

# A EXIBIÇÃO DO LONGA-METRAGEM DOCUMENTÁRIO NO BRASIL E NA VENEZUELA: UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

Daniel Maggi\*

**Resumo:** Este artigo pretende discutir algumas características da exibição de filmes documentários de longa-metragem em salas de cinema no Brasil e na Venezuela entre 2005 e 2013, período em que, em ambos os países, o número de documentários exibidos nestes espaços aumentou consideravelmente. O texto propõe uma análise descritiva a partir da comparação de algumas normativas e políticas públicas das duas nações sul-americanas.

Palavras chave: Exibição cinematográfica, documentário brasileiro, documentário venezuelano.

**Resumen:** Este artículo pretende discutir algunas características de la exhibición de largometrajes documentales en salas de cine de Brasil y Venezuela entre 2005 y 2013, periodo en el que en ambos países aumentó considerablemente el número de documentales exhibidos en estos espacios. El texto propone un análisis descriptivo a partir de la comparación entre algunas normativas y políticas públicas de las dos naciones sudamericanas.

Palabras clave: Exhibición cinematográfica, Documental brasileño, Documental venezolano.

**Abstract:** This article discusses some characteristics of cinematic exhibition of national documentary feature films in Brazil and Venezuela, between 2005 and 2013, a period during which both countries have significantly increased the number of documentary films screened on movie theaters. This work proposes a descriptive analysis comparing national regulations and public policies in the two South American nations.

Keywords: Cinematic exhibition, brazilian documentary, venezuelan documentary.

**Résumé:** L'article traite de certains éléments propres à la projection de films documentaires dans les salles de cinéma au Brésil et au Venezuela entre 2005 et 2013. Au cours de cette période, le nombre des documentaires présentés dans les cinémas a augmenté considérablement dans ces deux pays. Le texte propose une analyse descriptive

---

\* Mestrando. Universidade Federal de São Carlos, Departamento de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, São Carlos, SP, 13560-310, Brasil. Bolsista da Capes/CNPq - IEL Nacional – Brasil. E-mail: danielmaggi@gmail.com

Submissão do artigo: 22 de junho de 2014. Notificação de aceitação: 2 de setembro de 2014.

*Doc On-line, n. 16, setembro 2014, www.doc.ubi.pt, pp. 99 - 121*

de la comparaison de certaines politiques publiques et des dispositions légales en vigueur dans ces deux pays d'Amérique du Sud.

Mots-clés: Exposition du film, documentaire brésilienne, documentaire vénézuélien.

## **Introdução**

Este trabalho é uma primeira aproximação do tema da exibição em salas de cinema de filmes documentários nacionais de longa-metragem no Brasil e na Venezuela, entre 2005 e 2013.<sup>1</sup> Tal recorte surge da constatação empírica de que muitas das características da exibição cinematográfica do documentário nacional são similares em ambos os países.

Em ambas as nações sul-americanas houve um crescimento da exibição de documentários em salas desde 2004 no Brasil e desde 2006 na Venezuela, com baixos números de bilheteria na maioria desses lançamentos. Também, nos dois países, o Estado tem exercido um papel fundamental em relação à cinematografia nacional e a produção de filmes tem experimentado um aumento significativo depois de períodos críticos de queda, em boa medida por causa da aprovação de leis nacionais de cinema.

Levando em consideração esses elementos, desejamos aqui estabelecer algumas comparações quanto a: a) legislações relacionadas com a presença do filme nacional nas salas de cinema; b) políticas públicas relacionadas com a exibição; c) características do circuito exibidor de documentários.

---

1) Esta pesquisa faz parte do trabalho de dissertação de mestrado do autor sobre as características temáticas e narrativas dos longas-metragens documentários exibidos na Venezuela entre 2005 e 2013. O tema “exibição” faz parte do primeiro capítulo, relacionado com o contexto de realização de documentários na Venezuela. A decisão de estabelecer um diálogo com o tema homólogo no Brasil responde a um desejo de fornecer maior compreensão e utilidade do trabalho no meio acadêmico brasileiro.

