem criadas regulamentações desnecessárias que pudessem inibir a atuação do setor privado, limitando-se a garantir os dispositivos indispensáveis para que a atividade cinematográfica no país passasse a ocorrer no âmbito de um marco mínimo de regulação. Sobre o projeto de 1993, Roffé argumenta que o texto:

[...] foi considerado como a salvação do cinema nacional fundamentalmente porque em seu Artigo 18 estabelecia uma série de aportes obrigatórios que assegurariam uma fonte de financiamento permanente para o cinema nacional. Como era de se esperar, a oposição de exibidores e distribuidores representou um obstáculo para o avanço do projeto (1997, p. 267, tradução nossa).

Também constava na proposta de lei a criação de um órgão que passaria a ser o ente responsável pela execução das diretrizes para o cinema nacional, já que até então essa atribuição estava descentralizada em diferentes estruturas do Estado venezuelano. Esse órgão seria o Conselho Nacional Autônomo de Cinematografia (CNAC), constituído por representações do poder público governamental e da sociedade civil e que estaria vinculado diretamente à presidência da República<sup>22</sup>.

Nas discussões para a aprovação da lei no parlamento, foi forte a pressão exercida pelos setores exibidores e distribuidores, representantes de empresas privadas e ligadas às grandes corporações norte-americanas, as chamadas *majors*, que não aceitavam abrir mão de uma parcela de sua arrecadação. Por isso, a norma foi aprovada sem a inclusão do Art. 18. O cinema continuaria a ser dependente exclusivamente do financiamento estatal para existir.

Em 2003, ao fazer uma avaliação do processo que culminou com a aprovação da lei, Carlos Azpúrua<sup>23</sup>, cineasta venezuelano que em 1993 exercia mandato parlamentar, defendeu que a aprovação do texto sem o artigo foi uma estratégia necessária para assegurar o mínimo avanço na regulação do setor. “Teve que ser feito um sacrifício porque, de outra maneira, não haveria a lei e esse sacrifício foi a retirada do Artigo 18” (AZPÚRUA, 2003, p. 27, tradução nossa).

De acordo com a avaliação do cineasta, esse recuo causou muita insatisfação, sendo interpretado por muitos que acompanhavam as discussões como uma “traição ao espírito da lei”. No entanto, para Azpúrua, não havia outra estratégia a adotar, caso contrário, corria-se o risco de a lei não ser aprovada.

<sup>22</sup> Ainda não existia o Ministério da Cultura que foi criado em 2005.

<sup>23</sup> Carlos Azpúrua esteve à frente da presidência da Comissão de Cultura do parlamento venezuelano.

Como cineasta e como político, entendi que era até ali onde podíamos chegar, dadas as condições então existentes. Ou seja, termos um marco jurídico, sacrificar a participação do setor privado, que secularmente se negou a ser corresponsável pela indústria cinematográfica. Ficamos com esse marco jurídico para posteriormente criar condições de poder levar adiante o que estamos fazendo agora (IBIDEM, p. 27, tradução nossa).

O avanço a que se refere Azpúrua foi o processo de revisão da Lei de Cinematografia Nacional, iniciado no ano 2000 e que culminou com a aprovação, em 2005, da atualização do texto que fora promulgado em 1993.

A primeira edição da Lei de Cinematografia Nacional foi então aprovada no Congresso Nacional venezuelano em 15 de agosto de 1993 e publicada no Diário Oficial do país em 8 de setembro daquele ano. Ainda que o Art. 18 não tenha sido mantido, pode-se considerar que a aprovação do texto representou um avanço em relação à consolidação das políticas públicas culturais até então existentes, sendo considerada a principal conquista a criação do CNAC. Órgão vinculado ao poder público governamental, o Conselho passou a ser a instituição responsável pelo fomento e aplicação das normas dedicadas ao cinema. Até então, as políticas de cinema eram de responsabilidade do Foncine, ligado ao Ministério do Fomento. Entre as instâncias de decisão do CNAC, passou a existir um conselho formado por representantes do governo e da sociedade civil, que teria a atribuição de avaliar as produções a serem financiadas com os recursos do Fundo. No entanto, com a retirada do Art. 18 do texto normativo, o cinema venezuelano continuou dependente essencialmente do financiamento estatal, o que limitava a atuação do recém criado Conselho.

Ao fazer uma avaliação do contexto cinematográfico venezuelano durante os anos da década de 1990, o realizador Carlos Caridad Monteiro destaca a ocorrência de um fenômeno que consistiu na ocupação do conselho deliberativo do CNAC unicamente pelos representantes das duas principais associações – ANAC e Caveprol – que acabaram controlando a destinação dos (poucos) recursos disponíveis apenas para um grupo restrito de cineastas ligados às duas entidades.

Para mim, os anos 1990 foram como uma década perdida para o cinema na Venezuela. Nesse período os componentes do comitê do CNAC dividiam os recursos entre essas duas maiores associações apenas. Havia uma espécie de ‘rodízio’ entre os projetos aprovados. Foram feitos nesse período muitos filmes ruins. Os filmes venezuelanos praticamente desapareceram das salas de cinema (MONTEIRO, 2011).

Outro fator destacado por Monteiro como negativo do período é o fato de que a maior parte das produções levava muito tempo para ser concluída e, enquanto o projeto estava em andamento, muitas vezes necessitava de complementação do orçamento inicial, o que impedia uma distribuição efetiva dos recursos geridos pelo Conselho. Com a reforma da lei, como será exposto a seguir, uma das exigências passou a ser a conclusão das obras em um tempo limite.

A falta de uma política de fomento que viabilizasse a produção de cinema nacional, somada à concentração dos poucos recursos existentes a um restrito grupo, fez com que a produção cinematográfica do período fosse pífia.

### **3.2. A Reforma Institucional da Cultura no Governo Chávez**

No governo de Hugo Chávez, que assumiu a presidência do país em 1999, diversas políticas nacionais foram revistas – como foi demonstrado no Capítulo 2 desta dissertação –, inclusive, aquelas dedicadas à cultura. Essa revisão incluiu uma reorganização das estruturas administrativo-burocráticas do Estado, com a fusão e criação de instâncias responsáveis pela gestão cultural do país. Em 2005 foi criado o *Ministerio del Poder Popular para la Cultura* (MPPPC), que passou a ser o ente estatal responsável pelas políticas culturais. Até essa data, tais políticas eram geridas por um Vice Ministério da Educação, Cultura e Esporte, ligado diretamente à presidência da República.

Nesse período, existiam cerca de 30 instituições governamentais – que foram distribuídas entre as plataformas culturais – que estavam relacionadas com a gestão das políticas culturais. O Ministério da Cultura passou a ser o órgão de Estado responsável pela implementação das diretrizes e políticas que pudessem contribuir

[...] para o desenvolvimento humano de forma integrada, para a preservação e conhecimento do patrimônio cultural tangível e intangível da nação, e a promoção e valorização das expressões culturais do país como elementos substantivos e determinantes para o abrigo do patrimônio e memória cultural e aprofundar o sentido de identidade nacional, como expressões de ideias de uma vida de dignidade e integridade (MINISTERIO DEL PODER..., 2005, tradução nossa).

Foram criadas cinco plataformas: a) Livro e Leitura; b) Pensamento, Patrimônio e Memória; c) Artes Cênicas, Musicais e Diversidade Cultural; d) Artes da Imagem e do Espaço e e) Cinema e Meios Audiovisuais, sendo essa última a que reúne as diretrizes para as políticas audiovisuais como um todo, incluindo as cinematográficas. A plataforma do Livro e Leitura reúne as instituições voltadas ao campo editorial (produção e promoção literária,

impressão, distribuição, conservação e difusão). A de Artes Cênicas, Musicais e Diversidade Cultural orienta as políticas e estratégias no campo do teatro e da música, administrando as instituições estatais responsáveis pelo tema. A de Artes da Imagem e do Espaço tem a atribuição de gerir o patrimônio cultural nacional, abrangendo artes visuais, artesanato, arquitetura, pintura e escultura, e a do Pensamento, Patrimônio e Memória coordena as ações para a conservação e a difusão do patrimônio documental do país.

De acordo com a pesquisadora venezuelana, Libia Villazana (2008, p. 165), o país anunciou sua chamada “revolução cultural” ainda em 1998 quando Hugo Chávez foi eleito presidente. O processo foi acompanhado da demissão de grande parte dos dirigentes que estavam à frente das instituições de cultura nesse período, que para o novo governo constituíram verdadeiros “feudos culturais” em sua gestão. Em seus lugares, foram nomeados dirigentes ligados ao governo que então assumia o comando do país.

Para a estudiosa, no entanto, a maior mudança em relação à cultura aconteceu em 2005 com a criação do Ministério da Cultura, que propõe uma revolução – também explícita no *slogan* do órgão “revolução de consciência” – porque quebra as estruturas ideológicas existentes anteriormente em matéria de cultura e propõe uma nova arquitetura cultural.

As instituições gestoras das políticas voltadas ao audiovisual foram reunidas na Plataforma de Cinema e Meios Audiovisuais, que passou a atuar como um sistema para a coordenação e articulação das políticas do setor. Na avaliação de Javier Sarabia (2011), que em 2011 estava à frente da presidência da Fundação Cinemateca Nacional, um dos aspectos importantes desse processo de reforma, classificado por ele como “nova institucionalidade das políticas culturais”, foi a criação de instituições e, principalmente, a articulação e coordenação entre esses órgãos por meio do novo sistema.

No âmbito da nova plataforma, o Estado venezuelano criou estruturas operacionais e administrativas que abarcaram as esferas de produção, distribuição e exibição cinematográfica no intuito de promover o cinema nacional. Para Villazana (2008, p.165), as ações voltadas à regulamentação das políticas culturais audiovisuais, representam o entendimento por parte do governo venezuelano da importância do cinema e da televisão como ferramentas de crescimento econômico do país e, sobretudo, de independência ideológica.

Inicialmente, integraram a plataforma os órgãos já existentes: a Fundação Cinemateca Nacional, fundada em 1966; o Centro Nacional de Fotografia, criado em 1996 e o Centro Nacional Autônomo de Cinematografia, criado com a aprovação da Lei de Cinematografia

Nacional de 1993. Em seguida, foram incorporadas as instituições criadas no âmbito do novo ordenamento institucional: a *Villa del Cine* e a Amazônia Filmes, ambas fundadas em 2006 e responsáveis, respectivamente, pela produção e distribuição cinematográfica, e o Centro Nacional do Disco, criado em 2007. A nova linha de atuação do governo no campo cultural está relacionada ao projeto do presidente Hugo Chávez, que contempla a configuração de um Estado muito mais presente nos diversos segmentos.

### 3.3. A reforma da Lei de Cinematografia Nacional

Nesse processo de reordenamento da política cultural, a regulamentação do setor cinematográfico também passou por revisão. A Lei de Cinematografia Nacional, a chamada *Ley del Cine*, aprovada em 1993, já não respondia à demanda apresentada pelos atores da esfera cinematográfica, que cada vez mais pressionavam o governo pela implementação de mudanças mais profundas que modificassem as estruturas até então vigentes. Sem mecanismos que garantissem o ingresso de recursos próprios, além daqueles destinados diretamente pelo governo, os realizadores encontravam dificuldades para produzir seus filmes. Além disso, como não existiam dispositivos que regulamentassem a presença do cinema nacional nas telas de cinema, os filmes norte-americanos ocupavam quase a totalidade – chegando a 90% em alguns estados – das salas de projeção do país, como pode ser observado abaixo:

<b>TABELA 4 – Evolução de filmes Venezuelanos e Importados Exibidos em Escala Nacional (1998–2000)</b>				
Em números e participação dos filmes venezuelanos				
ANOS	NÚMERO			% Exibição de filmes venezuelanos
	Filmes venezuelanos exibidos	Filmes importados exibidos	TOTAL	
<b>1998</b>	24	123	<b>147</b>	<b>16,33</b>
<b>1999</b>	33	152	<b>185</b>	<b>17,84</b>
<b>2000</b>	21	138	<b>159</b>	<b>13,21</b>

Fonte: Associação Venezuelana de Exibidores (AVEP) apud Fundación Polar, 2004.

Foi então que, novamente, diretores, produtores e realizadores voltaram a se reunir para novas discussões sobre a regulamentação das políticas de cinema da Venezuela. O objetivo dessa vez, portanto, era avançar em relação a aspectos que não haviam sido contemplados quando da promulgação do texto original, em 1993.

Para o cineasta Carlos Azpúrua, a maior importância no processo de modernização da lei, ocorrido na metade da última década, é o de que o mesmo ocorreu “sob o consenso de um amplo espectro tanto de produtores como de autores, como o Sindicato ou o Circuito Gran Cine, a Câmara de Cinema e Vídeo e os produtores”, citando algumas entidades participantes das discussões. Assim o produtor definiu o processo de reformulação da lei:

A reforma da lei é a busca de uma autonomia econômica da indústria cinematográfica, o que quer dizer modernizá-la com um critério de soberania cultural; o Estado tem uma responsabilidade em uma indústria cultural como é a do cinema – que não é apenas uma indústria maravilhosa, veja-se, por exemplo, o que Hollywood tem significado desde o ponto de vista ideológico e político para os Estados Unidos – como também uma das indústrias mais poderosas em seu ingresso territorial bruto, integrada a indústria do espetáculo (AZPÚRUA, 2003, p. 27-28, tradução nossa).

A referida autonomia seria, finalmente, alcançada com a definição de fontes de financiamento que passariam a garantir que o cinema não mais dependesse exclusivamente do orçamento governamental.

Em entrevista concedida em 2003, dois anos antes da conclusão da reforma, quando os debates estavam sendo realizados, o diretor geral setorial de Cinema e Meios Audiovisuais do então existente Conselho Nacional de Cultura (CONAC), Juan Carlos Lossada, destacou a importância de se estabelecer fontes alternativas para financiamento da produção nacional, assim como outras medidas que protegessem o ainda incipiente mercado cinematográfico.

Basicamente as coisas mais importantes que têm a ver com esta reforma são a criação de fontes alternativas, mas além deste existem outros pontos que são importantes como as cotas de tela que devem ter as produções nacionais. Também há aspectos relacionados com os laboratórios venezuelanos em cujas instalações deveriam ser feitos algum percentual de cópias dos filmes estrangeiros exibidos na Venezuela (LOSSADA, 2003, p. 31, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Percebe-se com isso que a discussão em torno da elaboração de uma nova lei de cinematografia foi conduzida no sentido de reunir o maior número possível de entidades e instituições relacionadas com a produção cinematográfica. Nessa época, Diego Rísquez, então presidente da Associação Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) ressaltou esse contexto de consenso que se buscou durante o processo de reformulação da lei.

---

<sup>24</sup> Naquele período, as cópias dos filmes eram todas rodadas no exterior, ainda que existisse na Venezuela tecnologia disponível para o trabalho.

Nas discussões sobre cinema, assim como em quaisquer outros setores da sociedade implica diferentes visões políticas do que é um país e visões distintas de temas como religião, etnia e sexualidade, mas há pontos em que nós, os cineastas, estamos de acordo, e um desses pontos é a Lei de Cinematografia (RÍSQUEZ, 2003, p. 30, tradução nossa).

Também foi objetivo da revisão do texto legislativo, assegurar uma política que incentivasse e viabilizasse o surgimento de novos realizadores para o cinema nacional, em uma perspectiva de renovação da linguagem cinematográfica. Por isso, o CNAC – que fora historicamente capitaneado por uma geração de cineastas e por isso carecia de uma política de distribuição de recursos que garantisse espaço para um maior número de filmes de jovens cineastas – teve seu regulamento modificado. A mudança possibilitou o surgimento de uma nova geração de realizadores, renovando o interesse dos venezuelanos pelo cinema nacional.

A avaliação de Carlos Caridad Monteiro (2011) sobre esse período leva em consideração o fato de que, principalmente a partir do ano 2000, o cenário da produção e consumo de audiovisual na Venezuela começou a modificar-se e alguns acontecimentos são indicadores desse processo. De acordo com Monteiro, um desses episódios está relacionado ao lançamento, em 2005, de *“Sequestro Express”*, filme de Jonathan Jakubowicz, jovem realizador que, com orçamento próprio e trabalhando com atores não profissionais na produção, conquistou em poucos dias uma repercussão que há tempos não era vista em um filme nacional. O filme não foi bem recebido pelo governo de Hugo Chávez, que o considerou extremamente violento, chegando a incluir algumas cenas reais da tentativa de Golpe de Estado sofrida por Chávez em 2002. Em contrapartida, o público venezuelano compareceu em massa às salas de cinema do país dando início a uma retomada do interesse por parte da população em assistir às produções nacionais.

Outra característica de renovação desse período foi a que ocorreu no interior das entidades representativas do cinema. A ANAC e a Caveprol, as duas principais entidades que historicamente foram dirigidas por representantes ligados a uma geração de cineastas que teve seu auge nos anos das décadas de 1970 e 1980 e sempre tiveram as condições para atuarem com muita força e poder político, começaram a ser integradas por realizadores que representavam o novo contexto de produção audiovisual do país. Esse movimento garantiu nova feição às organizações e à política de distribuição dos recursos disponíveis para o financiamento da produção cinematográfica.

Além de ocuparem as entidades já existentes, que já possuíam atuação histórica no país, os jovens realizadores começam a se organizar em novas entidades representativas que, a

partir de uma nova forma de organização, muito mais como um coletivo do que como diretoria, passam a atuar nas esferas de decisão até então pouco disputadas por outros grupos que não àqueles com atuação histórica.

Nessa direção, surgem em 2011 a Associação de Produtores Cinematográficos e Audiovisuais (AVEPCA) e a Cine Caravana, uma proposta de distribuidora de produções independentes, especialmente documentários. O documentarista venezuelano Marc Villá, um dos fundadores da Cine Caravana, fala da proposta:

A Cine Caravana nasce da necessidade de difundir os trabalhos dos documentaristas venezuelanos em um nível popular. Muitas dessas produções chegaram a ser exibidas em salas de cinema ou televisão, mas o documentário é um tipo de produção que as pessoas querem ter para ver quando quiserem em casa. Surge de uma necessidade concreta de difundir os filmes alternativos (VILLÁ, 2011b, tradução nossa).

Em 2011 estava em curso a produção pela cooperativa de uma série em coprodução com a TVES, um dos canais de televisão que integra o Sistema de Meios Públicos, intitulada “Crônicas Extraordinárias”. Em sua carta de criação, publicada em maio de 2011, os representantes da AVEPCA dizem que a nova associação:

[...] representa o fim de uma estrada na história do cinema venezuelano e o início de uma nova forma de cinema em nosso país, através da criação de uma plataforma de encontro, reflexão, promoção e projeção de nosso filme venezuelano, a partir da união de produtores cinematográficos e audiovisuais com uma sólida experiência, com uma longa história e visão [...] (AVEPCA, 2011, tradução nossa).

Pontuando o novo contexto do cinema do país, a nova entidade se posicionou em defesa de uma efetiva distribuição, mais transparente e democrática, dos recursos destinados à produção audiovisual:

É hora de esquecermos os interesses pessoais e práticas irregulares e recorrermos novamente ao diálogo e à unidade de todos os setores ligados ao campo cinematográfico, mas não mais com a intenção de acessar as mesas de discussão do fomento por parte do Estado e em seguida esquecer os acordos e obter financiamento exclusivamente para seus filmes. Este é um momento de mudança e, com a ajuda de todos, alcançaremos o objetivo de termos um cinema cada vez melhor na Venezuela. Chega de exclusão e de tentativas de um acesso utópico ao poder que, na verdade, por lei e por direito deve ser de propriedade de todos os venezuelanos e não de minorias excludentes (AVEPCA, 2011, tradução nossa).

Outra cooperativa criada no período recente foi a Pana Filmes, coordenada por Angel Palácios, diretor do documentário *“Puente Llaguno: claves de un masacre”*, que trata do golpe militar contra Chávez e a forma como os meios de comunicação manipularam a divulgação das imagens do confronto ocorrido na ponte que dá nome à produção e é uma das vias de acesso ao Palácio Miraflores, sede do governo venezuelano.

Outro fator que possibilitou uma distribuição mais diversa do orçamento aos realizadores foi a inclusão, na nova versão da lei, de 2005, de um tempo limite para a conclusão dos filmes financiados com recursos públicos. Para o cineasta Carlos Caridad Monteiro (2011), a medida teve impacto positivo no mercado de cinema nacional. “Começamos a ter uma maior circulação de filmes, em grande medida pelo tempo limite de produção que foi imposto com a nova legislação”, destacou.

## CINE VENEZUELANO: NOVAS FORMAS DE FINANCIAMENTO

---

### **4.1. Uma nova fonte de financiamento para o Cinema Nacional**

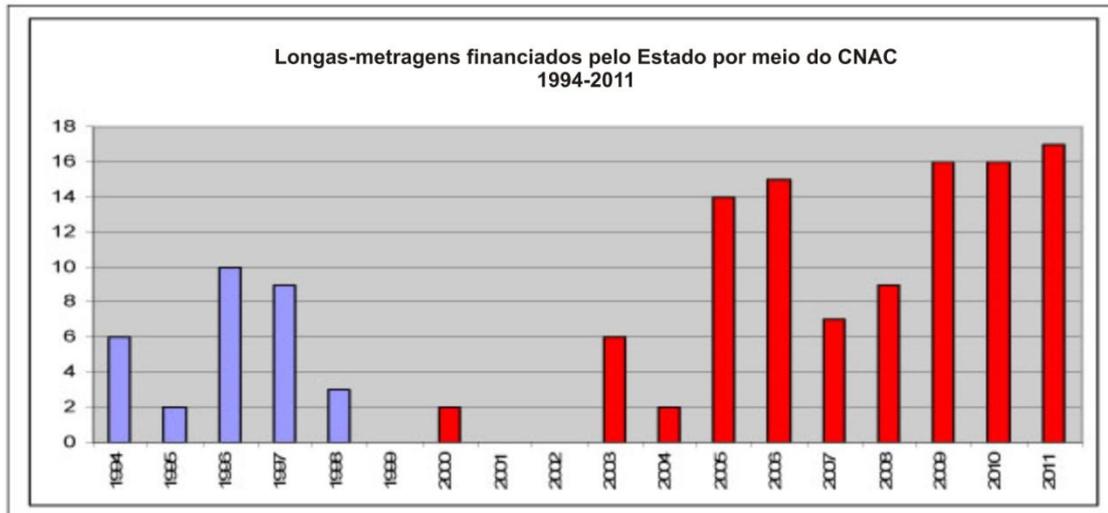
Uma das principais razões que levaram as entidades representativas do setor cinematográfico a trabalharem em uma proposta de revisão da lei de cinematografia nacional era garantir à economia cinematográfica – pensando em todas as suas etapas, desde a produção até a exibição – mecanismos mais sólidos de sobrevivência, com estruturas minimamente institucionalizadas e, principalmente, com garantias de independência em relação ao financiamento exclusivamente proveniente do Estado. O que não foi possível garantir em 1993, na aprovação do primeiro texto, era alcançado 12 anos depois.

A gestão desses recursos que passaram a ser destinados à política de fomento à produção nacional ficou a cargo do CNAC, por meio do Fundo de Promoção e Financiamento do Cinema (FONPROCINE), também criado com a nova Lei. Desde a sua criação, o Fundo tem representado a principal alavanca para o incremento da produção cinematográfica nacional. Do montante de recursos arrecadado, 60% é destinado à criação, produção e coprodução de filmes venezuelanos. Os 40% restantes são destinados a outras ações de apoio à atividade cinematográfica, sendo 10% desses para a manutenção e funcionamento do próprio CNAC.

A gestão do Fundo é feita a partir de uma Junta Administrativa composta por 17 representantes, divididos paritariamente entre governamentais e não-governamentais. De acordo com a Lei, da parte do governo têm assento no órgão, além da presidência do CNAC, representantes dos ministérios da Cultura; da Educação e Esportes; das Finanças; do Turismo; da Indústria e Comércio; das Relações Exteriores e do Banco de Desenvolvimento Econômico e Social da Venezuela. Da parte não-governamental, participam da gestão do Fundo representantes da Associação Venezuelana de Exibidores de Filmes, da Câmara da Indústria de Cinema e Vídeo, das câmaras de Televisão em Sinal Aberto e por Assinatura, da Associação da Indústria do Cinema, da Câmara Venezuelana de Produtores Cinematográficos, da Associação Nacional de Autores Cinematográficos, um representante da organização dos espectadores de cinema e um representante designado pelo Sindicato dos Trabalhadores do Rádio, Teatro, Cinema e Televisão.

Os recursos provenientes do Fundo destinam-se a: (1) planos de apoio financeiro, preferencialmente para a realização de obras cinematográficas nacionais, distribuição de filmes nacionais, latinos e ibero-americanos independentes, programas de melhorias em salas de exibição, laboratórios de copiagem e de pós-produção; (2) estímulos e subsídios à produção de filmes nacionais; (3) projetos de pesquisas de cinema e formação cinematográfica por meio de escolas de audiovisual; (4) projetos de pesquisa sobre os direitos de propriedade intelectual associado à comercialização, distribuição e exibição de obras cinematográficas; (5) criação e manutenção de um Programa de Bem Estar Social para os trabalhadores independentes do setor cinematográfico, para o qual são destinados 10% de toda a arrecadação anual do Fonprocine.

Inicialmente, a sistemática utilizada pelo órgão para a distribuição dos recursos, era a de realização de convocatórias por meio de editais e chamadas públicas para seleção dos projetos a serem financiados com recursos do Fonprocine. Em março de 2012 entraram em vigor novos regulamentos para a seleção de obras a serem financiadas e para a distribuição dos recursos: o Regulamento Interno de Estímulo e Fomento à Criação e Produção Cinematográfica (RIEFCPC), o Regulamento Interno de Estímulo à Cultura Cinematográfica e o Regulamento Interno da Comissão de Estudos e Projetos Cinematográficos. Com as novas regras, deixou de ser utilizado o mecanismo de editais e passou a ser permanente a recepção e apresentação de projetos a serem financiados. A submissão de projetos para avaliação passou a ser feita por um sistema eletrônico, o Sistema Automatizado de Projetos Cinematográficos (SapCine), ao qual os realizadores têm acesso a partir de seu Registro Nacional de Cinematografia – obrigatório para todos os realizadores e produtores de cinema. O financiamento pelo CNAC prevê o apoio a projetos de desenvolvimento de roteiros, de apoio a produções e pós-produções, entre outros. Observando os dados da série histórica é possível aferir que o órgão passou a adquirir maior importância para a economia do cinema venezuelano, sendo o responsável direto pela viabilização de grande parte da produção nacional nos últimos anos, conforme pode ser notado no quadro a seguir:

**FIGURA 2 – Série histórica do financiamento de longas-metragens pelo CNAC (1994-2011)**

Fonte: Balanço de Gestão de 2011 do Ministério do Poder Popular para a Cultura

Dados do Relatório de Gestão do Ministério da Cultura mostram que em 2011 o CNAC financiou 105 projetos, sendo 17 longas-metragens, 6 médias-metragens e 18 curtas-metragens, além de desenvolvimento de roteiros, coproduções e transferência para 35 mm. O investimento total em apoio à produção cinematográfica alcançou 60,8 milhões de *bolívars fuertes*, o equivalente a aproximadamente 14 milhões de dólares.

Para garantir sustentação financeira ao Fundo de forma a não depender exclusivamente do orçamento direto aportado pelo governo, a nova legislação instituiu uma série de tributos a serem pagos pelos setores ligados à economia do cinema, desde as etapas de produção, até exibição e comercialização. A medida afetou os grupos exibidores do cinema comercial, em especial os grandes grupos internacionais, razão pela qual a medida encontrou forte oposição do mercado exibidor em atuação na Venezuela.

Com a nova regra, os grupos ligados à exibição de cinema passaram a contribuir com o Fundo com o pagamento do equivalente a 5% – desde 2007 – de toda a arrecadação da bilheteria. Nos casos em que a empresa exibir filmes nacionais certificados pelo CNAC além do percentual mínimo determinado pela cota de tela, é concedido um desconto de até 25% do imposto devido. O dispositivo legal isenta do pagamento da contribuição apenas as salas classificadas pelo CNAC como alternativas ou independentes e que se dedicam à exibição de “filmes artísticos”, classificados como fora do circuito comercial.

O setor distribuidor também foi taxado a contribuir com 5% de sua renda anual obtida com a distribuição de filmes comerciais. Outro tributo instituído pela reforma da lei foi uma contribuição cobrada a partir da receita bruta sobre a venda de espaços publicitários por empresas prestadoras de serviços em televisão comercial aberta e por assinatura. Calculado de acordo com a receita obtida, tal imposto pode chegar a 1,5% da arrecadação publicitária. Caso o distribuidor registre, no ano anterior ao do pagamento, a comercialização de filmes nacionais em número superior ao mínimo obrigatório pela Lei, é concedido um desconto de até 25% do total devido.

Para as locadoras de filmes recaiu a obrigação de pagar ao Fundo o correspondente a 5% de seu faturamento mensal. Além disso, a legislação determinou que todas as empresas que atuam com finalidade de lucro no serviço técnico, tecnológico, logístico ou de qualquer natureza, a produção e realização de obras cinematográficas em território nacional pagarão ao Fundo o equivalente a 1% de sua receita.

Como forma de incentivar o investimento na produção nacional, a Lei garantiu a isenção, em até 25% da contribuição devida, nos casos em que os recursos são destinados à coprodução de obras nacionais independentes não publicitárias. Dados de 2006<sup>25</sup> mostram que naquele ano foram registrados 542 contribuintes, distribuídos de acordo com a Tabela 5:

<b>TABELA 5 – Contribuições ao Fonprocine, por tipo de contribuinte</b>	
<b>Tipo de Contribuinte</b>	<b>Quantidade</b>
Exibidores	46
TV Sinal aberto	29
TV por assinatura	87
Distribuidores	4
Venda e aluguel	25
Produtores	351
<b>Total</b>	<b>542</b>

*Fonte: Relatório de Gestão do Fonprocine – 2006*

Do total arrecadado, 64,78% foi oriundo do setor exibidor, seguido pelas televisões por assinatura, que representaram 28,10%.

<sup>25</sup> Não foi possível obter dados mais recentes a respeito da arrecadação do Fonprocine.

Dados do Relatório Anual do Ministério da Cultura mostram que para 2010 o total estimado de arrecadação era de 78,9 milhões de *bolívares fuertes*, o equivalente a 18,3 milhões de dólares. Em 2011, a arrecadação do Fundo chegou a 102,1 milhões de *bolívares fuertes* – o que representa 23 milhões de dólares – que foram aportados no financiamento de 105 projetos, sendo 32 produções de longas-metragens, um média-metragem, 23 curtas-metragens e sete coproduções minoritárias, entre outros 37 projetos.

#### 4.2. *Villa del Cine*: uma produtora estatal

No ano de 2006, por meio do Decreto nº 4.266, de 6 de fevereiro, um ano após a aprovação da nova Lei de Cinematografia Nacional, o governo venezuelano criou a *Villa del Cine*, produtora cinematográfica vinculada ao Ministério da Cultura. Construída na localidade de Guarenas, cidade do estado venezuelano de Miranda, vizinha à capital Caracas, e equipada com tecnologia de ponta de cinema digital, a *Villa del Cine* foi gestada com os objetivos de “produzir obras audiovisuais de valor artístico e cultural e fomentar o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional mediante a prestação de serviços a organismos públicos e privados e produtores e produtoras independentes” (VILLA DEL CINE, 2006, tradução nossa). Com o *slogan* “fazemos cinema venezuelano para o mundo”, a Villa foi a aposta do governo venezuelano no incremento da produção nacional.

FIGURA 3 – Fachada do prédio principal da *Villa del Cine*



Crédito: Nair Rúbia Nascimento Baptista

Na avaliação de José Antonio Varela (2011), realizador venezuelano que em 2011 exercia a presidência da Villa, a criação da instituição está relacionada, entre outros fatores,

com a avaliação, por parte do governo, de que as obras nacionais apresentavam alto custo de produção, o que demonstrava a necessidade de o governo investir no setor com o objetivo de impulsionar a produção nacional, reduzindo os custos das realizações. Sendo o governo de Hugo Chávez um governo com fortes características nacionalistas, a Villa foi inicialmente pensada para atuar como uma produtora especializada em filmes históricos que contassem a trajetória de personagens célebres da história venezuelana, em especial aquelas ligadas aos feitos das lutas de libertação do país. Por essa razão, a *Villa del Cine* dedicou-se em seus primeiros anos de funcionamento à produção de filmes com essas características, tais como “*Zamora*”, de Román Chalbould e “*Miranda Regressa*”, de Luis Alberto Lamata, que levaram às telas as trajetórias de Ezequiel Zamora e Francisco de Miranda, respectivamente.

Essa atuação inicial da Villa, que privilegiou a produção de filmes de personagens célebres da “revolução bolivariana” tão disseminada pelo discurso oficial do presidente Chávez, provocou a resistência de muitos setores, que viam a instituição como uma produtora exclusiva para esse tipo de cinematografia. Essa avaliação pode ser exemplificada nas palavras da pesquisadora das políticas culturais venezuelanas, Libia Vilazzana:

Contar com um complexo audiovisual com tecnologia avançada, como é o caso da Villa del Cine, é o sonho de todo país latino-americano, sobretudo aqueles países com indústrias audiovisuais mais frágeis. A Venezuela tem conseguido manter em funcionamento esse sonho. No entanto, utilizar essas instalações para produzir projetos audiovisuais dirigidos majoritariamente ao fortalecimento do estipulado na Constituição Nacional equivale a cegar o projetor de cinema e inclusive pode equivaler paradoxalmente a alimentar o desencantamento do público venezuelano por seu cinema (2008, p. 166, tradução nossa).

E de fato essa parece ter sido a vocação inicial pensada pelos gestores do Estado para a *Villa del Cine*, conforme pode ser apreendido na fala de Lorena Almarza, uma das primeiras diretoras da instituição: “Estamos filmando roteiros que refletem a justiça e solidariedade, ou seja, os valores expressados pela Constituição da República Bolivariana da Venezuela, os valores fundamentais que nos permitam construir um novo cotidiano” (apud COBO, 2006). Nesse sentido, percebe-se uma tentativa de instrumentalização do cinema por parte do governo nos anos iniciais de funcionamento da instituição, o que consideramos ser problemático do ponto de vista da implementação da política cultural.

Também é possível apreender do discurso oficial sobre os objetivos da instituição o incentivo que o governo buscava assegurar à descentralização da produção de cultura, no

sentido de garantir àqueles grupos que por anos haviam sido alijados do processo de produção cultural, os meios necessários para sua participação.

A criação da Villa está inserida no ambiente comunicacional que estamos vivendo, pois considera que existe uma transformação no setor com o incentivo dos meios comunitários e da produção nacional independente. Decidimos dar oportunidade a pessoas que têm o que dizer, mas nunca haviam encontrado espaço (ALMARZA apud COBO, 2006, tradução nossa).

No entanto, a medida que os realizadores de cinema do país perceberam o potencial da nova instituição, a Villa passou a ser cada vez mais procurada, diversificando com isso seu catálogo de produções. Neste novo cenário cinematográfico venezuelano, começaram também a surgir novas iniciativas, tal como pontua o realizador Carlos Caridad Monteiro.

Começa-se a criar no país uma nova geração de realizadores. E nesse período, entre os anos de 2007 e 2008, temos no país muita gente escrevendo sobre cinema, retomando uma produção de crítica cinematográfica que há alguns anos deixara de existir. É assim que passamos a ter um novo contexto de cinema no país e acredito que o governo percebeu que havia um potencial de produção nacional que até então não encontrava os meios para existir (MONTEIRO, 2011).

Ao falar da relação dos realizadores com as instituições do Estado, o documentarista Marc Villá (2011b) destaca que sua experiência, por meio da cooperativa *La Célula*: “Tive filmes financiados por instituições do Estado e sempre fiz críticas ao governo, e assim mesmo o governo promoveu meus filmes. Até agora não houve casos de censura”.

Villa cita situações como o caso da tribo indígena, os Yupkas, localizada em uma região onde atua uma empresa de carvão e há um forte embate pela terra. De um lado a intensiva exploração de carvão e de outro uma luta constante pelo reconhecimento das terras indígenas, transformando o local em um dos lugares mais conflituosos do país. “Nunca houve censura com relação ao caso. Os meios públicos não falam do assunto, mas a produção independente faz a discussão de forma livre” (VILLA, 2011b, tradução nossa).

Sobre essa questão, o diretor Román Chalbaud avalia que tem ocorrido um movimento positivo, por parte dos realizadores venezuelanos, de se apropriar das políticas de cinema promovidas pelo Estado:

Atualmente acredito que uma grande parte dos cineastas seja antichavista. Mas eles têm se dado conta, com o tempo, de que as leis são para todos, de que o Estado,

quando lança seu filme, garante os mesmos benefícios a todos, como os programas do Ministério da Cultura, do CNAC. Os benefícios são para todos, não para alguns. Na Villa del Cine, por exemplo, existem muitos profissionais trabalhando, inclusive nos filmes históricos, que não são chavistas, mas são bons profissionais (CHALBAUD, 2008).

Investindo em tecnologia de ponta, a *Villa del Cine* cumpre o papel de aportar tecnologia cinematográfica às realizações nacionais. Atuando efetivamente como uma produtora cinematográfica, a Villa participa das produções de diferentes maneiras. Uma possibilidade aos realizadores é recorrer à Villa apenas em algumas das fases de realização do filme. Em alguns casos, os diretores a procuram na fase de pós-produção ou finalização. Em outros casos, a instituição pode ser contatada apenas para o empréstimo de vestuário ou cenografia, já que é a única no país a dispor de uma oficina de produção de figurino, especialmente aqueles usados em filmes históricos. Para esses casos, em que a Villa não é a produtora responsável pela totalidade do filme, não é feita seleção das produções a serem contempladas, sendo apenas administrada a demanda e a capacidade operacional da instituição. Na medida em que há disponibilidade de equipamentos e pessoal, o projeto é acolhido.

Na ocasião da visita realizada à *Villa del Cine* em setembro de 2011 estava sendo rodado o filme “*Azú*”, que retrata o período da escravidão da população afro-venezuelana. Atuaram na produção mais de 100 figurantes de grupos culturais, como o *Teatro Negro Barlovento*<sup>26</sup> e *Tambores de San Juan de Curiepe*. Também estava sendo rodado o filme “*Corpus Christi*”, de César Bolívar, que dirigiu, em 1984, o filme “*Homicídio Culposo*”, o filme de maior bilheteria em toda a história do cinema nacional (1,3 milhão de espectadores). *Corpus Christi* é o segundo filme do diretor produzido pela *Villa del Cine*. Em 2009 rodou “*Muerte em Alto Contraste*”.

Outra forma de participação da Villa é atuar na totalidade de uma produção, desde a concepção do roteiro até a produção. Nesses casos, são realizadas convocatórias para a seleção dos projetos a serem contemplados, geralmente por meio de editais. Outra possibilidade de produção por meio da Villa é a partir de convites da própria instituição. Nesse último caso, um exemplo citado por José Antônio Varela foi o que ocorreu em 2011,

---

<sup>26</sup> Barlovento é uma região localizada no estado de Miranda, no centro do país e é conhecida por preservar suas raízes africanas. No passado, a região sediou fazendas de cacau e recebeu muitos escravos vindos, principalmente, de países como Congo e Angola. No governo de Hugo Chávez foi criada, na região, a Chocolateria “*El Cimarrón*”, que atua com as comunidades tradicionais na formação de cooperativas para produção e distribuição de derivados do cacau.

ano em que se celebrava no país o aniversário de 200 anos da independência da Venezuela da colonização espanhola. O governo desejava produzir para a ocasião um filme que tratasse da escravidão no país, tema até então não abordado pelo cinema histórico nacional. Para o projeto foi então convidado um dos mais tradicionais diretores na produção de filmes históricos, Luis Alberto Lamata. Em 2011, a capacidade da Villa era de produzir, simultaneamente, dois filmes de grande porte ou três de médio porte.

Balanco de 2011 mostrava que, desde seu primeiro ano de funcionamento, em 2006, a Villa havia lançado nove convocatórias para seleção de projetos a serem realizados com apoio da instituição. De acordo com Varela (2011), apesar de ser criada e administrada pelo governo, na prática, a Villa funciona como as demais produtoras de cinema, não havendo, por parte da instituição, preferência ou crivo de caráter político à seleção dos projetos a serem apoiados. Como o atendimento às demandas feitas à Villa ocorre na medida em que há disponibilidade e força operacional, são poucas as exigências a uma produção para que conte com o apoio da instituição. A exigência de ser uma produção nacional é a única de que a direção da Villa não abre mão, apesar de ocorrerem também casos de coproduções. São ainda recorrentes as parcerias de coproduções com outros países, especialmente para a realização de filmes de cineastas latino-americanos. O cineasta boliviano Jorge Sanjinés, o chileno Fernando Pino Solanas e o argentino Miguel Litin, consagrados em seus países como expoentes do movimento que ficou conhecido como Cinema Novo, nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo, já coproduziram com a Villa.

A Villa também mantém convênios de cooperação com outros países. Em 2011, estavam vigentes acordos com Argentina e Cuba, sendo que esse último previa um intercâmbio entre os realizadores dos dois países.

Com isso, ao longo dos anos, desde a sua criação, a *Villa del Cine* passou a participar de grande parte das produções nacionais. De acordo com Varela (2011), a instituição participava, em 2011, de cerca de 50% de todos os filmes produzidos no país. O fato de a Villa trabalhar exclusivamente com equipamentos digitais e não com realização em película, é uma das razões apontadas pelo presidente para que alguns realizadores optem por não recorrer à instituição para a produção de seus filmes.

Outra razão para a Villa não ter participação ainda maior na produção nacional é o fato das estruturas da instituição não estarem ainda totalmente finalizadas. A expectativa do presidente em 2011 era de que, a partir de 2012, ano para o qual estava prevista a aquisição de novos equipamentos para o estúdio de pós-produção, a *Villa del Cine* passasse a ter condições

de participar de cerca de 80% dos filmes produzidos na Venezuela. Em cinco anos de existência e atuação, a *Villa del Cine* foi responsável por 78 produções, sendo 34 produções próprias e 44 coproduções, conforme quadro a seguir:

<b>QUADRO 7 – Resumo de produções e reconhecimentos da Villa del Cine (2006-2011)</b>		
<b>Total</b>	<b>Tipo de Produção</b>	<b>Detalhamento</b>
<b>78 produções<sup>27</sup></b>	34 produções próprias	Ficção: 21 Documentário: 11 Minisséries: 2
	44 coproduções	Ficção: 18 Documentário: 5 Curtas-metragens: 4 Animação: 4 Videoclipe: 1 Internacionais: 12
<b>77 reconhecimentos</b> (nacionais e internacionais)	48 em produções próprias	
	29 em coproduções	

Fonte: *Villa del Cine*

Vinculada ao Ministério da Cultura e financiada com recursos exclusivamente governamentais, a *Villa del Cine* contou, em 2011, com um orçamento de 39,4 milhões de *bolívares fuertes*, o equivalente a 9 milhões de dólares.

Como o país não dispunha de grande contingente de pessoal qualificado e especializado para atuar na “indústria” do cinema, já que não havia no país grande tradição no setor, o governo da Venezuela sentiu a necessidade de também atuar na qualificação e formação de mão de obra para esse novo mercado que o país passava a ter. Com isso, foi criada na Villa a Unidade de Capacitação Cinematográfica (UCC) a partir da qual são realizadas oficinas que contemplam todas as etapas de produção de um filme, desde a concepção do roteiro até oficinas de formação de atores.

Outra iniciativa nesse sentido ocorre a partir do Laboratório de Cinema do CNAC que está estruturado em três núcleos – formação, concessão de bolsas e centro de documentação. O núcleo de formação desenvolve dois grandes programas, sendo um voltado à formação especializada com oferta de oficinas para realizadores que já trabalham com produção e outro destinado à formação inicial. Nos módulos dedicados aos realizadores experientes, são convidados realizadores estrangeiros para que ministrem oficinas especializadas chamadas *Taller de Especialización Cinematografica* (TEC). De acordo com a avaliação de Henry Gómez Angarita (2011), que em 2011 exercia a função de Coordenador de Formação Cinematográfica e Audiovisual do CNAC, a oferta das Oficinas de Especialização

<sup>27</sup> Durante atividades de comemoração do 6º ano de atividades da *Villa del Cine*, José Antônio Varela apresentou novo balanço em que eram contabilizadas 99 produções com participação da Villa.

Cinematográfica era a função inicial do Laboratório quando a divisão foi criada. “Mas com o tempo, percebemos que havia outra frente importante de atuação que deveria dar conta da formação inicial dos realizadores”, lembrou.

Com esse objetivo, foi criado, em 2007, o programa *Cine en Curso*, que oferece as Oficinas de Realização Audiovisual Comunitária (*Talleres de Realización Audiovisual Comunitaria – TRAC*), que consiste em formação audiovisual para comunidades localizadas em cidades de todo o país. Desde a sua criação, foram ministradas cerca de 300 oficinas. Ao descrever o processo de realização do treinamento, Angarita lembra que em muitas situações a iniciativa foi a responsável por apresentar o cinema à população. “Falamos sobre o processo fílmico, sobre como são realizados os filmes e praticamente apresentamos o cinema para muitos que ainda não conheciam” (2011).

Atualmente, o programa oferece oficinas com carga horária de 35 horas divididas em cinco módulos: escrita, produção, câmera, realização e som, produção e pós-produção. Ao final da oficina, a comunidade se organiza para produzir um resultado audiovisual. De acordo com o Coordenador do CNAC, as oficinas deram origem ao surgimento de diversos cinemas de bairro e comunitário e despertou o interesse da população pelo audiovisual.

É como se tivéssemos acendido uma chama que estava apagada e os resultados tem nos surpreendido também pela qualidade. Esse é o nascimento de um grande *boom* de cinema comunitário que temos agora. Pessoas que começam a fazer seus primeiros filmes, e que têm a oportunidade de assistir suas pequenas e amadoras produções em praças públicas juntamente com seus amigos e vizinhos (ANGARITA, 2011).