Embora partamos das semelhanças, nossa exploração não deixa de observar as diferenças que existem entre os dois países. A Venezuela tem 28,9 milhões de habitantes (INE, 2014), aproximadamente a mesma quantidade de habitantes da Região Sul do Brasil, em uma extensão territorial um pouco menor à Região Sudeste. No país foram lançados 21 filmes nacionais em 2013, que fizeram 1,9 milhões de espectadores, o que representa 8,5% do total de espectadores totais do ano, distribuídos em 479 salas (CNAC, 2014a). No entanto, o Brasil tem 201 milhões de habitantes (ANCINE, 2014b), lançou 127 títulos nacionais nesse mesmo ano que fizeram 27,8 milhões de espectadores, com uma participação no total de público de 18,6%, em 2679 salas (ANCINE, 2014a: 5).

Como fonte das nossas análises, valemos-nos — no caso brasileiro— das constatações de Gatti (2008), Autran (2010) e Trindade (2011), além das estatísticas e relatórios do Observatório do Cinema e Audiovisual (OCA) da Agência Nacional de Cinema (ANCINE). No caso venezuelano, a maioria das fontes são entrevistas, porque não existem publicações sobre o tema, salvo o trabalho de bacharelado de Andrea Hernández (2011), *Y, ¿Dónde se ve el cine documental en Venezuela?*; o guia audiovisual *Visor* (Galán e Galán, 2014); as estatísticas, leis e regulamentos do *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía* (CNAC) —o ente homólogo da ANCINE na Venezuela—; e publicações da *Fundación Cinemateca Nacional* (FCN). Consideramos também, para os dois casos, alguns relatórios regionais: um compêndio sobre o mercado cinematográfico latino-americano da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* —FNCL— (Getino, 2011) e os anais do I Encontro Latino-Americano de Documentaristas do Século XXI de 2008 (CNAC, 2009).

## A oferta sustentada de filmes

Tanto no Brasil quanto na Venezuela, a existência atual de uma cinematografia nacional deve-se ao Estado, como também ocorre na maioria dos países latino-americanos (González *apud* Getino, 2011: 128). Isto é: a maior parte da produção nacional não depende dos lucros do próprio setor cinematográfico senão de financiamentos estatais. Na Venezuela, um mínimo de 60% do investimento público cinematográfico deve —por lei— ser destinado a financiar a produção de filmes<sup>2</sup>. No Brasil, segundo Trindade (2011: 35), o alvo principal do fomento financeiro também está na produção, mas vários programas recentes da ANCINE<sup>3</sup> que disponibilizam recursos para outras áreas do mercado audiovisual (distribuição, exibição, comercialização) podem ter alterado esta tendência.

No Brasil, o orçamento dedicado ao fomento cinematográfico provém, principalmente, da renúncia fiscal de empresas privadas e públicas<sup>4</sup> (financiamento indireto) segundo o estabelecido na Lei 8685/93 (Lei de Audiovisual), modificada pela Medida Provisória 2228/01; e —

---

2) Ver Venezuela (2005, Art. 5). Xavier Sarabia, presidente da *Fundación Cinemateca Nacional* da Venezuela, entrevistado no 27.01.2014, sustenta que a lei de cinematografia venezuelana foi desenvolvida pela associação nacional de autores cinematográficos e por isso dá mais peso à produção.