A demanda apresentada pelas comunidades ao final da realização dos módulos fez com que o Laboratório investisse na criação de núcleos – as chamadas Unidades de Produção Audiovisual Comunitária (UPACs) – que garantiriam a continuidade do trabalho. O Laboratório se compromete a dar continuidade às Unidades com a oferta de novas oficinas de formação. Em 2011, havia cerca de 200 UPACs constituídas.

Para a viabilidade dos núcleos, são firmadas parcerias com os governos regionais para que seja garantido o orçamento necessário ao seu funcionamento. Em 2011, os 24 estados venezuelanos haviam implantado oficinas de formação de formadores com a finalidade de atender a toda a demanda das cidades. “Inicialmente, a mão de obra capacitada para ministrar as aulas estava muito concentrada em Caracas, por isso foi preciso descentralizar essa formação” (ANGARITA, 2011).

A atuação da instituição com a finalidade de formação suscitou na população um grande interesse no cinema nacional e no audiovisual como um todo. Diversos cinemas comunitários e de bairro foram reestruturados e voltaram a funcionar. O coordenador destacou ainda a atuação conjunta das instituições que integram a Plataforma de Cinema e Meios Audiovisuais do Ministério da Cultura. “Enquanto nós apoiamos essas iniciativas com formação, a *Villa del Cine* apoia com os equipamentos e tecnologia necessários” (IBIDEM).

Uma característica do cinema nacional destacada por grande parte dos realizadores e representantes do governo do setor é o fato de terem, os filmes venezuelanos, um alto custo de produção. De acordo com os entrevistados, tal situação está relacionada ao fato de ter sido expressivo o ingresso de dólares na economia do país durante o passado, resultado da valorização dos preços alcançados com a exploração e exportação de petróleo. Com recursos em abundância e sem uma política de distribuição sólida e racional, em muitas ocasiões eram financiados poucos filmes que por sua vez tinham altos custos.

Com a intenção de reverter essa tendência, a política de produção empreendida pela Villa na atual gestão está baseada em impulsionar e criar condições para a produção de filmes de baixo orçamento. Sobre a atual diretrix, Varela afirma que:

Na Venezuela o orçamento de um filme gira em torno de 1 milhão de dólares, com um orçamento “standart” que se estabeleceu nos últimos 15 anos. Mas o trabalho que estamos fazendo a partir da Villa é de revisão dos formatos para poder estabelecer uma linha de cinema de baixo custo, que na Venezuela ainda são poucos casos (2011).

Historicamente, a Venezuela situou-se, entre os países latino-americanos, como um dos que apresentavam escassa e irregular produção cinematográfica, não chegando, na maioria das vezes, a dez o número de filmes produzidos por ano. Ao analisar os indicadores de produção do cinema venezuelano, é possível perceber que a intenção inicial do governo ao criar a *Villa del Cine* – de incrementar a produção nacional – vem sendo atingida. Desde 2006, ano de sua criação, os números do cinema nacional têm mostrado aumento e, principalmente, estabilidade, conforme quadro abaixo:

TABELA 6 – Filmes Venezuelanos Lançados por Ano (2000–2011)												
Ano	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Longas-metragens	8	3	4	1	4	4	11	13	32	9	12	12

Fonte: Centro Nacional Autônomo de Cinematografia – CNAC.

O alto número de produções lançadas em 2008, em relação aos demais anos, é explicado pelo forte ritmo de produção que foi empreendido pela *Villa del Cine* em seu primeiro ano de efetivo funcionamento, o que fez com que a produtora tivesse, inclusive, que contratar praticamente toda a mão de obra que atuava na “indústria” de cinema do país (VARELA, 2011). A partir de 2008, nota-se então uma tendência de estabilização, o que, de acordo com o presidente da entidade, é o objetivo almejado.

Neste primeiro ano foi feito um esforço para que atingíssemos o recorde histórico que até então era de 1986 quando foram estreados 16 filmes venezuelanos. Em 2008, então, duplicamos essa produção e lançamos 32 filmes, sendo 16 documentários e 16 longas-metragens de ficção (VARELA, 2011).

Apesar do esforço realizado no primeiro ano, o presidente considera que a meta é trabalhar com a média de 15 filmes por ano, patamar que, de acordo com o dirigente, o país tem condições de manter caso seja seguido o mesmo ritmo empreendido nos anos recentes e a política cinematográfica continue avançando.

Os filmes produzidos na *Villa* também acabaram por projetar o atual cinema venezuelano no mercado mundial. Em seus cinco anos de existência, foram 77 prêmios e menções em festivais nacionais e internacionais, sendo 48 dedicados às produções próprias da instituição e 29 às coproduções.

Quando questionado sobre as possibilidades futuras da *Villa*, e se acreditava haver algum risco de o projeto ser interrompido com uma eventual mudança no comando político, Varela (2011) avaliou o momento que vive o cinema do país frente à recepção do público.

Acredito que não terá volta porque está funcionando. Anteriormente às mudanças que fixaram a obrigatoriedade da exibição das produções nacionais, os filmes venezuelanos eram tidos como de gênero, ou seja, tínhamos comédia, policial, romance e cinema nacional, e os exibidores diziam que era preciso apenas um filme nacional no mercado por vez. Agora já chegamos a ter quatro, às vezes cinco filmes nacionais em cartaz ao mesmo e isso nunca havia acontecido (IBIDEM).

No entanto, considerando que as diretrizes que norteiam as políticas públicas estão diretamente vinculadas e relacionadas com a forma de gestão dos governos, é possível inferir que a continuidade ou interrupção das ações em curso depende, necessariamente, das mudanças no campo político.

### 4.3. Distribuição e Exibição cinematográfica

Atuando em outra frente da economia cinematográfica, a reforma da Lei de cinematografia também se dedicou a estruturar mecanismos que assegurassem as condições para que as obras nacionais, produzidas a partir dos incentivos criados, encontrassem espaço para exibição nas principais janelas do país. Foi estabelecida a “cota de tela”, o mecanismo mais antigo e mais utilizado por diversos países para a promoção do cinema nacional. Com claro propósito de impulsionar a produção nacional, a versão de 2005 define que “toda obra cinematográfica venezuelana terá garantida sua estreia” (VENEZUELA, 2005).

Com isso, desde 2005, todos os filmes venezuelanos concluídos têm garantido ao menos duas semanas de exibição nas salas de cinema, podendo ser esse período ainda maior, de acordo com o porte do exibidor, ou seja, quanto maior número de salas, maior o período mínimo de exibição das obras nacionais. Para os complexos cinematográficos com mais de cinco salas, o período de exibição de obras nacionais é de 12 semanas; para os que possuem entre duas e cinco salas, seis semanas e, aqueles que contam com apenas uma sala, de três semanas. Além disso, passou a ser obrigatória a exibição nas salas de cinema de curtas-metragens venezuelanos inéditos e *trailers* de filmes nacionais que estejam próximos de sua data de entrada em cartaz.

Para garantir a distribuição dos filmes, foi fixado um percentual mínimo de cópias das obras nacionais que não deveria ser inferior a 20% em relação ao número de cópias dos filmes estrangeiros comercializados pelo distribuidor. Tal percentual seria revisto anualmente pelo CNAC com base na capacidade de reprodução dos laboratórios nacionais e na realização de cópias do ano imediatamente anterior. Essa medida inova ao estabelecer, além da cota de tela, uma espécie de “cota de cópia” para o cinema nacional. Na cadeia do cinema, um filme que chega ao mercado exibidor com um número pequeno de cópias tem poucas chances de alavancar presença no mercado. Por outro lado, com as recentes mudanças de tecnologia no campo cinematográfico, o parâmetro sobre o número de cópias precisa ser revisto.

Para impulsionar a circulação das produções, estabeleceu-se que 20% dos filmes a serem distribuídos anualmente por cada distribuidor deveriam ser nacionais. No caso de não haver disponibilidade suficiente de produção venezuelana, a lei determina que o percentual seja observado na comercialização de obras estrangeiras de “caráter independente ou alternativo, de relevante qualidade artística e cultural que sejam certificadas pelo CNAC” (VENEZUELA, 2005, tradução nossa). A nova sistemática acabou traduzindo-se em uma

significativa redução do superávit que a MPAA, major norte-americana, estava acostumada a extrair do mercado venezuelano (VILAZZANA, 2008, p. 168).

Cada vez mais acostumado a ver filmes nacionais em cartaz nas salas de cinema do país, dada a presença cada vez mais constante das produções nacionais, o próprio público de cinema venezuelano passou a monitorar essa frequência. De acordo com Monteiro (2011), nos primeiros anos após a aprovação da nova legislação, quando muitos grupos ainda tentavam burlar as regras, eram frequentes as denúncias feitas por cidadãos que frequentavam os cinemas às autoridades cinematográficas do país.

Passamos a ter um número grande de filmes venezuelanos em exibição nas salas de cinema e ocorre também um fenômeno interessante em que o próprio público passa a fiscalizar e denunciar os exibidores que tentam burlar as regras definidas pela lei de cinematografia, tentando não exibir o cinema nacional (MONTEIRO, 2011).

No segundo semestre de 2011, durante visita realizada ao país, estavam em cartaz os filmes nacionais “*Una Mirada al Mar*”, de Andréa Rios; “*Er Conde Jones*”, dirigido pelo popular comediante, Bejamín Rausseo e que em 10 dias alcançou quase 300 mil espectadores; e “*Dias del Poder*”, a produção mais recente do veterano diretor Román Chalbaud.

#### **4.4. Amazônia Filmes: uma distribuidora a serviço do cinema nacional**

Outra novidade do período recente da história do cinema venezuelano foi a criação, em 2006, da Amazônia Filmes, distribuidora de cinema que, assim como a *Villa del Cine*, compõe a Plataforma de Cinema e Meios Audiovisuais e é vinculada ao Ministério da Cultura. Iniciativa inédita no continente latino-americano, a criação de uma distribuidora estatal de cinema compõe o conjunto de medidas adotadas pelo governo venezuelano com o propósito de valorização do cinema nacional, nesse caso, atuando na vertente da distribuição.

De acordo com Víctor Luckert (2011), que exercia a presidência da instituição em 2011, a principal função da Amazônia é diversificar a oferta de filmes em cartaz no país, trabalhando fundamentalmente com a distribuição de filmes nacionais, latino-americanos e do cinema independente mundial.

Criada em 2006, um ano após a aprovação da reforma da lei atual, a Amazônia distribui, além das produções nacionais, os filmes dos quais adquire os direitos de distribuição nas três janelas: cinema, televisão e DVD. O catálogo da Amazônia é composto essencialmente de filmes de diretores latino-americanos.

Além disso, a Amazônia passou a assumir, a partir de 2011, a função de fiscalização do cumprimento das determinações da nova legislação quanto à distribuição e exibição, como por exemplo, a obrigatoriedade de distribuição 20% de cinema nacional dentre tudo o que é distribuído. A Amazônia é também o ente responsável pela promoção e comercialização do cinema venezuelano nos mercados internacionais.

A Amazônia tem assumido um papel importante na circulação das obras nacionais. Os realizadores que possuem seu filme finalizado, muitas vezes de forma independente, que tenham sido ou não produzidos com apoio do CNAC, podem recorrer à instituição para distribuir seu produto final. A distribuição dos filmes pela Amazônia contempla também a exibição nos canais de televisão. Por meio da assinatura de convênios, a instituição distribui os filmes de seu catálogo para as emissoras que integram o Sistema Nacional de Meios Públicos de Televisão (SNMP), do qual participam quatro canais de televisão: Ávila TV, Vive TV, VTV, TVEs e TeleSur.

Em 2011, estavam vigentes convênios com praticamente a metade das emissoras locais e regionais de televisão que exibiam os filmes do catálogo da Amazônia a partir da aquisição dos direitos por baixo custo. Também são executados pela Amazônia programas especiais, através dos quais são feitas distribuições “alternativas”, como por exemplo, em associações de bairros, organizações da sociedade civil, ou em jornadas pelas cidades do interior do país em que são realizadas oficinas de produção cinematográfica e exibição de filmes. Além da distribuidora estatal, atuam na Venezuela outras seis distribuidoras – Disney, Warner, Fox, Cines Unidos, Blancica e Gran Cine – que operam basicamente com a distribuição de filmes norte-americanos.

Outra iniciativa da Amazônia Filmes é a promoção do Festival Latino-Americano de Cinema de Margarita, realizado anualmente no Estado de Novo Esparta, no caribe venezuelano. Realizado de forma descentralizada em diversas cidades simultaneamente, o festival tem o objetivo de atuar na formação de público para o cinema nacional, além de promover oficinas de incentivo à produção. A projeção dos filmes selecionados para o festival acontece nas salas de cinema que integram a Rede de Salas da Cinemateca Nacional e a votação de melhor filme pelo júri popular acontece em todas essas salas do país, não apenas naquelas que exibem os filmes do festival.

Também compõe a programação do festival um concurso de cinema e vídeo comunitário do qual participam realizadores independentes iniciantes ou organizações e coletivos que trabalham com audiovisual. As produções que resultam das oficinas de

produção são exibidas nas salas da rede da Cinemateca Nacional e, também por votação popular, é escolhida a melhor produção. Os 10 primeiros colocados são selecionados e passam a compor a mostra oficial do festival, sendo que os três primeiros recebem equipamentos de produção para que continuem atuando na área. Outra iniciativa do festival é a promoção de eventos paralelos como mostras voltadas ao público infantil, exibição de cinema nas ruas e em centros penitenciários.

Além do orçamento do Ministério da Cultura, a Amazônia possui ingresso de receitas próprias a partir da comercialização dos filmes em formato DVD. O catálogo de filmes da distribuidora é comercializado nas filiais da *Libreria del Sur*, uma rede de livrarias gerenciada pelo governo que está presente em praticamente toda a capital Caracas – em estações de metrô, equipamentos culturais, como bibliotecas, centros culturais e teatros, universidades e também nas ruas dos principais bairros – e comercializa livros, revistas, CDs e DVDs a preços acessíveis e alguns com distribuição gratuita<sup>28</sup>.

#### 4.5. Cinemateca Nacional

A Fundação Cinemateca Nacional, instituição fundada em 1966 pela cineasta venezuelana Margot Benacerraf com o apoio do então diretor da Cinemateca Francesa, Henri Langlois, também teve suas atividades revistas com a reforma institucional da cultura.

FIGURA 4 – Entrada da Cinemateca Nacional



Crédito: Nair Rúbia Nascimento Baptista

A primeira gestão do governo Chávez à frente da Cinemateca assumiu a instituição com apenas duas salas de cinema operando no país – uma no Centro Rômulo Gallegos (CELARG), no bairro de Altamira, região nobre de Caracas, e outra na Praça dos Museus, no centro da capital venezuelana. Nas palavras do então presidente da instituição, em 2011, Javier Sarabia (2011), “o primeiro desafio foi transformar a cinemateca em uma instituição verdadeiramente nacional”. Para isso, foram construídas novas salas em 14 diferentes cidades

<sup>28</sup> O governo implantou o Sistema Massivo de Revistas a partir do qual promove a distribuição gratuita de revistas de caráter cultural.

do país e, estava em curso em 2011, a instalação de outras sete, totalizando 21 salas que compõem a Rede Nacional de Salas Regionais. A instalação dessas salas objetivou levar o cinema a lugares que até então não contavam com essa estrutura – e em muitas cidades é a única possibilidade de cinema. Para isso, as salas contam com equipamentos de projeção e sonorização, um ponto de venda de livros e filmes venezuelanos e latino-americanos – filiais da rede *Librería del Sur* – e contam com serviço de alimentação. O objetivo é atrair o público para uma atividade não muito frequente em diversas localidades.

Sobre a atuação da instituição na implantação da rede de salas regionais, Sarabia acredita que:

Certamente essas cidades não contavam com salas de cinema porque não era interessante economicamente. E se a iniciativa privada não leva cinema à população, o Estado venezuelano, por meio da Cinemateca, tem esse dever. Da mesma forma, nos lugares onde há apenas um tipo de cinema, o Estado tem o dever de levar ao acesso da população outro tipo de cinematografia (SARABIA, 2011).

Em outra frente, a Cinemateca Nacional lançou a Rede Nacional de Salas Comunitárias, em uma iniciativa de garantir a presença do cinema em bairros e comunidades periféricas. Para Sarabia (2011), “as salas comunitárias têm um pouco das características das antigas salas de cinema de bairro e um pouco dos cineclubes”. Em 2011 existiam no país 160 salas comunitárias em operação.

Para a instalação, é firmado um convênio entre a Cinemateca e alguma organização da sociedade civil da respectiva localidade. Nesse processo, cabe à Cinemateca disponibilizar o equipamento de projeção e sonorização e, em parceria com a comunidade, a montagem da programação. A gestão do espaço é atribuição da entidade conveniada. Entre os locais onde já foram instaladas salas comunitárias estão restaurantes populares, escolas, centros comunitários e casas de cultura. “É necessário apenas que a comunidade disponha de um local com espaço para acomodar cerca de 50 cadeiras e que tenha segurança para os equipamentos a serem instalados” (SARABIA, 2011). Ao contextualizar a instalação das salas comunitárias, o presidente da instituição destaca que o processo está inserido e é característico da atual conjuntura política do país.

No atual governo, há uma passagem da democracia representativa para a da democracia direta e, nesse contexto, as associações de bairro e organizações civis têm se organizado e fortalecido de forma bastante expressiva. E são essas salas instaladas em todo o país que fazem com que a Cinemateca seja de fato nacional e popular (SARABIA, 2011).

As salas comunitárias são gratuitas e as regionais cobram pela entrada ingressos a preços acessíveis. O custo médio para a instalação de uma sala regional é de 3,9 milhões de *bolívares fuertes* (900 mil dólares) e de uma sala comunitária de 22,4 mil *bolívares fuertes* (5 mil dólares). Além das salas, a Cinemateca Nacional também promove a exibição cinematográfica a partir de estruturas móveis de projeção, com equipes itinerantes. O custo médio de um equipamento itinerante era 27,7 mil *bolívares fuertes* (6,4 mil dólares). Dados do balanço da gestão da instituição mostravam que, em 2010, haviam sido realizadas 786 atividades de formação promovidas pela Cinemateca e, essas envolveram um público de 40.144 pessoas.

Outra função da Cinemateca Nacional é atuar na restauração do acervo fílmico do país. Com a reestruturação da instituição, foi conduzido um processo de modernização digital do arquivo cinematográfico. Em 2011, estava em curso a aquisição de um equipamento, no valor de 700 mil dólares para a recuperação de películas que faziam parte da cinematografia venezuelana. A Cinemateca também atua em colaboração com o Sistema Nacional de Meios Públicos, a partir da cessão dos direitos de exibição dos filmes nacionais.

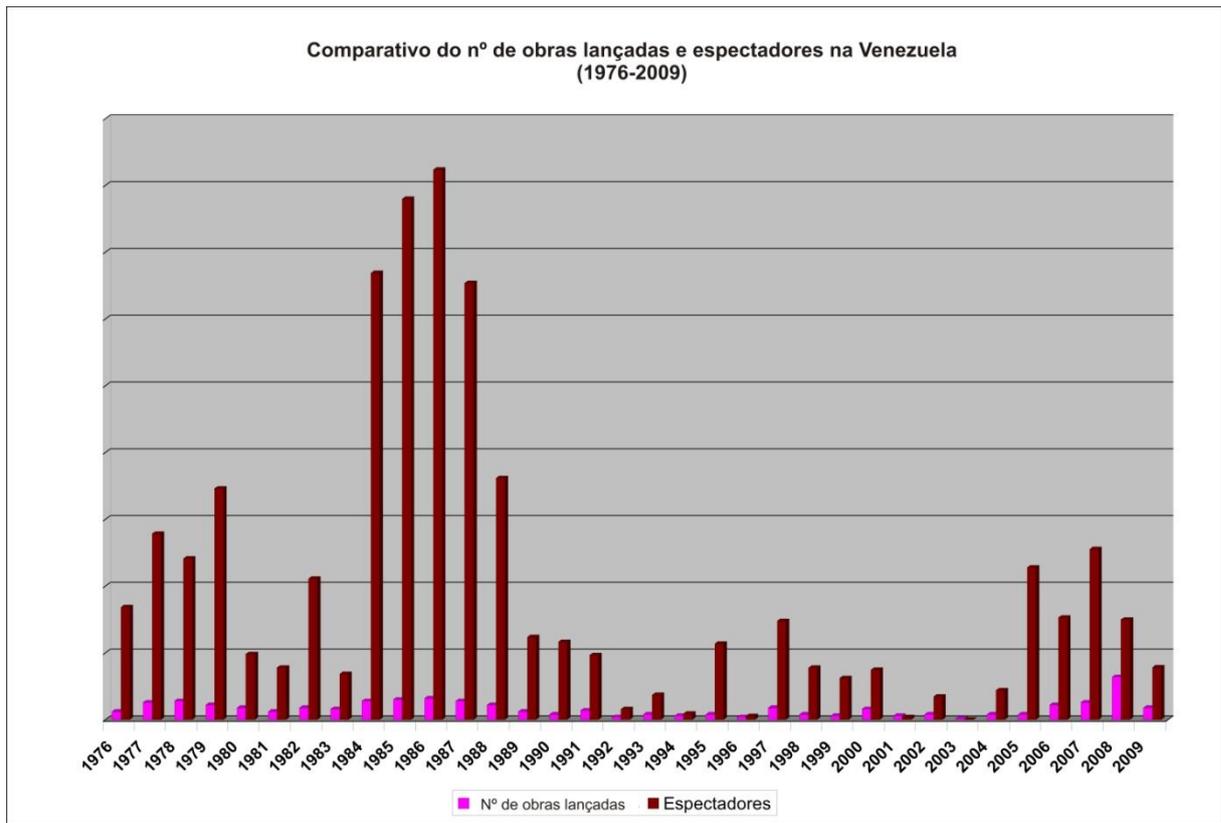
Ao ser questionado sobre os critérios para seleção das obras a serem financiadas com os recursos do Fonprocine, Sarabia é enfático:

Nenhum realizador pode afirmar que tenha sido excluído da programação da Cinemateca, ou que não tenha tido seus projetos aprovados pelo CNAC por conta de sua tendência política. Há muitos realizadores que não concordam com o governo, mas convergimos em um aspecto: na defesa do cinema nacional (2011).

Outra medida ligada ao ramo da exibição está relacionada à fixação do percentual de 25% de programação com produções nacionais para os complexos contemplados com recursos do Fonprocine para o melhoramento das instalações físicas, uma das possibilidades de financiamento por meio do CNAC.

A análise dos dados sobre a audiência do cinema nacional na Venezuela revela um aumento do público aos filmes produzidos no atual contexto cinematográfico do país, ainda que esteja distante daquele alcançado nos dois momentos anteriores vividos pelo cinema venezuelano – final da década de 1970 e década de 1980.

**FIGURA 5 – Comparativo do número de obras lançadas e espectadores na Venezuela (1976-2009)**



Fonte: CNAC

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Ao desenvolver o presente trabalho nos propusemos a lançar nosso olhar para um objeto relativamente pouco conhecido no meio acadêmico brasileiro: o cinema venezuelano. Nossa intenção foi conhecer de forma um pouco mais aprofundada essa cinematografia que tem, de certa forma, surpreendido o mercado de cinema mundial com suas recentes produções. Apesar de não ser o interesse primeiro dessa dissertação analisar o governo de Hugo Chávez em suas características de regime político e aspectos econômicos, descrevemos os acontecimentos políticos que marcaram a história recente do país, em especial, àqueles acontecimentos vinculados à política cultural posta em prática pelo Estado. A intenção foi permitir que o leitor se aproximasse, minimamente, do contexto sobre o qual estivemos trabalhando nesta pesquisa.

Ainda que a Venezuela tenha conquistado o noticiário internacional nos últimos anos, e até mesmo tenha sido tema de pesquisas acadêmicas, tal destaque deve-se, na maior parte das vezes, a razões de ordem econômica e política. O fato de o país estar há 12 anos sob o comando de um mesmo presidente que tem empreendido ações, muitas vezes, consideradas polêmicas, fez com que a Venezuela seja hoje um país muito mais conhecido, por nós, brasileiros, e acredito que pelos latino-americanos de forma geral. Ainda assim, tal conhecimento não nos aproximou dos aspectos culturais daquele país acerca dos quais continuamos quase que em total ignorância.

Por essa razão, ao nos interessarmos em pesquisar a regulamentação de um dos setores culturais da Venezuela, no caso o cinema, buscamos refazer o trajeto histórico, quase como uma linha do tempo dessa manifestação artística produzida no país vizinho. No decorrer desse percurso do cinema venezuelano, pontuamos os momentos em que estiveram em discussão, entre os atores relacionados, as bases que foram conformando o atual cenário regulatório do audiovisual da Venezuela.

Partindo da premissa que o cinema é uma forma de manifestação artística e cultural que deve ser incluída dentre os direitos aos quais os cidadãos devem ter acesso, discutimos a importância da atuação do Estado na regulamentação do setor, mediando as forças relacionadas, com o objetivo de alcançar o interesse público, ainda que não seja essa a finalidade de muitos dos personagens envolvidos. Além dessa característica, o cinema é

também produto de uma indústria, no caso cultural, por isso apresentamos de que maneira questões de ordem econômica relacionam-se com sua realização.

Ao debruçarmo-nos sobre as políticas públicas cinematográficas implementadas a partir de 2005, quando o Estado propôs uma reforma no aparato legal até então vigente, buscamos destacar o que tem sido feito e proposto em termos de políticas de incentivo à produção e de viabilização de uma efetiva circulação da produção nacional. A partir das novas diretrizes, o Conselho Nacional Autônomo de Cinematografia (CNAC) foi fortalecido e passou a ser o principal agente público para o fomento à produção de cinema. Com participação de representantes de diferentes segmentos da sociedade civil, como dos espectadores de cinema, dos trabalhadores do setor e do meio acadêmico, o órgão é o responsável pela definição dos projetos a serem beneficiados com recursos do Fonprocine, criado a partir da reformulação da Lei, em 2005. Tal Fundo permitiu à produção nacional contar com uma possibilidade de financiamento que não mais exclusivamente do aporte direto vindo do Estado. Constituído por tributos pagos por praticamente todos os segmentos relacionados com a atividade cinematográfica, o Fonprocine passou a ser a principal alavanca para o cinema venezuelano.

A partir dos dados coletados e apresentados ao longo do trabalho, é possível fazer algumas considerações. O número de filmes lançados por ano tem se mantido estável e, diversas produções têm alcançado satisfatória repercussão junto ao público. De alguma maneira, as medidas em curso têm permitido um tempo de permanência razoável dos filmes em cartaz, o que os têm tornado mais viáveis do ponto de vista do retorno ao realizador.

Outra observação a ser feita é, durante os dois anos de realização da pesquisa, buscando observar a frequência com que o cinema venezuelano era exibido no mercado brasileiro, foi possível perceber algumas ocorrências em que o cinema daquele país foi projetado para o público brasileiro, sendo na maior parte das vezes por iniciativa dos Consulados da Venezuela no Brasil. Em julho de 2012, por exemplo, o Consulado da Venezuela em Recife (PE) promoveu o 3º Festival de Cinema Venezuelano em que foram exibidos filmes da nova safra de cinema, entre eles, *“Hermano”*, de Marcel Rasquim. Em fevereiro, foi realizada mostra semelhante em Brasília (DF), com a exibição de outras obras, como *“Postales de Leningrado”*, de Mariana Rondón e *“La Classe”*, de José Antônio Varela. Da mesma maneira, foram identificadas situações da participação das produções venezuelanas em festivais internacionais. Dados do relatório anual do Ministério da Cultura daquele país aponta que, em relação à projeção no mercado internacional, no ano de 2011, 21 produções

venezuelanas, entre curtas e longas-metragens de ficção e documentários, conquistaram 43 prêmios internacionais. Entre os premiados, o curta-metragem venezuelano *“Taller sublime”*, de Kiberly Figueroa, que narra a história de um escultor que submerge em sua tristeza e arte depois da perda de uma filha, foi selecionado para representar o país no 12º Festival de Curta-Metragem e Documentário Marroquino e Ibero-americano 2012, em Marrocos, e no 40º Festival Internacional de Cinema de Huesca, na Espanha. Outra produção recente que teve repercussão internacional foi o filme *“Memorias de un soldado”*, primeiro filme do diretor Caupolicán Ovalles, exibido em junho no XV Festival Internacional de Cinema de Shanghai, na China. Um curta-metragem venezuelano foi selecionado para a mostra competitiva oficial do Festival de Cinema de Berlim de 2012. O curta *“Nostalgia”* é a sétima produção do diretor venezuelano Gustavo Rondón e foi coproduzido pelo CNAC. O Festival CineSul, realizado no Rio de Janeiro, Brasil, de 5 a 17 de junho de 2012, selecionou sete produções venezuelanas para as mostras competitivas e não competitivas: *“La Hora Cero”*, de Diego Velasco e *“Las Mujeres del Tirano”*, de Ernesto Solo, participarão da competição e *“Poema Bajo el Agua”*, de José Márquez e Miguel Alvarado; *“El Duelo”*, de Jesús Barrios; *“Oso Miyoi”*, de Edgar Vivas; *“D”*, de Rafael Velásquez e *“Hoy no se Hace Pastel de Chucho”*, de Braulio Rodríguez participaram da mostra não competitiva. No entanto, acreditamos que para uma análise mais aprofundada dos resultados da política de distribuição do cinema nacional no mercado externo seriam necessários dados que até a finalização desta pesquisa não foram possíveis de ser coletados.

A *Villa del Cine*, produtora criada pelo Estado, que em 2012 comemorou seu sexto ano de criação, tem apoiado, de forma especial, produções de baixo orçamento feitas por realizadores de regiões não centrais da Venezuela. O objetivo é tornar tais obras viáveis e incentivar o surgimento de novos produtores. A última convocatória publicada pela *Villa del Cine* – IV Convocatória de Ideias para o desenvolvimento de Roteiros 2012 – realizado entre os meses de abril e maio de 2012, recebeu um total de 80 propostas de produções de baixo orçamento e com uso de tecnologia digital. Balanço publicado pelo órgão mostra a participação de realizadores de diversas partes do país, como dos estados de Zulia, Táchira, Trujillo, Aragua, Vargas, Anzoátegui, Distrito Capital, Carabobo, Falcón, Miranda, Mérida, Monagas, Bolívar e Sucre. Em junho de 2012 foi lançado o filme *“Piedra, Papel o Tijera”*, a quarta produção de Hernán Jabes, que também dirigiu *“Macuro”* (2007). O filme, produzido com apoio do CNAC e em associação com a *Villa del Cine*, teve uma boa recepção e comunicação com o público.

Com isso, podemos dizer que o cinema venezuelano está escrevendo um importante capítulo de sua própria história. Um dos principais desafios para qualquer cinematografia, acredito, é dispor de possibilidades que a viabilizem. De acordo com o observado nesta pesquisa, acredito que essa parte a política cinematográfica venezuelana tem garantido, ainda que exista a necessidade de avanços. Um desafio que está colocado para os realizadores daquele país é desenvolver sua própria narrativa, em um movimento de constituir um verdadeiro “fazer cinema” venezuelano. Ao olhar o enredo da atual safra de produções venezuelanas é possível observar a presença de duas características principais nas produções. Primeiro, é inegável o patriotismo existente em muitos filmes, especialmente nas produções históricas, mais constantes nos primeiros anos de atuação da *Villa del Cine*. A segunda característica é o retrato de uma Venezuela do cotidiano das pessoas. Temas como violência, cenários urbanos, bairros populares, favelas, personagens que trabalham arduamente para conseguir ter acesso aos serviços básicos, compõem o cenário de muitos filmes lançados nos últimos anos. Para entender tal preferência temática, é preciso levar em conta que algumas estatísticas apontam que o país possui a 5ª maior taxa de homicídio no mundo e, a 1ª da América do Sul. Além disso, localiza-se em Caracas, capital venezuelana, a maior favela de todo o continente americano: Petare, localizada na região central de Caracas com aproximadamente 360 mil habitantes. O tema da violência e segurança é, portanto, bastante recorrente entre os venezuelanos.

Sendo o governo do presidente Hugo Chávez fortemente marcado pelo personalismo em torno de sua própria figura e, muitas vezes, com características centralizadoras, acreditamos que é também um dos desafios manter a política atualmente vigente de forma a institucionalizá-la. Isso significa manter linhas de financiamento e possibilidades de produção acessíveis a todos os realizadores para que encontrem condições para concretizar suas produções, independente de opções políticas ou escolhas do enredo dos filmes. Na medida em que a política vigente representa avanços em relação ao que existia anteriormente e, essa é uma avaliação quase unânime entre os envolvidos com o setor, um próximo passo será construir políticas e diretrizes que durem mais do que o mandato dos governantes que a formularam e que sobrevivam às mudanças políticas pelas quais o país pode passar. Sob essa perspectiva, é possível inferir que o desafio da consolidação de políticas públicas esteja na forma com que se almeja a institucionalização de tais diretrizes. A criação de mecanismos que permitam a participação dos diversos segmentos da sociedade civil, por exemplo, é uma maneira de não concentrar toda a esfera decisória exclusivamente nas mãos do Estado. Um

bom exercício será observar o que acontecerá como a *Villa del Cine* e demais instituições do campo do cinema nos próximos anos. Em 2012, serão realizadas eleições presidenciais na Venezuela e, no caso de uma mudança no comanda da direção do país<sup>29</sup>, será uma importante prova para o setor, podendo ser mensurado o quanto se institucionalizaram as medidas aplicadas nos anos recentes e o poder de articulação dos atores envolvidos.

Por fim, antes de concluir este trabalho de pesquisa, cabe acrescentar que, ao analisar as políticas públicas para o cinema e o audiovisual na Venezuela, muitas vezes, senti a necessidade de compará-las com as executadas no Brasil no mesmo período. No entanto, não segui esse caminho, pois acredito que nesse caso teríamos outra proposta de trabalho. Em uma primeira tentativa de comparação temos como principal diferença em relação à política venezuelana a possibilidade de renúncia fiscal em troca do investimento privado na indústria do cinema, o que representa uma forma de transferência do mecenato exercido pelo Estado para as mãos da iniciativa privada. Ainda assim, acreditamos que se debruçar sobre as características de cada cinematografia, analisando os pontos convergentes e divergentes, bem como suas consequências para a economia do cinema de cada país pode ser um interessante tema para uma próxima pesquisa.

---

<sup>29</sup> Pesquisa divulgada em 19 de junho de 2012 apontava favoritismo de Chávez com 16 pontos de vantagem em relação ao candidato da oposição, Henrique Capriles.

## REFERÊNCIAS

---

### Bibliográficas

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

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA – ANCINE (Brasil). *Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana*. Brasília, novembro de 1989. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-multilaterais/conv-nio-de-integra-o-cinematogr-fica-ibero->>. Acesso em: 8 jun. 2012.

ANGARITA, Henry Gómez. *Entrevista com o Diretor do Laboratório de Cinema do CNAC*. 2011. Entrevista concedida a Nair Rúbia Nascimento Baptista, Caracas, 15 set. 2011.

ASOCIACIÓN VENEZOLANA DE PRODUCTORES CINEMATOGRAFICOS Y AUDIOVISUALES – AVEPCA (Venezuela). *Un comienzo que lleva mucho tiempo*. Carta de Fundação. Caracas: AVEPCA, 2011. Disponível em: <<http://avepca.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 26 mai. 2012.

AZPÚRUA, Carlos. El Cine nacional tendrá a una ley de consenso. *Encuadre Revista de Cine y Medios Audiovisuales*. Caracas: CONAC, Ministério de Educación, Cultura y Deportes, p. 26-31. 2003. Entrevista concedida a Eduardo Cobos.

BARBALHO, Alexandre. Políticas e indústrias culturais na América Latina. *Revista Contemporânea*. Rio de Janeiro, UFRJ, ed. 17, v. 9, n. 1, p. 23-35. 2011.

BARROS, Pedro Silva. *Governo Chávez e desenvolvimento: a política econômica em processo*. 2007. 167 f. Dissertação (Mestrado em Economia Política) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

BANCO CENTRAL do Brasil (Brasil). *Câmbio e Capitais Internacionais*. 2011. Disponível em: <<http://www4.bcb.gov.br/pec/conversao/Resultado.asp?idpai=convmoeda>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

BOLAÑO, C.; MASTRINI, G. *Globalización y Monopolios en la Comunicación en América Latina: Hacia una Economía Política de la Comunicación*. Buenos Aires: Biblio, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. São Paulo: Bertand Brasil, 2006.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora UnB, 1998.

BRAZ, Rodrigo Garcia V. *Estado e Comunicação: uma análise dos modos de regulação da radiodifusão no Brasil e na Venezuela*. 2010. 213 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2010.

BUCCI, Maria Paula Dallari. *Direito Administrativo e Políticas Públicas*. São Paulo: Saraiva, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel (Org.). *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 69-81.

CHALBAUD, Román. Uma Conversa com Román Chalbaud. *Revista Contracampo*, Rio de Janeiro, nº 62, 2004. Entrevista concedida a Fabián Nuñez, Maurício de Bragança e Estevão Garci. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/62/entrevistaromanchalbaud.htm>>. Acesso em: 20 mai 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Jorge Ruffinelli por Román Chalbaud. *Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericana y Caribeño*, 2008. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

CINEMATECA NACIONAL (Venezuela). Fundação Cinemateca Nacional. *Objeto Visual: cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*, Caracas, Ed. 1, Jan./Abr. 1993.

CENTRO NACIONAL AUTÔNOMO DE CINEMATOGRAFIA – CNAC (Venezuela). Caracas: 2012. Disponível em: <<http://www.cnac.gob.ve>>. Acesso em: 12 ago. 2011

COBO, María M. Venezuela: la tarea de la Villa del Cine es impulsar el cine venezolano. *Tiwy Online*, Caracas, 2006. Disponível em: <[http://www.tiwy.com/pais/venezuela/materiales/villa\\_del\\_cine.phtml](http://www.tiwy.com/pais/venezuela/materiales/villa_del_cine.phtml)>. Acesso em: 12 ago. 2011.

COUTINHO, C. N. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO – FONCINE (Venezuela). *Memoria del Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica*. Caracas 8 a 11 de novembro de 1989. Caracas: Foncine, 1991. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/libro/605.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

FONDO DE PROMOCIÓN DEL CINE – FONPROCINE (Venezuela). *Informe de Gestión 2006*. Caracas: Fonprocine, 2006. Disponível em: <<http://www.cnac.gob.ve>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

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

FUNDACIÓN VILLA DEL CINE (Venezuela). *¿Quiénes Somos?: objetivos*. Caracas: 2006. Disponível em: <<http://www.villadelcine.gob.ve>>. Acesso em: 29 jan. 2011

GATTI, André Piero. A distribuição comercial cinematográfica. São Paulo: : Centro Cultural São Paulo, 2007. Cadernos de Pesquisa. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/index.asp>>. Acesso em: 20 mai 2012.

GAYÁ, José. *Entrevista com José Gayá*. 2011. Entrevista concedida a Nair Rúbia Nascimento Baptista, Caracas, 12 set. 2011.

GETINO, Octavio. El cine: entre lo “universal” o lo “universal situado”. *Revista Cultural Pensar Iberoamérica*. Caracas, n. 9. Jul./Out. 2006. Disponível em: <[www.oei.es/pensariberoamerica](http://www.oei.es/pensariberoamerica)>. Acesso em: 8 mai. 2012.

\_\_\_\_\_. *Las Industrias Culturales en la Argentina: Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires. Ediciones Colihue, 1994.

\_\_\_\_\_. Las diversas caras de la imagen. In: BOLAÑO, C.; MASTRINI, G. *Globalización y Monopolios en la Comunicación em América Latina: Hacia una Economía Política de la Comunicación*. Buenos Aires: Biblio, 1999.

GRUPPI, Luciano. *O Conceito de Hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1978.

IZCUE, N. Producción, Coproducción, Distribución y Exhibición del cine latinoamericano en América Latina y otras regiones – 2005 a 2007. In: IZCUE, N; BUQUET, Gustavo; SCHIWY Freya; MILLER, Toby. et al. Habana: *Cuaderno de Estudios 4*, 2009. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ocal/texto.aspx?cod=13442>>. *Cuaderno de Estudios I*> Acesso 2 jun. 2012.

HARVEY, David. A Arte de Lucrar: globalização, monopólio e exploração da Cultura. In: MORAES, Dênis. *Por uma Outra Comunicação*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 139-173.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA – INE (Venezuela). *Demográficos*. Caracas: 2011. Disponível em: <<http://www.ine.gob.ve>>. Acesso em: 28 mai. 2012.

LEYTON, Pedro Querejazu. *La exploración de las relaciones entre economía y cultura*. Herramientas para el diseño de políticas culturales en América Latina. La experiencia del Proyecto Economía Y Cultura del Convenio Andrés Bello. Bogotá: Proyecto Economía & Cultura, Convenio Andrés Bello, 2004. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ocal/bibliografia.aspx?t=a>>. Acesso em: 25 mar. 2012.

LOSSADA, Juan Carlos. El Cine nacional tendrá a una ley de consenso. *Encuadre Revista de Cine y Meios Audiovisuales*. Caracas: CONAC, Ministério de Educación, Cultura y Deportes, p. 26-31. 2003. Entrevista concedida a Eduardo Cobos.

LUCKERT, Victor. *Entrevista com o Presidente da Amazônia Filmes: Victor Luckert*. 2011. Entrevista concedida a Nair Rúbia Nascimento Baptista, Caracas, 13 set. 2011.

MARINGONI, Gilberto. *A Revolução Venezuelana*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

MARROSU, Ambretta. Los modelos de la supervivência. In: ACOSTA, José Miguel; et al. *Panorama Histórico del Cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997. p. 21-47.

MELEIRO, A. *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado*. Volumes II e IV. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MINISTERIO DEL PODER Popular para la Comunicacion y la Información – MINCI (Venezuela). *El Ministerio. Objetivos Estratégicos*. Caracas: República Bolivariana de

Venezuela, 2000. Disponível em: < <http://www.minci.gob.ve/el-ministerio/>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

MINISTERIO DEL PODER Popular para la Cultura (Venezuela). *Información Institucional*. Caracas: República Bolivariana de Venezuela, 2005. Disponível em: < <http://www.mincultura.gob.ve/mppc/index.php/home/informacion>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. *Balance de Gestión 2011*. Caracas: República Bolivariana de Venezuela, 2011. Disponível em: < <http://www.mincultura.gob.ve/mppc/index.php/home/informacion>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. *Fundamento Missão Cultura*. Caracas: República Bolivariana de Venezuela, 2012. Disponível em: < <http://www.misioncultura.gob.ve/>>. Acesso em: 9 mai. 2012.

\_\_\_\_\_. *Balance de Gestión 2011*. Caracas: República Bolivariana de Venezuela, 2011. Disponível em: < <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. *Memoria y Cuenta 2011*. Volumen I. Caracas: República Bolivariana de Venezuela, 2012. Disponível em: < <http://www.mincultura.gob.ve/mppc/index.php/home/informacion>>. Acesso em: 8 jul. 2012

\_\_\_\_\_. *Memoria y Cuenta 2011*. Volumen II. Caracas: República Bolivariana de Venezuela, 2012. Disponível em: < <http://www.mincultura.gob.ve/mppc/index.php/home/informacion>>. Acesso em: 8 jul. 2012.

MONTEIRO, Carlos Caridad. *Entrevista com Carlos Caridad Monteiro*. 2011. Entrevista concedida ao Nair Rúbia Nascimento Baptista, Caracas, 14 set. 2011.

MORAES, Dênis. *A batalha da mídia: governos progressistas e políticas de comunicação na América Latina e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009.

MOSCO, V. *The Political Economy of Communication: rethinking and renewal*. Londres: Sage Publications, 2009.

MOVIMIENTO V REPÚBLICA. *Una revolución democrática: la propuesta de Hugo Chávez para transformar la Venezuela*. Caracas: Programa Electoral, 1998.

NUSSBAUMER, G. M. (Org.). *Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007.

PARAMOUNT (Venezuela). *Nota da Paramount de anúncio do encerramento das operações na Venezuela*, de 22 de julho de 2011. Disponível em: <<http://www.blogacine.com>>. Acesso em: 9 jun. 2012.

RAMOS, Murilo C. Crítica a um Plano Nacional de Banda Larga: uma perspectiva da economia política das políticas públicas. In: IV Conferência ACORN-REDECOM, 2010, Brasília. *Anais*. São Paulo: Centro de Políticas, Direito, Economia e Tecnologia das Comunicações (CCOM), 2010.

REY, G. Tendencias y Perspectivas del Mercado Audiovisual em Tres Países de América Latina. *Documento preparado por Germán Rey para la UNESCO*. Unesco, 2005. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ocal/texto.aspx?cod=10625>>. Acesso em: 24 jun. 2010.

RÍSQUEZ, Diego, El Cine nacional tendrá a una ley de consenso. *Encuadre Revista de Cine y Medios Audiovisuales*. Caracas: CONAC, Ministério de Educación, Cultura y Deportes, p. 26-31. 2003. Entrevista concedida a Eduardo Cobos.

ROFFÉ, Alfredo. Políticas y espectáculo cinematográfico em Venezuela. ACOSTA, José Miguel; et al. *Panorama Histórico del Cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997. p. 245-264.

RUBIM, A. A. C; BAYARDO, R. *Políticas Culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. Políticas Culturais: entre o possível e o impossível. In: MARCHIORI, Gisele (Org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUIZ, Enrique Sánchez. El Cine Latinoamericano: ¿Mercado de Consumo Hollywoodense, o Producción de Pluralidad Cultural? *Eptic Online Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. Dossiê Especial Cultura e Pensamento. Dinâmicas Culturais. [s.l: s.n.], v. II, p. 16-36, Dez. 2006. Disponível em: <[http://www.eptic.com.br/arquivos/Dossieespecial/dinamicasculturais/Revista%20EPTIC\\_CulturaePensamento\\_vol%202.pdf](http://www.eptic.com.br/arquivos/Dossieespecial/dinamicasculturais/Revista%20EPTIC_CulturaePensamento_vol%202.pdf)>. Acesso em: 5 mai. 2012.

\_\_\_\_\_. *El audiovisual latinoamericano: el necesario redimensionamiento de un sector clave*. *Revista TELOS Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*. Cuaderno Central. Madri, n. 61. p. 6. Out./Dez. 2004. Disponível em: <<http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/home.asp?idrevistaant=61.htm>>. Acesso em: 25 mai. 2012.