3) Referimos-nos às áreas de ação C e D do Fundo Setorial do Audiovisual (instituído entre 2006-2007); ao programa FUNCINES, modificado em 2006 pela Lei 11.437/06, que habilitou a captação de recursos de empresas brasileiras para comercialização e distribuição, e ao programa Cinema Perto de Você (2011). Disponível no site da ANCINE (Carta de Serviços – Mecanismos de Fomento): <http://cartadeservicos.ancine.gov.br/?pg=fomento>

4) É o principal, mas não o único mecanismo. Existem outros de fomento direto seletivo (concursos públicos) ou de fomento direto automático (prêmio ao mérito artístico ou de mercado), vigentes dentro e no âmbito da ANCINE sem ônus de outros vinculados a instituições e governos estaduais.

no caso específico de longas-metragens documentários— a Lei 8313/91 (Lei Rouanet).<sup>5</sup> Também são importantes os mecanismos de fomento direto do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que recolhe contribuições da atividade econômica do setor audiovisual. Todos estes programas são agenciados pela ANCINE. Na Venezuela, o método principal é o investimento direto do CNAC mediante um fundo (*Fonprocine*) constituído por taxas dentre 0,5 e 5% descontadas das receitas das empresas audiovisuais, principalmente do setor exibidor, segundo o estabelecido na *Ley de Cinematografía Nacional* de 2005.<sup>6</sup>

Esta realidade supõe, segundo as constatações de Trindade (2011: 31-36), González (*apud* Getino, 2011: 72-75) e a totalidade dos entrevistados venezuelanos, que ambos os países tenham gerado uma “oferta sustentada” de filmes nacionais que não se relaciona com a demanda do público e nem com seu potencial desempenho no mercado. Uma oferta que, aliás, por lei deve ser exibida em salas, embora careça de potencial de supervivência nesses espaços. Este é o caso da maioria dos documentários produzidos e exibidos nos dois países.<sup>7</sup>

---

5) Ver site da ANCINE (Mecanismos de Fomento): <http://cartadeservicos.ancine.gov.br/?pg=fomento>

6) Também existe o artigo 57 da Lei de Cinematografía Nacional de 2005, que estabelece a descarga nos conceitos de Imposto sobre a Renda às empresas pelas quantidades que investirem ou doarem em produções ou coproduções de projetos cinematográficos autorizados pelo CNAC, mas o mecanismo é pouco expressivo (Venezuela, 2005).

7) Teresa Noll Trindade (2011, p. 118) aponta, para o caso brasileiro: “Parte dos agentes do mercado chama a atenção para o fato de que, pela Lei do Audiovisual, o filme documentário é obrigado a ser exibido em sala de cinema, e, esta disposição legal seria responsável por parte da penetração demasiada destes filmes nas telas comerciais do país”; a afirmação se corresponde com o art. 55 da Medida Provisória n° 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. No caso venezuelano existe a disposição na Lei de Cinematografía Nacional venezuelana (2005, Art. 30) de estreia obrigatória de toda Obra Cinematográfica Nacional.

Além da própria pressão da oferta sustentada, soma-se o fato de que, na cadeia de comercialização cinematográfica de qualquer filme, o preço de venda na televisão, locadoras, gravadoras de DVD ou até na Internet, se define pela sua presença e possível sucesso nas salas. Isso incrementa a demanda de autores, produtores e distribuidores pela grande tela e no caso do documentário não é diferente.

Só para ilustrar, no caso brasileiro, dentre os lançamentos de filmes nacionais em salas comerciais desde 2009 até 2013, 42% foram documentários (ANCINE, 2013d), mas isso só expressou 2% do público dentro do total de filmes nacionais. No entanto, na Venezuela, 14% dos lançamentos nacionais foram documentários, o que repercutiu em 6% dos espectadores de filmes nacionais (CNAC, 2014a). Isto, aparentemente, evidencia um maior “equilíbrio” na oferta de documentários no mercado exibidor venezuelano, mas —como veremos depois— tal afirmação é relativa.

Por agora, interessa-nos avaliar as políticas públicas brasileiras e venezuelanas que visam garantir a circulação dessa oferta sustentada de documentários.

### **Cotas de tela**

Segundo a FNCL (González *apud* Getino, 2011: 63), Argentina, Brasil e Venezuela são os países da América Latina que aplicam com mais força a prerrogativa das cotas de tela em salas comerciais para filmes nacionais, sem distinção de gênero. No caso brasileiro, a cota é estabelecida pela obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais em salas; um número mínimo de dias de exibição de obras nacionais por sala e uma quantidade mínima de títulos por ano, que varia segundo o número

de salas existentes no complexo de exibição cinematográfica. Desde 2014, esta norma estabeleceu 28 dias de exibição e 3 filmes diferentes para complexos de uma sala até 63 dias de exibição e 24 filmes em complexos de mais de 16 salas.<sup>8</sup> Os circuitos de exibição de mais de uma sala ou complexo podem, ainda, transferir até 50% da cota de tela de uma sala para outra.

A permanência desses filmes em cartaz vai depender do mesmo fator que qualquer filme: o cumprimento de uma “frequência média semanal de espectadores” — um número mínimo de espectadores por sala que é definido segundo o comportamento de público nos últimos seis meses<sup>9</sup>.

Contudo, segundo Trindade, a cota de tela abre um espaço mínimo para a quantidade de filmes brasileiros produzidos por ano:

Embora a cota de tela seja uma das políticas reais de proteção ao filme brasileiro, ela tem se mostrado ineficaz no que diz respeito à exibição, pois são pouquíssimos dias, ainda mais se considerarmos que o Brasil lança, aproximadamente, 80 filmes por ano. Em resumo: ela não tem ajudado o produtor a colocar seu filme em cartaz. Por outro lado tem obrigado o exibidor, independente das dimensões de seu circuito, a exibir um filme que pode não estar dando retorno, o que significa um prejuízo para a empresa. (Trindade, 2011:109).

---

8) Para maiores informações sobre estes critérios, consultar: artigo 55 da Medida Provisória nº 2228-1/2001, Instrução Normativa 88 da ANCINE e Decreto nº 8.176, de 27 de dezembro de 2013.

9) Ver Seção III da INSTRUÇÃO NORMATIVA Nº 88, de 02 de março de 2010

Para Autran, a política de cota de tela — que nas décadas de 70 e 80 já tinha sido utilizada—não cumpre hoje um papel marcante na presença da cinematografia brasileira nas salas:

E mesmo entre os cineastas não há muita insistência na questão da cota de tela devido à consciência sobre a mudança na estrutura do mercado exibidor nos anos 1990 com base no sistema multiplex e da elitização do público cinematográfico no Brasil. (Autran, 2010:23).

No caso venezuelano, a cota de tela e o regime de permanência de filmes nacionais em salas se estabelece por um sistema chamado informalmente de *PelVen*<sup>10</sup> (Llamozas, 2014). O *PelVen* resulta da soma de quatro disposições contidas no artigo 30 da *Ley de Cinematografía Nacional* e de um regime especial de permanência em sala expressado nos artigos 58 e 59 do *Reglamento de Ley de Cinematografía Nacional*.

Sucintamente, estes critérios são: a obrigatoriedade de estreia do filme venezuelano em salas, que está atrelada a um tempo mínimo de exibição de duas semanas-cine<sup>11</sup> por filme. Por sua vez, cada sala deve exibir cinema nacional durante um tempo mínimo anual de 5 semanas-cine, existindo a possibilidade de transferência de cotas entre telas de um mesmo complexo ou circuito exibidor, prévia negociação entre produtor, distribuidor e exibidor e a aprovação do CNAC. Não existe, como no caso brasileiro, a obrigatoriedade de programar mais de um filme

---

10) Contração do termo *Películas Venezolanas* (filmes venezuelanos). A explicação foi oferecida por Rodrigo Llamozas, ex-gerente de distribuição do circuito comercial de exibição Cines Unidos e atual presidente de Cameo Marketing Audiovisual, uma empresa dedicada ao marketing de filmes, entre eles nacionais, e a assessoria na gestão de financiamentos públicos, canalizados pelo CNAC. Entrevistado em 14.01.2014.

11) Na Venezuela a semana-cinema começa na Quinta-Feira e termina na Quarta-Feira seguinte.

nacional por ano ou o limiar de 50% para as transferências de cota de uma sala para outra. Se o filme nacional, depois das duas semanas-cine de exibição garantidas por lei, superar 90% da frequência média semanal de espectadores da sala — que na lei venezuelana é conhecida como *Cifra de Continuidad*<sup>12</sup> —, deverá permanecer mais uma semana-cine em cartaz.