\_\_\_\_\_. El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual...¿Panamericana?¿Fatalidad de mercado o alternativa política? *Revista Comunicación e Sociedad*. Guadalajara, n. 2. p. 9-36. jul./dez. 2004.

SARABIA, Javier. *Entrevista com o presidente da Cinemateca Nacional da Venezuela*. 2011. Entrevista concedida a Nair Rúbia Nascimento Baptista, Caracas, 14 de setembro de 2011.

SIMIS, Anita. *A política cultural como política pública*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. *Estado e Cinema o Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

\_\_\_\_\_. *Política Cultural: o audiovisual*. 2010. 160 f. Coletânea de Trabalhos (Habilitação em Livre Docência) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara: [s.n.], 2010a. Disponível em: <[http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/livre-docencia/2010/simis\\_a\\_ld\\_arafcl.pdf](http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/livre-docencia/2010/simis_a_ld_arafcl.pdf)>. Acesso em: 2 mai. 2012.

\_\_\_\_\_. Cinema e política cinematográfica. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; e BRITTOS, Valério (Org.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Estado, Cinema e Indústrias Criativas e de Conteúdos*. In: CASTRO, Daniel; MELO, José Marques; CASTRO, Cosette. (Org.). *Panorama da Comunicação e das Telecomunicações no Brasil*. Brasília: IPEA, 2010c. v. 1.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas da USP. *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP*: documento eletrônico e impresso Parte I

(ABNT). FUNARO, Vânia Martins Bueno de Oliveira (Org.). et al. 2ª ed. São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2009. (Cadernos de Estudos nº 9).

VARELA, José Antonio. *Entrevista com o Presidente da Villa del Cine*. 2011. Entrevista concedida a Nair Rúbia Nascimento Baptista, Caracas, 9 set. 2011.

VENEZUELA. Constitución (1999). *Constitución de la República Bolivariana de Venezuela*. Caracas: Asamblea Nacional, 1999. Disponível em: <<http://www.constitucion.ve/>>. Acesso em: 30 jun. 2008.

\_\_\_\_\_. Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, de 7 dezembro de 2004. *Gaceta Oficial de la República de Venezuela*, Caracas, 7 dez. 2004. n. 38.081. p. 1-12. Disponível em: <<http://www.tsj.gov.ve/gaceta/diciembre/071204/071204-38081-01.html>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

\_\_\_\_\_. Ley de la Cinematografía Nacional (2005), de 27 setembro de 2005. *Gaceta Oficial de la República de Venezuela*, Caracas, 27 set. 2005. n. 38.281. p. 19-25. Disponível em: <<http://www.cnac.gob.ve>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. Ley de la Cinematografía Nacional (1993), de 8 de setembro de 1993. *Gaceta Oficial de la República de Venezuela*, Caracas, 8 set. 2003. n. 4.626. Ed. Extraordinária. Disponível em: <<http://www.cnac.gov.br>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

VILLÁ, MARC. *Entrevista realizada com o realizador Marc Villá*. 2011. Entrevista concedida a Nair Rúbia Nascimento Baptista, Caracas, 12 set. 2011a.

\_\_\_\_\_. Exclusivo: Entrevista Com Marc Villa. *Revista O Viés*, Caracas: 29 ago. 2011b. Entrevista concedida a Alexandre Haubrich pelo cineasta Marc Villá. Disponível em: <<http://www.revistaovies.com/colaboradores/2011/08/exclusivo-entrevista-com-marc-villa/>>. Acesso em: 9 mai. 2012.

VILLAZANA, L. *De uma política cultural a uma cultura politizada: la República Bolivariana de Venezuela y su revolución cultural em el sector audiovisual*. Caracas: s.n., 2008. Disponível em <<http://www.uni-bielefeld.de/>>. Acesso em: 19 ago. 2010

YIN, R. K. *Estudo de Caso: Planejamento e Métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2001.

YÚDICE, George. *A conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WASKO, J. La Economía Política del Cine. In: *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, Espanha, v. 11, p. 95-110, 2006. Disponível em <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=93501108>> Acesso em: 2 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. Porque Hollywood é Global? In: MELEIRO, A. *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

WIKIPÉDIA A ENCICLOPÉDIA LIVRE (PT). *Verbetes: Venezuela*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Venezuela>>. Acesso em: 3 jun. 2012.

## **Cinematográficas**

1,2 Y 3 MUJERES. Direção: Andrea Herrera, Anabel Rodríguez e Andrea Ríos. Roteiro: José Luis Varela, José Antonio Varela, Rafael Pinto e Juan Ramón Pérez. Caracas: Fundación Villa del Cine, 2008. 1 DVD (90 min.).

ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE. Direção: Fernando de Fuentes. México: s.n., 1938. 1 bobina cinematográfica.

ARAYA. Direção: Margot Benacerraf. Caracas: s.n., 1958 1 bobina cinematográfica (82 min.).

CAÍN ADOLESCENTE. Direção: Román Chalbaud. Produção: Allegro Films. Roteiro: Román Chalbaud. Caracas: Allegro Films, 1959. 1 bobina cinematográfica (130 min.).

CHEILA, UNA CASA PA MAITA. Direção: Eduardo Barberena. Roteiro: Elio Palencia. Produção: Nelson Carranza. Caracas: Fundación Villa del Cine, 2010. 1 DVD (90 min.).

COMPAÑERO AUGUSTO. Direção: Enver Cordido. Roteiro: Enver Cordido. Caracas: s.n., 1976. 1 bobina cinematográfica.

CUANDO QUIERO LLORAR NO LLORO. Direção: Mauricio Wallerstein. Produção: Gregorio Alerstein, Abigail Rojas. Roteiro: Román Chalbaud, Mauricio Walerstein e Miguel Otero Silva. Caracas: Neocine Venezuela, 1973. 1 bobina cinematográfica (94 min.).

EL CHICO QUE MIENTE. Direção: Marité Ugás. Caracas: Produtora Sudaca Films, Co-produção: Imagen Latina (Peru) e SF Artefactos (Venezuela). Apoio: CNAC, Ibermedia e EDD. 2011. 1 DVD (99 min.).

EL CUERPO DEL DELITO. Caracas: s.n., 1930. 1 bobina cinematográfica.

EL PEZ QUE FUMA. Direção: Román Chalbaud. Produção: Abigaíl Rojas, Mauricio Walerstein. Roteiro: José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud. Venezuela: s.n., 1977. 1 bobina cinematográfica (120 min.).

EL ROMPIMIENTO. Direção: Antonio Delgado Gómez. Caracas: s.n., 1938. 1 bobina cinematográfica.

FIEBRE. Direção: Juan Santana. Caracas: s.n., 1976. 1 bobina cinematográfica.

HERMANO. Direção: Marcel Rasquin. Produção: Enrique Aular, Liz Mago, Juan Antonio Díaz. Roteiro: Rohan Jones, Marcel Rasquin. Caracas: Cines Unidos, 2007. 1 DVD (97 min.).

LA BALANDRA ISABEL LLEGÓ TARDE. Direção: Carlos Hugo Christensen. Caracas/Buenos Aires: s.n., 1950. 1 bobina cinematográfica (97 min.).

LA CLASE. Direção: José Antonio Varela. Caracas: Fundación Villa Del Cine, 2007. 1 DVD (90 min.).

LA DAMA DE LAS CAYENAS. Direção: Enrique Zimmermann. Caracas: s.n., 1916. 1 bobina cinematográfica.

LA ESCALINATA. Direção: César Enríquez. Caracas: s.n., 1950. 1 bobina cinematográfica.

LA HORA CERO. Direção: Diego Velasco. Roteiro: Carolina Paiz y Diego Velasco. Produção: Sergio Agüero. Caracas: Rodolfo Cova y Carolina Paiz, 2010. 1 DVD (100 min.).

LA QUEMA DE JUDAS. Direção: Román Chalbaud. Caracas: s.n., 1974. 1 bobina cinematográfica.

LA VÊNUS DE NÁCAR. Direção: Efraín Gómez. Caracas: s.n., 1932. Curta-Metragem. 1 bobina cinematográfica.

LOS MUERTOS SI SALEN. Direção: Alfredo Lugo. Caracas: s.n., 1976. 1 bobina cinematográfica.

MANUELA SAÉNZ. Direção: Diego Rísquez. Roteiro: Leonardo Padrón. Caracas: Antonio Llerandi, 2001. 1 bobina cinematográfica (97 min.).

MEMÓRIAS DE UM SOLDADO. Direção: Caupolicán Ovalles. Roteiro: Edgar Narváez. Caracas: Fundación Villa del Cine, 2012. 1 DVD (100 min.).

MIRANDA REGRESA. Direção: Luis Alberto Lamata. Caracas: Fundación Villa del Cine, 2007. 1 DVD (140 min.).

MUCHACHOS BAÑÁNDOSE EN LA LAGUNA DE MARACAIBO. Dirección: Manuel Trujillo. Caracas: s.n., 1897. 1 bobina cinematográfica.

NOSTALGIA. Roteiro e Dirección: Gustavo Rondón Córdova. Caracas: La Pandilla Producciones, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), Factor RH+ e Películas El Rey, 2011. 1 DVD.

PIEDRA, PAPEL O TIJERA. Dirección: Hernán Jabes. Roteiro: Hernán Jabes e Irina Dendiouk. Caracas: Factor RH+, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), Villa del Cine, Isabel Tinoco, Isabel Avellán Tinoco, Famasloop, 2012. 1 DVD (110 min.).

POSTALES DE LENINGRADO. Dirección: Mariana Rondón. Produção Executiva: Marité Ugás. Caracas: s.n., 2007. 1 DVD (90 min.).

PUENTE LLAGUNO, CLAVES DE UN MASACRE. Dirección e Roteiro: Angel Palácios. Caracas: Pana Filmes, 2004. 1 DVD (120 min.).

SAGRADO Y OBSCENO. Dirección: Román Chalbaud. Roteiro: José Ignacio Cabrujas e Román Chalbaud. Caracas: s.n., 1975. 1 bobina cinematográfica.

SOY UM DELINCUENTE. Dirección: Clemente de la Cerda. Produção: Andrés de la Cerda. Roteiro: Clemente de la Cerda. Caracas: s.n., 1976. 1 bobina cinematográfica (112 min.).

TAITA BOVES. Dirección e Roteiro: Luis Alberto Lamata. Caracas: Luisa De La Ville, CNAC, PDVSA, Centro de Arte La Estancia, Fundación Villa del Cine, 2010. 1 DVD (100 min.).

UN CÉLEBRE ESPECIALISTA SACANDO MUELAS EN EL GRAN HOTEL EUROPA. Dirección: Manuel Trujillo. Caracas: s.n., 1897. 1 bobina cinematográfica.

UNA MIRADA AL MAR. Dirección: Andrea Ríos. Caracas: Fundación Villa del Cine, 2011. 1 DVD (90 min.).

VENEZUELA [SUR] REALISTA. Dirección: Francisco Guaita. Caracas: s.n., 2011. 1 DVD (75 min.).

VENEZUELAN PETROLEUM COMPANY. Dirección: Marc Villá. Caracas: Fundación Villa del Cine, 2007. 1 DVD. (78 min.).

MACURO. Dirección: Hernán Jabes. Caracas: s.n., 2007. 1 DVD (85 min.)

VENEZZIA. Dirigida por: Haik Gazarian Delfina Catalá. Caracas: s.n., 2009. 1 DVD (110 min.).

YO SOY EL OUTRO. Direção: Marc Villá. Caracas: Fundación Villa del Cine, 2007. 1 DVD (84 min.).

ZAMORA. Direção: Román Chalbaud. Caracas: Fundación Villa del Cine, 2009. 1 DVD (128 min.).

## APÊNDICES

---

### APÊNDICE A – ENTREVISTA COM O PRESIDENTE DA VILLA DEL CINE

Entrevista realizada com José Antonio Varela, presidente da Fundación Villa del Cine

Data: 9 de setembro de 2011.

Local: Caracas, Venezuela

#### 1) Gostaria que começasse nos contando em que contexto foi criada a *Villa del Cine*.

**José Antonio Varela:** A criação da *Villa del Cine* está relacionada ao momento entre os anos de 2005 e 2006 quando foi discutida e aprovada a nova Lei de Cinematografia Nacional, em uma iniciativa do Poder Legislativo apoiada pelo Poder Executivo. Com a aprovação da Lei de Cinematografia, ou de certa forma coincidente com o momento de aprovação da Lei, se estrutura o Ministério do Poder Popular para a Cultura (MPPC), a partir do qual foram criadas Plataformas Culturais. O Ministério agrupa as distintas fundações e instituições culturais em torno da Plataforma de Cinema e Meios Audiovisuais. Até esse momento não havia um ministério exclusivo para a cultura e as ações eram geridas por diferentes organizações, geralmente ligadas ao Ministério da Educação e ao Conselho Nacional de Cultura (CONAC).

As instituições existentes eram a Cinemateca Nacional e o Conselho Nacional Autônomo de Cinematografia (CNAC), mas quando são revistas as condições em que se davam as políticas voltadas ao cinema e os problemas que havia em relação à distribuição e exibição das obras nacionais, o governo se dá conta que esses setores não estavam contemplados nas ações dos dois órgãos existentes. A partir dessa constatação, são criadas outras instituições para que cada uma dê conta de um setor do sistema da economia do cinema. Cria-se então a *Villa del Cine*, a Distribuidora Amazônia Filmes e o Centro Nacional do Disco (CENDISC) e eles estão distribuídos de forma que o CNAC se encarrega de fomento e formação, a Cinemateca se encarrega de exibição e resguardo, a *Villa del Cine* fica responsável pela base industrial e produção, a Amazônia Filmes da distribuição e o Cendisc do processo de reprodução das obras.

FIGURA 6 – Fachada da *Villa del Cine*

FIGURA 7 – José Antonio Varela durante entrevista



*Crédito: Flávio Silva Gonçalves*

## 2) E quais são as atribuições da *Villa del Cine* nesse contexto?

**José Antonio Varela:** A *Villa del Cine*, que completou cinco anos este ano, é responsável pela base industrial e apoio tecnológico às produções. Temos hoje dois estúdios de produção, um espaço dedicado à pós-produção, que é um setor bastante importante em que há muita demanda. A estrutura ainda não está totalmente finalizada, estamos terminando de construir outro edifício. Ao fazermos uma análise de todo o sistema, vimos que a produção dos filmes nacionais se encarecia muito por conta dos equipamentos necessários, necessidade de aluguel de estúdios e também pela pós-produção. Não tínhamos na Venezuela oferta suficiente desses serviços para atender às necessidades do setor. E em todo o mundo, a tecnologia está evoluindo muito rápido e resolvemos investir nesse segmento. Com o surgimento do vídeo digital e a massificação do sistema de edição não linear, que acredito já deve ter 10 ou 15 anos, tudo o que é registro, captação e pós-produção em uma primeira fase, pode ter seus custos bastante reduzidos e qualquer produtora pequena, inclusive particular, tem à sua disposição os recursos mínimos para registrar e editar. Hoje é possível fazer grandes filmes com captação em câmeras com custo muito menor do que há alguns anos. E essas condições facilitaram muito aos realizadores que estão começando a fazer seus primeiros filmes.

Então, há cinco anos foi feito um desenho do que seria a *Villa* e, atualmente, o mercado tem ido em uma direção em que a maior demanda tem sido na etapa de pós-produção, em que é feita correção de cor, transferência para 35 mm, que envolve equipamentos que continuam sendo muito caros e aos quais muitos produtores ainda não têm acesso. Estamos então aumentando nossa capacidade para atuar nesse segmento.

E a *Villa* surge para aportar tecnologia a todo o cinema venezuelano, que é maior do que apenas o que faz a instituição. Nós temos participado em cerca de 80 produções, entre

longas, curtas, séries para TV, nesses cinco anos, sendo que 60% são filmes que podem ser classificados como independentes, e outros 40% são filmes que temos desenvolvidos 100% dentro da Villa. E nesses cinco anos iniciais temos atuado principalmente em longas-metragens de ficção e documentários. Normalmente participamos das produções com equipamentos de câmera, iluminação e figurino, nos casos de filmes históricos, pois temos uma oficina de confecção de vestuário bastante grande. E para os “longas” de ficção, geralmente também fazemos finalização de cores, transposição para 35 mm e primeira cópia.

Há uma característica do cinema na Venezuela de não ser, definitivamente, rentável, afinal, temos cerca de 400 telas de exibição, que são privadas, e com esse número é quase impossível recuperar o investimento. Não sei quantas há no Brasil, mas no México há em torno de 5 mil, na Argentina 3 mil. Nos últimos 10 anos, acredito que tivemos apenas dois filmes, talvez um pouco mais, que foram produzidos sem o aporte do Estado, seja pela *Villa del Cine* ou pelo CNAC, pois são mecanismos distintos de apoio, mas ambos são dinheiro público. Nos últimos dois anos, quando houve certo *boom* de produção, um momento muito importante do nosso cinema, começamos, os dois órgãos, a participar juntos dos filmes. No início havia uma orientação de que, os filmes apoiados pela *Villa*, não eram apoiados pelo CNAC, e vice versa, mas ao final, vimos que não fazia tanto sentido, já que um é apoio em dinheiro, no caso do CNAC, e no nosso caso, com serviços, equipamentos.

### **3) E como os produtores podem recorrer ao apoio da Villa del Cine?**

**José Antonio Varela:** Nós somos uma produtora de cinema e audiovisual, a diferença é que para o cinema venezuelano, não cobramos serviços para o cinema nacional, entramos como sócios por porcentagem de acordo com nosso aporte no filme. Obviamente, também por isso estamos sempre muito cheios de trabalho e serviço, mas essa é a razão de ser da *Villa*, prestar esse apoio aos realizadores. Do ponto de vista filosófico, afinal eu sou em primeiro lugar um realizador, estou aqui temporariamente com uma missão muito concreta que é estruturar a instituição e estabelecer uma metodologia de trabalho, que pode até parecer contraditória, de condições para a produção de um cinema de baixo orçamento e para um cinema mais “jovem”, digamos.

Na Venezuela o orçamento de um filme gira em torno de um 1 milhão de dólares, como um orçamento padrão que se estabeleceu nos últimos 15 anos e o trabalho que estamos fazendo aqui, que é de revisão dos formatos, é para poder estabelecer uma linha de cinema de

baixo custo, que na Venezuela são muitos poucos casos. E nessa linha estamos também experimentando o cinema de gênero. Esse ano vamos produzir três nessa linha.

**4) Nesses cinco anos quantos foram os filmes produzidos ou finalizados?**

**José Antonio Varela:** Foram 78 produções, sendo 34 produções próprias e 44 coproduções.

**5) O Sr. preside a *Villa del Cine* deste o início da instituição?**

**José Antonio Varela:** Não, estou aqui há um ano e meio como presidente, antes eu era Diretor.

**6) Como é realizado o processo de seleção dos filmes a serem apoiadas pela Villa?**

**José Antonio Varela:** Para as obras que são apoiadas como coprodução não há processo de seleção. Quando o projeto está finalizado, montado, se nossos equipamentos estão disponíveis, é acolhido. É como uma lista, fazemos um processo em seguida outro. Todos os que pleiteiam são feitos, não há seleção. Simplesmente, se tem tempo para esperar que nós façamos a pós-produção, nós fazemos. Quando apoiamos um filme 100%, inclusive com recursos, normalmente é feito por convocatórias de projetos e editais e, em alguns casos são convidados diretores para algumas produções em que a instituição tem interesse. Por exemplo, um dos diretores mais importantes no cinema histórico no país, Luis Alberto Lamata, que fez “*Jericó*”, “*Miranda Regressa*”, entre outros, foi convidado para rodar um filme sobre o tema da escravidão no país, um tema ainda não abordado pelo cinema nacional. Não queríamos um filme de grandes personagens, como alguns que foram feitos no início do trabalho da Villa, e sim um filme sobre o contexto. Então, como se vê há distintas formas para se ter um filme apoiado pela Villa, podendo atuar em 100% da produção, ou somente na pós-produção ou ainda apenas com empréstimos de equipamentos, ou vestuários, depende da necessidade do realizador.

**7) E como está estruturada administrativamente a instituição? Quantas pessoas trabalham na instituição hoje?**

**José Antonio Varela:** São três edifícios, sendo um, esse em que estamos, dedicado à área administrativa, de pós-produção, salas de mixagem, de correção de cor, uma sala de projeção e oficinas de vestuário. Depois temos os dois estúdios que estão nos edifícios ao lado. E em outra região, distante 30 minutos de onde estamos, temos um outro estúdio, onde são rodados

os filmes históricos. Atualmente somos, no grupo central, 120 pessoas, mas a cada filme que é rodado, soma-se em torno de 60 pessoas, entre equipe artística e técnica.

**8) Cinco anos após a criação da *Villa del Cine* e seis anos após a aprovação da Lei, acredita que é possível observar alguma mudança estrutural no cinema nacional?**

**José Antonio Varela:** Se você revisar os dados oficiais, nos anos da década de 1990 e nos primeiros anos do século XXI, a média de produção de filmes não chega a seis produções por ano, sendo que em alguns anos não é lançado nenhum. Nós estreamos, no ano de 2008, 32 longas-metragens. Claro, nesse ano foi feito um esforço para que atingíssemos o recorde histórico, então foi algo em torno de 16 ficções e 16 documentários que estrearam em salas comerciais. O recorde histórico anterior era dos anos 1980 com 16 filmes. Então duplicamos a cifra. Mas realmente nossa média anual agora passou de dois filmes, como era há alguns anos, para em torno de 13 a 15, com tranquilidade. E, se estamos trabalhando bem, em uma fase boa, chegamos a uma média de 20 ou 25 longas de ficção por ano, sem problemas. Se continuarmos trabalhando no ritmo que estamos, acredito que em dois ou três anos essa pode ser a nossa média de trabalho.

**9) Média de produção da Villa ou do país?**

**José Antonio Varela:** Do país. Nós, como instituições, estamos nos preparando, por isso essas mudanças, e nossa média é, que desses 25 longas que são feitos no país, a Villa possa estar presente, em alguma fase, em todos eles, pelo menos em relação à capacidade de operação, já que temos realizadores que não querem trabalhar com a Villa, mas que seja por decisão do realizador, e não por falta de capacidade da Villa.

**10) Do total de filmes produzidos no país por ano, quantas buscam a Villa?**

**José Antonio Varela:** Creio que em torno de 50%, porque há também um setor de nossos realizadores que não nos procura. Trabalhamos com equipamentos digitais e não rodamos em película. Alguns realizadores chegaram a dizer, nos primeiros anos de criação da produtora, que nós éramos a *Villa del Vídeo* e não de *Cine*. É um direito, uma escolha. Eu como realizador, inclusive, entendo perfeitamente. A película é outra coisa, é ótima, mas é muito cara. Há outros poucos que conseguem e mantêm estúdios particulares de pós-produção e edição e preferem mantê-lo ao invés de procurar o apoio da *Villa*.

Enfim, há um grupo de realizadores que trabalha sem a participação da Villa. Já fazia assim antes de existirmos e assim seguem trabalhando, o que não tem nenhum problema.

Acredito que a função da Villa é muito bonita e isso muitos realizadores reconhecem. Temos uma boa relação com praticamente todos os realizadores, mas é normal que alguns não queiram fazer filmes conosco. E isso, no momento, é até bom porque ainda não estamos com 100% de nossa capacidade instalada. Podemos cobrir hoje cerca de 30% a 40% do que se está sendo produzido na Venezuela, não mais que isso. Depois de um trabalho que estamos terminando agora, uma aquisição de novos equipamentos, creio que a partir do primeiro trimestre do ano que vem [2013], poderemos chegar a atender cerca de 80% do que se produz na Venezuela.

**11) Há condições para a seleção das obras? Há algum pré-requisito para uma obra ser apoiada pela Villa?**

**José Antonio Varela:** Não, não há, a não ser a condição de que entendam que os recursos são finitos. Por exemplo, nós agora já temos planejado a produção de todo o ano que vem. Porque na produção, nós temos condições de atender dois filmes grandes ou três de médio porte simultaneamente. Então é finito. Como te digo, se um filme me demandar todo o equipamento de produção, terei de dizer, com honestidade, que somente será possível a partir de outubro do ano que vem. Se a necessidade for somente de alguma iluminação ou algum equipamento específico, é possível que possamos atender um pouco antes. Enfim, depende de nossos recursos, que são finitos.

Digamos que o critério que há, é de que sejam obras nacionais, ainda que também tenhamos participação em alguns filmes internacionais – como coprodutores – mantemos convênios também atualmente com Cuba e Argentina. Com Cuba estamos prevendo um intercâmbio entre jovens realizadores.

**12) E como é a fonte de financiamento da Villa?**

**José Antonio Varela:** O orçamento da produtora é oriundo do Estado. Temos um pequeno percentual de ingresso próprio, por alguns serviços pontuais, como esses convênios internacionais e, quando entra algum orçamento próprio geralmente o aplicamos em investimentos e produções da Villa, pois a manutenção da instituição é feita essencialmente com recursos do Ministério. Nos últimos dois anos, o orçamento da *Villa* ficou em torno de 30 milhões de *bolívares fuertes* (cerca de 8 milhões de dólares).

Em relação ao financiamento, temos um Fundo, o Fonprocine, que é formado por aportes dos canais de TV, do cinema comercial, dentre outros segmentos e que é gerido pelo

CNAC, que tem um orçamento cerca de quatro vezes o orçamento da *Villa*. E o Fundo é justamente para isso, fomento ao cinema nacional. E por lei, toda a gestão do Fundo é feita por comissões onde estão representantes do Estado em igual número aos representantes das associações de produtores e outros setores. E esse é um sistema que tem funcionado.

### 13) E há associações de produtores e realizadores?

**José Antonio Varela:** Sim, há dois que são mais tradicionais – existem há mais tempo – que são a Associação Nacional dos Autores Cinematográficos (ANAC) e a Câmara Venezuelana de Produtores de Longas-Metragens (CAVEPROL). E nesses últimos dois anos foram criadas outras associações, sendo uma de documentaristas. E esse movimento é até natural e esperado, porque, se antes fazíamos dois ou três filmes por ano, éramos meia dúzia de produtores apenas, agora somos mais e começa a ter a necessidade de entidades representativas, o que é muito positivo.

### 14) Há uma escola de cinema em Caracas, para trabalhar com a questão da formação?

**José Antonio Varela:** Em Caracas acabou de ser fundada uma escola de arte e cinema. Há uma escola teórica que forma principalmente críticos que é da Universidade Católica da Venezuela (UCV). E como comentei, é também nosso objetivo trabalhar com formação de pessoal, possivelmente para o início do ano que vem. Estamos agora dando um giro para formação de novos realizadores.

FIGURA 8 – Oficinas de vestuário da *Villa del Cine*



FIGURA 9 – Oficinas de vestuário da *Villa del Cine*



*Crédito: Nair Rúbia Nascimento Baptista*

**15) No Brasil acontece muito de iniciativas serem criadas e em seguida extintas, de acordo com mudanças políticas que acontecem. Acredita que isso pode acontecer com a Villa também?**

**José Antonio Varela:** Acredito que não. Isso porque é uma proposta que está funcionando, para um setor que está vivendo e crescendo. E vive agora também seu melhor momento frente à opinião pública.

**16) A Villa ou o cinema nacional?**

**José Antonio Varela:** A *Villa del Cine* e o cinema nacional também. Bom, em relação ao número de filmes é inquestionável. No ano passado mudamos com a política de exibição, que foi uma política da Villa durante quatro anos, porque os exibidores diziam que era preciso somente um filme nacional em cartaz, porque o público recebia essa produção como um cinema de gênero. Era como se tivéssemos filmes de comédia, drama, policial, e filme venezuelano. Isso mudou. Agora estreamos quatro filmes nacionais ao mesmo tempo, já chegamos a ter cinco filmes venezuelanos em cartaz ao mesmo tempo, e isso nunca havia acontecido. No ano passado também triplicamos a quantidade de espectadores do cinema nacional. Ganhamos vários festivais, não necessariamente com filmes feitos na Villa, mas que contaram com apoio do CNAC. E nós, afinal, nos percebemos como plataforma, somos da mesma instituição, somente estamos dividindo o trabalho. Já temos uma presença internacional. A Villa já possui mais de 70 prêmios internacionais e nacionais de cinema. Então, temos uma boa recepção da opinião pública. Tudo o que estamos fazendo é a primeira vez que está sendo feito.

**FIGURA 10 – Oficinas de arte e carpintaria**



**FIGURA 11 – Oficinas de arte e carpintaria**



*Credito: Nair Rúbia Nascimento Baptista*

## APÊNDICE B – ENTREVISTA COM O PRESIDENTE DA AMAZÔNIA FILMES

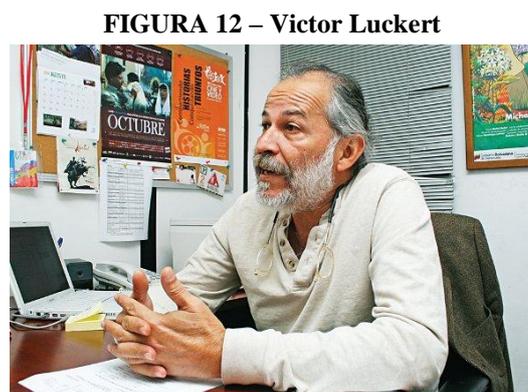
Entrevista realizada com o Presidente da Distribuidora Amazônia Filmes, Victor Luckert

Data: 13 de setembro de 2011

Local: Caracas, Venezuela

### 1) Qual o principal objetivo da Distribuidora Amazônia Filmes?

**Victor Luckert:** O objetivo fundamental é diversificar a oferta de filmes em cartaz no país. É bem sabido que, no mundo inteiro existe um monopólio por parte da exibição da indústria de Hollywood, que chega a responder por 90% da exibição em alguns países. Na Venezuela existe, além da distribuidora Amazônia, três outras empresas do setor privado, duas são nacionais, uma é transnacional.



*Crédito: Amazônia Filmes*

Uma é a Disney e as outras são Blancica e Cines Unidos, ambas venezuelanas, mas, todas distribuem cinema de Hollywood, não distribuem outro tipo de cinema, de outros países. E eu nem falaria em cinema comercial, porque considero que comercial é todo cinema. No caso da Amazônia, o que queremos é uma oferta diversificada de filmes, principalmente latino-americanos e, em segundo lugar, filmes do cinema independente do mundo.

A Amazônia cumpre o papel de distribuição dos filmes que adquirimos. Além disso, a partir deste ano, a Amazônia será o ente do Estado venezuelano responsável por fazer cumprir a legislação no que diz respeito à distribuição e exibição. Por Lei, todas as distribuidoras que operam na Venezuela, sejam nacionais ou internacionais, devem cumprir com uma cota de distribuição de cinema venezuelano, que corresponde a 20%.

Por exemplo, em uma distribuidora que distribui 60 filmes por ano, 12 devem ser filmes venezuelanos. No caso de não haver produção suficiente de cinema venezuelano, eles são obrigados a cumprir essa cota distribuindo filmes de alto interesse artístico e cultural, de acordo com classificação do CNAC. Isso é obrigatório para todas as distribuidoras. Em relação à exibição, por Lei, todos os filmes venezuelanos - ou aqueles filmes que cumpram a condição estabelecida no nível legal no que conhecemos como coprodução minoritária em

que a Venezuela tenha uma participação - devem ter o mesmo tratamento para distribuição e exibição. Em matéria de exibição, a Lei obriga que esses filmes sejam exibidos por pelo menos duas semanas.

Após essas duas semanas, a sala tem que cumprir com uma cota que está relacionada com a média que essa sala tenha obtido no ano anterior. A Amazônia, além da distribuição das obras que compra e dos convênios que mantém a nível internacional para distribuição, em convênio com outros distribuidores latino-americanos, por exemplo, deve zelar para que se cumpra a legislação. A Distribuidora é também responsável pela promoção e comercialização do cinema venezuelano no exterior, nos mercados internacionais. Além disso, a promoção do cinema venezuelano dentro da Venezuela foi assumida por nós, por meio de um convênio com o CNAC, já que quando a Lei foi reformulada, em 2005, a Amazônia ainda não existia.

Além da exibição em cinema, a Amazônia também comercializa os filmes nos canais de TV, Todos os filmes do nosso catálogo foram adquiridos com os direitos de exibição nas três janelas: cinema, televisão e DVD. Por meio do Sistema Nacional de Meios, que reúne os canais públicos, nós proporcionamos uma grande quantidade de filmes às TVs. Além disso, temos convênio com mais de 50% dos canais locais e regionais, com quem mantemos acordos e, a baixo custo, disponibilizamos nossos filmes. Além disso, também mantemos convênios com outras instituições do Estado que possuem espaços de exibição, para as quais disponibilizamos nossos filmes. Temos uma unidade de programas especiais, por meio da qual fazemos essa distribuição “alternativa” a associações, organizações, instituições. Organizamos ainda o que chamamos de maratonas de cinema. Vamos ao interior do país e durante um ou dois dias, temos jornadas e oficinas de produção, e outras etapas, que são feitas com as comunidades.

Ainda mantemos um projeto que para nós é bastante importante que é o Festival de Cinema Latino-Americano de Margarita, que acontece uma vez por ano no Estado de Novo Esparta, no Caribe venezuelano. É um festival diferente dos outros porque vai até as comunidades. Não se concentra em uma cidade e sim tem sua sede distribuída nas cidades do Estado. E os filmes que estão no festival são projetados nas salas da rede da Cinemateca, inclusive, a votação dos filmes ocorre em todas essas salas e não apenas nas salas das cidades que fazem parte do festival.

Temos um concurso de cine e vídeo comunitário que se dá a nível nacional, que consiste na participação de indivíduos ou coletivos organizados que fazem trabalhos audiovisuais sobre suas comunidades e se exibem na rede de salas de Cinemateca. Por

votação popular, o público decide quem são os ganhadores. Os 10 ganhadores vão à Margarita na mostra oficial. Os três primeiros ganham equipamentos para continuar produzindo filmes em suas comunidades.

O festival também tem uma série de eventos paralelos. Por exemplo, esse ano teremos atividades de teatros infantil e exibição de cinema nas ruas. Esse ano [a programação] está toda dedicada a crianças e, esse ano será de filmes argentinos, por meio de um convenio que temos. Também temos oficinas de audiovisual para as comunidades. Temos seis sedes principais e outras sedes menores divididas pelo Estado. Os filmes também serão exibidos nos centros penitenciários.

## **2) Quais são hoje os instrumentos legais de regulamentação do cinema na Venezuela?**

**Victor Luckert:** A Lei de Cinematografia Nacional, aprovada em 1993 e reformulada em 2005, e o Regulamento da Lei, que após um processo de consulta pública, está agora no processo de revisão final pelo Executivo para ser publicado.

## **3) Como é composto o orçamento da Amazônia Filmes?**

**Victor Luckert:** Nosso orçamento é do Estado, mas também geramos ingresso próprio, produto da renda da exibição e também da comercialização dos DVDs.

## **4) E no último ano [2011], qual foi o orçamento total?**

**Victor Luckert:** Foi de 6,6 milhões de *bolívares fuertes* (aproximadamente 1 milhão de dólares).

## **5) Como é feita a comercialização de DVDs?**

**Victor Luckert:** Esse projeto tem apenas um ano e até agora produzimos 55 mil DVDs que estão no mercado. Nesse momento estamos preparando uma nova replicação, temos 55 títulos que têm para serem transformados em DVD. Estamos preparando um projeto que é bem importante para nós e para o cinema do país, que é a Coleção de Cinema Venezuelano. Lamentavelmente, durante os anos das décadas de 1970, 80 e até 90, muitos filmes foram feitos e foram exibidos no cinema, mas não foram digitalizadas. Com isso, há muitas pessoas das novas gerações que não conhecem esse cinema, que nunca o viram. Porque depois que saíram de cartaz muitos foram guardados e nunca mais exibidos. E agora estamos fazendo uma pesquisa de levantamento desses filmes para vermos em que condição estão para que

possamos resgatá-los, transformá-los para digital e fazermos uma grande coleção de cinema exclusivamente venezuelano.

#### **6) Quantos filmes comporiam essa série?**

**Victor Luckert:** Estamos falando de cerca de 300 títulos somente de longas-metragens de ficção, fora os “curtas” e os documentários. A ideia é lançar a coleção de longas em um primeiro momento, mas depois vamos fazer o mesmo com os “curtas”. Até agora, os filmes venezuelanos feitos pela *Villa del Cine* são os mais presentes e também os que são feitos fora da Amazônia, mas que negociamos os direitos com seus autores. Essa é uma dívida que acredito que nós, como Estado, temos com o povo venezuelano, de resgate dessa cinematografia.

#### **7) De acordo com as estatísticas é possível observar que houve um incremento na produção nos últimos anos. Acredita que a recepção do público venezuelano ao cinema nacional também foi ampliada?**

**Victor Luckert:** Historicamente, o espectador venezuelano tem uma boa recepção do seu cinema. Nos anos 1980, o cinema venezuelano era a única cinematografia no mundo que se custeava em seu próprio território. Ou seja, a renda de bilheteria do cinema nacional pagava o custo do filme, dentro do território venezuelano. Isso é um fenômeno único no mundo. Isso mudou, porque também mudou a produção. Durante muitos anos, até que tivéssemos a Lei em 1993, e depois com sua mudança em 2005, a produção dependia totalmente do orçamento que lhe dava o Estado e, por isso, variava muito, era muito irregular. Havia ano em que havia muito orçamento, havia ano que não. Houve ano em que se produziu apenas um filme e esse único filme teve apenas 200 espectadores.

#### **8) Em que ano foi?**

**Victor Luckert:** Isso ocorreu em 2003. Tivemos apenas um filme nacional lançado. Mas o número de espectadores tem crescido sim ao longo dos anos, também porque temos tido muito mais oferta e, na medida em que temos mais oferta, mais variedade, o público se interessa mais pelo cinema venezuelano. Nos últimos cinco anos temos tido mais de 6,5 milhões de espectadores. E se compararmos com outra cinematografia na América Latina, a Venezuela é, depois do México, possivelmente, o país onde mais gente vai assistir a seu próprio cinema. E isso se mantém. Este ano já temos mais de 800 mil espectadores. Ano passado tivemos 1,5 milhão. E este ano lamentavelmente tivemos um problema com as

estreias venezuelanas, por conta de um problema que tivemos com a Kodak, que é a única que atua aqui. Eles tiveram um problema com importação, por isso nos últimos meses os números mostram uma retração, mas que foi ocasionada por isso. E os filmes que deveriam estar saindo agora não estão.

E é importante fazer essa observação porque se observarmos os números ano a ano podemos achar que houve uma diminuição da produção. E na verdade foi um problema eminentemente técnico, que fez inclusive com que o CNAC apoiasse diretamente os laboratórios para trazer químicas, negativos, etc. Com isso, filmes que agora já deveriam ter estreado, sairão só ano que vem. E, claro, isso fará com que no início do ano que vem tenhamos muito mais filmes.

**9) Em 1993, a Lei de Cinematografia Nacional foi criada e em 2005 foi reformulada. Qual foi o principal interesse do Estado em promover essa modificação? Acredita que há ainda algum ponto da lei que precisa ser modificado?**

**Victor Luckert:** Sim, definitivamente ainda é necessário fazer mudanças na Lei. Lamentavelmente, quando se criou a lei em 1993 tínhamos muitas pessoas no Legislativo vinculadas aos grandes capitais nacionais e estrangeiros, sobretudo, às distribuidoras transnacionais, o que fez com que, em 1993, a Lei que foi aprovada tenha sido muito tímida no que se refere ao que deve ser a participação do cinema venezuelano nas telas de exibição e também em relação à produção.

Quando o texto foi modificado em 2005 entre as melhorias está a cota de tela, que até então não existia. Agora, essa não é a única solução, até porque não acho que o próprio cinema nacional deve pedir licença para entrar em seu país. Quem deveria ter cota de tela seriam os filmes estrangeiros, não nós. Nesse sentido, acredito que ainda temos mudanças a fazer na Lei. Enquanto as cotas de distribuição e exibição, infelizmente não é um fenômeno só da Venezuela e sim de vários países.

Temos feito muitas coisas em relação à produção. Temos acordos internacionais que, para a produção, nos permitem resolver vários entraves, mas em matéria de distribuição e exibição ainda temos, em toda a América Latina, problemas a resolver. Temos muitas limitações no trânsito entre as fronteiras. É complicadíssimo. E são questões possíveis de serem superadas se tivermos vontade política e um Estado que de fato defenda que possamos converter toda a América Latina em um só território para que possamos ter uma livre

circulação de nossos filmes em todo o continente. E isso somente é possível mediante uma lei, mediante uma ação do Estado.

Felizmente tem tido mudanças políticas na América Latina com governos progressistas que, de alguma maneira, compartilham uma posição de que temos que ser uma grande nação, com Unasul, Mercosul e Recam. Há uma série de atuações da parte dos governos que mostra uma vontade para que possamos eliminar essas fronteiras e que possamos ter um só território. E ainda de outras fronteiras, como a da língua, no caso do Brasil. No entanto, assim como legendamos as que estão em inglês, podemos legendar em português, não creio que essa seja o problema.

Eu também acho que o nosso problema na América Latina é não ter entendido o cinema enquanto o negócio que é. O cinema é um negócio, que deve ser assim entendido, que vai da produção até a exibição. Creio que estamos dando passos importantes, há propostas interessantes, acordos binacionais, mas temos que ir mais longe, um grande acordo com todas as nações. Por exemplo, na Argentina, acabam de tomar medidas, aí sim interessantes, que vão, não até cotas de tela, mas cota para importação de filmes estrangeiros, que é o que temos que limitar, o número de filmes estrangeiros que importamos. Isso sim tem que ter uma cota. Então, por exemplo, fixar o limite de 15% de todos os filmes importados dos EUA. O restante se dividiria entre filmes da América Latina e do resto do mundo. Isso sim é um dispositivo interessante. E também limitar o número de cópias dos filmes estrangeiros. Então, se temos um número muito grande de cópias de filmes americanos, não teremos sala para exibir outros filmes que não sejam esses.

A Venezuela tem poucas salas de exibição, o que, inclusive, é outro aspecto que temos que abordar. Há espaços na Venezuela onde desapareceram as salas de cinema. Em muitas capitais de estados no país a única sala que existe é a que é mantida pela Cinemateca Nacional.

#### **10) Quantas salas de cinema existem em todo o país?**

**Victor Luckert:** Em todo o país há cerca de 480 salas, mais as da Cinemateca que são 18 salas regionais – que são as grandes e que competem com as comerciais – e, cerca de 200 salas comunitárias, que funcionam nas comunidades.

Por exemplo, em Caracas, capital do país, as salas estão localizadas até Paraíso, que é uma urbanização aqui a oeste de Caracas. A partir dali, existem cidades médias e nessas não há nenhuma sala. As salas estão concentradas nos grandes centros comerciais onde está

concentrado o maior poder aquisitivo. E aí que está também o papel da Amazônia, que nessas regiões que não têm salas, que passem a ter e que nela chegue um filme diferente.

**11) Na Venezuela então existem três distribuidoras?**

**Victor Luckert:** Na verdade quatro, três privadas e a Amazônia que é estatal.

**12) E quais são as redes de exibição?**

**Victor Luckert:** Há duas redes. Que são Cinex e Cines Unidos. Cada uma controla mais ou menos a metade dessas 400 salas que existem no país. Porque há cerca de 80 salas que se mantêm independentes. Essas 80 se dividem em 20 complexos a nível nacional.

**13) E em relação a produção. Além da *Villa del Cine* – estatal - há muitas produtoras privadas?**

**Victor Luckert:** Em geral, são produtoras independentes, mas não são tão fortes enquanto produtores. Muito improvável que consigam fazer algum filme sem aporte do Estado, exceto alguns poucos casos, como esse lançado recentemente o filme “*Er Conde Jones*”, que é de um comediante que tem muito dinheiro e, que tem esses parques turísticos e resolveu fazer esse filme todo com financiado próprio. Sem entrar no mérito de qualificar a qualidade artística da obra, há grande recepção, em duas semanas fez 300 mil espectadores.

Esse filme que produzimos pela *Villa del Cine* e está atualmente em cartaz, “*Una Mirada al Mar*”, com apenas 15 cópias, que, aliás, é uma conta que precisa fazer também. O filme de “*Er Conde Jones*” saiu com 53 cópias, já fez um bom público. É um filme voltado à família. Está há nove semanas em cartaz e fez quase 90 mil espectadores, que é razoável para 15 cópias.

**14) E esse número de 15 cópias é a média de todos os filmes venezuelanos?**

**Victor Luckert:** Os filmes nacionais são lançados, em média, com 15 e 20 cópias.

**15) E como funciona essa parceria entre Amazônia e os produtores para a distribuição?**

**Victor Luckert:** Há dois mecanismos: um é a compra de direitos, o que fazemos apenas com os filmes que trazemos de fora e, em geral, compramos para as três janelas, cinema, DVD, e TV. E no caso dos filmes nacionais que distribuímos, simplesmente firmamos um acordo e não compramos o direito, fazemos a distribuição. O que arrecadamos com a bilheteria é repartido entre o distribuidor e o produtor e isso também se aplica às distribuidoras privadas e

está regulamentado. A Lei de Cinematografia estabelece uma forma de arrecadação que se conhece como “arrecadação da renda fílmica” a partir da qual se estabelece porcentagens que devem ser recebidas pelo exibidor, pelo distribuidor e pelo produtor. Agora, isso, apesar de ter sido modificado, segue favorecendo especialmente o exibidor.

**16) E a venda de DVDs?**

**Victor Luckert:** No caso do DVD dos filmes que compramos no exterior os direitos, a arrecadação com a venda fica para Amazônia, deduzidos os gastos. E nos casos de filmes venezuelanos, em geral negociamos não com a compra de direitos, mas estabelece-se um percentual de DVDs que ficam com o produtor, que pode vendê-los ou fazer o que quiser. O que corresponderia aos direitos, pagamos com cópias do produto.

**17) O catálogo da Amazônia tem hoje 55 filmes. A média é de quantas unidades por filme?**

**Victor Luckert:** Depende do título, mas varia entre mil e dois mil. Tanto para as obras nacionais quanto para as internacionais. Temos um convênio firmado com Cuba, a partir do qual a Amazônia, como distribuidora, deve exibir 10 filmes cubanos na Venezuela, fazer o lançamento e a comercialização e, em Cuba, eles exibem 10 filmes venezuelanos que nós enviamos. Há outro projeto importante que estamos perto de começar que é a distribuidora da Alba. Os países membro da Alba concordaram em criar uma distribuidora da Alba, a ideia é criar um grande banco de filmes pelos países membros, a partir dos filmes de cada país membro e, esses filmes seriam distribuídos entre os países do bloco. Esse projeto será capitaneado pela Amazônia. Estamos começando agora.

**18) Além do convênio com Cuba, há algum outro país com quem mantém convênio dessa natureza?**

**Victor Luckert:** Por enquanto somente com Cuba. Há outros acordos que têm relação mais com produção e coprodução. Na distribuição temos esse com Cuba e o da Alba. Temos outro com uma distribuidora privada do México, chamada Macondo. E a distribuidora de Jorge Sanches. E na Argentina, com uma distribuidora privada chamada Primeiro Plano. São acordos recíprocos, ou seja, todo o catálogo deles pode ser utilizado por nós e eles usam o nosso. São acordos recentes que estamos firmando nesse momento.

**19) E do catálogo da Amazônia Filmes, quantos são venezuelanos?**

**Victor Luckert:** Isso varia. Bom, claro, os direitos vão vencendo, existem filmes que, nesses cinco anos, já começam a vencer os direitos. Com os filmes venezuelanos que são produzidos de forma independente, ou seja, sem o apoio da Villa, atuamos como representantes deles na distribuição de outros países. E se há alguma negociação, é feita diretamente entre o agenciador e o produtor, somos apenas representantes nesse caso. Os que são da Villa nós distribuimos e temos os direitos. Quanto ao Catálogo, acredito que cerca de 25% são filmes venezuelanos independentes que representamos e os outros 75% são dos que compramos fora. Há também acordos para projetos específicos, a partir de acordos com alguns países, ou mesmo filmografias específicas, como de Jorge Sanjinés, na qual participam todos os entes da plataforma.

**20) Acredita que a experiência de Amazônia é necessária para outros países da América Latina?**

**Victor Luckert:** Creio que sim e creio que faz falta uma grande distribuidora do continente. Acredito, inclusive, que nós, como países da América Latina, poderíamos criar um grande projeto de distribuição via satélite de toda a nossa cinematografia e, a Venezuela poderia participar de forma muito forte com o nosso satélite, com a experiência da Amazônia como distribuidora estatal. Creio que temos que trabalhar juntos, não apenas para a distribuição no continente sim também para a comercialização em países no exterior. Nos apresentarmos no mercado internacional de forma conjunta. Quando começarmos a fazer isso, acredito que ganharemos muito, seremos mais forte no mercado. Porque é muito diferente se chegamos ao mercado com três filmes ou se chegamos com um catálogo que permita negociar muito melhor com as TVs internacionais e outros negócios. Precisamos disso para a consolidação de uma cinematografia que tenha uma só nacionalidade, que seja latino-americana.

**21) acredita que eventuais mudanças no rumo da política do país comprometeriam a continuidade do trabalho da Amazônia?**

**Victor Luckert:** Pelo que temos implantado não vejo como uma possibilidade que a Amazônia possa desaparecer ou fracassar, e sim o contrário, com o que temos proposto em nosso trabalho, tanto com o cinema venezuelano quanto em relação aos acordos internacionais, acredito que temos a crescer e ampliar ainda mais, ter cada vez mais oferta e diversificação nas telas. Além disso, por toda a orientação que temos dado à instituição, ela poderá começar a ser autossustentável e poderá deixar de depender exclusivamente do financiamento do Estado. Ou seja, que possa se manter como uma empresa do Estado – não se

trata de passar a ser privada – e que possa se manter através da comercialização dos DVDs e da exibição. Acredito muito na força do Estado com uma posição política de fortalecimento do cinema nacional para que possa fazer frente ao cinema mundial e às grandes corporações. Exibição, esse é o nosso maior problema, espaço para exibirmos nosso filme. Mas também é uma loucura que o próprio Estado se coloque a construir salas de cinema, isso não faz sentido.

**22) E qual foi a arrecadação com a venda de DVDs no último ano?**

**Victor Luckert:** Estamos, nesse momento, fechando esses dados, pois fazemos por meio do Ministério – da *Libreria del Sur*. A ideia é aumentarmos o número de filmes comercializados e vamos abrir outras cadeias e locais de venda, não necessariamente todas do Estado e sim do setor privado – que já nos indicou que quer comercializar nossos DVDs, assim como uma cadeia de venda de discos de música também nos procurou interessada em vender nossos DVDs. Então, estamos exatamente nesse momento fazendo uma avaliação depois de um ano de todo o negócio do DVD.

**23) E o preço é único em todos os pontos de venda?**

**Victor Luckert:** Sim, é único e custa 30 *bolívares fuertes* (6,9 dólares) em todo o país. E o que queremos com isso é oferecer ao público um produto original que possa competir com a pirataria, mas para competir tem que ter um preço acessível, ainda que ainda seja alto em relação aos filmes vendidos nos camelôs. E estamos também junto ao Centro Nacional de Disco, que já tem os equipamentos para produzirmos e abaixarmos ainda mais o custo do DVDs de forma que continue sendo rentável para a distribuidora.

**24) Quanto sai um DVD original que não seja da Amazônia?**

**Victor Luckert:** Os privados podem custar até 80 *bolívares fuertes*. Mas quase não se produzem no país. A Amazônia é a única que comercializa DVDs originais. Nosso preço ainda é um pouco alto para a população em geral, mas estamos trabalhando para reduzir ainda mais. Há um segmento que tem sido pouco atendido na América Latina, que são as crianças e jovens, e nós estamos aumentando nossa atuação para esse público. É um dos nossos propósitos nesse momento.

**25) E o senhor esta à frente da Amazônia desde quando?**

**Victor Luckert:** Estou na instituição desde 2008, inicialmente como diretor do festival e depois assumi a presidência da Amazônia em julho deste ano [2011].

## APÊNDICE C – ENTREVISTA COM O PRESIDENTE DA CINEMATECA

Entrevista com o presidente da Fundação Cinemateca Nacional, Javier Sarabia

Data: 14 de setembro de 2011

Local: Caracas, Venezuela

### 1) Gostaria que o senhor iniciasse contando um pouco do recente processo ocorrido no país que culminou com a reforma da Lei de Cinematografia Nacional.

**Javier Sarabia:** Por volta do ano de 2005 é realizada uma reformulação da institucionalidade das políticas públicas culturais na Venezuela. O mais importante, do ponto de vista institucional, foi a criação do Ministério da Cultura, que posteriormente se chamou Ministério do Poder Popular para a Cultura. Anteriormente, a área cultural era gerida por um Vice-Ministério de Educação, Cultura e Esportes.

Com a constituição do Ministério para a Cultura, assume como primeiro ministro da pasta Faruco Sesto, que faz a organização política para o ministério, com a criação de Plataformas Culturais, que passou a agrupar as cerca de 35 instituições que existiam de forma descentralizada. Uma dessas plataformas é a de Cinema, que posteriormente passou a se chamar Plataforma de Cinema e Meios Audiovisuais.

**FIGURA 13 – Javier Sarabia em entrevista**



*Crédito: Flávio Silva Gonçalves*

Essa plataforma reúne as instituições que lidam com o audiovisual, que são o Centro Nacional Autônomo de Cinematografia (CNAC), que tem pouco menos de 20 anos (foi criado em 1993); a *Villa del Cine*, que completou cinco anos em 2011; a Amazônia Filmes, distribuidora também com cinco anos de criação; e a Fundação Cinemateca Nacional, que recentemente completou 45 anos. Isso em relação ao cinema e audiovisual, porque há outras instituições como o Centro Nacional do Disco (Cendisc); o Museu de Cinema e Audiovisual, dirigido por Armando Arcer; e a Fábrica de Meios. Também é incorporado o jornal do Ministério que se chama “*Todos Adentro*”, que é dirigido por Ivan Padilha. Com isso, existem nove instituições que compõe a plataforma.

No Centro Nacional de Disco é onde se reproduzem as cópias que são distribuídas pela Amazônia Filmes e os vídeos cujos direitos foram adquiridos pela Cinemateca Nacional. A Amazônia Filmes se encarrega da distribuição do cinema contemporâneo e a Cinemateca do cinema clássico e de documentários. Temos, com isso, uma nova configuração institucional, em alguns casos posterior a modificação da Lei, já que algumas entidades foram criadas em 2006, um ano após a reforma.

Além disso, a Lei de Cinematografia foi reformulada em meio a um processo político do país, e hoje acredito que já existam alguns aspectos que a nova Lei deveria incorporar, como, por exemplo, a questão dessas instituições como a Amazônia Filmes e o Cendisc, que foram criadas depois. Aí está, então, o primeiro elemento que podemos chamar de importante das políticas públicas de cinema da Venezuela: a criação de novas instituições e a coordenação entre essas instituições por meio da Plataforma de Cinema e Meios Audiovisuais.

## 2) Nesse contexto, qual é a atribuição do CNAC?

**Javier Sarabia:** O CNAC se encarrega de convocar por concursos e editais os realizadores independentes para o desenvolvimento de projetos. Nesses editais, a seleção dos projetos submetidos é feita por uma comissão para analisar os projetos, composta por representantes governamentais e da sociedade civil. E há diversos editais, como para financiamento de filmes, desenvolvimento de roteiro, entre outros. E a cada ano, o CNAC tem conseguido apoiar um número cada vez maior de projetos.

## 3) E a Villa del Cine?

**Javier Sarabia:** A Villa é a produtora de cinema do Estado e tem sido, acredito que de modo infundado, criticada pela oposição – que aqui na Venezuela é bastante forte – com a afirmação de que a Villa só produz cinema “governista”. Mas não é o que acontece. A *Villa del Cine* produz cinema venezuelano. Se lermos o preâmbulo do documento que constitui a Villa, veremos que ele define como sendo função da Villa o desenvolvimento de filmes. E todos sabemos que o país possui uma economia cinematográfica pequena. Fazemos muitas coproduções com outros países. E também com produtores independentes da Venezuela.

Se observarem o catálogo da Villa verão que não há nenhum filme que poderíamos definir como governista ou de propaganda do governo. Sim, existem filmes históricos. Isso porque acredito que nosso país possui uma grande dívida com nossos heróis nacionais, com o

cinema histórico, que é, inclusive, bastante caro. Temos, inclusive, alguns produtores e realizadores independentes que são de oposição ao governo e que igualmente recebem financiamento do CNAC para produção da mesma forma. Com isso, a Villa possui hoje um catálogo que cada vez se amplia mais em relação à qualidade, quantidade e participação dos realizadores venezuelanos.

#### **4) E no caso da distribuição?**

**Javier Sarabia:** Se o produtor já possui seu filme e precisa distribuí-lo, ele pode fazê-lo por meio da Amazônia Filmes, que é outra instituição do Estado responsável pela distribuição cinematográfica. Alguns filmes de produtores independentes também têm sua distribuição negociada pela Amazônia, que tem como finalidade contribuir para a diversificação da oferta cultural e cinematográfica porque adquire direitos dos filmes e os distribui na Venezuela. Esses filmes certamente não seriam vistos por aqui de outra maneira. Dessa forma, temos a produção, a distribuição e fica apenas faltando a exibição, que é do que se ocupa a Fundação Cinemateca Nacional.

#### **5) E em que se baseia o trabalho da Cinemateca?**

**Javier Sarabia:** Bom, quando chegamos aqui, no início do governo Chávez, havia apenas duas salas da Cinemateca, uma no Centro Rômulo Gallegos (CELARG), no bairro de Altamira, e outra na Plaza dos Museus, em Caracas. Tivemos, então, a tarefa de fazer com que a cinemateca fosse realmente nacional. Para isso construímos salas em 14 cidades do país, e agora estamos construindo outras sete, chegando a 21. E essa é a Rede Nacional de Salas Regionais.

Construímos as salas com todo o equipamento necessário, de projeção, um ponto de venda dos filmes venezuelanos, sonorização, assentos, tudo o que uma sala de cinema necessita. Com isso, passamos de uma Cinemateca Nacional da época da democracia representativa para a da democracia direta. A Cinemateca passa a ser efetivamente nacional. Isso porque houve uma época em que o que era dito nacional se limitava a Caracas. Agora temos várias cidades do país e suas capitais com salas de cinema, sendo que em muitos casos as salas da cinemateca são as únicas do Estado. Em algumas cidades havia cerca de 20 anos que não existiam salas de cinema e agora elas possuem.

Certamente essas cidades não contavam com salas de cinema porque não era interessante economicamente. E se a iniciativa privada não leva cinema à população, o Estado

venezuelano, por meio da Cinemateca, tem esse dever. Da mesma forma, se o mercado se encarrega de distribuir e exibir apenas um tipo de cinema, o Estado tem o dever de levar ao acesso da população outro tipo de cinematografia.

E há outro projeto que se chama Rede Nacional de Salas Comunitárias da mesma forma como ocorre em diversos outros países. Há alguns anos, na Venezuela, tínhamos muitas salas de cinema de bairro, aquele cinema que estava localizado perto da sua casa e que você tinha condições de frequentar de qualquer maneira, não estava restrito apenas aos shoppings e centros comerciais. E essas salas desapareceram, assim como os cineclubes. E essas salas comunitárias, podemos dizer, que são uma mistura das duas coisas: das salas de bairro e dos cineclubes. Nesse momento temos cerca de 160 salas comunitárias.

#### **6) E como funciona a instalação dessas salas comunitárias?**

**Javier Sarabia:** As salas comunitárias são espaços que são oferecidos pela própria comunidade. Podem funcionar em um restaurante popular, uma sala de encontros, um centro comunitário, uma casa de cultura, uma escola, entre outros espaços. Precisa apenas ter um espaço com segurança para o equipamento que será instalado, com capacidade para 50 cadeiras e com comodidade para o público.

#### **7) E qual é a parte da Cinemateca na montagem das salas?**

**Javier Sarabia:** A Cinemateca aporta o equipamento de projeção e sonorização e monta a programação, que é construída em conjunto com os interesses da comunidade. E essas salas de cine comunitário estão em todo o país e também fazem com que a Cinemateca seja de fato nacional e popular.

#### **8) E como se dá a relação com a comunidade?**

**Javier Sarabia:** É por meio de convênios com as associações de bairro que, inclusive, também passaram por um processo de mudança no atual governo. A partir dos anos do governo do presidente Hugo Chávez, essas associações da comunidade tem se organizado e se fortalecido cada vez mais. E a Cinemateca também funciona como um espaço de formação, formação política, através da programação montada, que deve ser uma programação inclusiva.

E entendemos a inclusão também como uma possibilidade de diversificação da programação. Ter acesso a filmes que, se não estivessem em cartaz na Cinemateca, não teriam

a oportunidade de ser vistos pela população, ainda que em seus países de origem esses sejam filmes comerciais.

Nesse momento estamos, por exemplo, na semana de programação temática do Cinema Brasileiro e, não se vê cinema brasileiro aqui na Venezuela se não for por meio da programação da cinemateca. Assim como não se vê Cinema Inglês, Francês, Cinema Latino-americano. E essa realidade não é exclusiva da Venezuela. Sabemos que mais de 90% da programação das salas de cinema são de cinemas do circuito de Hollywood, que produz não mais que 15% dos filmes no mundo. E essa é uma realidade venezuelana, brasileira, alemã, francesa. Então, entendemos a inclusão não apenas com o incluir a população no universo do cinema, mas também com a diversificação da oferta de cinema no país. A Cinemateca também é a única que exhibe curtas-metragens, documentários em sua programação. Há também programação com atividades de formação de jovens e crianças em linguagem cinematográfica, de leitura, de discursos fílmicos.

### **9) Qual o custo das salas mantidas pela Cinemateca?**

**Javier Sarabia:** O custo médio de construção de uma sala regional é de 3,9 milhões de *bolívares fuertes*. A de construção de uma sala comunitária: 22.400 *bolívares fuertes*. Em 2010 foram realizadas 786 atividades de formação da Cinemateca, com um público de 40.144 pessoas e um total de 88.434 serviços prestados nos Centros de Documentação e Formação.

Temos no Museu Belas Artes algumas salas regionais, atividades que se chamam estreias do cinema nacional. É um cinema nacional que não se estreia nas salas oficiais, pois geralmente são documentários e curtas-metragens, filmes que não são exatamente comerciais. Depois de estrear na Cinemateca eles entram num circuito mais alternativo, mas achamos que é importante que eles comecem a carreira na Cinemateca. De 2007 a maio de 2011 foram 103 produções nesse formato lançadas nas salas da Cinemateca, sendo, 47 ficções, 50 documentários e seis animações.

Há ainda um fenômeno que vem acontecendo de um cinema popular e independente que circula na economia informal e que tem sido muito desenvolvido por conta das atividades de formação que o CNAC promove. Ano passado descobri que haviam sido feitos 18 filmes nas comunidades e um deles estreamos aqui [na Cinemateca] e tivemos a sala com capacidade esgotada. Foi muito interessante.

### **10) E como está organizada administrativamente a Cinemateca?**

**Javier Sarabia:** Estão envolvidas três coordenações da cinemateca: há uma coordenação de salas, que tem a ver com a atenção da infraestrutura das salas; há uma coordenação de programação; e uma de formação e participação, que faz seminários, fóruns, espaços de formação. Há ainda um setor dedicado à investigação e documentação. Temos uma pequena produção editorial, temos a série *Cuadernos*, sobre os realizadores nacionais. Estamos agora com um projeto de modernização digital do arquivo fílmico. Gastamos 700 mil dólares na aquisição de um equipamento construído e solicitado por nós e outros sete países do mundo para podermos recuperar nossos filmes antigos e termos condições de mantê-los. Estamos começando essa iniciativa agora.

**11) A Cinemateca possui alguma relação com o Sistema Nacional de Televisões Públicas?**

**Javier Sarabia:** Colaboramos com a cessão de direitos para exibição, seja cinema nacional ou cinema venezuelano. Alguns canais, quase todos, foram criados ou fortalecidos neste governo, então trabalhamos muito juntos. Temos um convênio especial com Vive TV e estamos para fazer um com Ávila TV, voltado à formação. Quando fizemos o filme “*Miranda Regressa*”, por exemplo, também foi feita uma série para ser exibida na TV.

**12) Existem muitas produtoras privadas ou independentes na Venezuela?**

**Javier Sarabia:** Não muitas, mas têm surgido algumas cooperativas de atuação conjunta entre produtoras. O CNAC possui o *Laboratório de Cine*, onde se faz oficinas de formação, mais vinculadas à leitura cinematográfica, enquanto a Cinemateca está mais vinculada à audiência. E o CNAC realiza atividades como o *Cine en Curso*, voltadas à formação de realizadores. A Cinemateca possui uma revista, chamada *Jugete Magico*, produzida por nós para a formação de jovens. Quando assumimos a instituição havia oito anos que uma nova edição não saía e nós a retomamos. Então, há um Ministério, que organiza a plataforma, que funciona como um sistema e nesse sistema, cada organização tem suas atribuições.

**13) Vendo as estatísticas, percebe-se que a partir de 2007 houve um incremento grande na produção. A que credita esse movimento?**

**Javier Sarabia:** O recorde histórico do país era de 16 filmes em um ano, agora já chegamos a ter pouco mais de 30 em um ano. De qualquer forma, acredito que sejam “grandes explosões”. É o grande aporte que o governo tem feito em matéria de políticas públicas audiovisuais. Temos trabalhado na criação de condições para que a criação cinematográfica não seja

bombástica, mas sim regular e estável, ano a ano. Acredito que chegar a 15 filmes por ano, em média. Temos mais projetos financiados, discussões sobre o orçamento dos filmes, a Villa está discutindo muito isso, inclusive. Como ter filmes com orçamentos mais em conta, para que um número maior de produções possa ser viabilizado. A Villa mesmo é uma condição especial – que antes não existia – onde podem ser utilizados os equipamentos e a sua estrutura. Quando assumimos a Cinemateca descobrimos que havia oito cidades capitais que não possuíam nenhum cinema. E os grandes circuitos comerciais foram monopolizando.

E sobre a audiência dessas produções, temos aqui também, como em quase todos os países do continente, a questão da pirataria dos filmes que são vendidos nas ruas, pelos camelôs, o que dificulta o computo da audiência geral. Assim como a audiência de TV. Algumas produções do cinema venezuelano, o filme *“La Hora Cero”*, que foi financiado com recursos do CNAC, e *“Secuestro Express”*, como exemplos, foram muito vendidos nos camelôs. Por isso acredito que nós temos também o dever de revisar as estatísticas, qualificá-las para que tenhamos de fato a realidade. Os filmes comerciais geralmente saem com 50 cópias, as nossas saem com 12, no máximo 15, então, há que se considerar essa diferença. O fato é que acredito que temos criado as condições para que os filmes sejam feitos e, o que é mais importante, de forma regular.

A Lei de Cinematografia em 2005 também criou o Fonprocine – fundo que capta recursos que serão destinados ao fomento. Temos também equipes itinerantes, que percorrem o país. As salas comunitárias funcionam como centros de referências, mas há as equipes itinerantes. Hoje existem condições de termos o cinema venezuelano em vários circuitos de exibição, que não apenas os oficiais. Por exemplo, vejamos aqui. [Abre o jornal e vê que tem muitos filmes nacionais em cartaz em pequenos cinemas, pequenos circuitos de cinema, grupos de cinema, não necessariamente salas comerciais].

Ou seja, filmes nacionais entram em cartaz em outros sistemas independentes, há todo um conjunto de atividades audiovisuais, de cinema, que não são necessariamente promovidos pela Cinemateca, mas o governo tem criado as condições para que isso aconteça, para que esses circuitos existam.

#### **14) E o processo de seleção dos projetos a serem contemplados com financiamento?**

**Javier Sarabia:** Essa seleção é feita por uma comissão paritária, entre governo e sociedade. E temos tido muitos incentivos à produção de primeiros filmes de diretores. Os filmes *“Hermano”* e *“La Hora Cero”* são alguns exemplos. Essa foi também uma aposta do

governo no cinema produzido pelos jovens realizadores. Anualmente, há dois ou três primeiros filmes sendo produzidos.

O contexto político na Venezuela é bastante polarizado e, claro que temos realizadores que são engajados politicamente, mas é claro que há muitos outros que não. Não é o Estado que faz os filmes. O Estado cria as condições para que os filmes sejam produzidos e esse processo é feito a partir da submissão dos projetos a comissões, de forma democrática. Nenhum diretor pode afirmar que tem sido excluído da programação da Cinemateca ou que não tenha tido seus projetos aprovados pelo CNAC por conta de sua tendência política.

Outra grande conquista é que o cinema da Venezuela tem sido objeto de estudo em outros países fora daqui, tem despertado esse interesse. Cada vez mais nossas embaixadas nos pedem mais filmes para ser exibidos nos países, pois começa a haver uma movimentação. E temos criado também muitos espaços de discussão sobre o cinema, entre os diretores, críticos, enfim. E isso só foi possível porque começou a haver uma circulação maior de produções nacionais. Há muitos realizadores que não concordam com a política do governo de Chávez, mas em um aspecto convergimos: no discurso de defesa de um cinema nacional.

## APÊNDICE D – ENTREVISTA COM CARLOS CARIDAD MONTEIRO

Transcrição do depoimento de Carlos Caridad Monteiro, jornalista e realizador.

Data: 14 de setembro de 2011

Local: Caracas, Venezuela

Carlos Caridad Monteiro é jornalista e realizador. Estudou jornalismo e fez cinema em Cuba entre os anos de 1990 e 1993. Após a conclusão do curso na *Escola San Antonio de los Baños*, retornou a Venezuela, onde atua como realizador audiovisual e editor de blogs e publicações sobre cinema.

### 1) O cenário da produção de cinema no país

**Carlos Caridad Monteiro:** Entre os anos de 1980 e 1990 houve uma grande mudança no país em termos de discussão de cinema. Antes do início do governo de Chávez, muitas iniciativas de publicações e revistas desapareceram e quase não havia crítica ou não se escrevia sobre cinema. Eu comecei com o Blogacine, em 2004, e esse período coincidiu com a “renovação” do cinema venezuelano.

FIGURA 14– Monteiro durante entrevista



Crédito: Flávio Silva Gonçalves

E digo entre aspas por que ainda falta muito, mas foi em 2005 que começou a acontecer alguma mudança. Digamos que foi aí que começou a ser aberta uma porta para que novos e jovens realizadores passassem a ter acesso aos fundos estatais de financiamento ao cinema, o que antes era inacessível.

### 2) Época de Ouro do cinema – Anos 70

**Carlos Caridad Monteiro:** O cinema da Venezuela historicamente teve uma forte atuação política, nos anos 1960, 1970, acredito que como o Cinema Novo no Brasil. Nos anos 70 havia uma forte tradição de cineclubes nas favelas, nos bairros populares e, ao mesmo tempo, eram cineastas militantes e usavam o movimento cineclubista para fazer a luta política. No

primeiro governo de Rafael Caldera, no principio dos anos 70, ocorre a pacificação, em que os militantes de esquerda deixam as armas e formam partidos políticos, foi o período conhecido como *Punto Fijo*.

E nesse período se funda o Fundo de Fomento Cinematográfico (FONCINE), que era administrado pelo Ministério do Turismo, numa linha de que a lógica era a de que o cinema mostrasse as belezas turísticas do país. Mas, ao mesmo tempo, era um período em que a maior parte dos cineastas eram de esquerda e, por isso, o que faziam era muito mais um cinema combativo. Mas havia uma espécie de acordo tácito: não mexam na cultura, podem filmar o que querem, dizer o que quiserem nos filmes. Esse período, dos anos 70, ficou conhecido como “Época de Ouro” do cinema venezuelano, houve muita produção. A entrada de dólares no país era muito grande e então isso possibilitou que a produção crescesse bastante. Era uma época em que, pela primeira vez, os espectadores se viam retratados nas telas de cinema, sua maneira de viver, enfim. Houve uma “popularização” do cinema. O cinema falava dos costumes do povo das ruas.

Nos anos de 1950 e 1960, o cinema na Venezuela era na verdade uma cópia do que se fazia no cinema mexicano, que por sua vez era uma cópia do cinema norte americano e também era um pouco copiado do cinema argentino. Eram melodramas, perdiam muito da identidade nacional. Quando esses cineastas nos anos 70 deixam as armas e pegam as câmeras, começam a fazer outro tipo de cinema e os espectadores se reconheceram no cinema. E isso foi nos anos 70 e parte dos 80, digamos que o pico dessa época chegou em 1986. Foi o período em que mais se produziu filmes e que teve boa recepção do público. Eram bons filmes, os gêneros de filmes eram próximos do que o público gostava de ver.

Não era exatamente um cinema essencialmente político, mas era um cinema que causava identificação por parte do público, na medida em que retratava os problemas e a vida da gente comum do país. Ao mesmo tempo era um cinema preocupado em entreter.

Nessa época existia um fundo que era o Foncine. Uma coisa que me interessava descobrir era porque praticamente nos anos 70 e 80 se difundiu uma ideia de que o cinema na Venezuela era somente de malandros e prostitutas, etc., e começaram a ver o cinema de maneira negativa. Alguns me disseram que foi um brasileiro, que está no Brasil agora, que fez *Rio, Carros*, etc. Ele era o encarregado de frear as leis de cinema latino-americanas. Ele trabalhava na *Motion Pictures* na época. O certo é que em 1970, justo quando acontece a pacificação, os cineastas fundam duas associações, a Associação Nacional dos Autores de

Cinema (ANAC) e a Câmara Venezuelana de Produtoras (CAVEPROL). Duas grandes associações, que buscaram criar uma representação.

Nessa época havia também uma associação que reunia as grandes produtoras venezuelanas, que não deixava os jovens cineastas ter acesso aos fundos de financiamento de cinema. E desde essa época começaram a combater e lutar para que se aprovasse a Lei de Cinematografia Nacional, que até então não existia.

Depois de Caldeira, veio Carlos Andrés Perez, que coincidiu com a guerra nos países árabes, e aqui na Venezuela começou a entrar uma quantidade de dinheiro absurda, foi o período que chamamos de “Venezuela Saudita”, quando os venezuelanos passavam o fim de semana em Miami, etc. E nessa época, havia muito dinheiro, e criaram o Foncine. Há filmes interessantes dessa época.

### **3) Primeira Lei de Cinema – 1993**

Carlos Caridad Monteiro: E chegamos nesse período de 1986, com a população já não querendo ver tanto cinema nacional, se esgotando, tinham fama de cinema erótico apenas, etc., um pouco semelhante à pornochanchada no Brasil. Então os cineastas se organizam e propõem uma Lei de Cinema, e aí a *Motion Picture* interrompe a aprovação da Lei, e a lei que é aprovada em 1993 é uma Lei que não traz tudo o que queriam as produtoras. A proposta inicial continha vários aspectos importantes, como o mecenato, os impostos sobre os setores produtivos, tudo isso não é aprovado, apenas que o Foncine deixaria de ser o fundo e se converteu no CNAC, digamos que essa foi a única “reivindicação” que alcançaram os envolvidos na aprovação da Lei. Isso foi em 1993. Ficaram de fora pontos importantes como a cota de tela.

Nessa época estavam ocorrendo as políticas de cunho neoliberal, fim da intervenção do Estado, que foi em toda a América Latina. Foi também um movimento de convulsão social forte. Tanto que em 27 e 28 de fevereiro de 1989 acontece o *Caracazo*, uma grande revolta social.

### **4) Sobre o funcionamento do CNAC / Década de 90**

Carlos Caridad Monteiro: Há um Comitê Executivo composto pelos grêmios dos setores e do Estado. Além de indicar os nomes, nomeiam quem vai fazer parte da comissão de estudos e projetos, que também tem representação dos grêmios, das associações, mas já nessa época não funcionava a representação porque na verdade todos os grêmios tinham o controle do comitê.

Nos anos 90 aconteceu o seguinte, tivemos filmes que de certa forma exploravam a miséria nacional, deixavam de ter o perfil crítico. E havia uma prática no processo de seleção de projetos a serem contemplados com os recursos do governo de repartir os recursos do fundo apenas entre essas duas maiores associações, a ANAC e a Caveprol. Nesse período foram feitos muitos filmes ruins. Os filmes venezuelanos praticamente desapareceram dos cartazes de cinema. Para mim, os anos 1990 foram como uma década perdida para o cinema na Venezuela. Nesse período os componentes do comitê do CNAC dividiam os recursos entre eles, apenas. Havia uma espécie de “rodízio” entre os projetos aprovados.

E me parecia estranho que mesmo nesse contexto não tenham acabado com o CNAC. E na Argentina também, o que achava estranho, justo quando estávamos no período neoliberal, e o que me disse um crítico argentino é que perceberam que quando acaba o cinema nacional totalmente, isso acaba também afetando o público do cinema estrangeiro, por isso era também importante que os países mantivessem alguma produção de cinema.

E ao mesmo tempo em que isso acontecia, estava sendo formada no país, toda uma nova geração de cineastas ao longo dos anos 1990, que não tinha qualquer acesso aos meios de produção do cinema. Acredito que no período especialmente de 2000 a 2005, sinto que houve o fechamento de muitas associações, praticamente foi como se tivessem sequestrado os recursos do Estado para o cinema.

## **5) Governo Chávez**

**Carlos Caridad Monteiro:** Em 2005 se passa outra coisa. Chávez chegou ao poder, a esquerda passou a ter total e absoluta representação no governo e então, foi mais uma vez proposta a reforma da Lei de Cinema, mas mais uma vez não foi aprovado um dispositivo que tem no Brasil, que é o de mecenato [semelhante a Lei Rouanet], estavam redigidos os artigos que tratavam disso, mas no Congresso não foi aprovado. Os artigos do mecenato desapareceram, mas os restantes – de preservação e incentivo ao cinema nacional, como a obrigatoriedade dos filmes venezuelanos entrarem em cartaz pelo menos por duas semanas - acredito que tenham sido o primeiro passo para toda essa mudança que está agora em curso. Creio que ainda há muito que precisa ser feito, mas sim, acredito que estamos em um bom caminho.

O primeiro passo então para esse novo momento foi a reforma da Lei. As exibidoras hoje têm que exibir os filmes venezuelanos. Elas vivem fazendo de tudo para não cumprir,

mas a exigência existe. Fazem várias artimanhas para fraudar, mas o Estado está fiscalizando mais agora e há a fiscalização por parte do público também.

O outro ponto importante é que, em vista do que podia passar para o que está de fato passando, o governo cada dia recorta mais os fundos para a cultura. Se criou um Fundo para atender à produção de cinema. Foi criado o Fonprocine nessa reforma da Lei. Tudo que está relacionado com linguagem visual tem que pagar um percentual ao Fundo. 60% do que o Fundo arrecada vai para a produção de cinema. O restante para outras atividades. Foi também instituído, com a reforma da Lei, um tempo limite para que os filmes sejam finalizados, porque antes os cineastas pegavam o dinheiro e passavam anos e anos financiando o filme. Agora não, os filmes tem que estar prontos em 1 ano.

Nesse período recente, muitos dos antigos cineastas começaram a ver que estavam perdendo espaço e foram se retirando, abrindo espaço aos jovens realizadores.

Em 2005, a Venezuela estava muito polarizada com a figura de Chávez. Por um lado, as classes populares ao lado de Chávez e a classe média e alta contra. E estivemos muito próximos de termos uma verdadeira guerra civil.

## 6) O filme “Secuestro Express”

**Carlos Caridad Monteiro:** Em meio a esse período, um jovem fez um filme chamado “*Secuestro Express*”. Foi feito com recursos da família, que tinha dinheiro. E o jovem tinha contato com uma produtora. Então com pouco dinheiro, ele faz o filme. E nesse filme ele incluiu imagens reais do Golpe de Estado, aproveitando esse momento político tão complicado. Foi um grande movimento e fez enorme sucesso esse filme. E o filme começa fazer muito sucesso, o que deixou o Estado furioso. O filme foi distribuído pela *Miramax*. Acredito que o Estado reagiu mal, já que o filme fez muito sucesso, afinal era uma realidade que estava muito próxima de todos.

## 7) Criação da Villa del Cine

**Carlos Caridad Monteiro:** E foi nesse período, e acredito que forçado um pouco por essa situação, que o governo decidiu criar a Villa del Cine, uma produtora estatal, para fazer filmes. Para fazer frente a esse filme. Outro acontecimento foi o seguinte: justo antes de “*Secuestro Express*” estrear, um cineasta venezuelano pensou em filmar a história de Manuelita Sanz, que foi a amante de Simon Bolívar, que tem até uma historia interessante. E ele apresentou o filme a Chávez e a Fidel, que estava aqui [na Venezuela]. Então, quando se

cria a Villa del Cine, a ideia inicial era que ela fizesse apenas filmes históricos, como são “Zamora”, que na minha opinião é sofrível, e “Miranda Regressa”, que era uma série de TV e depois foi feito um filme.

No entanto, além dos filmes históricos, a Villa também permitiu que muitos cineastas que antes não tinham como dirigir, acabassem tendo acesso a formas de produzir seus filmes. Começa-se então a criar uma nova geração de realizadores. E outro fator que me parece importante é que nessa época já tínhamos muita gente escrevendo sobre cinema, já com uma postura mais de crítica, etc. E aí sim, começa-se a gerar todo esse novo movimento, novo contexto de cinema no país. E aí creio que o governo percebeu que havia sim um potencial de produção que até então estava alheio aos meios de produção.

### **8) Renovação de representações**

**Carlos Caridad Monteiro:** E os tradicionais grêmios – ANAC e Caveprol – que sempre tiveram muita força e poder político, começaram a perder força e começaram a surgir novos realizadores, com uma nova visão de cinema, com novas ideias. Começamos a ter, então, filmes que considero interessantes. E o que acho mais importante é que começou a girar, muito pelo tempo limite de produção que foi imposto. São feitos os filmes e logo depois novos filmes são financiados, etc. Então você tem um número grande de filmes circulando. E há também o fenômeno que o próprio público passou a fiscalizar e denunciar os exibidores que tentam burlar as leis de cine, tentando não exibir o cinema nacional.

E agora está na presidência do CNAC Juan Carlos Lossada, que praticamente começou no CNAC, não era presidente no início, era diretor de uma área. Ele então conhece bastante a instituição e tem feito um bom trabalho. Acredito que ele está terminando de ajustar o órgão. Lossada é um tipo jovem, interessado apenas em fazer cinema, em permitir que o cinema seja feito. Até 2005, a cada quatro filmes de realizadores veteranos, se produziu um filme de estreia de realizador – quando muito. E muitas vezes, declaravam que não poderia financiar os primeiros filmes porque que não eram bons projetos, etc. Mas, na verdade, era apenas para ficarem com os recursos.

Eles forçavam os jovens a entrarem nos grêmios para só assim terem seus projetos aprovados. E aqui temos muito contato com novas tecnologias. Acredito que isso tem fomentado duas coisas: o clima político e a insegurança. Aumentou muito o acesso a novas tecnologias. Temos outras formas de ter acesso às informações, que não apenas as oficiais. Há uma característica do país no manejo das tecnologias. Venezuela é um dos países que mais

consomem *BlackBerry* no mundo. Então, as informações se propagam muito rápido pela rede por aqui.

### 9) Novas entidades

**Carlos Caridad Monteiro:** Foram fundadas novas associação recentemente. Uma delas eu participo, inclusive, que se chama Associação Venezuelana de Produtores Cinematográficos e Audiovisuais (AVEPCA). Nós nos reunimos e fundamos uma instituição e agora fazemos parte do Comitê do CNAC. E a Caveprol deixou de participar. O que aconteceu com eles foi o seguinte: eles passaram quase 15 anos sem o ingresso de novos membros e eram como 10 membros e não havia renovação. E a Lei dizia que a representação é para as associações que tem maior número de membros. E, por isso, ocupamos o Comitê. E a AVEPCA hoje possui cerca de 130 pessoas. E acabaram de criar também uma associação de documentaristas. Agora começam a ser criadas essas associações, que começam a discutir os projetos, acho ótimo, quanto mais gente entra, melhor é. É importante que participemos institucionalmente da política cinematográfica do país, ocupando os espaços que existem.

### 10) Sobre o orçamento dos filmes nacionais / filmes históricos

**Carlos Caridad Monteiro:** Acredito que o atual presidente da Villa felizmente está com boas iniciativas. É um jovem realizador também, está trabalhando com a ideia de filmes de baixo orçamento, que é outra questão do cinema venezuelano – os altos custos.

O custo dos filmes históricos, aqueles aos quais a Villa se dedicou muito no início, são muito altos e, além disso, tem um problema de quererem mostrar uma história que não necessariamente consta nem nos livros de história venezuelana. É uma ideia ingênua na verdade do que é história e cinema. De alguma maneira, é o sentido de história dos militares, de enaltecimento dos heróis. Nos primeiros anos do governo Chávez, entrou muito dinheiro no país, por conta do petróleo. Os filmes na Venezuela, em geral, têm um custo bastante elevado, o que inflaciona a produção.

O orçamento do CNAC também é alto, o quanto eles pagam aos cineastas para a produção de filmes. Isso porque há uma prática aqui de que o cineasta também fica com parte do orçamento para sua própria remuneração. O orçamento dos filmes e dos projetos geralmente são muito altos, mas acredito que agora o CNAC começa a rever esses orçamentos.

E esse processo acaba inflacionando todo o cinema venezuelano. Muitas vezes, há quatro filmes em produção, e não temos tantos técnicos para trabalhar, por isso os poucos que existem acabam cobrando alto pelos trabalhos. Porque os filmes aqui não tem razão de ser tão caros. Há muito dinheiro e não temos tanta mão de obra. Há muita demanda e pouca oferta de mão de obra. Isso faz com que cresça o custo dos filmes. E essa é uma questão especialmente de governo.

### **11) Cinema de Bairro**

**Carlos Caridad Monteiro:** Há outro movimento que está bastante forte aqui que é o cinema de bairro, cinema de favela. Jacson Gutierrez, um jovem que morava na favela Petare, em que há muitas pessoas que saíram das guerrilhas armadas na Colômbia, Equador, e acabaram vindo para a Venezuela. Esse Jacson fez um filme chamado “*Azotes del Barrio en Petare*”, um filme muito ingênuo, amador e até de má qualidade técnica. O filme foi reproduzido e fez o maior sucesso, vendeu muito no mercado de pirataria. Em 2005, coincidiu com o lançamento de “*Secuestro Express*”. Muita gente viu o filme e o governo novamente não gostou, porque reforçava uma imagem violenta do bairro, o que deu ainda mais fama ao filme. Gerou um cinema ingênuo de bairros, em favelas de Caracas.

### **12) Sobre o processo de seleção das convocatórias do CNAC**

**Carlos Caridad Monteiro:** Agora há de fato. O que acontece é que aqui na Venezuela há uma discussão sobre que tipo de cinema o público gosta. Havia uma crítica de que só havia cinema venezuelano que falava de malandros, favelas, violências, etc., e que isso afastaria o público do cinema venezuelano. Mas na verdade, quando se vê os índices de audiência, vemos que são exatamente os filmes que retratam essa realidade que possuem maior audiência. Existem dados que mostram que os filmes que mais têm audiência são aqueles que reforçam essas características, de filmes de bairro, violência. O que é normal, as pessoas se veem refletida nas telas de cinema. “*Hermano*”, por exemplo, foi um dos filmes mais vistos no ano passado, e que se passa em favela. “*La Hora Cero*” é outro filme que trata da criminalidade que também foi muito visto, teve grande audiência.

E sim, há diversidade nos filmes que são produzidos com recursos públicos. Há muitos filmes que não tratam disso, de violência, etc., Mas esses filmes, percebemos que têm audiência um pouco menor. Acredito também que há alguma coisa que move as pessoas a verem os filmes e o tema da violência, do urbano, das favelas, é comum aqui e isso suscita a vontade das pessoas assistirem ao filme. “*Postales de Leningrado*”, por exemplo, é um bom

filme que trata da luta histórica e revolucionária, mas não teve exatamente muita audiência aqui, apesar de ter tido uma ótima carreira no mercado internacional.

Apesar de acreditar que há sim diversidade nos filmes que são produzidos, não acredito que um filme abertamente crítico ao governo seria financiado pelos órgãos do Estado.

### 13) Avaliação da Amazônia Filmes e Cinemateca

**Carlos Caridad Monteiro:** Acontece aqui que as pessoas não estão acostumadas a ver filmes que sejam de outras nacionalidades, latino-americanas, que são os filmes que são distribuídos pela Amazônia Filmes. E há poucas distribuidoras no país. Mas acredito que o papel que a Amazônia tem cumprido é necessário. Mas para que a Amazônia coloque os filmes que possui em catálogo nas salas precisa da participação das exibidoras. Então, muitas vezes não consegue fazer tudo o que precisa, mas acredito que o que faz é importante sim para a distribuição de filmes.

### 14) Sobre a gestão das instituições

**Carlos Caridad Monteiro:** Com o governo de Chávez o que vejo aqui é que há muita mudança de postos de direção, mas não mudam as pessoas. Ou seja, o atual ministro da Cultura depois pode vir a ser ministro do Esporte, etc. O atual ministro da Cultura é o ministro que está há mais tempo no governo. Antes do Ministério existir, havia o CONAC. O primeiro ministro que Chávez nomeou ficou apenas dois dias, diante do que era o Ministério, havia pouco orçamento, etc., enfim. Era uma tarefa que poucos gostariam de assumir. Em seguida assumiu Manuel Espinoza, que era um gestor cultural, que cuidava dos museus. Em seguida, entra Faruco Sesto, que escreveu um livro que se chama “*Porque sou Chavista.*” O que fez com que ele ficasse muito bem com o governo, era um arquiteto renomado.

Houve um período em que havia muita censura com os sistemas políticos. Pessoas que se declararam de oposição eram retiradas do governo. Teve um fato que ficou muito conhecido, quando uma atriz bastante renomada, que havia participado do filme “*Miranda Regressa*”, que é um filme histórico, participa de um ato contra o governo e é duramente criticada por isso.

De 2002 a 2007, havia muita “perseguição” entre os membros do governo. Os ministros caíam porque comentavam alguma coisa, etc. E há todo tipo de crítica. De ambos os lados, porque aqui a política é muito polarizada. Eu mesmo, por ter feito um filme na *Villa del*

*Cine*, fui muito criticado porque seria “chavista”. No meu blog é possível ver esses movimentos. “*Los Bloques*”, que foi o filme que eu fiz, é um tipo de filme que não gosto de fazer, mas não podia recusar um filme, é com o que gosto de trabalhar.

### 15) Financiamento e Fomento

**Carlos Caridad Monteiro:** O Fonprocine tem bastante recursos por conta dos aportes que o compõem. Todo o dinheiro do CNAC vem do Fundo. O Fundo foi criado exatamente para que o cinema não fique refém das vontades do Estado. Porque antes era assim, tinha ano que o Estado dava muito dinheiro para o cinema, tinha ano que não dava tanto.

Todos os filmes produzidos na Venezuela são feitos com financiamento público, do Estado. Pelo menos uma parte dos filmes. As obras de estreia são financiadas 100% com dinheiro do CNAC. Em outros casos, o Estado financia parte e o produtor arca com o restante.

Grande parte dos projetos selecionados pelo CNAC é para desenvolvimento de roteiro, que tem um orçamento menor. Em 2008, houve um *boom* no número de filmes nacionais em cartaz. Isso porque foram estreados os filmes que foram feitos na *Villa del Cine* logo no início de seu funcionamento. No início, a *Villa* produziu muito, tanto que precisou contratar toda a mão de obra que havia no país. Por isso há um pico de produção em 2008.

Houve uma mudança na *Villa*, que antes era mais comandada por gente que era de TV e agora são pessoas que lidam mais com cinema, que são mais lentas. As produções demoram um pouco mais. Em seus primeiros anos, a produção de filmes da *Villa* foi bastante intensa.