O *PelVen* venezuelano, junto com outras políticas públicas de apoio na promoção (subvenção de cartazes e até 45 trailers por filme) e distribuição (cotas de distribuição de 20% de filmes nacionais para distribuidoras e financiamento de até 15 cópias em 35 mm por filme),<sup>13</sup> parece ter tido um efeito positivo na recuperação de espaços da cinematografia venezuelana na exibição nacional. Porém, Llamozas (2014) aponta que, conforme o cinema venezuelano vai retomando o público que chegou a ter nas décadas de 70 e 80,<sup>14</sup> o *PelVen* tende a atrapalhar a circulação de filmes, porque obriga a ter títulos nacionais em cartaz por mais tempo do que a *Cifra de Continuidad* suporia, com óbvios prejuízos da quantidade de lançamentos de obras por ano. Segundo dados fornecidos por Mancilla (2014),<sup>15</sup> em 2014 aproximadamente 30 filmes nacionais prontos para serem lançados deverão ser adiados, porque não se encaixam nas “janelas” que o *PelVen* determina na dinâmica do circuito comercial.

---

12) *Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional*, Art. 2, N°4 (Venezuela, 2003).

13) Mais detalhes destas políticas em: Venezuela, 2003; CNAC, 2011B e CNAC, 2013.

14) Entre 1976 e 1984 o índice de espectadores de filmes nacionais se manteve aproximadamente entre 800.000 e 1.200.000 por ano. Entre 1984 e 1989 a cifra ascendeu e oscilou entre 1.800.000 e 4.100.000 espectadores. Entre 1990 e 2004 os números desceram e alternaram entre a alarmante cifra de 31 espectadores (2003) a 740.000 (1998). A partir de 2005 se observam números parecidos aos anos 70: entre 700.000 e 1.900.000 (2013), com exceção de 2009, em que houve 390.000 (CNAC, 2014a).

15) Irlanda Mancilla, gerente de distribuição de Amazonia Films, uma empresa estatal que distribui filmes alternativos internacionais e cinema nacional. Entrevistada no 24.01.2014.

Este contexto de “menos filmes por mais tempo” supõe uma relativa limitação para o longa-metragem documentário, que compete com filmes nacionais com melhores perspectivas de mercado pelos espaços de programação que a lei determina. A ficção é mais apetecida por distribuidores e exibidores para cumprir as cotas de tela. No Brasil acontece uma situação similar: na maioria dos circuitos, os exibidores preenchem as cotas com filmes de ficção comerciais da produtora Globo Filmes (Maruno, 2008: 58). Como se dá, então, a penetração e presença do documentário nas salas brasileiras e venezuelanas?

### **Documentários nos circuitos de exibição comercial e de “arte”**

No caso brasileiro, o chamado “circuito comercial de arte”, ou de salas alternativas, é o que absorve a maior proporção de filmes documentários nacionais. Em 2009, as salas brasileiras de arte representavam aproximadamente 7% do parque exibidor, um número relativamente elevado em comparação com outros países do mundo (Trindade, 2011: 140). Uma boa parte dessas salas conta com projeção digital, o que diminui os custos de distribuição e várias constituem complexos de tipo multiplex. Isto ajuda a explicar a presença do documentário em salas no Brasil. Porém, a concentração do documentário no circuito de “arte” é demasiada. O depoimento de Sérgio Sá Leitão, presidente da distribuidora estatal Riofilme,<sup>16</sup> concedido a Trindade (2011) em 2010, ilustra esta situação:

---

16) Sérgio Sá Leitão: diretor-presidente (2010) da Riofilme – Empresa Distribuidora de Filmes S.A., sendo responsável pela distribuição, por exemplo, do filme *Simonal: ninguém sabe o duro que dei* (2009), além de apoio a eventos como *É Tudo Verdade* e fomento de curtas-metragens.