### 16) Avaliação da Lei de Cinematografia Nacional

**Carlos Caridad Monteiro:** Quando estive no México, me dei conta de que a melhor Lei de Cinematografia na América Latina é a da Venezuela, depois da legislação do Brasil. No Brasil existe a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais? [Respondo que não]. Então a melhor é a Lei venezuelana, com certeza [risos]. Acredito que a chave da cadeia produtiva é a exibição e nisso mudamos bastante o cenário do cinema venezuelano. Passamos de uma situação em que não víamos nunca um filme venezuelano em cartaz, para agora termos sempre ao menos um filme em cartaz nas salas. É uma coisa espantosa que está rompendo todos os paradigmas que existiam.

### 17) Sobre as pessoas que escreveram a Lei e as novas mudanças na Lei

**Carlos Caridad Monteiro:** Um grupo de cineastas dos anos 1970 redigiu a Lei em 1993. Há um particularmente, que foi o mais combativo, se chama Carlos Azarpúa, foi um dos mais aguerridos, foi deputado. A Lei foi de iniciativa e uma luta dos cineastas. Começou a se falar em mudar a Lei, mas não acredito que vão fazer isso. A Lei é quase perfeita. Acredito que a ideia de renúncia fiscal não vai vingar aqui porque o instituto fiscal nacional, o SENIAT, é uma instituição muito forte, muito eficiente. Não acredito que vão mudar em relação a isso.

## APÊNDICE E – ENTREVISTA COM O DIRETOR DO LAB. DE CINEMA DO CNAC

Entrevista realizada com o Diretor do Laboratório de Cinema do CNAC, Henry G. Angarita.

Data: em 15 de setembro de 2011

Local: Caracas, Venezuela

### 1) Qual é a atuação do Laboratório de Cinema do CNAC?

**Henry Gómez Angarita:** O Laboratório está estruturado em três grandes núcleos: formação, bolsas e outro relacionado ao Centro de Documentação. O de formação tem dois grandes programas. Um de formação especializada, onde damos oficinas para pessoas que já são realizadores, que já trabalham com cinema, trazemos realizadores estrangeiros, fazemos oficinas de fotografia, colorimetria, animações em 3D, etc. que são as chamadas oficinas especiais (TECs – Taller Especializada de Cine).

E o Laboratório nasce especificamente para essas oficinas especializadas, mas com o tempo percebemos outra frente importante de atuação.

### 2) É nesse momento que começam a trabalhar com as comunidades?

**Henry Gómez Angarita:** Sim, o outro programa que temos, que para mim é muito importante é o *Cine en Curso*, que são as oficinas que levam formação cinematográfica a todo o país, a todas as comunidades que nos solicitam. Começamos em 2007 oferecendo oficinas em todos os municípios do país. São quase 300 oficinas de exibição cinematográfica. Falamos sobre o processo fílmico, como é feito, como são produzidos. É praticamente apresentar o cinema a muitos que ainda não conheciam. E nesses cinco anos que estamos com o programa tivemos um aumento da oferta a partir de 2008. Hoje temos oficinas de 35 horas com cinco módulos (TRAC – Taller de Realización Audiovisual Comunitária): escritura, produção, câmera, realização e som, produção e pós-produção. Então as comunidades se organizam para receber essas oficinas e ao final apresentam um resultado final audiovisual. E esse é o nascimento de um grande *boom* de cinema comunitário que temos agora. Pessoas que começam a fazer seus primeiros filmes, que são exibidos nas praças, toda a comunidade assiste. E a partir desse programa criamos as Unidades de Produção Audiovisual Comunitária (UPACs).

**TABELA 7 – Cronologia do Programa *Cine en Curso***

2006	Planejamento para implantação do programa.
2007	Tem início o programa em 339 municípios com a oficina “Da ideia ao filme”.
2008	Desenvolve-se um segundo nível de especialização na maior parte dos estados. Simultaneamente, inicia-se com uma experiência piloto em nove estados com oficinas “Oficinas de Realização Audiovisual Comunitária”. Alcança-se um total de 112 oficinas e 2.037 beneficiários.
2009	São realizados 118 Oficinas de Realização Audiovisual Comunitária. São criadas 90 Unidades de Produção Audiovisual Comunitária (UPACs) com 2.276 pessoas beneficiadas.
2010	São realizadas 123 oficinas com 1.909 participantes e são criadas 63 UPAC em todos os 24 estados.
2011	São planejadas 144 oficinas e criado um grande número de novas UPACs. Realizam-se 79 oficinas com 951 participantes. A proposta é de que as oficinas se diversifiquem, retomando as oficinas de Apreciação Cinematográfica e iniciando a Formação de Facilitadores e as oficinas de especialização audiovisual comunitária para as UPACs.

### 3) E como as unidades são mantidas?

**Henry Gómez Angarita:** O Laboratório se compromete a dar continuidade as Unidades de Produção com oficinas de especialização, de roteiro, produção, etc. E contamos também com aportes dos governos regionais. Para que isso aconteça, nos 24 estados do país, criamos oficinas de formação de formadores, isso porque principalmente no início estava muito concentrada em Caracas a mão de obra especializada para dar essas oficinas. Então, passamos a criar esses formadores nos próprios estados. São oficinas de 55 horas. Formamos facilitadores tanto para os TRACs quanto para os TECs.

Temos trabalhado com a formação de multiplicadores em todos os estados, o que faz com que tenhamos um sistema verdadeiramente nacional. Hoje em dia há cerca de 200 UPACs, e com isso temos também esse número de realizações. E essas pequenas obras, que variam de 1 minuto a 70 minutos. E são feitos em vários formatos, temos animações, documentários, ficções. É como se tivéssemos acendido uma chama que estava apagada e os resultados têm nos surpreendido também pela qualidade.

Isso tem feito com que tenhamos hoje um movimento de cinema comunitário e de bairro bastante grande. E inclusive no Festival de Cinema de Margarita temos uma participação especial dos cinemas de bairro. Os filmes são inscritos e exibidos em todo o país e a premiação é nacional. Todo o país vê os filmes produzidos. Por isso hoje na Venezuela podemos falar de um cinema comunitário. E há também a participação da *Villa del Cine* que é procurada pelas comunidades e enquanto nós do Laboratório apoiamos essas iniciativas com formação, a Villa apoia com equipamentos. Temos uma área voltada para a formação de crianças também.

No âmbito da Plataforma de Cine e Meios Audiovisuais, da qual participam a *Villa del Cine*, o CNAC, a Amazônia Filmes, a Cinemateca e o Cendisc estamos trabalhando para que essas iniciativas nas comunidades alcancem também as comunidades indígenas, carcerária, escolar,. E sempre atuamos para que haja descentralização, para que as coisas não aconteçam apenas em Caracas.

## APÊNDICE F – ENTREVISTA COM O REALIZADOR MARC VILLÁ

Transcrição da entrevista realizada com o realizador Marc Villá

Data: em 12 de setembro de 2012

Local: Caracas, Venezuela

### 1. Qual é a sua avaliação sobre as políticas audiovisuais da Venezuela?

**Marc Villá:** Acredito que nesses últimos anos têm ocorrido algumas mudanças. Há uma Plataforma de Cinema e Audiovisual, que tem algumas ramificações, sendo uma delas o CNAC, que é criado nos anos 1990 e que antes se chamava Foncine. Há também a *Villa del Cine*, uma grande produtora do Estado criada em 2006; a Cinemateca, com a rede de salas regionais e comunitárias; a Amazônia Filmes, uma distribuidora do Estado, e o Cendisc.

Sobre o CNAC, podemos dizer que até agora estava dominado pela direita, por grupos que estavam há anos à frente da direção do órgão. Era capitaneado principalmente pela ANAC, associação criada em 1970, que já teve uma atuação importante, mas depois foi ocupando um espaço de defesa dos interesses mais conservadores. Há também a Caveprol, que recentemente perdeu o assento no CNAC para a AVEPCA. Participam também do CNAC os representantes dos grandes grupos privados, que para mim é quem no fim decide a política cinematográfica venezuelana.

### 2) E sobre a qualidade dessas produções?

**Marc Villá:** A realização de filmes de ficção na Venezuela é uma questão interessante. Acredito que até conseguimos alcançar um nível técnico muito bom, mas em relação à direção e roteiro, ainda precisam ser melhorados. Mas, claro, se você comparar com filmes de outros países, verá que os da Venezuela melhoraram muito em relação à qualidade da produção nos últimos anos.

Está em curso uma mudança também entre as obras apoiadas. Agora muitos documentários estão sendo contemplados. No caso da *Villa del Cine*, a produtora realiza alguns documentários e, principalmente, longas-metragens de ficção. Eu mesmo tive documentários apoiados pela Villa e, claro, tive condições de fazer uma produção muito melhor por conta desse apoio. Os dois documentários que produzi com a Villa foram distribuídos por todo o país e em várias embaixadas da Venezuela em outros países.

Mas em seu início, a *Villa del Cine* surge para produzir filmes históricos, de grandes momentos da história e de personagens célebres para o país. O primeiro filme, por exemplo, se chama “*Miranda Regressa*”, uma superprodução. Mas do ponto de vista técnico e de atuação, é muito ruim, a montagem não é boa. Há exceções, claro, o filme “*Taita Boives*”, por exemplo, que também trata de um personagem histórico, é um bom filme.

Tivemos algumas produções recentes, como “*Hermano*”, que não foi feito pela Villa, mas com recursos do CNAC, que fez muito sucesso. É um excelente filme. Há outro que se chama “*La Hora Cero*”, financiado por uma produtora de Miami, que foi um grande sucesso de bilheteria.

E acredito que o cinema venezuelano tem agora tido um reconhecimento internacional. Alguns diretores têm sido convidados para exhibir seus filmes em festivais internacionais.

### **3) E como avalia a recepção e a distribuição da atual produção?**

**Marc Villá:** A Amazônia Filmes tem um excelente catálogo de filmes latino-americanos, mas não tem exibido muito. Acredito que deveriam ser mais proativos do que têm sido, inclusive, porque há exigências da própria Lei. Vendem os filmes nas “*Librería del Sur*”, mas acredito que deveriam fazer mais.

Por meio do Sistema Nacional de Meios Públicos, que reúne um conjunto de canais de televisão, tem sido possível uma boa divulgação do cinema nacional, das produções da *Villa del Cine*. Há ainda uma ramificação de produção audiovisual comunitária com recursos do Estado, mas que ainda é incipiente, talvez por falta de capacitação e melhor aproveitamento dos recursos.

Muitas vezes o que acontece é que, como a Venezuela tem abundância de renda oriunda do petróleo, há abundância de recursos que nem sempre é acompanhada por uma preocupação com a otimização desses recursos, um melhor aproveitamento. Os recursos não são, nem foram, historicamente, uma dificuldade para o cinema do país.

Por outro lado, há grupos que querem trabalhar com autonomia do Estado e, nesse sentido, estamos organizando uma associação nacional de documentaristas, para inserir na política cinematográfica uma atuação mais forte dedicada a esse tipo de produção.

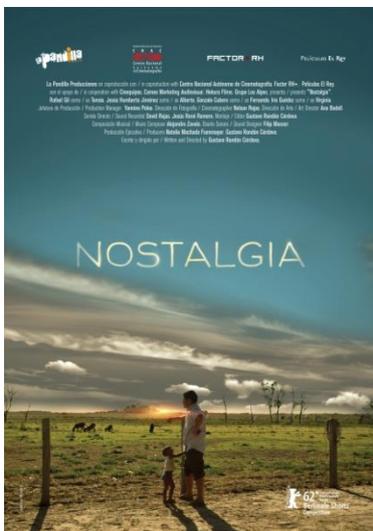
Hoje somos 40, mas logo podemos chegar a 120. Em breve vamos fazer um grande encontro nacional de documentaristas. O objetivo é ocupar os espaços que historicamente

foram ocupados pelas associações e instituições, mas que hoje não representam mais todos os realizadores.

Na Venezuela não temos muitas distribuidoras, além da Amazônia, temos outras poucas que são privadas. Por isso estamos trabalhando na constituição de uma distribuidora alternativa, primeiro para distribuir nossos filmes e demais produções que não conseguem ser distribuídas pelos meios convencionais. Há também algumas cooperativas de produtores audiovisuais surgindo recentemente. Em Mérida, inclusive, foi criada uma há pouco tempo.

## ANEXOS

### ANEXO A – Fichas Técnicas dos Filmes



#### Filme: **Nostalgia**

#### Ficha Técnica

Roteiro e Direção: Gustavo Rondón Córdova

Ano: 2011

Produção: La Pandilla Producciones

Coprodução: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (Cnac) / Factor RH+ y Películas El Rey

**Sinopse:** Thomas, um homem nos seus trinta anos que cuida de uma propriedade acompanhado por seu pequeno filho, Albert, enterra sua esposa depois de uma morte súbita. Esta é a primeira noite apenas para Thomas. Ele senta-se no pátio da casa para embebedar-se e chorar. Na manhã seguinte, é despertado por Albert e sua fome. Com a confusão da novidade, o pai usa o instinto de cuidar de seu filho. Mas a tristeza se esconde na solidão de sua casa. Uma noite, Tom vai dormir para evitá-la. Em outra, começa a beber. Abafada pelo que sente, com o álcool e ansiedade no corpo, decide que quer ficar com sua esposa. Selecionado para o Festival de Berlim em 2012.



#### Filme: **Hermano**

#### Ficha Técnica

Direção: Marcel Rasquin

Ano: 2007

Produção: Enrique Aular, Liz Mago, Juan Antonio Díaz

Escrito por: Rohan Jones, Marcel Rasquin

Elenco: Fernando Moreno, Eliu Armas, Gonzalo Cubero

Música: Rigel Michelena

Edição: Carolina Aular, Juan Carlos Melian

Distribuição: Cines Unidos

Tempo de duração: 97 minutos

País: Venezuela



Filme: **La Hora Cero**

**Ficha Técnica**

Ano: 2010

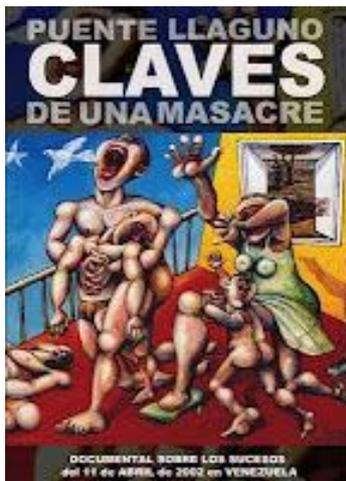
Direção Diego Velasco.

Roteiro: Carolina Paiz y Diego Velasco

**Produção Executiva:** Sergio Agüero

**Produção:** Rodolfo Cova y Carolina Paiz

**Sinopse:** O filme conta a história de “La Parca”, um perigoso matador da cidade de Caracas que se vê obrigado a sequestrar uma clínica privada em plena greve dos médicos para salvar o amor de sua vida, Ladydi, que está grávida e foi baleada.



Filme: *Puentes Llaguno, Claves de una Masacre*

**Ficha Técnica**

Ano: 2004 (105 minutos)

Direção: Ángel Palacios

**Sinopse:** O mundo soube que em 11 de abril de 2002, durante o golpe de estado na Venezuela, ocorreu um massacre. Várias pessoas que disparavam de uma ponte de Caracas foram apontadas pelos meios de comunicação como os autores do massacre que resultou em 19 vítimas fatais. Mas junto aos mortos e feridos desse dia aparece outra vítima: a verdade. Um documentário que mostra imagens, testemunhos e fatos-chave de uma história que muitos meios de comunicação ocultaram sobre o massacre de *Puentes Llaguno*.



Filme: **Piedra, Papel o Tijera**

**Ficha Técnica**

Produção: Factor RH+. Co-producción: CNAC, La Villa del Cine, Isabel Tinoco, Isabel Avellán Tinoco, Famasloop.

Produção: Rodolfo Cova, Hernán Jabes. Direção: Hernán Jabes. Fotografia: Daniel García VSC. Direção de Arte: Ana Badell. Direção de Produção: María Carolina Agüero. Roteiro: Hernán Jabes e Irina Dendiouk. Edição: Juan Carlos Melián, Miguel Ángel García y Hernán Jabes.

Ano: 2012

**Sinopse:** A chance de um jogo de uma criança inocente irá revelar uma traição que mudará a vida de duas famílias para sempre a cruzar caminhos, colocando em risco o que eles querem mais em uma cidade que não vai dar trégua.



Filme: **El Chico que Miente**

**Ficha Técnica**

Ano: 2011

Direção: Marité Ugás

**Sinopse:** Menino de 13 anos abandona seu lar e inicia uma viagem pela costa da Venezuela. Para sobreviver, seduz os outros contando histórias sobre sua vida. Em algumas, é resgatado por sua mãe que morre ao salvá-lo, em outras é seu pai quem se sacrifica. No entanto, os relatos acabam revelando verdades sobre sua vida.



Filme: **1,2 y 3 Mujeres**

**Ficha Técnica**

Ano: 2008

**Direção:** Andrea Herrera, Anabel Rodríguez e Andrea Ríos.  
**Roteiro:** José Luis Varela, José Antonio Varela, Rafael Pinto e Juan Ramón Pérez. **Produção:** Fundação Villa del Cine.

**Sinopse:** Três histórias de três mulheres diferentes. Eloína é uma mulher humilde que trabalha na área de limpeza de um escritório. Quando acredita que nada vai mudar, faz uma descoberta que pode mudar para sempre seu destino. Rosário viaja pela primeira vez à Caracas com sua avó, pensando que seria mais uma viagem de sua vida e sem saber o destino lhe reserva. Gregoria vive em uma velha casa de um povoado cuidando de seus três filhos, Margarita, Ana e Aníbal.



Filme: **Postales de Leningrado**

**Ficha Técnica**

Ano: 2007

Direção: Mariana Rondón

Produção Executiva: Marité Ugás

Direção de Fotografia: Micaela Cahahuaringa

Som: Lena Esquenazi e Rosa María Oliart

Direção de Arte: Matías Tikas

Edição: Marité Ugás

Música: Felipe Pérez Santiago & Camilo Froideval

Animación Gráfica: Ignacio Gorfinkiel & Laura Toscano

**Sinopse:** Durante os levantes armados de esquerda dos anos sessenta na Venezuela, uma jovem guerrilheira deve dar a luz na clandestinidade. Para sua surpresa, sua filha é a primeira a nascer no Dia das Mães e suas fotos são publicadas em toda a imprensa. A partir de então, ambas precisam fugir. Disfarces e nomes falsos são o cotidiano da Niña, narradora da história. Junto a seu primo Teo, reinventa as aventuras de seus pais

guerrilheiros, construindo um labirinto fantástico de super-heróis em que nunca sabe onde começa a realidade e a loucura.



Filme: **Cheila, Una casa pa maita**

**Ficha Técnica**

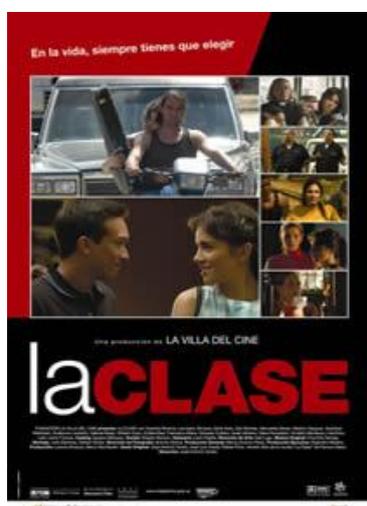
Ano: 2010

Direção: Eduardo Barberena

Roteiro: Elio Palencia

Produção Executiva: Villa del Cine

**Sinopse:** Controversa história de uma mulher nascida no corpo de um homem, que persegue seu sonho de mudar de sexo e ao regressar à Venezuela se depara com uma difícil situação em que terá que refundar sua relação com ela própria e sua família.



Filme: **La Clase**

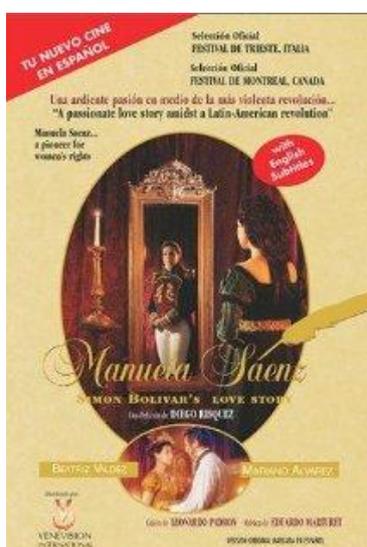
**Ficha Técnica**

Ano: 2007 (90 min)

Direção: José Antonio Varela

Produção: Fundação Villa del Cine

**Sinopse:** Tita é uma jovem promessa do violino que vive em um bairro de Caracas. Ser parte de uma orquestra sinfônica lhe dá a maior satisfação, mas sua permanência está em perigo. Sua família e seu bairro não são compatíveis com a vida de música. Pouco a pouco começa a distanciar-se e reforçar seus novos afetos. Tita tem a oportunidade de escapar para um mundo novo, diferente do que conhece, mas o destino de um país a leva a uma encruzilhada definitiva.



Filme: **Manuela Saénz**

**Ficha Técnica**

Ano: 2001

Direção: Diego Rísquez

Roteiro: Leonardo Padrón

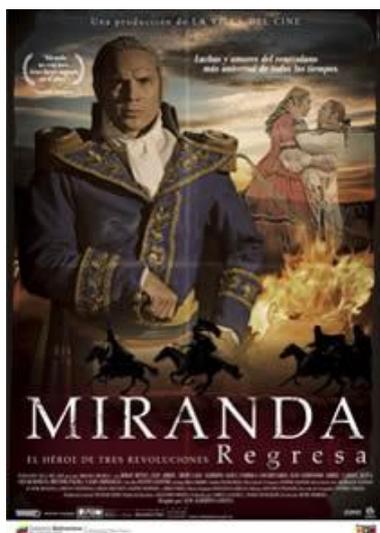
Produção: Antonio Llerandi

**Sinopse:** É 1856 e um barco de caçadores de baleias se aproxima de Paita, um porto pesqueiro. Entre os tripulantes está Hermán Melville, um jovem marinheiro que carrega consigo a ideia de escrever a história de uma baleia chamada Moby Dick. Nessa cidade, viveu uma mulher que scandalizou o continente 30 anos antes. É Manuela Saénz, a maior amante de Simón Bolívar, e Melville decide buscá-la para conhecer sua história.



Filme: **Macuro**  
 Direção: Hernán Jabes  
 Ano: 2007  
 Duração: 85 min  
 Gênero: Ficção

**Sinopse:** Narra a história de um povoado pesqueiro do oriente do país que se vê afetado por fortes falhas de eletricidade. Diante da ausência de energia, a comunidade decide pedir ajuda a uma grande fábrica de cimento. A negligente resposta dos membros da fábrica motiva os moradores a tomar medidas inesperadas, gerando rebelião com importantes consequências individuais e coletivas.



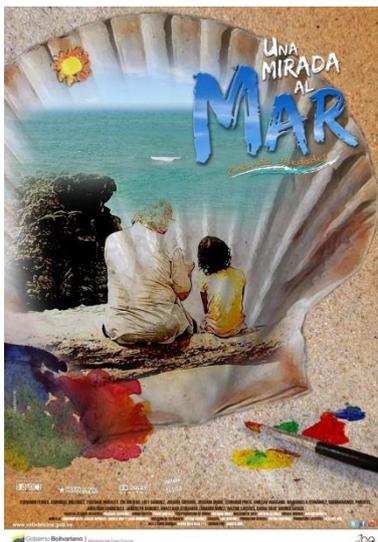
Filme: **Miranda Regresa**  
**Ficha Técnica**  
 Direção: Luis Alberto Lamata  
 Ano: 2007  
 Gênero: Drama  
 Duração: 140 min  
 Produção: Fundação Villa del Cine

**Sinopse:** Um jornalista ingressa clandestinamente na célula de Miranda em julho de 1816 e insiste que o general lhe conceda uma entrevista a fim de difundir seu pensamento anticolonial em um importante jornal. Miranda, velha raposa da política desde o século passado, desconfia do jornalista, mas aos poucos ganha a sua confiança até que o prisioneiro se compromete a conceder a entrevista. Começa então uma jornada de volta à sua vida com os momentos mais significativos de sua trajetória.



Filme: **Taita Boves**  
**Ficha Técnica**  
 Ano: 2010  
 Roteiro e Direção: Luis Alberto Lamata.  
 Produção: Luisa De La Ville  
 Coprodução: CNAC, PDVSA, Centro de Arte La Estancia, Fundación Villa del Cine

**Sinopse:** Baseado na obra "*Boves, el Urogallo*", de Francisco Herrera Luque. Retrata a Venezuela de 1800, das lutas de independência, a partir da figura de José Tomás Boves, que passa a representar a revanche dos escravos, dos pobres em terras ricas. Liderou um exército de negros, índios e pardos sob as bandeiras de Fernando VII, Rei da Espanha.



Filme: **Una Mirada al Mar**

**Ficha Técnica**

Ano: 2011

Direção: Andrea Ríos

Produção: Villa del Cine

**Sinopse:** Rufino, um senhor de 71 anos, decide voltar ao povoado onde conheceu sua esposa. Se reencontra com suas paisagens, seu grande amigo Gaspar, pintor que cria um menina órfã de 8 anos chamada Ana, com quem Rufino se verá obrigado a conviver.



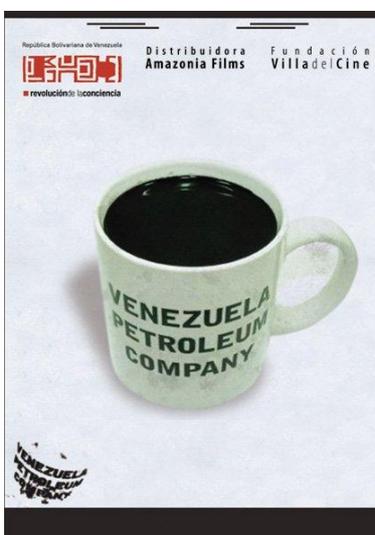
Filme: **Venezzia**

**Ficha Técnica**

Ano: 2009

Dirigida por: Haik Gazarian/Delfina Catalá

**Sinopse:** Venezia, uma misteriosa mulher que sofre de uma estranha doença em seus olhos vive há anos enclausurada na casa de Salvatierra, em frente ao mar. Seu casamento com Enrique é um pesadelo, mas não encontra a determinação para deixá-lo pois teme ficar sozinha. Quando conhece Frank, surge uma atração entre eles que não consegue dominar. "Venezzia" é uma história de amor marcada por fatos históricos.



Filme: **Venezuelan Petroleum Company**

**Ficha Técnica**

Direção: Marc Villá

Produção: Villa del cine

País: Venezuela

Ficha Técnica:

Ano: 2007

Duração: 78 min.

Gênero: Ficção

**Sinopse:** A Venezuela é sinônimo de petróleo, mas poucos conhecem de onde surge o asfalto pelo qual transitam cotidianamente. Esta história relata a privatização das empresas petrolíferas venezuelanas e as manobras das companhias estrangeiras em busca de manter o domínio em terras latino-americanas.



Filme: **Yo soy el outro**

**Ficha Técnica**

Direção: Marc Villá

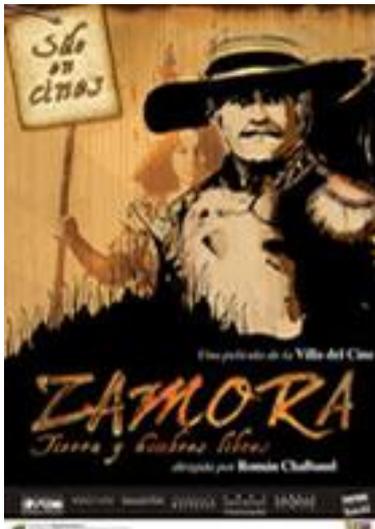
Produção: Fundação Villa Del Cine

Ano: 2007

Duração: 84 min.

Gênero: Documentário

**Sinopse:** Ações de cinco personagens vão gradualmente se entrelaçando, destacando as diferenças culturais e pontos de vista comuns. A produção procura abordar o personagem e sua relação com os grupos de ações de gravação, os movimentos, o trabalho diário, reuniões, manifestações e discussões entre refeições ou lugares pacíficos. Filmado em quatro continentes (América, Europa, Ásia e África), nos países: Equador e Coréia do Sul, Itália, Venezuela e no Sara Ocidental.



Filme: **Zamora**

**Ficha Técnica**

Direção: Román Chalbaud

Produção: Villa del Cine

Ano: 2009

Duração: 128 min.

Gênero: Histórico

**Sinopse:** Venezuela, século XIX. A polarização entre liberais e conservadores marca a agenda política. As desigualdades da sociedade colonial mantêm os camponeses e escravos sob o domínio da oligarquia. Ezequiel Zamora, mobilizado por profundos ideais de liberdade, encabeça uma luta para acabar com as desigualdades sociais e dividir igualmente as terras. Um filme sobre um homem que quisera apagar da história.

## **ANEXO B – Ley de Cinematografía Nacional de Venezuela**

Gaceta Oficial Número: N° 38.281 del 27-09-05

**La Asamblea Nacional de la República Bolivariana De Venezuela**

**Decreta**

**La siguiente,**

**Ley de la Cinematografía Nacional**

**Título I**

**Disposiciones Generales**

### **Artículo 1. °**

Esta Ley tiene como objeto el desarrollo, fomento, difusión y protección de la cinematografía nacional y las obras cinematográficas, entendidas éstas como el mensaje visual o audiovisual e imágenes diacrónicas organizadas en discurso, que fijadas a cualquier soporte tienen la posibilidad de ser exhibidas por medios masivos.

### **Artículo 2. °**

La cinematografía nacional comprende todas aquellas actividades vinculadas con la producción, realización, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas en el territorio nacional.

### **Artículo 3. °**

Los organismos del sector público nacional y del sector privado deberán instrumentar políticas y acciones que coadyuven a la consecución de los siguientes objetivos:

El desarrollo de la industria cinematográfica nacional y de los creadores de obras cinematográficas.

La libre circulación de las obras cinematográficas.

La producción, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas nacionales.

La conservación y protección del patrimonio y la obra cinematográfica nacional y extranjera como patrimonio cultural de la humanidad.

### **Artículo 4. °**

La acción de los organismos del sector público en el campo de la cinematografía, se regirá por los principios de honestidad, participación, celeridad, eficacia, eficiencia, transparencia, rendición de cuentas, economía, libertad de expresión, libertad de creación y el respeto del principio del derecho de elección del espectador destinatario de las obras cinematográficas.

## **Título II**

### **Del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía**

#### **Capítulo I**

#### **De los Órganos**

### **Artículo 5. °**

Se crea el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), con personalidad jurídica y patrimonio propio, con domicilio en la ciudad de Caracas, adscrito al Ministerio de la Cultura.

**Artículo 6. °**

Los órganos del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), son: El Consejo Nacional Administrativo, el Comité Ejecutivo y el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine, (FONPROCINE).

## **Capítulo II**

### **De las Funciones del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía**

**Artículo 7. °**

Para el cumplimiento de los objetivos señalados en esta Ley, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) tendrá las siguientes funciones:

Diseñar los lineamientos generales de la política cinematográfica.

Suscribir convenios destinados a desarrollar la producción, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas nacionales.

Estimular, proteger y promover la producción, distribución, exhibición y difusión dentro y fuera del país, de las obras cinematográficas nacionales.

Incentivar la creación y protección de las salas de exhibición cinematográficas.

Fomentar el desarrollo y mantenimiento de la infraestructura cinematográfica.

Estimular la diversidad de la precedencia de las obras cinematográficas extranjeras y fomentar las de relevante calidad artística y cultural.

Promover el mejoramiento profesional de su personal y de los trabajadores independientes que laboran en la industria cinematográfica, de conformidad con la ley.

Fomentar la creación de las entidades, asociaciones o fundaciones que considere necesarias o convenientes para el mejor cumplimiento de sus fines.

Fomentar la constitución de fondos autónomos regionales y municipales para la producción, realización, distribución, exhibición y difusión de la cinematografía nacional.

Las demás que le asignen esta Ley y su Reglamento.

## **Capítulo III**

### **Del Consejo Nacional Administrativo**

**Artículo 8. °**

El Consejo Nacional Administrativo, es el órgano de máxima jerarquía del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), y le corresponde Aprobar el plan de actividades del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) Fijar las políticas de financiamiento y de coproducción del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Aprobar su Reglamento interno.

Aprobar el Plan de Cinematografía Nacional.

Establecer las prioridades que se deban observar en la concesión de financiamientos.

Aprobar y presentar al Ministerio de adscripción la memoria y cuenta del organismo.

Elaborar los proyectos de Reglamentos de esta Ley, para su presentación al

Ejecutivo Nacional.

Designar al Auditor Interno, de conformidad con la ley respectiva.

Aprobar el presupuesto anual del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Promover convenios de exoneración de impuestos municipales u otorgamiento de incentivos a los propietarios o arrendatarios de salas de exhibición cinematográfica, para la construcción, renovación, ampliación, mejoramiento o modernización de las salas de exhibición cinematográficas.

Promover ante los concejos municipales, la celebración de convenios que incentiven a los promotores de urbanizaciones y centros comerciales el incluir salas de exhibición cinematográfica en sus proyectos.

Promover ante los concejos municipales la aprobación de ordenanzas que estimulen e incentiven la difusión de obras cinematográficas de interés artístico y cultural.

Decidir los recursos jerárquicos contra los actos del Presidente y del Comité Ejecutivo.  
Las demás que le asigne esta Ley.

#### **Artículo 9 °**

El Consejo Nacional Administrativo estará integrado por:

El Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), quien lo presidirá.

Un representante designado por el Ministerio de la Cultura.

Un representante del Ministerio de Comunicación e Información.

Un representante del Ministerio de Educación y Deportes.

Un representante del Ministerio de Industrias Ligeras y Comercio.

Un representante de la Comisión Nacional de Telecomunicaciones, (CONATEL).

Un representante de la Fundación Cinemateca Nacional.

Un representante del gremio o asociación que agrupe mayoritariamente a los autores cinematográficos nacionales.

Un representante del gremio o asociación que agrupe mayoritariamente a los productores cinematográficos nacionales.

Un representante de la cámara que agrupe mayoritariamente a los industriales cinematográficos.

Un representante del sector laboral escogido por la organización sindical que agrupe a la mayoría de los trabajadores de la radio, cine y televisión.

Un representante de las universidades nacionales que tengan escuelas de arte, cine, comunicación social o afines.

Un representante del comité organizado de espectadores del cine.

#### **Artículo 10 °**

El Consejo Nacional Administrativo se reunirá por lo menos una vez al mes, o cuando lo convoque su Presidente, y sus decisiones se tomarán por mayoría simple de votos, con excepción de los casos que conlleven actos de disposición o de responsabilidad patrimonial, que requerirán mayoría calificada de las tres cuartas (3/4) partes de sus miembros. En caso de empate, el Presidente tendrá doble voto.

### **Capítulo IV Del Comité Ejecutivo**

#### **Artículo 11. °**

El Comité Ejecutivo, es el órgano encargado de ejecutar las políticas y decisiones del Consejo Nacional Administrativo y tendrá las siguientes atribuciones:

Establecer los lineamientos de las políticas cinematográficas.

Velar por el fortalecimiento del patrimonio del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Aprobar el Plan Operativo y el proyecto de presupuesto anual de ingresos y gastos de la institución.

Aprobar los financiamientos que otorgue el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Aprobar los manuales organizativos y los procedimientos internos, y asegurar la permanente actualización de estos instrumentos.

Dictar el Estatuto de Personal del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Dictar las normas operativas que fijen las condiciones que deben reunir los beneficiarios de financiamientos y créditos establecidos de conformidad con esta Ley.

Aprobar las solicitudes de exoneración presentadas por el Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), contempladas en esta Ley.  
Aprobar las sanciones establecidas en esta Ley.

Presentar al Consejo Nacional Administrativo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), el Anteproyecto del Plan de Cinematografía Nacional y adoptar las iniciativas más convenientes para su ejecución y desarrollo.

Estudiar y aprobar los montos a cobrar a los usuarios de los servicios públicos que preste el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

#### **Artículo 12.º**

El Comité Ejecutivo estará integrado por el Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), y seis directores, los cuales no podrán, simultáneamente, formar parte de otro órgano del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC); y para su designación y remoción, salvo el Presidente, deberán contar con el voto favorable del setenta y cinco por ciento (75%) de los miembros del Consejo Nacional Administrativo. Tres de esas designaciones recaerán en representantes del sector privado y tres serán designados por el Ministro de la Cultura.

**Parágrafo Único:** Los directores representantes del sector privado serán designados de la siguiente manera: un director y su suplente escogidos por las asociaciones o gremios de los autores cinematográficos nacionales; un director y su suplente escogidos por las asociaciones o gremios de los productores cinematográficos nacionales; y un director y su suplente escogidos por los gremios o asociaciones de las industrias cinematográficas nacionales.

### **Capítulo V Del Presidente**

#### **Artículo 13.º**

El Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), es de libre nombramiento y remoción del Presidente de la República y tiene las siguientes atribuciones:  
Ejercer la representación legal del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).  
Convocar y presidir las reuniones del Consejo Nacional Administrativo, del Comité Ejecutivo y del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine, (FONPROCINE).

Constituir apoderados judiciales o extrajudiciales, previa autorización del Comité Ejecutivo.

Ejercer la administración del personal, así como nombrar y remover a los funcionarios del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). Con respecto al personal gerencial deberá obtener la autorización del Comité Ejecutivo.

Elaborar y presentar el Plan Operativo Interno y el Proyecto de Presupuesto

Anual de ingresos y gastos, y someterlo a la aprobación del Comité Ejecutivo.

Atender la gestión diaria de la institución conforme a la normativa, firmando los convenios y autorizando los gastos necesarios para ello, dentro de los límites que le fije el Comité Ejecutivo.

Presentar al Consejo Nacional Administrativo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), el Anteproyecto del Plan de Cinematografía y adoptar las iniciativas más convenientes para su ejecución y desarrollo.

Aplicar las sanciones establecidas en esta Ley y elevar las solicitudes de exoneración al Comité Ejecutivo.

Las demás que le asigne esta Ley, los reglamentos y el Comité Ejecutivo o el Consejo Nacional Administrativo.

## **Capítulo VI Del Registro Nacional de Cinematografía**

### **Artículo 14. °**

Se crea el Registro Nacional de Cinematografía, adscrito al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

El Registro respetará los principios de simplicidad, transparencia, celeridad y eficacia de la actividad administrativa.

### **Artículo 15. °**

Las personas naturales o jurídicas que en el territorio nacional realicen actividades relacionadas con la creación, producción, importación, exportación, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas de carácter publicitario o no, así como aquellas asociaciones, fundaciones, centros de cultura, de enseñanza y escuelas que se dediquen al cine; están en la obligación de inscribirse en el Registro de Cinematografía Nacional.

Igualmente, deberán inscribirse en este Registro las obras cinematográficas, los videogramas o videocintas y las obras publicitarias o propagandísticas que se comercialicen o exhiban en el país.

## **Capítulo VII Del Patrimonio del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía**

### **Artículo 16. °**

El patrimonio del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), estará integrado por:

Sus derechos, bienes, acciones y obligaciones.

Los aportes que le sean asignados por ley.

El producto de las tasas establecidas en esta Ley y los ingresos por servicios que preste la institución.

Los aportes o donaciones efectuados por personas naturales o jurídicas.

El monto de las multas y sanciones aplicadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

El monto que el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), transfiera anualmente al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

### **Título III De la Cultura Cinematográfica**

#### **Capítulo I Disposiciones Fundamentales**

##### **Artículo 17. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), como ente encargado de fomentar y desarrollar la cultura cinematográfica, estimulará y podrá realizar las siguientes actividades:

La importación de obras cinematográficas de relevante calidad artística y cultural.

La docencia, investigación, conservación, archivo y difusión cultural de obras cinematográficas y la coordinación de la participación en esta tarea de otras instituciones públicas o privadas que desarrollen actividades afines.

La constitución y desarrollo de los centros de cultura cinematográficas y similares.

Estimular la asistencia de espectadores a las salas de exhibición cinematográficas.

Incentivar y promover la constitución de los comités de espectadores.

#### **Capítulo II De la Difusión Cultural Cinematográfica**

##### **Artículo 18. °**

Se declaran de interés público y social los servicios y actividades de difusión cultural cinematográfica.

### **Título IV Del Fomento a la Cinematografía**

#### **Capítulo I De la Producción Nacional**

##### **Artículo 19. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), fomentará e incentivará la producción de obras cinematográficas nacionales de carácter no publicitario o propagandístico.

##### **Artículo 20. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), diseñará y ejecutará políticas de promoción y fomento para el mercadeo, distribución, promoción, exhibición y exportación de obras cinematográficas nacionales. En tal sentido, orientará y asesorará la actividad administrativa de los entes públicos que tengan o puedan tener relación directa o indirecta con esta materia.

## **Capítulo II Del Financiamiento**

### **Artículo 21. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), con sus recursos propios y los que le destine el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), promoverá y financiará las actividades cinematográficas.

## **Capítulo III De la Distribución y Exhibición**

### **Artículo 22. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), promoverá una política de distribución de obras cinematográficas de relevante calidad artística y cultural.

### **Artículo 23. °**

Las salas de exhibición cinematográficas son áreas de naturaleza cultural y recreativa. Las entidades públicas y privadas, nacionales, estatales y municipales, promoverán e incentivarán su construcción y conservación en beneficio de la colectividad.

### **Artículo 24. °**

El propietario o arrendatario de las salas de exhibición cinematográficas estará obligado a la correcta instalación, conservación, mantenimiento y seguridad, así como de la apropiada proyección de las obras cinematográficas.

### **Artículo 25. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), establecerá una política de estímulo para la recuperación y mejoramiento de las salas de exhibición cinematográficas.

### **Artículo 26. °**

Toda obra cinematográfica o audiovisual previamente a su distribución, comercialización y exhibición, deberá someterse a la clasificación correspondiente por grupos de edades, ante el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

El Reglamento establecerá el procedimiento a seguir para dar cumplimiento a la presente disposición, todo ello, sin menoscabo de lo establecido en la Ley Orgánica del Poder Público Municipal.

### **Artículo 27. °**

Los exhibidores deberán proyectar en todas sus salas cortometrajes venezolanos de estreno, no propagandísticos o publicitarios. Del mismo modo, deberán proyectar los avances de películas (trailers) de las obras cinematográficas o audiovisuales de producción nacional o internacional que estén próximas a exhibirse. De igual manera, deberán hacerlo con los noticieros de producción nacional.

### **Artículo 28. °**

Los distribuidores no podrán condicionar o restringir el suministro de películas a los exhibidores y comercializadores, ni la adquisición, venta, arrendamiento o cualquier otra

forma de explotación de películas pertenecientes a una misma distribuidora. Las violaciones a esta disposición estarán sujetas a la ley especial relativa a la competencia económica.

#### **Capítulo IV De la Cuota Mínima de Copiado**

##### **Artículo 29.º**

Cada distribuidor deberá realizar en el país una cuota mínima de copiado, no menor al veinte por ciento (20%) del número de copias de las obras cinematográficas extranjeras que comercialice. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), establecerá en el cuarto trimestre de cada año la cuota de copiado para el siguiente año, con base al número de copias de obras cinematográficas exhibidas en los doce meses anteriores y la capacidad de copiado de los laboratorios nacionales. Esta disposición no se aplicará a aquellas obras cinematográficas calificadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), como de relevante interés artístico y cultural.

#### **Capítulo V De la Comercialización**

##### **Artículo 30.º**

Toda obra cinematográfica venezolana tendrá garantizado su estreno.

A los efectos del carácter preferencial de las obras cinematográficas venezolanas, se establece una cuota mínima de pantalla anual variable, para las obras cinematográficas venezolanas de estreno, de la forma siguiente:

Para los complejos cinematográficos que cuenten con más de cinco pantallas, el equivalente a doce semanas cine.

Para los complejos cinematográficos que cuenten entre dos y cinco pantallas, el equivalente a seis semanas cine.

Para los complejos cinematográficos que cuenten con una pantalla, el equivalente a tres semanas cine.

Estas cifras serán de obligatorio cumplimiento siempre y cuando exista suficiente producción de obras cinematográficas venezolanas de estreno para alcanzarlas.

La permanencia mínima de exhibición de las obras cinematográficas será de dos semanas cine.

El exhibidor, el distribuidor y el productor podrán, conjuntamente, acordar el traslado de una pantalla a otra de una película venezolana determinada sin que esto se considere falta a la norma.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), deberá aprobar dicho acuerdo.

##### **Artículo 31.º**

Las personas naturales o jurídicas que se dediquen a la distribución de obras cinematográficas en el territorio nacional, tienen la obligación de distribuir un mínimo de un veinte por ciento

(20%) de obras cinematográficas venezolanas, del total de las obras a ser distribuidas en cada año fiscal.

En caso de insuficiencia de productos nacionales, la cuota establecida se cumplirá con obras cinematográficas extranjeras de carácter independiente o alternativo, de relevante calidad artística y cultural, certificadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

### **Artículo 32. °**

Por concepto de renta fílmica el exhibidor cancelará al distribuidor un porcentaje mínimo proporcional sobre la entrada neta en taquilla, con base a los siguientes parámetros:

Cuando la obra cinematográfica nacional durante cualesquiera de las dos primeras semanas cine, recaude una cifra igual o superior al diez por ciento (10%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta fílmica será una cifra equivalente al sesenta por ciento (60%) de la entrada neta de taquilla.

Cuando la obra cinematográfica nacional durante cualesquiera de las dos primeras semanas cine, recaude una cifra que oscile entre el promedio de la sala y el nueve coma noventa y nueve por ciento (9,99%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta fílmica será una cifra equivalente al cincuenta por ciento (50%) de la entrada neta de taquilla.

Cuando la obra cinematográfica nacional durante cualesquiera de las dos primeras semanas cine, recaude una cifra por debajo del promedio de la sala, la liquidación de la renta fílmica será una cifra equivalente al cuarenta por ciento (40%) de la entrada neta de taquilla.

Cuando la obra cinematográfica nacional durante la tercera semana cine, recaude una cifra igual o superior al quince por ciento (15%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta fílmica será una cifra equivalente al cincuenta por ciento (50%) de la entrada neta de taquilla.

Cuando la obra cinematográfica nacional durante la tercera semana cine, recaude una cifra inferior al quince por ciento (15%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta fílmica será una cifra equivalente al cuarenta por ciento (40%) de la entrada neta de taquilla.

La liquidación de la renta fílmica de la obra cinematográfica nacional a partir de la cuarta semana cine, será de un cuarenta por ciento (40%), salvo acuerdo en contrario entre el exhibidor, distribuidor y el productor que deberá ser aprobado por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). La liquidación de la renta fílmica que se acuerde, en ningún caso será superior al cincuenta por ciento (50%) ni inferior al treinta por ciento (30%) de la entrada neta de taquilla.

**Parágrafo Único:** La liquidación de la renta fílmica entre el distribuidor y el productor será regulada por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), mediante Resolución dictada con participación de las partes involucradas.

### **Artículo 33. °**

Por concepto de renta fílmica de las obras cinematográficas extranjeras, el exhibidor cancelará al distribuidor un porcentaje proporcional sobre la entrada neta:

Los distribuidores recibirán por concepto de renta fílmica de la obra cinematográfica extranjera no especial, un porcentaje entre el cuarenta por ciento (40%) y el cincuenta por ciento (50%) de la entrada neta.

Los distribuidores recibirán por concepto de renta fílmica de la obra cinematográfica extranjera especial, exhibida en las ciudades principales, hasta un sesenta por ciento (60%) de la entrada neta en su primera semana, y en las siguientes semanas cine, un porcentaje de la entrada neta con base en una escala descendente desde el cincuenta por ciento (50%) hasta el cuarenta por ciento (40%).

Los distribuidores recibirán por concepto de renta fílmica de la obra cinematográfica extranjera especial, exhibida en las ciudades no principales, hasta un cincuenta por ciento (50%) de la entrada neta en su primera semana, y en las siguientes semanas cine, un porcentaje de la entrada neta con base en una escala descendente desde el cincuenta por ciento (50%) hasta el cuarenta por ciento (40%).

Los distribuidores recibirán por concepto de renta fílmica de todas las obras cinematográficas extranjeras un cuarenta por ciento (40%) de la entrada neta que se produzca en las funciones que comiencen hasta las 4:30 p.m., inclusive.

A los efectos de este artículo, los distribuidores y exhibidores de común acuerdo, establecerán las obras cinematográficas extranjeras especiales a ser exhibidas por cada año calendario.

#### **Artículo 34. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), establecerá la cifra de continuidad en las salas de exhibición.

Se entiende por cifra de continuidad el número mínimo de boletos que debe vender una obra cinematográfica en una sala de exhibición, para lograr el promedio de dicha sala en una semana cine para continuar sus presentaciones al público. Esta norma se aplica a películas nacionales y extranjeras.

#### **Artículo 35. °**

Los responsables de las salas de exhibición cinematográficas, deberán llevar un control diario sobre las actividades realizadas, en éste se incluirán, los boletos de entrada, las películas exhibidas y la programación ofrecida. La información deberá ser remitida al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), el día hábil siguiente a la finalización de cada semana cine.

### **Título V De la Promoción y el Financiamiento de la Industria del Cine**

#### **Artículo 36. °**

A los fines de realizar las funciones de promoción, fomento, desarrollo y financiamiento al cine, se crea un fondo autónomo sin personalidad jurídica, denominado Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine que utilizará las siglas FONPROCINE, adscrito y administrado por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), con patrimonio separado, el cual estará constituido por los siguientes aportes:

Los beneficios netos que se obtengan de las operaciones que se realicen con la utilización de los recursos del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), así como aquellos que se deriven del arrendamiento, inversión o enajenación de los bienes que constituyen su patrimonio.

Los aportes extraordinarios originados de la enajenación de los bienes que por cualquier título posea el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE).

Los aportes extraordinarios que le destine el sector público y privado en cualquier tiempo.

Los aportes que se deriven de las contribuciones especiales que se contemplan en el Título VIII de esta Ley, las cuales serán enteradas y pagadas por los obligados a realizarlo, en la oportunidad que determine esta Ley y el Reglamento respectivo, en una cuenta del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), conforme con el procedimiento que se establezca.

Los ingresos que generen las actividades de promoción, desarrollo y financiamiento del cine.

Los aportes provenientes de la cooperación internacional.

**Artículo 37.º**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), invertirá los recursos del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), a que se refiere el artículo anterior, de conformidad con el Plan Anual de Cinematografía.

**Artículo 38.º**

El Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), a que se refiere el artículo 36 de esta Ley, tendrá una Junta Administradora integrada por:

El Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), quien lo presidirá.

Un representante del Ministerio de la Cultura.

Un representante del Ministerio de Educación y Deportes.

Un representante del Ministerio de Finanzas.

Un representante del Ministerio de Turismo.

Un representante del Ministerio de Industrias Ligeras y Comercio.

Un representante del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Un representante del Banco de Desarrollo Económico y Social de Venezuela (BANDES).

Un representante de la Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas.

Un representante de la Cámara de la Industria del Cine y el Video.

Un representante de la Cámara Venezolana de Televisión de Señal Abierta.

Un representante de la Cámara Venezolana de la Televisión por Suscripción.

Un representante de la Asociación de la Industria del Cine, (ASOINCI).

Un representante designado por los sindicatos de los trabajadores de la radio, el teatro, el cine y la televisión.

Un representante de la Cámara Venezolana de Productores Cinematográficos (CAVEPROL).

Un representante de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC).

Un representante del comité organizado de espectadores del cine.

**Parágrafo Único:** Los miembros de la Junta Administradora durarán dos años en el ejercicio de sus funciones y podrán ser designados sólo por un nuevo período. En caso de empate el Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), tendrá el doble voto.

**Artículo 39.** °

A los fines de coadyuvar al logro de los objetivos señalados en esta Ley para la promoción, fomento y desarrollo de la industria cinematográfica nacional, el Fondo tendrá las siguientes atribuciones:

Administrar los aportes recibidos de conformidad con esta Ley.

Autorizar las transferencias de recursos financieros al Centro Nacional

Autónomo de Cinematografía (CNAC), de conformidad con esta Ley.

Aprobar la rendición de cuentas de los recursos financieros transferidos al

Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), para financiar los programas de acuerdo con esta Ley.

Presentar al Consejo Nacional Administrativo un informe semestral sobre el uso y destino de los recursos del Fondo, así como el estado de sus inversiones.

Presentar al Consejo Nacional Administrativo las solicitudes de recursos, presentadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), para el fomento y promoción de la cinematografía nacional.

Aprobar los manuales de normas, procedimientos y organización.

Dictar su Reglamento Interno.

Las demás que le asignen las leyes y reglamentos.

**Parágrafo Único:** El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), a los fines de llevar a cabo el Plan Anual de Financiamiento, podrá incluir en el presupuesto, que a tales efectos presente al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), un

monto de hasta un diez por ciento (10%) de los recursos requeridos por concepto de gastos de administración y funcionamiento.

**Artículo 40. °**

Los recursos financieros del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), se ejecutarán por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), para financiar los siguientes programas:

1. Los planes de apoyo financiero preferenciales para:
  - a) La realización de obras cinematográficas nacionales.
  - b) La distribución de obras cinematográficas nacionales, latinas e iberoamericanas independientes y cualquier obra de calidad de la cinematografía universal que contribuya al desarrollo del principio de la diversidad cultural.
  - c) El establecimiento, acondicionamiento y mejoramiento de las salas de exhibición cinematográficas.
  - d) El establecimiento o acondicionamiento de laboratorios de procesamiento y copiado cinematográfico.
  - e) El establecimiento o acondicionamiento de instalaciones de doblaje, subtitulación, post-producción cinematográfica y los que promuevan el desarrollo de nuevas tecnologías.
2. Los estímulos, subsidios e incentivos a la producción de obras cinematográficas venezolanas.
3. Proyectos de investigación en cinematografía y de formación cinematográfica a través de las escuelas respectivas.
4. Los proyectos de investigación relacionados con los derechos de propiedad intelectual asociados con la comercialización, distribución y exhibición de obras cinematográficas y videogramas. Además apoyar las acciones tendentes a tutela y protección.
5. La creación y mantenimiento de un Programa de Bienestar Social para los trabajadores independientes del sector, para el que se harán aportes financieros de hasta un diez por ciento (10%) del total del presupuesto anual del Fondo.

**Parágrafo Único:** Al menos el sesenta por ciento (60%) de los recursos del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), serán destinados a financiar la creación, producción, coproducción y en general, a la realización de obras cinematográficas venezolanas.

**Artículo 41. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), ejercerá las facultades y deberes que le atribuye el Código Orgánico Tributario a la administración, en relación con la recaudación y fiscalización de las tasas, contribuciones especiales y multas establecidas en esta Ley.

**Título VI**  
**De las Certificaciones de la Obra Cinematográfica**

**Artículo 42. °**

Serán certificadas como nacionales, las obras cinematográficas de carácter no publicitario o propagandístico que reúnan los siguientes requisitos:

Director venezolano o extranjero con visa de residente en el país.

El guión, adaptación, argumento, guión literal, diálogos o guión técnico sea de autor venezolano o en su mayoría venezolano, o extranjeros con visa de residente en el país. El Comité Ejecutivo, por vía de excepción, podrá exonerar el cumplimiento de este requisito. Que la versión sea en español o lengua indígena. El Comité Ejecutivo, podrá eximir el cumplimiento de este requisito.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), deberá exigir además de los requisitos a los que se refieren los numerales anteriores, el cumplimiento de una o varias de las condiciones en las que:

Los costos de producción sean financiados en proporción no inferior al cincuenta y uno por ciento (51%) por capitales nacionales.

b) El cincuenta por ciento (50%) del tiempo de rodaje requerido para la realización de la obra cinematográfica se ejecute en el país.

La mitad de los protagonistas y de los papeles principales y secundarios sean interpretados por actores venezolanos o extranjeros residentes en el país.

La mitad del personal técnico sea de nacionalidad venezolana, o extranjeros residentes en el país.

#### **Artículo 43.º**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), establecerá en el reglamento respectivo, los requisitos que deberán cumplir las obras cinematográficas de carácter no publicitario o propagandístico realizadas en coproducción con uno o varios países, para tramitar su certificación como producción nacional.

#### **Artículo 44.º**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), podrá promover acuerdos, pactos o convenios binacionales o multinacionales, según los cuales, las obras cinematográficas extranjeras podrán obtener los mismos beneficios otorgados a las nacionales, siempre que existan condiciones de reciprocidad.

#### **Artículo 45.º**

Para la producción total o parcial de obras cinematográficas extranjeras en el país, se requerirá obtener del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), el permiso de rodaje.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), dictará las normas que deberán cumplirse para autorizar la producción de las obras cinematográficas extranjeras en el territorio nacional. Se deberá otorgar o negar el permiso razonadamente dentro de los quince días hábiles siguientes a la solicitud, si no se produce respuesta se entenderá concedido el permiso.

#### **Artículo 46.º**

Los entes públicos nacionales, estatales o municipales y las empresas en los cuales éstos tengan una participación decisiva, brindarán su concurso y facilitarán la producción de obras cinematográficas nacionales.

## **Título VII De la Garantía a la Libertad de Creación**

### **Artículo 47. °**

Ningún realizador o productor podrá ser privado de su libertad personal por causa del tema, contenido, guión, personajes o demás elementos inherentes al mensaje o idea de la obra cinematográfica, salvo decisión que emane del órgano jurisdiccional competente.

### **Artículo 48. °**

La exhibición pública de una obra cinematográfica en cualquier medio, así como su venta, renta o comercialización, no podrá ser objeto de mutilación, censura o cortes, sin la autorización expresa y previa del titular de los derechos de autor.

## **Título VIII De las Tasas y Contribuciones**

### **Artículo 49. °**

Los sujetos pasivos a que hace referencia el artículo 15 de esta Ley, deberán pagar al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), una tasa equivalente a una unidad tributaria (1 U.T.) por cada inscripción en el Registro de Cinematografía Nacional.

### **Artículo 50. °**

Se crea una contribución especial que pagarán las personas naturales o jurídicas cuya actividad económica sea la exhibición de obras cinematográficas en salas de cine con fines comerciales, al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), equivalente al tres por ciento (3%) en el año 2005; cuatro por ciento (4%) en el año 2006 y cinco por ciento (5%) a partir del año 2007, del valor del boleto o billete de entrada.

La base de su cálculo, será la cifra neta obtenida de restar del monto total del boleto o billete, la cantidad que corresponda al impuesto municipal por ese rubro.

Los que se dediquen a la exhibición de obras cinematográficas de naturaleza artística y cultural en salas alternativas o independientes podrán quedar exentos del cumplimiento de la respectiva obligación causada.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), otorgará el certificado correspondiente a los fines de la aplicación del beneficio establecido en este artículo.

La contribución especial se autoliquidará y deberá ser pagada dentro de los primeros quince (15) días del mes siguiente, en el que efectivamente se produjo el hecho imponible.

### **Artículo 51. °**

Las empresas que presten servicio de televisión de señal abierta con fines comerciales, pagarán al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), una contribución especial, calculada sobre los ingresos brutos percibidos por la venta de espacios para publicidad, que se liquidará y pagará de forma anual dentro de los primeros cuarenta y

cinco días continuos del año calendario siguiente a aquel en que se produjo el hecho gravable, con base en la siguiente tarifa, expresada en unidades tributarias (UT):

Por la fracción comprendida desde 25.000 hasta 40.000 UT..... 0.5%

Por la fracción que exceda de 40.000 hasta 80.000 UT..... 1 %

Por la fracción que exceda de 80.000 UT..... 1.5%

La presente disposición no se aplicará a las empresas que presten servicio de televisión de señal abierta, con fines exclusivamente informativos, musicales, educativos y deportivos.

**Artículo 52. °**

Las empresas que presten servicio de difusión de señal de televisión por suscripción con fines comerciales, sea esta por cable, por satélite o por cualquier otra vía creada o por crearse, pagarán al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), una contribución especial que se recaudará de la forma siguiente:

Cero coma cincuenta por ciento (0.50%) el primer año de entrada en vigencia de la presente Ley, uno por ciento (1%) el segundo año y uno coma cinco por ciento (1,5%) a partir del tercer año, calculado sobre los ingresos brutos de su facturación comercial por suscripción de ese servicio, que se liquidará y pagará de forma trimestral dentro de los primeros quince días continuos del mes subsiguiente al trimestre en que se produjo el hecho imponible.

**Artículo 53. °**

Los distribuidores de obras cinematográficas con fines comerciales, pagarán al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE) una contribución especial, equivalente al cinco por ciento (5%) de sus ingresos brutos por ese rubro, exigible de forma anual, dentro de los primeros cuarenta y cinco días continuos siguientes al vencimiento del año respectivo.

La presente disposición no se aplicará a aquellas empresas cuyos ingresos brutos obtenidos en el período fiscal respectivo, no superen las diez mil unidades tributarias (10.000 U.T.)

**Artículo 54. °**

Las personas naturales o jurídicas que se dediquen al alquiler o venta de videogramas, discos de video digital, así como cualquier otro sistema de duplicación existente o por existir, pagarán al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), una contribución especial, equivalente al cinco por ciento (5%) de su facturación mensual, sin afectación del impuesto al valor agregado correspondiente, exigible dentro de los primeros quince días continuos siguientes al mes de la ocurrencia del hecho imponible.

**Artículo 55. °**

Las personas naturales o jurídicas a las que se refiere el artículo anterior, deberán colocar en cada videograma, soporte o contenedor de la obra cinematográfica, antes de su venta o alquiler, el medio impreso o informático que el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) establezca al efecto. Estos no podrán comercializarse sin el distintivo que permita identificar su correspondiente registro.

**Artículo 56. °**

Las empresas que se dediquen de forma habitual, con fines de lucro al servicio técnico, tecnológico, logístico o de cualquier naturaleza para la producción y realización de obras cinematográficas en el territorio nacional, pagarán al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), una contribución especial, equivalente al uno por ciento (1%) de los ingresos brutos obtenidos en esas actividades, pagaderos de forma trimestral, dentro de los quince (15) días siguientes al vencimiento del período.

## **Título IX**

### **De las Exenciones, Exoneraciones y Estímulos**

#### **Artículo 57. °**

Los contribuyentes del impuesto sobre la renta que realicen inversiones o hagan donaciones a proyectos cinematográficos de producción o coproducción venezolana autorizados por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), podrán incluir como gasto en la determinación del impuesto sobre la renta correspondiente al período gravable en que se realice la inversión o donación e independientemente de su actividad productora de la renta, la totalidad del valor real invertido o donado.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), expedirá una certificación de inversión o donación, según corresponda a los fines fiscales pertinentes.

Las inversiones o donaciones aceptables para efectos de lo previsto en este artículo podrán realizarse en servicios cuantificables en dinero.

El Reglamento de la ley establecerá las condiciones, términos y requisitos para otorgar este beneficio fiscal, el cual en ningún caso, será otorgado a cine publicitario o propagandístico.

#### **Artículo 58. °**

Durante los primeros cinco años contados a partir de la entrada en vigencia de esta Ley, las personas jurídicas que produzcan, distribuyan y exhiban obras cinematográficas nacionales de carácter no publicitario o propagandístico, quedan exentas del pago del Impuesto sobre la Renta por los ingresos y beneficios netos obtenidos de dichas actividades.

#### **Artículo 59. °**

Los contribuyentes de las obligaciones tributarias establecidas en esta Ley, podrán ser exonerados hasta en un veinticinco por ciento (25 %) del monto de su obligación, siempre que esos montos sean destinados a la coproducción de obras cinematográficas nacionales independientes no publicitarias ni propagandísticas.

El Reglamento de esta Ley establecerá los requisitos para la obtención del beneficio establecido en este artículo.

#### **Artículo 60. °**

Quedan exceptuados de la obligación del registro, los avances promocionales de películas (trailers) y las obras cinematográficas exhibidas en las pantallas de la televisión de señal abierta y por suscripción.

#### **Artículo 61. °**

Los exhibidores cinematográficos, podrán rebajar directamente en beneficio de la actividad de exhibición, hasta un veinticinco por ciento (25%) de la contribución especial a su cargo,

cuando exhiban obras cinematográficas venezolanas certificadas como tales por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), fuera de la cuota de pantalla señalada en el artículo 30 de esta Ley.

El Reglamento de esta Ley establecerá las formas y modalidades para gozar del beneficio establecido en este artículo.

**Artículo 62.º**

Los distribuidores cinematográficos podrán rebajar hasta un veinticinco por ciento (25%) de la contribución especial a su cargo, cuando en el año anterior en el que se cause la contribución, hayan comercializado o distribuido efectivamente para salas de cine en Venezuela o en el exterior, un número de obras cinematográficas venezolanas superior al que se fije en esta Ley.

La comercialización o distribución efectiva de las obras cinematográficas venezolanas deberá ser certificada por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

El Reglamento de esta Ley establecerá los requisitos para la obtención del beneficio establecido en este artículo

## **Título X De las Infracciones y Sanciones**

**Artículo 63.º**

Las sanciones establecidas en esta Ley deberán ser aplicadas por órgano del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), previa formación del expediente administrativo, de conformidad con lo establecido en la ley respectiva.

Constituyen faltas administrativas toda acción u omisión violatoria de las normas que de esa naturaleza se encuentren establecidas en la presente Ley.

A los fines del establecimiento de sanciones por faltas tributarias o administrativas, se seguirán las normas dispuestas en el Código Orgánico Tributario y en la Ley Orgánica de Procedimientos Administrativos, en cuanto le sean aplicables.

**Artículo 64.º**

A los efectos de la aplicación de la sanción por incumplimiento de las obligaciones establecidas en el artículo 24 de esta Ley, el funcionario competente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), levantará un acta con indicación precisa y detallada de las fallas observadas, en la que se emplazará al responsable a corregirlas, otorgándole un plazo de quince días hábiles para hacerlo, salvo que por su naturaleza requieran de un tiempo mayor, para lo cual el interesado solicitará autorización al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), que deberá pronunciarse en los cinco días hábiles siguientes a la recepción de la solicitud.

Vencido el plazo sin que se hubiesen subsanado las deficiencias, se impondrá una multa de veinte unidades tributarias (20 U.T.) en la primera infracción, en caso de reincidencia la multa será de cincuenta unidades tributarias (50 U.T.) y se le otorgará un nuevo plazo. Vencido el segundo plazo sin que se hubiesen subsanado las irregularidades, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), podrá ordenar el cierre temporal de la sala.

**Artículo 65. °**

El incumplimiento por parte del exhibidor de lo establecido en el artículo 30 de esta Ley, dará lugar a la apertura del procedimiento administrativo correspondiente. El funcionario competente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), impondrá una multa de ciento cincuenta unidades tributarias (150 U.T.) en la primera infracción, y en caso de reincidencia la multa será de trescientas unidades tributarias (300 U.T.).

En el caso del distribuidor el incumplimiento de lo establecido en el artículo 31 de esta Ley, dará lugar a la imposición de una multa de doscientas unidades tributarias (200 U.T.) en la primera infracción; en caso de reincidencia la multa será de quinientas unidades tributarias (500 U.T.).

**Artículo 66. °**

El incumplimiento del exhibidor de lo pautado en el artículo 32 de esta Ley, será sancionado por el funcionario competente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), con una multa de quinientas unidades tributarias (500 U.T.).

**Artículo 67. °**

El incumplimiento de lo establecido en el artículo 35 de esta Ley, será sancionado con multa de cincuenta unidades tributarias (50 U.T.) por cada cuatro semanas cine de retraso en su obligación.

**Artículo 68. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), podrá ordenar la suspensión del rodaje de toda obra cinematográfica de producción extranjera que no tenga permiso, sin perjuicio de la imposición de una multa de cincuenta unidades tributarias (50 U.T.).

**Artículo 69. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), a solicitud de parte interesada o de oficio, podrá mediante acto administrativo motivado, ordenar la retención preventiva de los videogramas, videocintas o soportes de cualquier naturaleza contentivos de obras cinematográficas, que no hayan dado cumplimiento a lo establecido en la presente Ley. Para ello podrá solicitar la colaboración de la fuerza pública.

**Artículo 70. °**

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), de oficio o a solicitud de parte interesada, podrá ordenar un procedimiento administrativo para corroborar el cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 29 de la presente Ley, pudiendo imponer una multa comprendida entre cien unidades tributarias (100 U.T.) y doscientas unidades tributarias (200 U.T.). Las circunstancias atenuantes o agravantes, según corresponda serán observadas para la aplicación de la multa.

## **Título XI Procedimientos y Arbitraje**

**Artículo 71. °**

Los procedimientos administrativos sancionatorios que inicie el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), de conformidad con esta Ley, se rigen por los principios de celeridad, eficacia, economía e inmediatez.

Los procedimientos se iniciaran por denuncia de parte interesada o de oficio.

La consultoría jurídica del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), abrirá el procedimiento mediante auto motivado, siguiendo las reglas establecidas en la Ley Orgánica de Procedimientos Administrativos.

Seguidamente, se ordenará en el mismo día la citación de los infractores o denunciados, según corresponda, para que al tercer día hábil siguiente de practicada la citación se dé contestación al Acta, o se presenten los descargos correspondientes. A continuación, se abrirá un lapso de pruebas de cinco días hábiles. Las partes presentarán sus conclusiones dentro de los dos días hábiles siguientes.

La consultoría jurídica presentará al quinto día hábil siguiente un proyecto de decisión al Comité Ejecutivo, quien tomará decisión dentro de los treinta días hábiles siguientes de su recibo, agotándose de esta forma la vía administrativa.

Contra la Resolución se podrán ejercer los recursos jurisdiccionales, dentro de los treinta días hábiles siguientes, contados a partir de la notificación o publicación.

La interposición del Recurso suspende los efectos del acto.

**Artículo 72. °**

Las personas naturales y jurídicas sujetos de la presente Ley, someterán a arbitraje las controversias no resueltas entre las mismas, que se susciten con respecto a las relaciones jurídicas reguladas por ésta, ello de conformidad con lo dispuesto en la Ley de Arbitraje Comercial.

**Título XII  
Disposición Derogatoria**

**Artículo 73. °**

Se deroga la Ley de Cinematografía Nacional, sancionada el día 15 de agosto del 1993, publicada en la Gaceta Oficial de la República de Venezuela N° 4.626, Extraordinario, de fecha 08 de septiembre del 1993.

**Título XIII  
Disposición Final**

**ÚNICA:** La presente Ley entrará en vigencia sesenta días después de su publicación en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela. Dada, firmada y sellada en el Palacio Federal Legislativo, sede de la Asamblea Nacional, en Caracas, el primer día del mes de septiembre de dos mil cinco. Año 195° de la Independencia y 146° de la Federación.

**Nicolás Maduro Moros**  
Presidente

**Ricardo Gutiérrez**  
Primer Vicepresidente  
**Iván Zerpa Guerrero**  
Secretario

**Pedro Carreño**  
Segundo Vicepresidente  
**José Gregorio Viana**  
Subsecretario

## ANEXO C – Reglamento Interno de Estimulo e Fomento do CNAC

**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA**  
**Ministerio del Poder Popular para la Cultura Centro Nacional**  
**Autónomo de Cinematografía (CNAC)**  
**Providencia Administrativa No 002**  
**Caracas, 14 de febrero de 2012**

201° y 152°

El Comité Ejecutivo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), en uso de las atribuciones que le confieren los numerales 5 y 7 del artículo 11 de la Ley de la Cinematografía Nacional, y conforme lo previsto en los artículos 19 y 21 ejusdem, actuando de acuerdo con lo aprobado por el referido Comité en Reunión Ordinaria No. 12-12 de fecha diez de febrero de dos mil doce, dicta el siguiente

### **REGLAMENTO INTERNO DE ESTÍMULO Y FOMENTO A LA CREACIÓN Y LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA**

#### **TÍTULO I Disposiciones Fundamentales**

#### **CAPÍTULO I Normas Generales**

**Artículo 1.** El presente Reglamento tiene por objeto establecer las normas que rigen la entrega, recepción, evaluación, aprobación y ejecución de los proyectos cinematográficos que puedan ser objeto de estímulo y fomento a la creación y la producción cinematográfica.

**Artículo 2.** A los efectos de este Reglamento, se entenderá por:

- 1. Animación:** Obra cinematográfica que presenta personajes y/u objetos en movimiento realizados mediante una o varias técnicas, tales como *Stop Motion*, animación digitalizada en 2D, en 3D o procesos artesanales varios, plastilina, collage, dibujos sobre cualquier soporte y otras técnicas.
- 2. Autor cinematográfico:** Es la persona natural creadora del guión cinematográfico (guionista) y/o la persona natural realizadora de la obra audiovisual cinematográfica (Director), a la cual corresponden los respectivos derechos morales autorales sobre su creación, independientemente de que sea titular o cotitular de los derechos de explotación económica autorales.
- 3. Baremo:** Instrumento empleado por la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos en el proceso de evaluación de los proyectos que le sean remitidos en cada una de las modalidades, de acuerdo a lo establecido en el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional.

**4. Beneficiario:** Persona natural o jurídica cuyo proyecto resulta seleccionado para recibir estímulos económicos del CNAC, de conformidad con el presente Reglamento.

**5. Casa Productora Cinematográfica:** Persona jurídica que asume la responsabilidad de producir una obra cinematográfica de cortometraje, mediometraje o largometraje.

**6. Constancia de Guión Cinematográfico Terminado:** Documento emitido por la Comisión de Lectura de Guiones Cinematográficos, el cual acredita que un determinado guión que haya recibido estímulos económicos del CNAC bajo la modalidad Desarrollo de Guión Cinematográfico, tiene los estándares relativos a formato y duración para un proyecto de largometraje, en concordancia con el artículo 35 de este Reglamento.

**7. Contrato de Estímulo Económico:** Contrato celebrado entre el CNAC y el Beneficiario, en cualquier modalidad y forma de estímulo económico reguladas por este Reglamento.

**8. Coproducción Minoritaria de Largometraje:** Acuerdo celebrado entre una o más empresas cinematográficas venezolanas y una o más empresas extranjeras, con el objeto de realizar una obra cinematográfica en régimen de coproducción entre la parte venezolana y la(s) parte(s) coproductora(s) extranjera(s), de conformidad con las normas establecidas en el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica y en cualquier otro Acuerdo válidamente suscrito por la República Bolivariana de Venezuela. El porcentaje de participación de la parte venezolana no puede ser menor al diez por ciento (10%) ni mayor al treinta por ciento (30%) del presupuesto total de producción.

**9. Cortometraje:** Obra cinematográfica de cualquier categoría de Producción, cuya duración no excede de treinta (30) minutos.

**10. Costo Promedio de Obras Cinematográficas Nacionales:** Costos referenciales de realización de obras cinematográficas nacionales en las distintas modalidades de producción establecidas en este Reglamento, definidos a partir de un análisis técnico realizado periódicamente y aprobado por el Comité Ejecutivo.

**11. Cronograma de desembolsos:** Tabla de planificación financiera que en conformidad con el Plan de Financiamiento permite conocer las etapas en que serán puestos a la disposición de la producción los recursos aportados por las distintas fuentes. (Aportes propios del Beneficiario, aportes de coproductores, recursos de fondos públicos o privados de apoyo cinematográfico).

**12. Cronograma de Entrega de Aportes del CNAC:** Esquema de desembolso de los recursos otorgados por el CNAC al Beneficiario, en las distintas etapas de ejecución del proyecto y según las modalidades de estímulo económico correspondientes.

**13. Dación en Pago:** Mecanismo por el cual el Beneficiario se libera de una obligación dineraria contraída con el CNAC, entregando un bien o prestando un servicio en sustitución del monto adeudado, siempre que haya previa conformidad del Comité Ejecutivo, y a condición de que el bien le sea entregado o el servicio le sea prestado a su entera satisfacción.

**14. Derecho de recuperación del CNAC:** Derecho que tiene el CNAC de percibir, de los ingresos que se generen de la explotación comercial de la obra, el porcentaje correspondiente a su participación financiera.

**15. Desarrollo de Proyecto de Largometraje Cinematográfico:** Modalidad de estímulo económico en la cual el CNAC otorga aportes en calidad de subsidio a proyectos en fase de desarrollo, para que el Beneficiario emprenda las gestiones y actividades señaladas en el artículo 43 del presente Reglamento.

**16. Director:** Persona natural que asume la creación y ejecución artística y técnica de una obra cinematográfica.

**17. Diseño de Producción para Animación.** Estudio que se realiza en la etapa de preproducción sobre las escenas de un guión de proyecto de animación y que arroja como resultado decisiones concretas (*story board*, guión dibujado, libro maestro de personajes, libro de fondos, flujos de trabajo, etc.) sobre el aspecto que tendrán cada uno de los componentes de la obra de animación (planos, personajes, fondos, efectos visuales especiales, etc.) y el plan de recursos y tareas de producción de animación que se usarán para lograrlo.

**18. Documental:** Obra cinematográfica cuyo tratamiento contempla aspectos de la realidad con verosimilitud a partir del punto de vista del autor. Se excluyen los noticieros, programas de debate, *reality shows*, programas escolares, didácticos y de aprendizaje, obras publicitarias y propagandísticas, así como las producciones dirigidas a promover una institución o sus actividades.

**19. Escaleta:** Proceso previo a la elaboración del Guión Cinematográfico, en el cual se fragmenta el argumento en escenas, de modo que éstas describan sucintamente la acción, especificando el tiempo y el espacio en que acontece, sin incluir diálogos.

**20. Estímulo económico:** Aporte económico que otorga el CNAC a un Beneficiario de conformidad con lo establecido en el presente Reglamento.

**21. Estreno comercial:** Exhibición por primera vez y en forma continua de una obra cinematográfica en salas certificadas por el CNAC y de la cual se genere la Renta Fílmica. Se excluyen la premier, el preestreno, los festivales y las exhibiciones de carácter cultural sin fines de lucro.

**22. Ficción.** Obra cinematográfica que representa hechos, sucesos y personajes creados por la inventiva o imaginación del autor, o que habiendo sucedido o existido en la realidad, sirven al autor como argumento base o inspiración.

**23. Ficha Artística:** Formato en el cual se consignan los nombres y roles del personal artístico principal (elenco) que actuará en la obra cinematográfica.

**24. Ficha Técnica:** Formato en el cual se consignan los nombres y cargos de los Jefes de Área que participan en la realización de una obra cinematográfica, incluyendo Director, Productor y Guionista.

**25. Formas de Estímulo Económico:** Distintas figuras que puede adoptar el aporte económico otorgado por el CNAC, dependiendo de la expectativa de recuperación del mismo. Estos son:

- a) Subsidio.
- b) Participación Financiera.

**26. Guión Cinematográfico:** Texto escrito que contiene el argumento de una obra cinematográfica desglosado en secuencias o escenas numeradas, como unidades de acción, y que contiene los diálogos, descripciones y referencias necesarias para que pueda ejecutarse la realización cinematográfica de la obra.

**27. Guionista Cinematográfico:** Creador (autor) del Guión, original o adaptado, sobre el que se basa la realización de una obra cinematográfica.

**28. Jefe de Área Cinematográfica:** Persona que ejerce cualquiera de las direcciones creativas y técnicas en la realización de una obra cinematográfica, a saber: Dirección, Fotografía, Sonido, Arte, Producción, Edición y Postproducción.

**29. Largometraje:** Obra cinematográfica cuya duración de proyección es igual o superior a setenta (70) minutos.

**30. Libro Maestro:** Manual con la descripción completa de un proyecto de Animación.

**31. Manual de Estilo:** Manual donde se describen la técnica de animación y la dirección de arte de un proyecto de Animación.

**32. Master Profesional:** Formatos audiovisuales en soportes tales como:

- a) HD Cam
- b) Betacam Digital
- c) Full HD en disco duro externo sólido
- d) DCP (*Digital Cinema Package*)
- e) 35mm

**33. Modalidades de Estímulo Económico:** Opciones existentes a disposición de los Solicitantes para la presentación de proyectos cinematográficos que aspiran recibir estímulos económicos del CNAC. Estas áreas son:

- a) Desarrollo de Guión Cinematográfico.
- b) Diseño de Producción para Animación.
- c) Desarrollo de Proyecto de Largometraje.
- d) Producción de Largometraje de Ficción.
- e) Producción de Largometraje Documental.
- f) Producción de Largometraje de Animación.
- g) Producción de Mediometrage Documental.
- h) Producción de Mediometrage de Animación.
- i) Producción de Cortometraje de Ficción.
- j) Producción de Cortometraje Documental.
- k) Producción de Cortometraje de Animación.
- l) Coproducción Minoritaria de Largometraje.
- m) Terminación de Proyectos Cinematográficos.
- n) Postproducción de Proyectos Cinematográficos.

o) Transferencia de obra cinematográfica de Digital a Cine

**34. Modalidades de Creación Cinematográfica:** Son las modalidades de estímulo económico señaladas en los literales a), b) y c) del numeral anterior.

**35. Modalidades de Producción Cinematográfica:** Son las modalidades de estímulo económico señaladas en los literales d), e), f), g), h), i), j), k) y l) del numeral 33.

**36. Modalidades de Culminación Cinematográfica:** Son las modalidades de estímulo económico señaladas en los numerales m), n) y o) del numeral 33.

**37. Obra Cinematográfica Nacional:** Obra que cumple las condiciones fijadas en el artículo 42 de la Ley de la Cinematografía Nacional.

**38. Opera Prima:** Primer largometraje de un realizador cinematográfico.

**39. Parte venezolana:** Conjunto de personas naturales y/o jurídicas venezolanas, incluyendo al CNAC, que en una coproducción internacional forman el grupo o conjunto de partícipes financieros venezolanos. En caso de una coproducción que reciba aportes del Programa Ibermedia, se considerará que dichos aportes también integran la parte venezolana en el porcentaje correspondiente.

**40. Participación Financiera:** Porción de la Participación Presupuestaria del CNAC en una obra cinematográfica, que da derecho a éste a percibir un porcentaje de los ingresos que se generen por la explotación comercial de la obra, según los parámetros establecidos en el artículo 49 del presente Reglamento.

**41. Participación Presupuestaria:** Inversión realizada por el CNAC en relación al costo total de la obra cinematográfica.

**42. Plan de Financiamiento:** Descripción de las fuentes de financiación, nacionales, multilaterales y/o extranjeras según sea el caso, con la estimación de los aportes de cada una de ellas, en concordancia con el presupuesto.

**43. Plan de Rodaje:** Cronograma que detalla por días y semanas las escenas o secuencias pautadas para realizar todas las grabaciones o filmaciones de la obra cinematográfica, en los lugares o locaciones que correspondan.

**44. Postproducción:** Fase última del proceso de producción que se extiende desde la conclusión del rodaje hasta la obtención del Master Profesional o la copia definitiva que permita la exhibición de la obra cinematográfica.

**45. Presupuesto:** Estimación económica de los costos totales de un proyecto, que describe los montos asignados a los distintos rubros que lo componen y permite estimar la factibilidad de la producción de acuerdo al guión, la propuesta técnica y de realización.

**46. Producción Cinematográfica:** Proceso integral de creación que comprende la obtención y ejecución de todos los recursos creativos, materiales, financieros, físicos, humanos,

artísticos y técnicos necesarios para la producción de una obra cinematográfica hasta lograr su efectiva culminación, verificable a través de la visualización de la copia definitiva de la misma.

**47. Productor:** Persona natural que toma la iniciativa y asume la responsabilidad de la producción de una obra cinematográfica de corto, medio o largometraje.

**48. Productor Ejecutivo:** Persona natural contratada por el Productor de una obra cinematográfica para asumir las responsabilidades ejecutivas que sean convenidas en el respectivo contrato. A falta de expreso pacto en contrario, se entenderá que dichas responsabilidades incluyen la coordinación de la ejecución de los recursos financieros, y la contratación en nombre y por cuenta del Productor, de los recursos técnicos, materiales y humanos que se requieren para la realización de la obra cinematográfica.

**49. Productor Delegado:** Profesional calificado designado por el Comité Ejecutivo para supervisar, asistir y velar por el correcto uso de los aportes y recursos disponibles para la ejecución de un Contrato de Estímulo Económico otorgado por el CNAC, y del cumplimiento de las obligaciones, lapsos y procesos que debe cumplir cada beneficiario a tenor de dicho contrato y del presente Reglamento.

**50. Propuesta de Realización:** Explicación planteada desde la mirada del Director, de la interpretación y puesta en escena del guión. Debe contener la motivación de éste, su punto de vista estético y narrativo, y el tratamiento audiovisual.

**51. Propuesta Narrativa de Obra Documental:** Exposición de la idea cinematográfica de un proyecto documental, la cual contiene en sí misma una visión creativa sobre los fenómenos a ser abordados, incluyendo un tratamiento conceptual y audiovisual del tema.

**52. Propuesta Técnica:** Descripción del uso del equipamiento técnico (cámaras y sus accesorios, maquinaria, luces y otros equipos) que se utilizará para el rodaje, especificando el formato o soporte de fijación, que debe ser profesional y convertible a los sistemas de exhibición pública comercial. Debe describir también los procesos de post-producción y de laboratorio que se realizarán.

**53. Proyecto Cinematográfico:** Propuesta cinematográfica presentada por el Solicitante en una determinada modalidad, con el propósito de obtener un estímulo económico del CNAC.

**54. Proyecto Cinematográfico Elegible:** Proyecto que en base a las evaluaciones y recomendaciones de la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos, es declarado como tal por el Comité Ejecutivo y que una vez subsanadas las observaciones que le hubiera hecho el CNAC dentro de los lapsos fijados por éste, pasa a la condición de Proyecto Seleccionado, de conformidad con el procedimiento previsto en el artículo 9 del presente Reglamento.

**55. Proyecto Cinematográfico Seleccionado:** Proyecto que es recomendado por la Comisión de Estudio de Proyectos y que a juicio del Comité Ejecutivo tiene las condiciones para su efectiva realización cinematográfica en los aspectos financieros, presupuestarios, técnicos y artísticos, y que por tanto se encuentra listo para el otorgamiento del respectivo contrato de estímulo económico.

**56. Realizador Cinematográfico:** Sinónimo de Director.

**57. Registro Nacional de la Cinematografía:** Padrón previsto en el artículo 15 de la Ley de la Cinematografía Nacional. En dicho Registro deben inscribirse todas las personas naturales y jurídicas que desarrollen actividades relacionadas, entre otras, con la creación y producción de obras cinematográficas en Venezuela, para que le sea expedido un Certificado de Registro que es requisito indispensable para optar a estímulos económicos del CNAC. Igualmente deberán inscribirse en este Registro las obras cinematográficas, los videogramas o videocintas y las obras publicitarias o propagandísticas que se comercialicen o exhiban en el país.

**58. Sinopsis:** Síntesis de la historia basada en su estructura y contenido.

**59. Solicitante:** Persona natural o jurídica que de conformidad con este Reglamento, presenta un proyecto cinematográfico para optar a estímulos económicos del CNAC.

**60. Story Board:** Serie de viñetas o ilustraciones de una obra cinematográfica, mostradas en secuencia (plano a plano), señalando los encuadres a realizar y los textos de los diálogos correspondientes. Su objetivo es representar dicha obra cinematográfica antes de su realización audiovisual.

**61. Story Line:** Propuesta de la historia expuesta en un máximo de siete (7) líneas.

**62. Subsidio:** Forma de estímulo económico en la que se conviene que los recursos asignados por el CNAC no quedan sujetos a recuperación, siempre y cuando el Beneficiario cumpla las condiciones y términos del respectivo Contrato de Estímulo Económico.

**63. Terminación de Proyecto Cinematográfico:** Modalidad a través de la cual se otorgan estímulos económicos para la culminación de la obra cinematográfica en fase de postproducción.

**64. Transferencia de Obra Cinematográfica Digital a Cine:** Modalidad a través de la cual se otorga un estímulo económico a una obra cinematográfica nacional que haya sido terminada en formato digital profesional, para su conversión a formato cine.

## CAPÍTULO II

### De la recepción y evaluación de proyectos cinematográficos

**Artículo 3.** La inscripción de los proyectos cinematográficos deberá ser realizada por el Solicitante mediante la cumplimentación de la planilla de inscripción en el sistema automatizado, a través del sitio web del CNAC. Los recaudos requeridos para cualquiera de las modalidades podrán ser cargados electrónicamente en el sistema automatizado del CNAC por el Solicitante, o consignados en formato digital (soporte CD o DVD) en la Gerencia de Desarrollo Cinematográfico del CNAC. Excepcionalmente podrán aceptarse los recaudos en forma impresa. Los recaudos de los proyectos cinematográficos consignados en forma impresa o en formato digital deberán estar acompañados de la respectiva planilla de inscripción debidamente cumplimentada. En caso que los recaudos del proyecto sean consignados en forma impresa en las oficinas del CNAC, deberán ser cargados por el Solicitante en el sistema automatizado. La Gerencia de Desarrollo Cinematográfico del

CNAC recibirá los recaudos de los proyectos de todas las modalidades cualquier día laborable del año, en horario de oficina, según lo dispuesto en este Reglamento.

**Artículo 4.** A fin de verificar la conformidad de los recaudos consignados, los proyectos serán revisados por el CNAC y se notificará a través de la Gerencia de Desarrollo Cinematográfico a los solicitantes, dentro de los quince (15) días hábiles siguientes a la presentación de cada proyecto, las observaciones que fueren procedentes, si las hubiera. Un proyecto se considerará inscrito en caso de no tener observaciones, no estar incurso en los supuestos establecidos en el presente Título, Capítulo IV, de este Reglamento y haber presentado los recaudos completos. Los proyectos que hayan tenido observaciones sólo podrán ser presentados nuevamente una vez subsanadas tales observaciones. En caso que un mismo proyecto sea consignado dos (2) veces consecutivas y siga presentando las mismas observaciones, éste no podrá ser considerado para su revisión hasta transcurridos noventa (90) días continuos desde su última presentación.

**Artículo 5.** El CNAC remitirá trimestralmente a la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos los proyectos inscritos conforme al artículo anterior, hasta un máximo de cien (100) proyectos, para que sean evaluados. Una vez se alcance esta cantidad máxima, los siguientes proyectos pasarán automáticamente a ser evaluados por la citada Comisión en el trimestre inmediato siguiente. El CNAC publicará en su sitio web la lista de proyectos remitidos cada trimestre para evaluación de la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos. El Comité Ejecutivo tendrá la potestad de modificar mediante decisión motivada el número de proyectos que cada trimestre podrán ser remitidos a la referida Comisión para ser evaluados.

**Parágrafo Único:** El Comité Ejecutivo, o una Comisión *Ad-Hoc* que éste designe, evaluará las solicitudes de financiamiento para las modalidades de Coproducción Minoritaria de Largometraje y Culminación de Proyectos Cinematográficos y determinará el monto a otorgarse en cada caso conforme a la disponibilidad presupuestaria.

**Artículo 6.** El Comité Ejecutivo constituirá la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos para que ejerza sus funciones durante un período de seis (6) meses, prorrogable por otros seis (6) meses. Una vez constituida, dicha Comisión evaluará los proyectos que le sean remitidos cada trimestre según lo establecido en el artículo 5 del presente Reglamento. Los Miembros de esta Comisión deberán ser profesionales cinematográficos de reconocida experiencia y conocimiento para el análisis integral de los proyectos que sean sometidos a su consideración, de acuerdo a cada modalidad establecida en este Reglamento. Al momento de ser constituida, los Miembros de la Comisión deberán designar a la persona que entre ellos consideren más idónea para fungir como Coordinadora de la misma.

**Artículo 7.** Previo a la remisión de los proyectos a la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos, el Comité Ejecutivo establecerá la puntuación mínima necesaria para que los proyectos puedan considerarse como elegibles y recibir estímulos económicos del CNAC. La Comisión evaluará los proyectos y asignará a cada uno la puntuación que corresponda, según lo dispuesto en el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional. Todas las recomendaciones de la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos, en relación a los proyectos sometidos a su evaluación, deberán ser formuladas por escrito y estar debidamente motivadas y sustentadas en los criterios de evaluación aplicables a cada modalidad.

**Artículo 8.** La Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos dispondrá de un plazo máximo de cuarenta y cinco (45) días continuos, contados a partir de la fecha en que reciba los proyectos que le sean remitidos, para informar al Comité Ejecutivo los resultados de sus evaluaciones y recomendaciones.