Primeiro você tem um número muito grande de filmes brasileiros sendo lançados, 80 por ano, então, na verdade, dá mais de um e meio por semana, então acaba em 2 semanas. Você tem 3 filmes brasileiros sendo lançados em sala de cinema, então no final das contas você vai ter entre 12 a 15 filmes brasileiros sendo lançados. Com exceção daqueles que já nascem com perfil *blockbuster*, os demais todos disputam esse público de 200 mil ingressos e essas 150 salas. Então você tem aí uma autofagia, um canibalismo muito forte. Além dos filmes nacionais competirem entre si, eles também competem com filmes franceses, argentinos, iranianos, coreanos, enfim, europeus, cinematografias que também são interessantes pra esse público. É um público que faz entre 200 a 300 mil ingressos no Brasil. Esse é o potencial máximo que um filme de arte tem no Brasil. Os documentários disputam esse mercado e disputam até em desvantagem, porque o público interessado neles é ainda menor que o conjunto do público de cinema de arte. (Leitão *apud* Trindade, 2010: 116).

Diferentemente do Brasil, na Venezuela o alvo das distribuidoras que trabalham com filmes documentários nacionais<sup>17</sup> são as salas do circuito comercial e não as salas de “arte”. Estes espaços pertencem, em sua maioria, a duas empresas nacionais, *Cinex* e *Cines Unidos*, que representam 70% do parque exibidor. Este circuito comercial exhibe

---

17) Na Venezuela funcionam sete distribuidoras: *Cinematográfica Blancica* (maneja o catálogo de Warner, Sony, Columbia, independentes e cinema nacional), *Disney* (maneja Disney e UIP, não trabalha com filmes nacionais, embora seja obrigada pela lei, infere-se que paga multas cada ano), *Cines Unidos* (maneja o catálogo de Fox, independentes e cinema nacional), *Amazonia Films* (empresa estatal, maneja independentes, catálogo da produtora estatal *Villa del Cine* e nacionais), *Gran Cine* (independente e cinema nacional) e duas menores: *Séptimo Films* e *Pasión Films* (independentes, sua cota de distribuição de cinema nacional não atinge um filme por ano).

*blockbusters* estrangeiros distribuídos pelas grandes *majors* internacionais, mas também é o que proporcionalmente exhibe mais cinema nacional pela quantidade de salas (sistema multiplex) e os seus maiores índices de lotação.

As salas de “arte” na Venezuela representam apenas 3% do parque de exibição comercial. A maior parte delas são salas individuais e não constituem uma janela muito diferente daquela que exhibe o cinema hollywoodiano. Se bem que nas comerciais a competição pelo espaço de exibição, arbitrada pelo *PelVen*, é com o *blockbuster*, nas de “arte” é com os filmes estrangeiros alternativos (cinema francês, espanhol e independente americano, etc.).

Para Rodrigo Llamozas (2014), na Venezuela os exibidores comerciais apostam em exhibir documentários nos espaços que a lei exige por várias razões: em virtude da variedade da oferta; porque o fato de estreiar cinema documentário em salas comerciais supõe um gesto de “boa vontade” nas relações com o CNAC; e porque entre 2005 e 2013, 5 de 15 documentários estreados de forma regular no circuito comercial<sup>18</sup> superaram os 40.000 espectadores. Este é um número relativamente normal, se comparado com a bilheteria típica de filmes nacionais (nem um sucesso nem um fracasso, em palavras de Llamozas), e reflete uma