**Artículo 9.** En base a las evaluaciones y recomendaciones recibidas de la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos, el Comité Ejecutivo determinará los proyectos considerados elegibles y les asignará un Productor Delegado, quien tendrá la función de solicitar la actualización de los recaudos del proyecto para elaborar un primer informe. Cumplida la actualización de los recaudos requeridos al Solicitante y tras la valoración del primer informe, el Comité Ejecutivo declarará como proyectos seleccionados a aquellos que hayan alcanzado las condiciones para su efectiva producción cinematográfica en los aspectos financieros, presupuestarios, técnicos y artísticos, y que por tanto se encuentran listos para el otorgamiento del respectivo Contrato de Estímulo Económico.

**Parágrafo Único:** El Solicitante cuyo proyecto haya obtenido la condición de elegible dispondrá de un plazo de hasta noventa (90) días continuos, contados a partir de la notificación realizada por el CNAC, para actualizar los recaudos que correspondan al proyecto presentado, con una prórroga de noventa (90) días continuos, debidamente justificada y autorizada por el Comité Ejecutivo.

**Artículo 10.** Los proyectos que no fueran considerados elegibles por el CNAC serán devueltos a los Solicitantes con la evaluación realizada por la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos y sus correspondientes recomendaciones. Estos deben ser retirados en la Gerencia de Desarrollo Cinematográfico en un lapso de treinta (30) días continuos contados a partir de la notificación. Una vez pasado este tiempo el CNAC eliminará todos los proyectos depositados considerados no elegibles. El Solicitante podrá presentar su proyecto nuevamente luego de transcurrir al menos ciento ochenta (180) días continuos contados a partir de la fecha en que sea notificado por el CNAC del resultado, y bajo estricta condición de que haya atendido las recomendaciones y observaciones realizadas a su proyecto por la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos.

### **CAPÍTULO III**

#### **De las facultades de supervisión y fiscalización del CNAC**

**Artículo 11.** El CNAC tendrá amplias facultades de supervisión y fiscalización de los proyectos que le sean presentados en todas las modalidades para optar a los estímulos económicos establecidos en este Reglamento. El CNAC podrá ejercer tales facultades en cualquier momento, desde la presentación del proyecto realizada por cada Solicitante hasta que se cumplan cabalmente todas las obligaciones asumidas en el respectivo contrato de estímulo económico. El CNAC podrá servirse para ello de los medios, métodos e instancias que estime convenientes, sea por sí mismo a través de sus Gerencias y funcionarios, o por los medios auxiliares que designe especialmente para ese propósito.

**Artículo 12.** El Comité Ejecutivo designará un Productor Delegado a cada Proyecto Cinematográfico Elegible, que acompañe y supervise la ejecución de los proyectos.

**Artículo 13.** Los Productores Delegados designados por el CNAC ejercerán, entre otras, las siguientes funciones:

1. Analizar los proyectos cinematográficos elegibles para recibir estímulos económicos del CNAC en sus diferentes modalidades, tanto en los aspectos técnicos como en los presupuestarios y financieros.

2. Informar periódicamente al CNAC sobre la evolución e incidencias que tengan los proyectos cinematográficos a su cargo, y las actividades que se produzcan durante el desarrollo, la preproducción, la producción y la postproducción. A tal efecto, el Productor Delegado elaborará y presentará informes al Comité Ejecutivo en cada etapa de la producción.

3. Supervisar todos los procesos necesarios para la ejecución del respectivo contrato de estímulo económico otorgado para cada proyecto cinematográfico a su cargo, a los fines de conocer el uso eficiente de los recursos aportados por EL CNAC.

4. Hacer seguimiento y notificar oportunamente al CNAC sobre todos los compromisos y convenios de coproducción asumidos por el Beneficiario e informar aquellos aspectos que pudieran modificar las condiciones convenidas en el contrato suscrito con el CNAC.

## **CAPÍTULO IV**

### **De las prohibiciones y restricciones para recibir aportes del CNAC**

**Artículo 14.** No podrán participar en ninguna modalidad establecida en el presente Reglamento:

1. Los miembros del Consejo Nacional Administrativo.
2. Los miembros del Comité Ejecutivo.
3. Los miembros de la Junta Administradora de FONPROCINE.
4. Los Productores Delegados.
5. Los empleados del CNAC, sean funcionarios de carrera o de libre nombramiento y remoción, o sean personal contratados por el CNAC.

6. Los miembros de cualquiera de las Comisiones creadas por el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional y por el Comité Ejecutivo del CNAC.

En todo caso, las personas señaladas en este artículo deberán renunciar a sus cargos o funciones al menos noventa (90) días antes de poder participar en cualquier modalidad establecida en el presente Reglamento.

**Artículo 15.** No podrán optar a ninguno de los estímulos económicos establecidos en este Reglamento las personas naturales o jurídicas que se encuentren en alguna de las siguientes situaciones:

1. Que sean beneficiarios de un proyecto en ejecución, el cual haya recibido estímulos económicos del CNAC.

2. Que se encuentren en mora con el CNAC por haber incumplido alguna obligación, término o condición de un contrato de estímulo económico celebrado con el CNAC, y no hayan subsanado dicho incumplimiento.

3. Que se encuentren de cualquier forma en mora con el CNAC por haber incumplido alguna obligación contractualmente asumida de conformidad con los Reglamentos Internos del CNAC.

4. Que en ejecución de un proyecto cinematográfico favorecido por estímulos económicos del CNAC, hayan incumplido obligaciones de pago de salarios, remuneraciones, honorarios o viáticos asumidas por el Beneficiario con el personal técnico o artístico, o con proveedores de bienes o servicios, siempre y cuando dichos conceptos avalados por sus respectivos contratos, hayan sido incluidos en el Presupuesto de Producción integrante del Contrato de Estímulo Económico.

**Artículo 16.** A efectos del artículo anterior, se considerará que un proyecto está en fase de ejecución o el Solicitante se encuentra en mora con el CNAC, en los casos siguientes que se señalan de manera enunciativa y no taxativa:

1. En cualquiera de las modalidades de Producción y Culminación de Proyectos Cinematográficos, cuando el CNAC no haya visualizado la copia definitiva en sala de proyección, y el Beneficiario no haya entregado al CNAC la copia definitiva en master profesional, de acuerdo a lo estipulado en el contrato de estímulo económico suscrito; o cuando no se hubiere realizado la producción cinematográfica. En este último supuesto de manifiesto incumplimiento contractual, el Beneficiario deberá reintegrar al CNAC el aporte recibido más los intereses que se hubieren generado hasta la fecha del reintegro.

2. En la modalidad de Desarrollo de Guión Cinematográfico, cuando el Beneficiario no haya obtenido del CNAC la Constancia de Guión Cinematográfico Terminado.

3. En la modalidad de Diseño de Producción para Animación, cuando el Beneficiario no haya entregado el Manual de Estilo, el Libro Maestro y el Demo.

4. En la modalidad de Desarrollo de Proyecto Cinematográfico, cuando el Beneficiario no haya entregado al CNAC el Informe Final de Desarrollo y Rendición de Cuentas o éstos no hayan sido aprobados por el Comité Ejecutivo.

5. En cualquier otra modalidad en la que el CNAC excepcionalmente acordase otorgar un subsidio, cuando el Beneficiario hubiere incumplido alguna obligación, término o condición del contrato de estímulo económico suscrito.

6. Cuando el Beneficiario de un contrato de estímulo económico bajo la forma de Participación Financiera, no haya rendido el primer corte de cuentas relativo a los ingresos percibidos por la explotación comercial de la obra cinematográfica en salas de cine, o que haya rendido dicho corte de cuentas pero no haya sido aprobado por el CNAC.

7. Cuando el Solicitante, siendo Beneficiario de un crédito otorgado por el CNAC de conformidad con el Reglamento Interno de Estímulo a la Base Industrial Cinematográfica, o el Reglamento Interno que se haga vigente para sustituir a éste, haya incumplido alguna obligación, término o condición del respectivo contrato suscrito.

8. Cuando el Solicitante ha sido Beneficiario de un subsidio para Convenios de Cooperación Cultural, que a juicio del CNAC no ha cumplido los objetivos propuestos en el proyecto.

9. Cuando el Solicitante ha sido Beneficiario de un subsidio para Cultura Cinematográfica, y a juicio del CNAC no se han cumplido los objetivos propuestos en el proyecto aprobado; o cuando el Beneficiario no ha presentado la debida rendición de cuentas, o cuando éste no ha pagado al CNAC la totalidad del subsidio entregado debido a la rescisión del contrato.

**Artículo 17.** Tampoco podrán optar a estímulos económicos del CNAC las personas naturales y jurídicas que:

1. En su condición legal de contribuyentes de FONPROCINE, no hayan cumplido con lo establecido en los artículos 50, 51, 52, 53, 54 y 56 de la Ley de la Cinematografía Nacional, o de cualquier forma se encuentren en mora por obligaciones que no hayan cumplido con FONPROCINE.

2. No hayan dado cumplimiento a lo contemplado en los artículos 15 y 49 de la Ley de la Cinematografía Nacional.

3. En caso de dedicarse a la distribución y/o la exhibición de obras cinematográficas, no hayan cumplido con lo dispuesto en los artículos 24, 27, 29, 30, 31, 32 y 35 de la Ley de la Cinematografía Nacional, según corresponda.

4. Estén incursas en cualquier otro supuesto de incumplimiento del contrato de estímulo económico suscrito, que haya sido debidamente sustanciado por la instancia interna correspondiente y decidido por el Comité Ejecutivo.

**Artículo 18.** La prohibición de optar a estímulos económicos del CNAC impuesta en los artículos 15 al 17 del presente Reglamento será extensible a aquellas personas jurídicas que, no teniendo proyectos cinematográficos en fase de ejecución y no encontrándose en mora con el CNAC, o no estando afectadas por los impedimentos señalados en dichos artículos, tengan entre sus Directores o accionistas a personas naturales o jurídicas incursas en tales supuestos. En esos casos, no se permitirá que dichas personas jurídicas participen como coproductores ni como prestadores de servicios para los proyectos que aspiren recibir estímulos económicos del CNAC.

**Artículo 19.** Todo Solicitante, sea persona natural o jurídica, podrá presentar más de un (1) proyecto cinematográfico para optar a estímulos económicos del CNAC, a condición de que sus proyectos no participen en la misma modalidad. Sin perjuicio de lo anterior, en ningún caso el CNAC podrá otorgar a un mismo Beneficiario, de forma simultánea, más de un (1) contrato de estímulo económico, independientemente de la modalidad de que se trate.

**Parágrafo Único:** A fin de promover la continuidad en la creación y producción cinematográfica, las personas naturales o jurídicas que tengan proyectos en ejecución, en cualquier modalidad de producción o culminación de proyectos cinematográficos, podrán optar a nuevos estímulos solamente en las modalidades de Desarrollo de Guión Cinematográfico y Desarrollo de Proyecto Cinematográfico, siempre y cuando hayan finalizado la etapa del rodaje, y bajo estricta condición de que no hayan incumplido algún término o condición del anterior contrato suscrito.

**Artículo 20.** Las personas naturales o jurídicas que hubiesen extinguido mediante la figura de Dación en Pago obligaciones contraídas con el CNAC en virtud de contratos regulados por el presente Reglamento, no podrán optar a estímulos económicos en ninguna modalidad por un período de tres (3) años contados a partir de la fecha de suscripción del respectivo contrato de Dación en Pago.

## **CAPÍTULO V**

### **De las Garantías**

**Artículo 21.** El Beneficiario deberá, como condición previa al otorgamiento de cualquier contrato de estímulo económico, constituir a favor del CNAC garantías que cubran el cien por ciento (100%) de los aportes que sean asignados bajo cualesquiera modalidades o formas de estímulo económico. En caso que una misma persona, natural o jurídica, haya de constituirse

como fiador en más de un contrato de estímulo económico a la vez, las garantías ofrecidas deberán ser independientes y suficientes para satisfacer los aportes asignados por el CNAC en virtud de los contratos cuyo cumplimiento deba garantizar el fiador. Las garantías deberán ser revisadas y aprobadas por la Consultoría Jurídica del CNAC.

**Artículo 22.** En caso que las garantías constituidas por el Beneficiario no cubran la totalidad del monto que corresponda, el Beneficiario deberá constituir como garantía complementaria la cesión temporal a favor del CNAC de todos los derechos de explotación económica de la obra cinematográfica objeto del contrato, hasta cubrir el monto que deba ser garantizado. Lo señalado en este artículo se podrá aplicar en todas las modalidades de Producción y Culminación de Proyectos Cinematográficos (sean de ficción, documental o animación) y a condición de que las garantías constituidas por el Beneficiario de conformidad con el siguiente artículo, cubran al menos el veinticinco por ciento (25%) de los aportes que sean asignados al Beneficiario en el respectivo contrato de estímulo económico.

**Artículo 23.** Las garantías a ser constituidas según el artículo anterior podrán ser:

1. Fianza personal.
2. Fianza de fiel cumplimiento otorgada por entidad bancaria o por empresa aseguradora de reconocida solvencia, a satisfacción del CNAC.
3. Garantía real (hipoteca inmobiliaria, hipoteca mobiliaria o prenda sin desplazamiento de posesión).

**Parágrafo Único:** En caso que una determinada garantía resulte insuficiente, el Beneficiario podrá constituir otra garantía complementaria, o podrá combinar garantías distintas hasta cubrir el monto que corresponda. En todo caso, las garantías ofrecidas por el Beneficiario deberán ser debidamente aprobadas por la Consultoría Jurídica del CNAC, quien podrá objetar su idoneidad, suficiencia o calidad del fiador, y podrá requerir nuevas garantías si lo considerase necesario. Las garantías constituidas deberán permanecer plenamente vigentes y exigibles hasta que el Beneficiario haya cumplido cabalmente todas y cada una de sus obligaciones con el CNAC. En caso de constitución de garantía real, el CNAC nombrará al menos un (1) perito evaluador de los bienes ofrecidos y el costo del avalúo se descontará del monto a entregar al Beneficiario.

## TÍTULO II

### Modalidades de Estímulo y Fomento a la Creación, Producción y Culminación de Proyectos Cinematográficos

#### CAPÍTULO I

##### Normas Comunes a las modalidades

**Artículo 24.** El CNAC, de acuerdo a su disponibilidad presupuestaria y financiera, y a las disposiciones del presente Reglamento, podrá otorgar estímulos económicos a personas naturales o jurídicas en cualquiera de las modalidades señaladas en el numeral 33 del artículo 2 del presente Reglamento. Tales estímulos económicos podrán cubrir total o parcialmente los costos de ejecución del respectivo proyecto cinematográfico. Cuando el aporte del CNAC sea parcial con relación al presupuesto del proyecto, el Beneficiario deberá contar con los fondos y/o recursos restantes para ejecutar y concluir a cabalidad el proyecto, y deberá demostrarlo con la documentación que acredite la obtención de recursos o aportes de otros fondos de

fomento cinematográfico nacionales o extranjeros, o los contratos de participación, de coproducción o de préstamo que sean necesarios para completar el financiamiento del proyecto. Esta documentación deberá presentarse con firmas certificadas por Notaría.

**Artículo 25.** El Beneficiario deberá, como condición previa al otorgamiento de cualquier contrato de estímulo económico, abrir una cuenta bancaria que sea destinada únicamente a depositar y movilizar los fondos para la ejecución del proyecto cinematográfico. Esta exigencia no se aplicará en las modalidades de Desarrollo de Guión, Postproducción de Proyectos Cinematográficos y Transferencia de Obra Cinematográfica de Digital a Cine.

**Artículo 26.** Los recursos aprobados para la ejecución de un proyecto sólo se entregarán al Beneficiario o a la persona formalmente autorizada por éste. En caso que sea una persona jurídica, los recursos se entregarán al representante legal de la casa productora o a la persona formalmente autorizada por ésta.

**Artículo 27.** Salvo en la modalidad Desarrollo de Guión, en la cual sólo pueden participar los creadores del guión cuya escritura o reescritura es objeto del respectivo contrato de estímulo económico, las personas naturales que pueden optar a los estímulos económicos establecidos en este Reglamento son los realizadores cinematográficos (Directores), independientemente de que sean o no creadores del guión que se proponen dirigir. En todo caso, dichos realizadores cinematográficos deberán ser titulares o cotitulares al menos del cincuenta por ciento (50%) de los derechos de explotación económica del guión o de la obra cinematográfica resultante del mismo, o tener un contrato de opción que les garantice la cesión de esos derechos de explotación económica como titulares o cotitulares, al menos del porcentaje fijado en este artículo, para el caso que la obra cinematográfica pueda ser realizada luego de concluir la fase de Desarrollo. Las personas naturales solicitantes deben contar con el respaldo de una persona jurídica venezolana cuyo objeto principal sea la producción cinematográfica o audiovisual.

**Artículo 28.** Las personas jurídicas que pueden optar a los estímulos económicos establecidos en este Reglamento, en cada una de las modalidades, son únicamente las casas productoras cinematográficas nacionales. En todo caso, dichas personas jurídicas deberán ser titulares o cotitulares de un máximo del cincuenta por ciento (50%) de los derechos de explotación económica del guión o de la obra cinematográfica resultante del mismo, salvo el caso de las coproducciones minoritarias de largometrajes.

**Artículo 29.** Los aportes asignados por el CNAC deberán ser íntegramente utilizados en el territorio nacional. Excepcionalmente, el Beneficiario podrá solicitar al Comité Ejecutivo que autorice utilizar hasta un veinte por ciento (20%) de dichos aportes para destinarlos al pago de aquellos procesos que no se realizan en Venezuela, o que realizándose en el país no ofrezcan los niveles de calidad adecuados, a consideración del Comité Ejecutivo. En todo caso, el Comité Ejecutivo deberá basar su decisión en la opinión de peritos en la materia. Igualmente, en casos excepcionales el Comité Ejecutivo podrá autorizar la utilización de un máximo del diez por ciento (10%) del estímulo económico aprobado para cubrir gastos de filmación en el exterior, en proyectos cuyo Plan de Rodaje haya previsto la ejecución de actividades en otro país, sin que el Beneficiario haya logrado tener un coproductor u otro fondo que financie tales gastos de rodaje.

**Parágrafo Primero:** En los casos de las modalidades de culminación de proyectos cinematográficos el Comité Ejecutivo podrá autorizar la utilización parcial o total de los aportes otorgados, para el pago de procesos que no se realicen en Venezuela, o que realizándose en el país no ofrezcan los niveles de calidad adecuados, a consideración del Comité Ejecutivo.

**Parágrafo Segundo:** En todos los casos en que se realice un rodaje en el extranjero de un proyecto cinematográfico que tenga estímulos económicos del CNAC, corresponderá a éste la coordinación de oficio de todo lo relativo a la certificación del inicio y fin de rodaje a través del Instituto de Cine del país en que se realice la filmación. En caso que ello no fuere posible, la certificación será realizada a través de un funcionario diplomático o consular venezolano acreditado en ese país.

**Artículo 30.** Una vez aprobado el proyecto en cualquier modalidad, para que el Beneficiario pueda realizar cualquier modificación en el mismo deberá obtener la autorización previa del Comité Ejecutivo. Cualquier alteración no autorizada, omisión o suministro de información falsa al CNAC por parte del Beneficiario, será causal de resolución del respectivo contrato de estímulo económico. Si se produjera algún cambio sustantivo en la etapa de producción, el Beneficiario a través de su Productor Delegado deberá notificarlo de inmediato al CNAC explicando las razones que motivaron tal cambio. Las modificaciones aplican al título del proyecto, al guión, plan de rodaje, ficha técnica y artística, presupuesto, plan de financiamiento, cronograma de desembolsos, los contratos de coproducción y cualquier otro documento que sea parte integrante del contrato de estímulo económico.

**Artículo 31.** En los casos que el Beneficiario incumpla alguna obligación establecida en este Reglamento y/o en el respectivo Contrato de Estímulo Económico, deberá reintegrar al CNAC el monto recibido dentro de los sesenta (60) días continuos contados a partir de la intimación que, por incumplimiento contractual, reciba de la Consultoría Jurídica del CNAC, bajo apercibimiento de ejecución de la garantía otorgada de conformidad con los artículos 21 al 23 del presente Reglamento.

**Artículo 32.** Los Beneficiarios están obligados a establecer sistemas de control interno y presentar rendición de cuentas de las operaciones y resultados de sus gestiones, y del buen manejo de los recursos otorgados por el CNAC, de acuerdo a lo establecido en el artículo 52 de la Ley Orgánica de la Contraloría General de la República y del Sistema Nacional de Control Fiscal, y en el artículo 4 de la Ley contra la Corrupción. En las modalidades de Producción Cinematográfica, con excepción de Coproducción Minoritaria de Largometraje, Terminación de Proyectos Cinematográficos, Postproducción de Proyectos Cinematográficos y Transferencia de Obra Cinematográfica de Digital a Cine, el Beneficiario deberá presentar al CNAC al momento de entregar su rendición final de cuentas, un informe financiero del costo total de producción, certificado por auditor, donde se reflejen las diferencias que hubiere entre el presupuesto de producción presentado al CNAC y el presupuesto contentivo de los costos finales.

### TÍTULO III

#### Modalidades de Creación Cinematográfica

#### CAPÍTULO I

##### De la modalidad Desarrollo de Guión Cinematográfico

**Artículo 33.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes bajo la forma de Subsidio, y fijará los montos máximos que puedan otorgarse, destinados a que los Beneficiarios realicen los trabajos de escritura o reescritura de un Guión Cinematográfico, en alguna de las siguientes variantes:

1. Desarrollo de Guión Cinematográfico en Régimen Individual: El Solicitante deberá escribir el Guión sin contar con el apoyo de un tutor asignado por el CNAC. Para optar a esta modalidad, el Solicitante deberá cumplir al menos dos (2) de las siguientes condiciones:

- a) Ser guionista o coguionista de al menos un (1) largometraje de ficción, documental o animación, que haya sido exhibido en salas de cine o difundido por medios televisivos.
- b) Ser guionista o coguionista de al menos dos (2) cortometrajes o medimetrajes de ficción, documental o animación, que hayan sido exhibidos en salas de cine o difundidos por medios televisivos.
- c) Ser egresado de una Universidad, Escuela o Centro de Formación Cinematográfica nacional o extranjera, en la que haya cursado al menos una asignatura relacionada con el Guión, la estructura dramática y la narrativa cinematográfica, o haber realizado un taller o curso de Guión que pueda acreditar con el correspondiente diploma.
- d) Ser el creador de un Guión Cinematográfico que haya sido seleccionado para participar en talleres de análisis y desarrollo de guiones organizados por festivales internacionales o por instancias de fomento cinematográfico reconocidas por el CNAC, o que haya sido premiado en algún concurso de guiones organizado por dichos festivales o instancias internacionales.
- e) Ser el creador de los libretos de cuatro (04) o más piezas teatrales que hayan sido representadas.
- f) Ser el creador de guiones de obras televisivas o videográficas, como programas unitarios, seriales o telenovelas.

2. Desarrollo de Guión Cinematográfico en Régimen Tutorial: El Solicitante deberá escribir el Guión con el apoyo y bajo la supervisión de un tutor escogido entre una terna propuesta por el CNAC. Para optar a esta modalidad, el Solicitante deberá cumplir al menos una (1) de las siguientes condiciones:

- a) Ser Guionista, Coguionista o Director de al menos un (1) largometraje, medimetraje o cortometraje de ficción, documental o animación, aunque dicha obra no haya sido exhibida en salas de cine o difundida por medios televisivos
- b) Ser egresado de una Universidad, Escuela o Centro de Formación Cinematográfica nacional o extranjera, en la que haya cursado al menos una asignatura relacionada con el Guión, la estructura dramática y la narrativa cinematográfica, o haber realizado un taller o curso de Guión que pueda acreditar con el correspondiente diploma.
- c) Ser el creador de guiones de obras televisivas o videográficas, como programas unitarios, seriales o telenovelas.

3. **Reescritura de Guión Cinematográfico:** El Solicitante podrá recibir aportes para reescribir un guión preexistente de su propia autoría o de un tercero que expresamente le haya cedido los derechos correspondientes. El trabajo de reescritura podrá ser realizado bajo Régimen Tutorial o Individual, a juicio de la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos. Solamente pueden optar a este estímulo los proyectos que no hayan recibido aportes del CNAC.

**Parágrafo Único:** La Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos podrá, si lo considera conveniente, asignar el Régimen Tutorial a proyectos que hayan optado por Régimen Individual.

**Artículo 34.** Los recaudos que deben ser consignados en el proyecto presentado al CNAC para participar en la modalidad Desarrollo de Guión Cinematográfico, son los siguientes:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve)).
2. Sinopsis, de máximo tres (3) páginas.
3. Argumento, de máximo ocho (8) páginas.
4. *Story Line* (Idea Básica) de máximo siete (7) líneas.
5. Breve descripción de los personajes principales.
6. Currículum Vitae del solicitante.
7. En caso de proyectos de reescritura, si el Solicitante no fuere el autor del guión preexistente, deberá consignar el contrato de cesión de Derechos de Autor o la autorización otorgada por el titular del guión.
8. Copia de la cédula de identidad del solicitante.

**Artículo 35.** Los guiones resultantes de la modalidad Desarrollo de Guión Cinematográfico deberán ser examinados por la Comisión Permanente de Lectura de Guiones Cinematográficos, la cual leerá, analizará y emitirá, si lo juzga procedente, la Constancia de Guión Terminado. Independientemente de que emita o no dicha Constancia en cada caso, la Comisión deberá informar detalladamente por escrito al Solicitante las observaciones provenientes del análisis realizado, haciendo énfasis en las fortalezas y debilidades, así como las recomendaciones que estime convenientes para la mejora de cada guión, si fuere el caso. A tales efectos, la Comisión Permanente de Lectura de Guiones Cinematográficos dispondrá de un plazo no mayor de treinta (30) días continuos, contados a partir de la fecha en que reciba los proyectos, para analizar los guiones y emitir las constancias respectivas.

**Artículo 36.** Los lapsos aplicables a la modalidad Desarrollo de Guión Cinematográfico serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo Económico deberá suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación por parte del Comité Ejecutivo. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
2. Dentro del lapso de ciento ochenta (180) días continuos contados a partir de la firma del respectivo Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario deberá presentar al CNAC un informe que incluya la escaleta y el desarrollo de al menos el cincuenta por ciento (50%) del guión objeto del contrato.

3. Dentro del lapso de doce (12) meses contados a partir de la firma del respectivo Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario deberá presentar al CNAC el guión desarrollado para que sea sometido a la consideración de la Comisión de Lectura de Guiones Cinematográficos.

4. Una vez obtenida la Constancia de Guión Cinematográfico Terminado por parte de la Comisión de Lectura de Guiones Cinematográficos, el Beneficiario deberá registrar el guión ante el Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual (SAPI) o ante otra autoridad competente.

**Parágrafo Único:** En los casos de guiones cuya escritura o reescritura requiera la previa realización de investigaciones de cierta profundidad, el Beneficiario podrá solicitar al Comité Ejecutivo que autorice un lapso de noventa (90) días continuos previos al lapso señalado en el numeral 3 del presente artículo. El Beneficiario deberá solicitar ese lapso adicional antes de la firma del respectivo Contrato de Estímulo Económico, y justificar el motivo por el cual lo requiere.

**Artículo 37.** Los aportes económicos asignados por el CNAC bajo la modalidad Desarrollo de Guión Cinematográfico, se desembolsarán de la siguiente manera: 1. Un cincuenta por ciento (50%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico. 2. Un cincuenta por ciento (50%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la fecha en que el Beneficiario, una vez obtenida la Constancia de Guión Cinematográfico Terminado, presente al CNAC la obra debidamente registrada ante el Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual (SAPI).

## CAPÍTULO II

### De la modalidad Diseño de Producción para Animación

**Artículo 38.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes bajo la forma de subsidio, y fijará los montos máximos que puedan otorgarse, a proyectos para animación a fin de emprender actividades de investigación gráfica y técnica que permitan determinar los costos reales y el tiempo específico de la producción para comenzarla. Dichos aportes deberán ser destinados por el Beneficiario exclusivamente a la ejecución de las siguientes actividades:

a) Propuesta audiovisual: investigación gráfica, diseño de la totalidad de personajes, diseño de la totalidad de fondos y escenarios, pruebas de animación de personajes y escenas seleccionadas, diseño de efectos visuales, práctica de modelado, texturizado, animación, luces, sombras y renderización.

b) Guión visual o *story board* completo.

c) Casting de voces.

d) Grabación preliminar de voces y música.

e) Propuesta de sonido: tratamiento del sonido.

f) *Animatic* (*story board* en movimiento).

g) Producción y financiamiento: Elaboración del cronograma de producción, conformación del equipo técnico-jefes de departamento, plan de financiamiento, plan de promoción y difusión.

h) Elaboración del Demo.

i) Cualquier otro proceso distinto de los anteriores que sea necesario para la etapa de diseño de producción.

**Artículo 39.** Los recaudos que deben ser consignados en el proyecto presentado al CNAC para participar en la modalidad Diseño de Producción para Animación son los siguientes:

1. Ficha de inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve))
2. Sinopsis de máximo una (1) página y guión cinematográfico, los cuales deberán ser entregados bajo seudónimo.
3. Propuesta de Realización.
4. Propuesta Técnica.
5. Ficha Técnica, acompañada de cartas de intención de participación en el proyecto.
6. Ficha Artística, acompañada de cartas de intención de participación en el proyecto.
7. Plan de Producción.
8. Currículum vitae y número del Registro Nacional de Cinematografía del Director.
9. Currículum vitae y número del Registro Nacional de Cinematografía del Productor.
10. Currículum vitae y número del Registro Nacional de Cinematografía de los Jefes de Área, con las cartas de intención de participación en el proyecto.
11. Presupuesto.
12. Copia del Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
13. Copia de la cédula de identidad del Solicitante.
14. Registro SAPI.
15. Cualquier otro documento que a juicio del Solicitante se considere importante para el proyecto.

**Artículo 40.** Los lapsos aplicables al Diseño de Producción para Animación serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo Económico deberá suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo, previa conformidad del primer informe del Productor Delegado. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario y aprobada por el Comité Ejecutivo.
2. Dentro del lapso de doce (12) meses debe concluirse el proyecto y hacer entrega del Libro Maestro y de un Demo de no menos de un (1) minuto para largometrajes, de treinta (30) segundos para un mediometraje y de quince (15) segundos para un cortometraje.

**Artículo 41.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Diseño de Producción para Animación se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cincuenta por ciento (50%) a la firma del contrato de estímulo económico.
2. Un treinta y cinco por ciento (35%) contra entrega del Manual de Estilo del proyecto.
3. El quince por ciento (15%) restante contra entrega del Libro Maestro del proyecto y del Demo antes señalado. Para que se haga efectivo el primer desembolso, el Beneficiario deberá consignar copia de los contratos del personal técnico y artístico, con los requisitos señalados en el artículo 71 de la Ley Orgánica del Trabajo.

**Artículo 42.** A los fines del artículo anterior, se entenderá por: Manual de Estilo: Manual donde se describe la técnica de animación y la dirección de arte. Consta de las siguientes partes:

1. Técnica de animación empleada.
2. Dirección de Arte:
  - 2.1 Ilustraciones, escenografía, utilería.
  - 2.2 Personajes (características, modelado, animado)
  - 2.3 Paleta de colores.
  - 2.4 Texturas.

Libro Maestro: Manual con la descripción completa del proyecto. Consta de tres módulos, a saber:

Módulo I: El proyecto.

- a) Resumen del proyecto.
- b) Sinopsis del guión.
- c) Descripción de los personajes principales.
- d) Descripción del o los contextos donde sucede la historia (lugar, época)
- e) Relato resumido de las acciones más importantes.
- f) Guión (versión 1)

Módulo II: Propuesta audiovisual. Describe como todo lo anterior se combina para producir una obra coherente.

- a) Cómo se ve (Manual de Estilo)
- b) Cómo se escucha (Tratamiento del sonido)

Módulo III: Producción y Financiamiento.

- a) Cronograma de producción.
- b) Ficha Técnica.
- c) Plan de financiamiento.
- d) Plan de negocios.
- e) Plan de promoción y difusión.
- f) Currícula de los miembros más relevantes del equipo técnico.

### **CAPÍTULO III**

#### **De la modalidad Desarrollo de Proyecto Cinematográfico**

**Artículo 43.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes bajo la forma de Subsidio a proyectos cinematográficos de largometraje de ficción, documental o animación que se encuentren en fase de Desarrollo de Proyecto, entendida ésta como la etapa de mejoramiento artístico, técnico y financiero que sea requerido en mayor o menor medida por cada proyecto, según sus características propias, con el objetivo de potenciar su factibilidad de producción y de procurar las mejores condiciones, en todos los sentidos, para la realización de la obra cinematográfica. Dichos aportes deberán ser destinados por el Beneficiario exclusivamente a la ejecución de las actividades conforme al Cronograma de Desarrollo. Estas actividades pueden incluir:

1. Diseño general de la producción, investigación, reescritura de guión, búsqueda de locaciones y casting, así como definición del equipo técnico y elaboración del Guión Técnico.

2. Gestiones para la consolidación financiera del proyecto cinematográfico, a ser realizadas conforme al Cronograma de Desarrollo presentado al CNAC, incluyendo la presentación del proyecto ante instancias, entidades, fondos o programas de apoyo cinematográfico extranjeros o multilaterales o ante potenciales financistas; la búsqueda de socios o coproductores nacionales, o extranjeros.

3. Trabajos de elaboración de materiales gráficos, como trípticos, volantes, impresos y carpetas, o de materiales audiovisuales cuando ellos se justifiquen y sean necesarios para las presentaciones del proyecto. Se incluyen también las traducciones del guión y del proyecto al idioma exigido en cada caso; los envíos de los materiales del proyecto a esos destinos, y las formalidades y viajes que deban cumplirse en cada caso que el proyecto resulte seleccionado a participar en dichos eventos.

4. Gestiones para el diseño de un plan de comercialización y distribución.

**Parágrafo Único:** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Desarrollo de Proyecto Cinematográfico para Animación solo podrán ser destinados por el Beneficiario a la búsqueda de otros financiamientos.

**Artículo 44.** Los recaudos que deben ser consignados en el proyecto presentado al CNAC para participar en la modalidad de Desarrollo de Proyecto Cinematográfico son los siguientes:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve)).

2. Sinopsis de máximo una (1) página y guión cinematográfico, los cuales deberán ser entregados bajo seudónimo.

3. Tratamiento, de máximo diez (10) páginas.

4. Propuesta del Realizador, de máximo dos (2) páginas.

5. Propuesta tentativa de Ficha Artística y de Ficha Técnica.

6. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Solicitante.

7. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Guionista.

8. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.

9. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Productor.

10. Documento acreditativo de la trayectoria de la Casa Productora.

11. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía de las personas naturales y jurídicas que tengan participación como coproductores o co-desarrolladores del proyecto.

12. Cronograma de Desarrollo.

13. Cronograma estimativo de Producción.

14. Presupuesto de Desarrollo.

15. Presupuesto tentativo de Producción. 16. Estrategia de Financiamiento.

17. Si el Solicitante no es el autor del guión cinematográfico, deberá presentar el contrato de cesión de derechos de autor, de co-desarrollo o de opción, según sea el caso, a los fines de acreditar que cumple lo dispuesto en el artículo 27 o artículo 28 del presente Reglamento, si se trata de persona natural o de persona jurídica.

18. Cartas de intención, cartas-compromiso o contratos con coproductores nacionales o internacionales, si los hubiere.

19. Cartas de intención o contratos con distribuidores o medios televisivos, nacionales o internacionales, si los hubiere.

20. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento, si la hubiere.

21. Registro Mercantil y RIF de la casa productora.

22. Copia de la cédula de identidad del Solicitante.

23. Registro o constancia de inscripción ante el SAPI.

24. Otros documentos que a juicio del Solicitante considere importantes para el proyecto.

**Parágrafo Primero:** En el caso de Desarrollo de Proyecto de largometraje documental, deberá presentar el Guión Cinematográfico y la Propuesta Narrativa.

**Parágrafo Segundo:** En el caso de Desarrollo de Proyecto de largometraje para animación, debe presentarse el Libro Maestro descrito en el artículo 42 de este Reglamento.

**Artículo 45.** El monto del estímulo económico otorgado en la modalidad Desarrollo de Proyecto Cinematográfico no podrá exceder el cincuenta por ciento (50%) del Presupuesto de Desarrollo del proyecto presentado al CNAC.

**Artículo 46.** Los lapsos aplicables a la modalidad Desarrollo de Proyecto Cinematográfico serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo Económico deberá suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo, previa aprobación del primer informe del Productor Delegado por el Comité Ejecutivo. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario y aprobada por el Comité Ejecutivo.

2. Dentro del lapso de doscientos setenta (270) días continuos contados a partir de la firma del respectivo Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario deberá presentar al CNAC, por órgano del Productor Delegado, un Informe explicativo de las gestiones y actividades producidas en el lapso referido, acompañado de la rendición de gastos causados hasta ese momento, con sus respectivos soportes.

3. Dentro del lapso de dieciocho (18) meses contados a partir de la firma del respectivo Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario deberá presentar al CNAC, por órgano del Productor Delegado, un informe final de desarrollo que debe contener la información sobre las gestiones, actividades, logros, avances o dificultades producidas durante la fase de desarrollo y sobre el Plan de Financiación y la perspectiva de distribución, acompañado de la rendición de gastos con sus respectivos soportes. Este informe debe estar en correspondencia con el cronograma de ejecución propuesto.

**Artículo 47.** A efectos de la rendición de gastos referida en los numerales 2 y 3 del artículo anterior, el Beneficiario deberá cumplir las siguientes normas:

1. La relación de facturas debe presentarse en hoja de cálculo, por orden de fechas, y deben consignarse fotocopias de todas las facturas.

2. Las facturas presentadas deben tener fecha posterior a la firma del contrato de estímulo económico.
3. Las facturas deben estar a nombre del Beneficiario del proyecto.
4. No se admiten recibos, sólo facturas aceptadas fiscalmente, colocando la debida justificación a pie de página.
5. Las facturas en moneda extranjera deben tener a pie de página su equivalencia en bolívares.
6. De ser necesario para la comprensión y valoración por parte del Productor Delegado, las facturas deben tener a pie de página una explicación de las razones que justifican los gastos. En caso de ser pasajes aéreos, deben indicarse los nombres de los pasajeros. En caso de alojamientos, la cantidad de habitaciones y el tiempo de estadía, así como el nombre de las personas alojadas.

**Artículo 48.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Desarrollo de Proyecto Cinematográfico, se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cincuenta por ciento (50%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.
2. El cincuenta por ciento (50%) restante después de la presentación y aprobación por parte del Comité Ejecutivo del segundo informe del Productor Delegado.

## **TÍTULO IV**

### **Modalidades de Producción Cinematográfica**

#### **CAPÍTULO I**

##### **Normas Comunes**

**Artículo 49.** En todas las modalidades de Producción de Largometrajes y Mediométrajes, el CNAC podrá otorgar aportes, estableciendo en cada contrato de estímulo económico el porcentaje aportado en subsidio y el porcentaje aportado como participación financiera, los cuales en su conjunto conforman la participación presupuestaria del CNAC, aplicando los siguientes parámetros:

1. Si el monto solicitado por el Beneficiario y otorgado por el CNAC es inferior al costo promedio fijado para la respectiva modalidad, la participación financiera del CNAC será proporcional al monto total otorgado en el respectivo contrato de estímulo económico, de acuerdo a los siguientes parámetros:
  - a) Cuando el monto solicitado se sitúa por debajo del 75% del costo promedio, la participación financiera del CNAC será de 10%.
  - b) Cuando el monto solicitado se sitúa en un rango que va del 75% al 62,4% por debajo del costo promedio, la participación financiera del CNAC será de 15%.
  - c) Cuando el monto solicitado se sitúa en un rango que va del 62,5% al 49,9% por debajo del costo promedio, la participación financiera del CNAC será de 20%.
  - d) Cuando el monto solicitado se sitúa en un rango que va del 50% al 37,4% por debajo del costo promedio, la participación financiera del CNAC será de 25%.
  - e) Cuando el monto solicitado se sitúa en un rango que va del 37,5% al 24,9% por debajo del costo promedio, la participación financiera del CNAC será del 28%.
  - f) Cuando el monto solicitado se sitúa en un rango que va del 25% al 12,4% por debajo del costo promedio, la participación financiera del CNAC será de 31%.

g) Cuando el monto solicitado oscila entre el costo promedio y el 12,5% menor de este costo, la participación financiera del CNAC será de 34%.

2. Cuando el monto solicitado por el Beneficiario y otorgado por el CNAC es igual al costo promedio fijado para la respectiva modalidad, la participación financiera del CNAC será un treinta y siete coma cinco por ciento (37,5%) del monto total otorgado en el respectivo contrato de estímulo económico.

3. Cuando el monto solicitado por el Beneficiario y otorgado por el CNAC es un veinte y cinco por ciento (25%) superior al costo promedio fijado para la respectiva modalidad, la participación financiera del CNAC será un cincuenta por ciento (50%) del monto total otorgado en el respectivo contrato de estímulo económico.

**Parágrafo Único:** Todo aporte adicional otorgado por el CNAC generará un incremento en el porcentaje de recuperación según la proporción entre el monto original otorgado y el monto adicional.

**Artículo 50:** A fin de buscar desarrollar una mejor difusión del cine venezolano dentro del territorio nacional y en los territorios donde no exista colisión con los intereses de otros coproductores, el Beneficiario cederá por tres (3) años al CNAC los derechos de explotación comercial de la obra cinematográfica que haya recibido estímulos económicos, si transcurridos tres (3) años de su estreno no ha liquidado al CNAC la totalidad del monto que le adeude en virtud de su Derecho de Recuperación. Tal acción le permitirá al Beneficiario saldar la deuda adquirida. En todo caso, la condición de socio del CNAC es inextinguible y corresponde al porcentaje de su participación financiera.

**Artículo 51.** En las modalidades de Producción de Cortometrajes, el CNAC podrá otorgar aportes bajo la forma de Subsidio a condición de que el presupuesto de producción no supere el Costo Promedio fijado por el CNAC, y que la duración de los cortometrajes no exceda los diez (10) minutos, para así facilitar su exhibición en salas comerciales. En caso que los proyectos cinematográficos de cortometraje excedan los diez (10) minutos o supere el Costo Promedio fijado por el CNAC, los aportes sólo podrán otorgarse bajo la forma de Participación Financiera.

**Artículo 52.** En todas las modalidades de Producción Cinematográfica, el Beneficiario deberá consignar al CNAC, con anterioridad a la firma del contrato de estímulo económico: el guión, el plan de rodaje, el presupuesto total de producción, el plan de financiación, la ficha técnica y artística, el certificado del SAPI, los contratos nacionales e internacionales notariados y el cronograma de desembolso de los coproductores, en caso de haberlos. Estos elementos formarán parte integrante del respectivo contrato de estímulo económico.

**Parágrafo Único:** El Comité Ejecutivo fijará las condiciones especiales aplicables a los proyectos cinematográficos de Ópera Prima.

**Artículo 53.** En todas las modalidades de Producción Cinematográfica, con excepción de Animación, el Beneficiario deberá consignar ante el CNAC, antes del inicio del rodaje, los siguientes recaudos:

1. Copia de los contratos del personal técnico y artístico, con los requisitos señalados en el artículo 71 de la Ley Orgánica del Trabajo.
2. Las pólizas de seguros contratadas para cubrir los riesgos propios del rodaje.
3. Plan de rodaje actualizado.
4. Presupuesto y flujo de caja actualizado.
5. Permiso de la LOPNA si hay menores de edad en el Proyecto y permisos de cualquier instancia que requiera de autorizaciones especiales, cuando se trate de espacios y áreas reguladas (Inparques, centros penitenciarios u otros).
6. Documentos que acrediten las cesiones de todos los derechos o autorizaciones de uso que sean necesarios. El CNAC no hará los desembolsos correspondientes al inicio de rodaje en caso que cualquiera de estos recaudos no sea consignado.

**Parágrafo Único:** En la modalidad de Producción de Animación, para que se haga efectivo el segundo desembolso, el Beneficiario deberá consignar los documentos siguientes:

1. Copia de los contratos del personal técnico y artístico, con los requisitos señalados en el artículo 71 de la Ley Orgánica del Trabajo.
2. Cronograma de Producción actualizado.
3. Presupuesto y flujo de caja actualizado.

**Artículo 54.** Los estímulos económicos serán liquidados al beneficiario conforme al cronograma de desembolsos correspondiente a cada modalidad. En el caso de servicios de laboratorio, de postproducción, y suministro de insumos y bienes para la postproducción, el CNAC pagará directamente a tales proveedores o prestadores de servicios. El Comité Ejecutivo, previa solicitud razonada del Beneficiario avalada por informe del Productor Delegado, podrá autorizar en casos justificados que estos pagos se realicen a personas naturales y asimismo podrá autorizar que tales pagos se hagan por concepto de procesos que perteneciendo a la postproducción se realicen durante el rodaje. En todo caso, el Beneficiario deberá consignar al CNAC el contrato debidamente suscrito con la persona jurídica prestadora de servicios de laboratorio, de postproducción, o suministradora de insumos y bienes para la postproducción.

Los pagos que se realicen a proveedores o prestadores de servicios que alcancen la totalidad del monto reflejado para ese rubro en el presupuesto de producción consignado en el CNAC, estarán sujetos a la presentación ante el CNAC de una declaración jurada por parte de tales proveedores o prestadores de servicios de que no se les adeuda ningún otro monto adicional.

**Parágrafo Único:** En todas las modalidades de producción, el Comité Ejecutivo podrá establecer condiciones de desembolsos especiales, previa solicitud motivada del beneficiario.

**Artículo 55.** Los Contratos de Estímulo Económico en todas las modalidades de Participación Financiera, incluirán una cláusula que establezca que la recuperación del porcentaje que corresponda al CNAC se hará en base a los ingresos que genere la explotación comercial de la obra cinematográfica, aplicando en cuanto sean procedentes las reglas de liquidación establecidas en el artículo 32 de la Ley de la Cinematografía Nacional. A efectos de este artículo, se considerarán ingresos aquellos generados en salas de exhibición cinematográfica, televisión de señal abierta o por suscripción (sea por transmisión satelital, por cable, fibra óptica o cualquier otro medio de transmisión), Internet, alquiler y venta de video fijado en cualquier soporte, o por cualquier otro medio de exhibición o de difusión existente o por

existir. El CNAC podrá reconocer una deducción de los ingresos por concepto de gastos de promoción y comercialización, hasta un máximo del treinta por ciento (30%) del monto del estímulo económico otorgado.

**Artículo 56:** El beneficiario deberá iniciar la promoción, comercialización y distribución en un plazo máximo de ciento ochenta (180) días continuos, contados a partir de la fecha de entrega de la copia definitiva al CNAC. El Comité Ejecutivo podrá autorizar la ampliación de este plazo cuando lo considere necesario.

**Artículo 57.** Los proyectos cinematográficos que por su propuesta de realización y presupuesto superen los esquemas promedios, debido a su complejidad de producción, podrán a juicio del Comité Ejecutivo gozar de lapsos especiales de ejecución. El Comité Ejecutivo aprobará los lapsos especiales de ejecución para cada proyecto en particular, así como cualquier condición adicional que sea necesaria para la producción de la obra, previa presentación de un informe del Productor Delegado.

**Artículo 58.** Vencidos los lapsos de ejecución de los proyectos cinematográficos en cualquiera de las modalidades de producción, con excepción de los cortometrajes de hasta diez (10) minutos, y concedidas todas las prórrogas contempladas en el presente Reglamento, la participación financiera del CNAC se incrementará en un dos por ciento (2%) por cada mes de incumplimiento. Previo análisis de la argumentación que sea presentada por el Beneficiario, el Comité Ejecutivo podrá exonerar la aplicación de esta norma cuando medien razones de fuerza mayor o causas no imputables al Beneficiario.

## CAPÍTULO II

### De la modalidad Producción de Largometraje de Ficción

**Artículo 59.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes para la producción de Largometrajes de Ficción que de conformidad con lo establecido en el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional, garanticen la factibilidad de realización de la obra cinematográfica.

**Artículo 60.** Los solicitantes en la modalidad Producción de Largometraje de Ficción deberán tener experiencia comprobable y credenciales que avalen su capacidad para ejecutar la realización cinematográfica propuesta. En el caso de proyectos cinematográficos de Ópera Prima, los Realizadores para poder participar deberán cumplir con al menos dos (2) de los siguientes requisitos:

- a) Haber dirigido dos (2) cortometrajes o medimetrajes de ficción.
- b) Haber participado como primer asistente de dirección en al menos dos (2) largometrajes.
- c) Haber dirigido dos (2) unitarios para televisión.
- d) Ser egresado de una escuela de cine reconocida, nacional o extranjera.
- e) Ser guionista de al menos dos (2) largometrajes producidos y exhibidos.

**Artículo 61.** Los solicitantes en la modalidad de Producción de Largometraje de Ficción deberán consignar ante el CNAC, en los lapsos establecidos, los siguientes recaudos:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve)).

2. Sinopsis y guión cinematográfico, los cuales deberán ser entregados bajo seudónimo.
3. Propuesta de realización.
4. Propuesta técnica.
5. Plan de rodaje.
6. Ficha Técnica y cartas de intención de participación en el proyecto.
7. Ficha Artística y cartas de intención de participación en el proyecto.
8. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.
9. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Productor.
10. Documento acreditativo de la trayectoria de la casa productora.
11. Currículum vitae, número del Registro Nacional de la Cinematografía de los Jefes de Área Cinematográfica, y cartas de intención de participación en el proyecto.
12. Desglose de Producción y Presupuesto.
13. Plan de Financiamiento.
14. Cronograma de Desembolsos.
15. Constancia de gestión para optar a financiamiento en programas, concursos o cualquier otra fuente de financiamiento cinematográfico.
16. Cartas de intención o contratos con coproductores nacionales o internacionales.
17. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento.
18. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
19. Copia de la cédula de identidad del solicitante.
20. Registro SAPI.
21. Otros documentos que a juicio del solicitante considere importantes para el proyecto.

**Artículo 62.** Los lapsos aplicables a la modalidad Producción de Largometraje de Ficción serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo Económico debe suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo, previa conformidad del primer informe del Productor Delegado. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
2. El rodaje debe iniciarse dentro de los ciento veinte (120) días continuos siguientes al primer pago del CNAC. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
3. El rodaje tendrá una duración máxima de setenta y cinco (75) días continuos. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta quince (15) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
4. Dentro del lapso de doscientos cuarenta (240) días continuos contados a partir de la finalización del rodaje, debe concluirse el proyecto y visualizarse la primera copia en sala de proyección.
5. Dentro de los quince (15) días continuos siguientes a la visualización de la primera copia en sala de proyección, debe entregarse el Master profesional.

**Artículo 63.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Producción de Largometraje de Ficción se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cuarenta por ciento (40%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.
2. Un veinte por ciento (20%) al inicio del rodaje, debidamente certificado por el CNAC y una vez consignados los requisitos establecidos en el artículo 53 del presente Reglamento, y aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.
3. Un veinte por ciento (20%) a la mitad del rodaje, debidamente certificado por el CNAC y aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.
4. El veinte por ciento (20%) restante, una vez certificado el fin de rodaje por el CNAC, se pagará contra factura directamente a los proveedores de servicios de postproducción y/o de bienes destinados a la postproducción.
5. Si quedare algún remanente del monto asignado en el Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario podrá destinarlo a gastos de promoción y distribución de la obra cinematográfica, a condición de que se haya entregado al CNAC el Master profesional de la obra.

### **CAPÍTULO III**

#### **De la modalidad Producción de Largometraje Documental**

**Artículo 64.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes para la producción de Largometrajes Documentales que de conformidad con lo establecido en el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional, garanticen la factibilidad de realización de la obra cinematográfica.

**Artículo 65.** Los solicitantes en la modalidad Producción de Largometraje Documental deberán tener experiencia comprobable y credenciales que avalen su capacidad para ejecutar la realización cinematográfica propuesta. En el caso de proyectos cinematográficos de Ópera Prima, los Realizadores para poder participar deberán cumplir con al menos dos (2) de los siguientes requisitos:

- a) Haber dirigido dos (2) cortometrajes o medimetrajes de ficción o documental.
- b) Haber participado como primer asistente de dirección en al menos dos (2) largometrajes.
- c) Haber dirigido dos unitarios para televisión.
- d) Ser egresado de una escuela de cine reconocida, nacional o extranjera.
- e) Ser guionista de al menos dos (2) largometrajes producidos y exhibidos.

**Artículo 66.** Los solicitantes en la modalidad de Producción de Largometraje Documental deberán consignar ante el CNAC, en los lapsos establecidos, los siguientes recaudos:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve));
2. Sinopsis, Guión y Propuesta Narrativa de obra documental, los cuales deberán ser entregados bajo seudónimo.

3. Resumen explicativo de la investigación llevada a cabo y de su importancia para la realización del proyecto documental en particular, de máximo cinco (5) páginas.

4. Propuesta de Realización que contenga una explicación del modo planteado de representación de la realidad que será aplicado al documental, la motivación del Director, su punto de vista estético y narrativo, el tratamiento audiovisual y los recursos cinematográficos a ser utilizados, de máximo tres (3) páginas.

5. Perfil descriptivo de los personajes principales del documental, si los hubiere.

6. Propuesta técnica.

7. Plan de rodaje.

8. Ficha Técnica y cartas de intención de participación en el proyecto.

9. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.

10. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Productor.

11. Documento acreditativo de la trayectoria de la casa productora.

12. Currículum vitae, número del Registro Nacional de la Cinematografía de los Jefes de Área Cinematográfica, y cartas de intención de participación en el proyecto.

13. Desglose de Producción y Presupuesto.

14. Plan de Financiamiento.

15. Cronograma de Desembolsos.

16. Constancia de gestión para optar a financiamiento en programas, concursos o cualquier otra fuente de financiamiento cinematográfico.

17. Cartas de intención o contratos con coproductores nacionales o internacionales.

18. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento.

19. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.

20. Copia de la cédula de identidad del solicitante.

21. Registro SAPI.

22. Otros documentos que a juicio del solicitante considere importantes para el proyecto.

**Artículo 67.** Los lapsos aplicables a la modalidad Producción de Largometraje Documental serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo Económico debe suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo, previa conformación del primer informe del Productor Delegado. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

2. El rodaje debe iniciarse dentro de los ciento veinte (120) días continuos siguientes al primer pago del CNAC. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de máximo treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

3. El rodaje tendrá una duración máxima de setenta y cinco (75) días continuos. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta quince (15) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

4. Dentro del lapso de doscientos cuarenta (240) días continuos contados a partir de la finalización del rodaje, debe concluirse el proyecto y visualizarse la primera copia en sala de proyección.

5. Dentro de los quince (15) días continuos siguientes a la visualización de la primera copia en sala de proyección, debe entregarse el Master profesional.

**Artículo 68.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Producción de Largometraje Documental se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cuarenta por ciento (40%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.

2. Un veinte por ciento (20%) al inicio del rodaje debidamente certificado por el CNAC y una vez consignados los requisitos establecidos en el artículo 53 del presente Reglamento, y aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.

3. Un veinte por ciento (20%) a la mitad del rodaje debidamente certificado por el CNAC, y una vez aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.

4. El veinte por ciento (20%) restante una vez certificado el fin del rodaje por el CNAC, se pagará contra factura directamente a los proveedores de servicios de postproducción y/o de bienes destinados a la postproducción.

5. Si quedare algún remanente del monto asignado en el Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario podrá destinarlo a gastos de promoción y distribución de la obra cinematográfica, a condición de que se haya entregado al CNAC el Master profesional de la obra.

## **CAPÍTULO IV**

### **De la modalidad Producción de Largometraje de Animación**

**Artículo 69.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes para la producción de Largometrajes de Animación que de conformidad con lo establecido en el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional, garanticen la factibilidad de realización de la obra cinematográfica.

**Artículo 70.** Los solicitantes en la modalidad de Producción de Largometraje de Animación deberán consignar ante el CNAC, en los lapsos establecidos, los siguientes recaudos:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve))

2. Libro Maestro entregado bajo seudónimo, el cual debe contener la descripción completa del proyecto sistematizada en tres (3) módulos, conforme lo establece el artículo 42 del presente Reglamento.

3. Demo de al menos un (1) minuto de duración.

4. *Animatic* (guión visual editado con movimientos y bandas preliminares)

5. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del solicitante.

6. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Guionista.

7. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.

8. Documento acreditativo de la trayectoria de la casa productora.
9. Número del Registro Nacional de la Cinematografía de las personas naturales y jurídicas que tengan participación como coproductores o co-desarrolladores del proyecto. En el caso de las personas naturales debe incluirse el currículum vitae de cada una de ellas.
10. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía de los Jefes de Área Cinematográfica, con cartas de intención de participación en el proyecto.
11. Desglose de Producción y Presupuesto.
12. Cronograma de Desembolsos
13. Constancia de gestión para optar a financiamiento en programas, concursos o cualquier otra fuente de financiamiento cinematográfico
14. Cartas de intención o contratos con coproductores nacionales o internacionales.
15. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento.
16. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
17. Copia de la cédula de identidad del solicitante.
18. Registro SAPI.
19. Otros documentos que a juicio del solicitante considere importantes para el proyecto.

**Artículo 71.** Los lapsos aplicables a la modalidad Producción de Largometraje de Animación serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo debe suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo, previa conformidad del primer informe del Productor Delegado. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
2. La producción debe iniciarse dentro de los ciento veinte (120) días continuos siguientes al primer pago del CNAC. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
3. La producción tendrá una duración máxima de dos (2) años. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta seis (6) meses, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
4. Dentro del lapso de seis (6) meses contados a partir de la finalización de la producción, debe concluirse el proyecto y visualizarse la primera copia en sala de proyección.
5. Dentro de los quince (15) días continuos siguientes a la visualización de la primera copia en sala de proyección, debe entregarse el Master profesional.

**Artículo 72.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Producción de Largometraje de Animación se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cuarenta por ciento (40%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.
2. Un treinta por ciento (30%) al inicio de la producción, una vez consignados los requisitos establecidos en el artículo 53 del presente Reglamento y aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.

3. El treinta por ciento (30%) restante se pagará contra factura directamente a los proveedores de servicios de postproducción y/o de bienes destinados a la postproducción.

4. Si quedare algún remanente del monto asignado en el Contrato de Estímulo, el Beneficiario podrá destinarlo a gastos de promoción y distribución de la obra cinematográfica, a condición de que se haya entregado al CNAC el Master Profesional de la obra.

## **CAPÍTULO V**

### **De la modalidad Producción de Mediometrage Documental**

**Artículo 73.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes para la producción de Mediometrages Documentales que de conformidad con lo establecido en el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional, garanticen la factibilidad de realización de la obra cinematográfica.

**Artículo 74.** Los solicitantes en la modalidad de Producción de Mediometrage Documental deberán consignar ante el CNAC, en los lapsos establecidos, los siguientes recaudos:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve))
2. Sinopsis, Guión y Propuesta Narrativa de obra documental, los cuales deberán ser entregados bajo seudónimo.
3. Resumen explicativo de la investigación llevada a cabo y de su importancia para la realización del proyecto documental en particular, de máximo cinco (5) páginas.
4. Propuesta de Realización que contenga una explicación del modo planteado de representación de la realidad que será aplicado al documental, la motivación del Director, su punto de vista estético y narrativo, el tratamiento audiovisual y los recursos cinematográficos a ser utilizados, de máximo tres (3) páginas.
5. Perfil descriptivo de los personajes principales del documental, si los hubiere.
6. Propuesta técnica.
7. Plan de rodaje.
8. Ficha Técnica con cartas de intención de participación en el proyecto.
9. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.
10. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Productor.
11. Documento acreditativo de la trayectoria de la casa productora.
12. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía de los Jefes de Área Cinematográfica, con cartas de intención de participación en el proyecto.
13. Desglose de Producción y Presupuesto.
14. Plan de Financiamiento.
15. Cronograma de Desembolsos.
16. Constancia de gestión para optar a financiamiento en programas, concursos o cualquier otra fuente de financiamiento al audiovisual.
17. Cartas de intención o contratos con coproductores nacionales o internacionales.
18. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento.
19. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
20. Copia de la cédula de identidad del solicitante.
21. Registro SAPI.

22. Otros documentos que a juicio del solicitante considere importantes para el proyecto.

**Artículo 75.** Los lapsos aplicables a la modalidad Producción de Mediometrage Documental serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo Económico debe suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo, previa conformidad del primer informe del Productor Delegado. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

2. El rodaje debe iniciarse dentro de los ciento veinte (120) días continuos siguientes al primer pago del CNAC. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

3. El rodaje tendrá una duración máxima de setenta y cinco (75) días continuos. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta quince (15) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

4. Dentro del lapso de doscientos cuarenta (240) días continuos contados a partir de la finalización del rodaje, debe concluirse el proyecto y visualizarse la primera copia en sala de proyección

5. Dentro de los quince (15) días continuos siguientes a la visualización de la primera copia en sala de proyección, debe entregarse el Master profesional.

**Artículo 76.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Producción de Mediometrage Documental se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cuarenta por ciento (40%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.

2. Un veinte por ciento (20%) al inicio del rodaje debidamente certificado por el CNAC y una vez consignados los requisitos establecidos en el artículo 53 del presente Reglamento, y aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.

3. Un veinte por ciento (20%) a la mitad del rodaje debidamente certificado por el CNAC y una vez aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.

4. El veinte por ciento (20%) restante una vez certificado el fin del rodaje por el CNAC, se pagará contra factura directamente a los proveedores de servicios de postproducción y/o de bienes destinados a la postproducción.

5. Si quedare algún remanente del monto asignado en el Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario podrá destinarlo a gastos de promoción y distribución de la obra cinematográfica, a condición de que se haya entregado al CNAC el Master profesional de la obra.

## **CAPÍTULO VI**

### **De la modalidad Producción de Mediometrage de Animación**

**Artículo 77.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes para la producción de Mediométrajes de Animación que de conformidad con lo establecido en el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional, garanticen la factibilidad de realización de la obra cinematográfica.

**Artículo 78.** Los solicitantes en la modalidad de Producción de Mediométraje de Animación deberán consignar ante el CNAC, en los lapsos establecidos, los siguientes recaudos:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve))
2. Libro Maestro entregado bajo seudónimo, el cual debe contener la descripción completa del proyecto sistematizada en tres (3) módulos, conforme lo establece el artículo 42 del presente Reglamento.
3. Demo de al menos treinta (30) segundos de duración.
4. *Animatic* (guión visual editado con movimientos y bandas preliminares)
5. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del solicitante.
6. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Guionista.
7. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.
8. Documento acreditativo de la trayectoria de la casa productora.
9. Número del Registro Nacional de la Cinematografía de las personas naturales y jurídicas que tengan participación como coproductores o co-desarrolladores del proyecto. En el caso de las personas naturales debe incluirse el currículum vitae de cada una de ellas.
10. Currículum vitae y número de Registro Nacional de la Cinematografía de los Jefes de Área Cinematográfica, con cartas de intención de participación en el proyecto.
11. Desglose de Producción y Presupuesto.
12. Cronograma de Desembolsos.
13. Constancia de gestión para optar a financiamiento en programas, concursos o cualquier otra fuente de financiamiento cinematográfico
14. Cartas de intención o contratos con coproductores nacionales o internacionales.
15. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento.
16. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
17. Copia de la cédula de identidad del solicitante.
18. Registro SAPI.
19. Otros documentos que a juicio del solicitante considere importantes para el proyecto.

**Artículo 79.** Los lapsos aplicables a la modalidad Producción de Mediométraje de Animación serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo debe suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo, previa conformidad del primer informe del Productor Delegado. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

2. La producción debe iniciarse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes al primer pago del CNAC. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

3. La producción tendrá una duración máxima de un (1) año. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta seis (6) meses, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

4. Dentro del lapso de seis (6) meses contados a partir de la finalización de la producción, debe concluirse el proyecto y visualizarse la primera copia en sala de proyección.

5. Dentro de los quince (15) días continuos siguientes a la visualización de la primera copia en sala de proyección, debe entregarse el Master profesional.

**Artículo 80.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Producción de Mediometrage de Animación se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cuarenta por ciento (40%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.

2. Un treinta por ciento (30%) al inicio de la producción, una vez consignados los requisitos establecidos en el artículo 53 del presente Reglamento y aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.

3. El treinta por ciento (30%) restante se pagará contra factura directamente a los proveedores de servicios de postproducción y/o de bienes destinados a la postproducción.

4. Si quedare algún remanente del monto asignado en el Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario podrá destinarlo a gastos de promoción y distribución de la obra cinematográfica, a condición de que se haya entregado al CNAC el Master profesional de la obra.

## **CAPÍTULO VII**

### **De la modalidad Producción de Cortometraje de Ficción**

**Artículo 81.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes para la producción de Cortometrajes de Ficción que de conformidad con lo establecido en el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional, garanticen la factibilidad de realización de la obra cinematográfica.

**Artículo 82.** Los solicitantes en la modalidad de Producción de Cortometraje de Ficción deberán consignar ante el CNAC, en los lapsos establecidos, los siguientes recaudos:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve))

2. Sinopsis y guión cinematográfico, los cuales deberán ser entregados bajo seudónimo.

3. Propuesta de realización.

4. Propuesta técnica.

5. Plan de rodaje.

6. Ficha Técnica y cartas de intención de participación en el proyecto.

7. Ficha Artística y cartas de intención de participación en el proyecto.

8. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.
9. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Productor.
10. Documento acreditativo de la trayectoria de la Casa Productora.
11. Currículum vitae, número del Registro Nacional de la Cinematografía de los Jefes de Área Cinematográfica, y cartas de intención de participación en el proyecto.
12. Desglose de Producción y Presupuesto.
13. Plan de Financiamiento.
14. Cronograma de Desembolsos.
15. Constancia de gestión para optar a financiamiento en programas, concursos o cualquier otra fuente de financiamiento cinematográfico.
16. Cartas de intención o contratos con coproductores nacionales o internacionales.
17. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento.
18. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
19. Copia de la cédula de identidad del solicitante.
20. Registro SAPI.
21. Otros documentos que a juicio del solicitante considere importantes para el proyecto.

**Artículo 83.** Los lapsos aplicables a la modalidad Producción de Cortometraje de Ficción serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo Económico debe suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo, previa conformidad del primer informe del Productor Delegado. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
2. El rodaje debe iniciarse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes al primer pago del CNAC. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta treinta (30) días, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
3. El rodaje tendrá una duración máxima de treinta (30) días continuos. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta quince (15) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un Informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
4. Dentro del lapso de ciento veinte (120) días continuos contados a partir de la finalización del rodaje, debe concluirse el proyecto y visualizarse la primera copia en sala de proyección.
5. Dentro de los quince (15) días continuos siguientes a la visualización de la primera copia en sala de proyección, debe entregarse el Master profesional.

**Artículo 84.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Producción de Cortometraje de Ficción se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cuarenta por ciento (40%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.

2. Un cuarenta por ciento (40%) al inicio del rodaje debidamente certificado por el CNAC y una vez consignados los requisitos establecidos en el artículo 53 del presente Reglamento, y aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.

3. El veinte por ciento (20%) restante una vez certificado el fin del rodaje por el CNAC se pagará contra factura directamente a los proveedores de servicios de postproducción y/o de bienes destinados a la postproducción.

4. Si quedare algún remanente del monto asignado en el Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario podrá destinarlo a gastos de promoción y distribución de la obra cinematográfica, a condición de que se haya entregado al CNAC el Master profesional de la obra.

## **CAPÍTULO VIII**

### **De la modalidad Producción de Cortometraje Documental**

**Artículo 85.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes para la producción de Cortometrajes Documentales que de conformidad con lo establecido en el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional, garanticen la factibilidad de realización de la obra cinematográfica.

**Artículo 86.** Los solicitantes en la modalidad de Producción de Cortometraje Documental deberán consignar ante el CNAC, en los lapsos establecidos, los siguientes recaudos:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve)).
2. Sinopsis, Guión y Propuesta Narrativa de obra documental, los cuales deberán ser entregados bajo seudónimo.
3. Resumen explicativo de la investigación llevada a cabo y de su importancia para la realización del proyecto documental en particular, de máximo cinco (5) páginas.
4. Propuesta de Realización que contenga una explicación del modo planteado de representación de la realidad que será aplicado al documental, la motivación del Director, su punto de vista estético y narrativo, el tratamiento audiovisual y los recursos cinematográficos a ser utilizados, de máximo tres (3) páginas.
5. Perfil descriptivo de los personajes principales del documental, si los hubiere.
6. Propuesta técnica.
7. Plan de rodaje.
8. Ficha Técnica con las cartas de intención de participación en el proyecto.
9. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.
10. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Productor.
11. Documento acreditativo de la trayectoria de la Casa Productora.
12. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía de los Jefes de Área Cinematográfica, junto con las cartas de intención de participación en el proyecto.
13. Desglose de Producción y Presupuesto.
14. Plan de Financiamiento.
15. Cronograma de Desembolsos.

16. Constancia de gestión para optar a financiamiento en programas, concursos o cualquier otra fuente de financiamiento cinematográfico.
17. Cartas de intención o contratos con coproductores nacionales o internacionales.
18. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento.
19. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
20. Copia de la cédula de identidad del solicitante.
21. Registro SAPI.
22. Otros documentos que a juicio del solicitante considere importantes para el proyecto.

**Artículo 87.** Los lapsos aplicables a la modalidad Producción de Cortometraje Documental serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo Económico debe suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo, previa conformidad del primer informe del Productor Delegado. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
2. El rodaje debe iniciarse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes al primer pago del CNAC. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
3. El rodaje tendrá una duración máxima de treinta (30) días continuos. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta quince (15) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
4. Dentro del lapso de ciento veinte (120) días continuos contados a partir de la finalización del rodaje, debe concluirse el proyecto y visualizarse la primera copia en sala de proyección.
5. Dentro de los quince (15) días continuos siguientes a la visualización de la primera copia en sala de proyección, debe entregarse el Master profesional.

**Artículo 88.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Producción de Cortometraje Documental se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cuarenta por ciento (40%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.
2. Un cuarenta por ciento (40%) al inicio del rodaje debidamente certificado por el CNAC y una vez consignados los requisitos establecidos en el artículo 53 del presente Reglamento, y aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.
3. El veinte por ciento (20%) restante una vez certificado el fin del rodaje por el CNAC, se pagará contra factura directamente a los proveedores de servicios de postproducción y/o de bienes destinados a la postproducción.
4. Si quedare algún remanente del monto asignado en el Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario podrá destinarlo a gastos de promoción y distribución de la obra cinematográfica, a condición de que se haya entregado al CNAC el Master profesional de la obra.

## **CAPÍTULO IX**

### **De la modalidad Producción de Cortometraje de Animación**

**Artículo 89.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes para la producción de Cortometrajes de Animación que de conformidad con lo establecido en el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional, garanticen la factibilidad de realización de la obra cinematográfica.

**Artículo 90.** Los solicitantes en la modalidad de Producción de Cortometraje de Animación deberán consignar ante el CNAC, en los lapsos establecidos, los siguientes recaudos:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve)).
2. Libro Maestro entregado bajo seudónimo, el cual debe contener la descripción completa del proyecto sistematizada en tres (3) módulos, conforme lo establece el artículo 42 de este Reglamento.
3. Demo de al menos quince (15) segundos de duración.
4. *Animatic* (guión visual editado con movimientos y bandas preliminares).
5. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Solicitante.
6. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Guionista.
7. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.
8. Documento acreditativo de la trayectoria de la Casa Productora.
9. Número del Registro Nacional de la Cinematografía de las personas naturales y jurídicas que tengan participación como coproductores o co-desarrolladores del proyecto. En el caso de las personas naturales debe incluirse el currículum vitae de cada una de ellas.
10. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía de los Jefes de Área Cinematográfica, con cartas de intención de participación en el proyecto.
11. Desglose de Producción y Presupuesto.
12. Cronograma de Desembolsos.
13. Constancia de gestión para optar a financiamiento en programas, concursos o cualquier otra fuente de financiamiento cinematográfico.
14. Cartas de intención o contratos con coproductores nacionales o internacionales.
15. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento.
16. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
17. Copia de la cédula de identidad del solicitante.
18. Registro SAPI.
19. Otros documentos que a juicio del solicitante considere importantes para el proyecto.

**Artículo 91.** Los lapsos aplicables a la modalidad Producción de Cortometraje de Animación serán los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo Económico debe suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo, previa conformidad del primer informe del Productor Delegado. Se podrá conceder una prórroga de

hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

2. La producción debe iniciarse dentro de los (90) días continuos siguientes al primer pago del CNAC. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado y aprobada por el Comité Ejecutivo.

3. La producción tendrá una duración máxima de un (1) año. Se podrá conceder excepcionalmente una prórroga de hasta seis (6) meses, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, avalada por un informe del Productor Delegado y aprobada por el Comité Ejecutivo.

4. Dentro del lapso de ciento veinte (120) días continuos contados a partir de la finalización de la producción, debe concluirse el proyecto y visualizarse la primera copia en sala de proyección.

5. Dentro de los quince (15) días continuos siguientes a la visualización de la primera copia en sala de proyección, debe entregarse el Master profesional.

**Artículo 92.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad Producción de Cortometraje de Animación se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cuarenta por ciento (40%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.

2. Un cuarenta por ciento (40%) al inicio de la producción, una vez consignados los requisitos establecidos en el artículo 53 del presente Reglamento y aprobado por el Comité Ejecutivo el informe del Productor Delegado correspondiente a esta etapa.

3. El veinte por ciento (20%) restante se pagará contra factura directamente a los proveedores de servicios de postproducción y/o de bienes destinados a la postproducción.

4. Si quedare algún remanente del monto asignado en el Contrato de Estímulo Económico, el Beneficiario podrá destinarlo a gastos de promoción y distribución de la obra cinematográfica, a condición de que se haya entregado al CNAC el Master profesional de la obra.

## **CAPÍTULO X**

### **De la modalidad Coproducción Minoritaria de Largometraje**

**Artículo 93.** Mediante la modalidad regulada en este Capítulo, el CNAC podrá otorgar aportes bajo la forma de Participación Financiera para la coproducción minoritaria de largometrajes mayoritariamente extranjeros de Ficción, Documental o de Animación. Los aportes del CNAC podrán ser fijados entre un diez por ciento (10%) y un veinte por ciento (20%) del presupuesto total de producción internacional, bajo estricta condición de que el Beneficiario tenga una participación no menor al cinco por ciento (5%) del presupuesto total de producción internacional, verificada a través de especies o aportes financieros. No se admitirán en esta modalidad proyectos cinematográficos cuyo rodaje hubiere finalizado para el momento en que el proyecto pueda considerarse recibido por el CNAC.

**Artículo 94.** Pueden participar en la modalidad Coproducción Minoritaria de Largometraje únicamente las personas jurídicas referidas en el artículo 28 del presente Reglamento. No se exigirá a los solicitantes la titularidad o co-titularidad en los términos planteados en dicho artículo, pero sí que tengan la condición de coproductores minoritarios según las normas del Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica, o de cualquier otro acuerdo o

convenio binacional o multilateral válidamente suscrito por la República Bolivariana de Venezuela, o las que sean establecidas de conformidad con lo dispuesto en el artículo 43 de la Ley de la Cinematografía Nacional.

**Artículo 95.** El Comité Ejecutivo podrá, previa solicitud justificada del Beneficiario, autorizar que una parte o porcentaje de los aportes asignados por el CNAC sean destinados al pago de gastos del rodaje u otros procesos o gastos propios de la coproducción. A tal efecto, deberán respetarse en la medida en que sea posible la regla general establecida en el Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica, según la cual los aportes financieros deben ser proporcionales a los aportes técnicos y artísticos. Las coproducciones puramente financieras se admitirán sólo por vía de excepción, conforme a lo dispuesto en la referida normativa de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI).

**Artículo 96.** Los recaudos que deben consignarse al CNAC para concursar en la modalidad Coproducción Minoritaria de Largometraje, son los siguientes:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve)).
2. Sinopsis y guión cinematográfico.
3. Propuesta de Realización, de máximo dos (2) páginas.
4. Propuesta Técnica.
5. Plan de Rodaje.
6. Estrategia de Distribución.
7. Ficha Técnica, con cartas de intención de participación en el proyecto.
8. Ficha Artística, con cartas de intención de participación en el proyecto.
9. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Solicitante.
10. Documento acreditativo de la trayectoria de la casa productora mayoritaria extranjera y, si los hubiere, de los otros coproductores extranjeros.
11. Currículum vitae del Guionista.
12. Currículum vitae del Director.
13. Currículum vitae de los Jefes de Área y cartas de intención de participación en el proyecto.
14. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del personal técnico venezolano que participará en la coproducción.
15. Presupuesto de producción internacional (en la moneda extranjera que corresponda).
16. Presupuesto de producción en formato CNAC, que exprese en columnas separadas los rubros correspondientes al Solicitante, al CNAC y a los demás coproductores, si los hubiere.
17. Plan de Financiamiento.
18. Cronograma de Desembolsos.
19. Preacuerdo (*Memo Deal*) o contrato de coproducción celebrado entre la empresa productora mayoritaria extranjera y el Solicitante.
20. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento, si la hubiere.
21. Certificado de Registro del guión emitido por la autoridad extranjera o nacional competente.

22. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
23. Copia de la cédula de identidad del solicitante.
24. Otros documentos que a juicio del solicitante considere de interés para el proyecto.

**Artículo 97.** Los lapsos aplicables a la modalidad Coproducción Minoritaria de Largometraje son los siguientes:

1. El Contrato de Estímulo Económico debe suscribirse dentro de los noventa (90) días continuos siguientes a la notificación de aprobación del Comité Ejecutivo. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
2. Dentro del lapso de dieciocho (18) meses contados a partir de la finalización del rodaje, deben concluirse todos los procesos de realización, visualizarse la primera copia en sala de proyección y entregarse al CNAC un Master Profesional, preferiblemente en video digital, de la obra cinematográfica.

**Artículo 98.** Los aportes asignados por el CNAC bajo la modalidad de Coproducción Minoritaria se desembolsarán de la siguiente manera:

1. Un cuarenta por ciento (40%) dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.
2. Un treinta por ciento (30%) una vez que el Beneficiario consigne ante el CNAC la certificación de inicio de rodaje expedida por la autoridad cinematográfica del país cuya participación es mayoritaria, o en caso que ello no fuere posible, por funcionario diplomático o consular venezolano acreditado en ese país.
3. El treinta por ciento (30%) restante una vez que el Beneficiario consigne ante el CNAC la certificación de finalización de rodaje, expedida por la autoridad cinematográfica del país cuya participación es mayoritaria, o en caso que ello no fuere posible, por funcionario diplomático o consular venezolano acreditado en ese país.

**Artículo 99.** En la modalidad Coproducción Minoritaria de Largometraje, y en todos los casos en que los aportes del CNAC sean otorgados bajo la forma de Participación Financiera para proyectos en que los beneficiarios venezolanos suscriban contratos de coproducción internacional que impliquen la adquisición, por parte de coproductores extranjeros, de derechos de explotación económica de la obra cinematográfica en territorios foráneos, será obligatorio incluir en dichos contratos una cláusula que establezca que la recuperación del porcentaje que corresponda al CNAC se hará en base al siguiente régimen de reparto de ingresos:

1. La parte venezolana tiene reserva absoluta sobre el territorio venezolano, y en consecuencia, los ingresos obtenidos por la explotación comercial de la obra cinematográfica en cualquier ventana de comercialización del territorio venezolano, corresponden exclusivamente a la parte venezolana. La recuperación del monto correspondiente al CNAC se hará sobre la base del cien por ciento (100%) de dichos ingresos.
2. Para el resto de los territorios, los ingresos obtenidos por la explotación comercial de la obra cinematográfica corresponderán a la parte venezolana y a los coproductores internacionales, en los porcentajes y ventanas de comercialización fijados en los respectivos contratos de coproducción. La recuperación del monto correspondiente al CNAC se hará

sobre la base del porcentaje de los ingresos que correspondan a la parte venezolana respecto al resto de coproductores.

**Artículo 100.** En armonía con el principio de reciprocidad que debe regir en la coproducción cinematográfica internacional, el Beneficiario estará obligado a incluir en el respectivo contrato de coproducción que formalice con la empresa productora mayoritaria extranjera, una cláusula que establezca la obligación asumida por ésta de coproducir mediante participación minoritaria una obra cinematográfica mayoritariamente venezolana, que sea propuesta por el Beneficiario y sea avalada por el CNAC. Esta obligación deberá cumplirse dentro del plazo de tres (3) años contados a partir de la suscripción del Contrato de Estímulo Económico.

**Artículo 101.** El Beneficiario estará obligado a incluir en el respectivo contrato de coproducción que formalice con la empresa productora mayoritaria extranjera, una cláusula que establezca que el derecho de recuperación del CNAC se hará según las reglas establecidas en el artículo 99 del presente Reglamento.

## TÍTULO V

### Modalidades de Culminación de Proyectos Cinematográficos

#### CAPÍTULO I

#### De la modalidad Terminación de Proyectos Cinematográficos

**Artículo 102.** A través de esta modalidad, el CNAC sólo otorgará estímulos económicos para la culminación de proyectos cinematográficos que hayan completado al menos un 70% del rodaje y requieran cubrir el resto del mismo, así como los procesos de postproducción para la culminación de la obra. Solo pueden optar proyectos que no hayan recibido ningún estímulo económico en las modalidades de producción y culminación de proyectos cinematográficos. Los solicitantes deberán consignar un informe detallado de las necesidades del proyecto cinematográfico, plenamente justificado y con los respaldos pertinentes.

**Artículo 103.** Los estímulos económicos a los que opten las obras cinematográficas en la modalidad de Terminación de Proyectos Cinematográficos, serán otorgados bajo la figura de subsidio en el caso de Cortometrajes de hasta diez (10) minutos de duración, y participación financiera en el caso de Mediometrajes y Largometrajes.

**Artículo 104.** El porcentaje de recuperación del CNAC en caso de tratarse de Participación Financiera, será proporcional a su inversión con relación al costo total de la obra, reconocido por el CNAC.

**Artículo 105.** El aporte a otorgar será de un máximo del 30% del costo promedio vigente de la modalidad de producción correspondiente.

**Artículo 106.** Los rubros que podrán ser cubiertos para la modalidad de Terminación, son los siguientes:

- a) Rodaje faltante.
- b) Edición.
- c) Elaboración de banda sonora (diálogos, efectos, música, locución, doblaje).

- d) Mezcla de la banda sonora.
- e) Banda internacional.
- f) Transferencia de imagen de video a cine.
- g) Transferencia de cine a video (telecine).
- h) Ampliación (súper 16 a 35mm).
- i) Selección y compaginación de negativo.
- j) Negativo de sonido.
- k) Master, internegativo (duplicado negativo) títulos, subtítulos y créditos finales.
- l) Procesos de efectos especiales de laboratorio o composición gráfica digital.
- m) Licencias de sonido.
- n) Música.

**Artículo 107.** Los recaudos que deben consignarse al CNAC para participar en la modalidad de Terminación de proyectos cinematográficos son los siguientes:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve)).
2. Sinopsis y Guión.
3. Propuesta Narrativa, en caso de obra documental.
4. Primer corte en soporte DVD.
5. Ficha Técnica.
6. Ficha Artística.
7. Declaración jurada del responsable del proyecto de no tener deuda alguna con persona natural o jurídica involucrada en la producción del proyecto.
8. Plan de rodaje.
9. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.
10. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Productor.
11. Documento acreditativo de la trayectoria de la casa productora.
12. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía de los Jefes de Área Cinematográfica.
13. Presupuesto General de Producción.
14. Presupuesto de Terminación.
15. Facturas pro-formas de los proveedores correspondientes a los procesos de terminación.
16. Plan de Financiamiento.
17. Cronograma de Desembolsos.
18. Contratos con coproductores nacionales o internacionales, en caso que los hubiere.
19. Contrato de cualquier otra fuente de financiamiento.
20. Cartas de intención o contratos con distribuidores nacionales o internacionales, si las hubiere.
21. Cartas de intención o contratos con televisión abierta, o televisión por cable nacional o internacional, si las hubiera.
22. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
23. Copia de la cédula de identidad del solicitante.
24. Registro SAPI.

25. Otros documentos que a juicio del solicitante considere importantes para el proyecto.

**Artículo 108.** Los lapsos de ejecución en esta modalidad, son los siguientes:

1. Noventa (90) días continuos para suscribir el Contrato de Estímulo Económico, contados a partir del día siguiente a la notificación de la aprobación por parte del Comité Ejecutivo. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

2. Doscientos cuarenta (240) días continuos para concluir el proyecto y visualizar la primera copia en sala de proyección, contados a partir de la fecha de finalización del rodaje.

3. Treinta (30) días continuos para la entrega del Master profesional, contados a partir de la visualización de la obra cinematográfica.

**Artículo 109.** El aporte que otorgue el CNAC para cubrir gastos de rodaje será pagado en su totalidad al Beneficiario dentro de los diez (10) días continuos siguientes a la firma del Contrato de Estímulo Económico.

**Artículo 110.** El aporte que otorgue el CNAC en los rubros de postproducción en esta modalidad, se pagará contra factura directamente a los proveedores de servicios correspondientes.

## CAPÍTULO II

### De la modalidad Postproducción de Proyectos Cinematográficos

**Artículo 111.** A través de esta modalidad, el CNAC sólo otorgará estímulos económicos para la culminación de proyectos cinematográficos en la fase de postproducción, a proyectos que no hayan recibido ningún estímulo económico para las modalidades de producción. Los solicitantes deberán consignar un informe detallado de las necesidades de postproducción, plenamente justificado y con los respaldos pertinentes.

**Artículo 112.** Los estímulos económicos a los que opten las obras cinematográficas en la modalidad de Postproducción de Proyectos Cinematográficos, serán otorgados bajo la figura de subsidio en el caso de Cortometrajes de hasta diez (10) minutos de duración, y participación financiera en el caso de Mediometrajes y Largometrajes.

**Artículo 113.** El porcentaje de recuperación del CNAC en caso de tratarse de Participación Financiera, será proporcional a su inversión con relación al costo total de la obra, reconocido por el CNAC.

**Artículo 114.** El aporte a otorgar será de un máximo del 20% del costo promedio vigente de la modalidad de producción correspondiente.

**Artículo 115.** Los rubros que podrán ser cubiertos para la modalidad de Postproducción son los siguientes:

- a) Edición.
- b) Elaboración de banda sonora (diálogos, efectos, música, locución, doblaje).
- c) Mezcla de la banda sonora.

- d) Banda internacional.
- e) Transferencia de imagen de video a cine.
- f) Transferencia de cine a video (telecine).
- g) Ampliación (súper 16 a 35mm).
- h) Selección y compaginación de negativo.
- i) Negativo de sonido.
- j) Master, internegativo (duplicado negativo) títulos, subtítulos y créditos finales.
- k) Procesos de efectos especiales de laboratorio o composición gráfica digital.
- l) Licencias de sonido.
- m) Música.

**Artículo 116.** Los recaudos que deben consignarse al CNAC para participar en la modalidad de postproducción de largometrajes, medimetrajes y cortometrajes son los siguientes:

1. Ficha de Inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve)).
2. Sinopsis de máximo una (1) página y DVD con el material filmado.
3. Estrategia de Distribución.
4. Ficha Técnica.
5. Ficha Artística.
6. Declaración jurada del responsable del proyecto de no tener deuda alguna con persona natural o jurídica involucrada en la producción del proyecto.
7. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Director.
8. Currículum vitae y número del Registro Nacional de la Cinematografía del Productor.
9. Documento acreditativo de la trayectoria de la casa productora.
10. Presupuesto General de Producción.
11. Presupuesto de Postproducción.
12. Plan de Financiamiento.
13. Cronograma de Desembolsos.
14. Facturas pro-formas de los proveedores correspondientes a los procesos de postproducción.
15. Carta de intención o contrato de cualquier otra fuente de financiamiento distinta al CNAC, si la hubiera.
16. Cartas de intención o contratos con distribuidores nacionales o internacionales, si las hubiera.
17. Cartas de intención o contratos con televisión abierta, o televisión por cable nacional o internacional, si las hubiera.
18. Certificado de Registro del SAPI.
19. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
20. Copia de la cédula de identidad del solicitante.
21. Otros documentos que a juicio del solicitante considere importantes para el proyecto.

**Artículo 117.** Los lapsos de ejecución en esta modalidad, son los siguientes:

1. Noventa (90) días continuos para suscribir el Contrato de Estímulo Económico, contados a partir del día siguiente a la notificación de la aprobación por parte del Comité Ejecutivo. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.

2. Doscientos cuarenta (240) días continuos para concluir el proyecto y visualizar la primera copia en sala de proyección, contados a partir de la firma del contrato.

3. Treinta (30) días continuos para la entrega del Master profesional, contados a partir de la visualización de la obra cinematográfica.

**Artículo 118.** En esta modalidad el estímulo económico que otorgue el CNAC se pagará contra factura directamente a los proveedores de servicios de postproducción y/o de bienes destinados a la postproducción.

### **CAPÍTULO III**

#### **De la modalidad Transferencia de Obra Cinematográfica de Digital a 35mm**

**Artículo 119.** A través de esta modalidad, el CNAC sólo otorgará estímulos económicos para la transferencia a 35mm de obras cinematográficas terminadas en digital, a proyectos que no hayan recibido ningún estímulo económico en las modalidades de producción y culminación de proyectos cinematográficos.

**Artículo 120.** Los estímulos económicos a los que opten las obras cinematográficas en la modalidad de Transferencia de Obra Cinematográfica de Digital a 35mm, serán otorgados bajo la figura de subsidio en el caso de cortometrajes de hasta diez (10) minutos de duración, y bajo la figura de participación financiera en el caso de largometrajes.

**Artículo 121.** El porcentaje de recuperación del CNAC, en caso de tratarse de Participación Financiera, será proporcional a su inversión con relación al costo total de la obra, reconocido por el CNAC.

**Artículo 122.** Los recaudos que deben consignarse al CNAC para participar en la modalidad de Transferencia de Obra Cinematográfica de Digital a Cine son los siguientes:

1. Ficha de inscripción cumplimentada (formato disponible por Internet en [www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve)).
2. Sinopsis de máximo una (1) página y DVD con la obra cinematográfica terminada.
3. Estrategia de Distribución.
4. Ficha Técnica.
5. Ficha Artística.
6. Declaración jurada del responsable del proyecto de no tener deuda alguna con persona natural o jurídica involucrada en la producción del proyecto.
7. Presupuesto General de Producción.
8. Facturas pro-formas de los proveedores correspondientes.
9. Cartas de intención o contratos de distribución cinematográfica.
10. Certificado de Registro del SAPI.
11. Copia Registro Mercantil y RIF de la persona jurídica que solicita o produce el proyecto.
12. Copia de la cédula de identidad del solicitante.

**Artículo 123.** Los lapsos de ejecución en esta modalidad, son los siguientes:

1. Noventa (90) días continuos para suscribir el Contrato de Estímulo Económico, contados a partir del día siguiente a la notificación de la aprobación por parte del Comité Ejecutivo. Se podrá conceder una prórroga de hasta treinta (30) días continuos, debidamente solicitada y justificada por el Beneficiario, y aprobada por el Comité Ejecutivo.
2. Doscientos cuarenta (240) días continuos para concluir el proyecto y visualizar la primera copia en sala de proyección, contados a partir de la firma del contrato.
3. Treinta (30) días continuos para la entrega del Master profesional, contados a partir de la visualización de la obra cinematográfica.

**Artículo 124.** En esta modalidad el estímulo económico que otorgue el CNAC se pagará directamente a los proveedores de servicios, contra factura.

### **Disposición Final**

**Artículo 125.** El presente Reglamento entrará en vigencia a partir de la fecha de su publicación en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela. Queda derogado el Reglamento Interno de Estímulo y Fomento a la Creación y a la Producción Cinematográfica, contenido en la Providencia Administrativa del CNAC No. 003 de fecha 16-02 -2011, publicada en la Gaceta Oficial No. 39.755 del 12 de septiembre de 2011.