---

18) Nas estatísticas do CNAC (2014A) aparecem 29 filmes estreados entre 2005 e 2013, mas deixamos de considerar 14 deles que foram lançados ao mesmo tempo na segunda quinzena de novembro de 2008 numa atividade competitiva do Estado chamada *La Quincena del Documental Venezolano*. Nessa oportunidade, a totalidade do parque exibidor do país teve de exhibir esses filmes, que passaram automaticamente a ter estreia comercial e a entrar nas estatísticas. Fazemos esta distinção só em termos da análise deste artigo porque a atividade teve um caráter de festival, porque altera em muito os números “normais” da distribuição e exibição do documentário na Venezuela, porque a AVEP (Abdel Guerere, 2014) não considera estes filmes dentro das suas próprias estatísticas, porque a experiência não se repetiu mais e porque os índices de bilheteria dessas obras, previsivelmente, foram muitos baixos se comparados com os documentários que chegam às salas pelos canais regulares do mercado cinematográfico.

diminuição em certo preconceito “*a priori*” sobre a comercialização do documentário.

A concentração da exibição de documentários no circuito comercial e não no circuito de “arte” pode ser uma razão para que a participação de documentários no “cartaz de filmes nacionais” venezuelana tenha sido inferior à brasileira (14% contra 39% em 2013). Por sua vez, também explica que a captação do público venezuelana tenha sido melhor, devido a uma oferta mais consonante com a demanda: em 2013, foram lançados comercialmente na Venezuela três documentários, com uma média de 18.038 espectadores para cada um. No Brasil, a média de público em 2013 foi de 4.160 espectadores para 50 documentários.

Esta situação é aparente porque na realidade a quantidade de filmes documentários produzidos na Venezuela é muito maior que a lançada no circuito comercial ou de arte.

### **O circuito não comercial ou cultural de exibição**

Um número expressivo de documentários na Venezuela possui como janela de exibição o que é conhecido informalmente como *Circuito Alternativo Bolivariano* (CAB): um conjunto de espaços da *Fundação Cinemateca Nacional* (FCN). Trata-se de duas salas institucionais com projetores 35 mm em Caracas; 14 salas regionais com DVD espalhadas em igual número de estados no interior da Venezuela (FCN, 2014); 81

salas comunitárias;<sup>19</sup> 10 salas comunitárias itinerantes e 11 *Espacios de Combate Audiovisual*<sup>20</sup> (Vive TV, 2013).

Através do programa *Estrenar el Cine Nacional* da FCN, foram lançados nesses espaços 30 longas-metragens documentários, além de 56 médias e 28 curtas-metragens, entre 2005 e 2013 (FCN, 2014). Porém, existem ambiguidades sobre o caráter destas salas alternativas: a primeira é que, embora o programa se chame “estrear o cinema nacional”, a lei não considera esta exibição como “estreia nacional”<sup>21</sup>. Por isso, tais filmes não aparecem nas estatísticas do CNAC, o que teoricamente viola a própria lei, prejudica o registro institucional dessa filmografia e atrapalha a avaliação do investimento estatal na mesma.

O outro tema de discussão é se estes espaços encaixam dentro do conceito de exibição cinematográfica. Fora da sala principal da FCN em Caracas (*Cinemateca MBA*), o resto do CAB não está obrigado a cumprir os critérios *PelVen*, porque não são espaços de exibição comercial. Segundo uma revisão nossa das programações da FCN entre 2005 e 2012 (FCN, 2005-2012), as exibições cumpriram um caráter de *première* (uma ou duas projeções para a equipe do filme, convidados e público) de obras muito diversas em qualidade técnica, artística, temática e conteúdo político:

---

19) Estas salas comunitárias funcionam com 50 cadeiras plásticas, 1 data show, 1 sistema de som, 1 reproduzidor de DVD e uma tela (Ver: <http://www.cinemateca.gob.ve/fcn/index.php/es/fundacion/red-nac-de-salas/salas-comunitarias>, acesso no 21.06.2014). Encontram-se principalmente em bairros populares e favelas, têm uma programação temática geralmente vinculada aos temas da própria comunidade, promovem debates e servem de espaço de exibição e circulação de cinema comunitário (Xavier Sarabia, 2014B: 24), que é financiado através de programas específicos do CNAC e pela própria FCN.

20) Espaços dedicados à produção e discussão de cinema comunitário.

21) A estreia supõe exibições contínuas por um mínimo de duas semanas em salas do patamar técnico e arquitetônico do circuito comercial ou de arte. Ver artigo 2, numerais 17, 31 e 32, e artigo 49, do Regramento de Cinematografia da Venezuela (VENEZUELA, 2005)

desde filmes comunitários e penitenciários, até de diretores premiados no exterior.<sup>22</sup> Por outra parte, a cinemateca venezuelana é também um órgão de formação cinematográfica, o que pode relativizar seu funcionamento como circuito exibidor.

Apesar desses pontos, em termos de políticas públicas de inclusão, é uma janela democrática de exibição para filmes que não teriam inserção no circuito comercial ou que deveriam esperar muito tempo para serem lançados neste. É o caso do longa-metragem *Nikkei* (Kaori Flores, 2011) que foi exibido em 8 salas da FCN durante esse mesmo ano, circulou em festivais e provavelmente será lançado em *video on demand* para o mercado estrangeiro antes de dezembro de 2014. No entanto, o filme só terá estreia nacional em salas comerciais no dia 30 de janeiro de 2015 (Flores, 2014).

No Brasil, uma experiência da mesma índole existiu entre 2007 e 2012. A Secretaria do Audiovisual (SAv) do Ministério de Cultura (MinC) levou nesse tempo o programa Cine Mais Cultura, que em 2009 (González *apud* Getino, 2011: 72.) tinha equipado instituições não lucrativas em municípios sem acesso a cinema com aproximadamente 1000 equipamentos para pequenas salas.

Os espaços do Cine Mais Cultura, junto com os de outras instituições educativas e culturais, somavam um circuito não comercial próximo de 2000 telas, número semelhante ao tamanho do circuito exibidor brasileiro. Segundo dados disponibilizados no site da ANCINE, o conteúdo dessas projeções era coordenado pela Programadora Brasil, que em 2010 tinha editado 206 DVDs com programas de cinematografia brasileira de diferentes temáticas, épocas e gêneros. No cadastro desses filmes podiam participar curtas-metragens novos com Certificado de

---

22) Nas palavras do próprio diretor da FCN “A Cinemateca cabe todo o cinema, mas não qualquer tipo de cinema” (Xavier Sarabia, 2014A).

Produto Brasileiro. Trindade (2011: 141) destaca um caso que conseguiu resultados relativamente bons de exibição nesse circuito:

O filme *Terra deu Terra Come* (2010) de Rodrigo Siqueira, vencedor do *É Tudo Verdade* de 2010, mesmo tendo feito uso de parte de seu prêmio para lançamento em sala de cinema, trabalhou com cópias em DVD para participar do Cine Mais Cultura. Um projeto bem sucedido, pois, se a sala tradicional atraiu 1,6 mil espectadores, o cineclube reuniu mais de 8 mil. Podemos argumentar que a simples comparação entre os dois circuitos seja forçada, pois tratam-se de dois mecanismos diferentes, porém apresenta indícios de que o documentário pode e deve ter outros mecanismos de exploração. (Trindade, 2011: 141).

Em 2012, a Programadora Brasil declarou ter feito 17.400 sessões e 605.000 espectadores<sup>23</sup>. Entretanto, ambos os programas, Cine Mais Cultura e Programadora Brasil, foram desativados desde 2012, depois de um período de avaliação de desempenho do MinC.

A política pública no Brasil parece tomar um rumo mais direcionado para o fortalecimento da exibição comercial do que para a geração de um circuito não comercial paralelo, como na Venezuela. A ação principal nesse sentido foi a aprovação em 2012 do programa Cinema Perto de Você, que incentiva a construção de novas salas em regiões com menor concentração de complexos exibidores. A medida se adiciona a outras políticas como o Prêmio Especial de Renda da ANCINE; incentivos da Lei de Audiovisual para facilitar investimentos privados em circuitos de “cine arte” (Trindade, 2011: 107) e os editais do Fundo Setorial do Audiovisual

---

23) Ver o site: <http://www.programadorabrasil.org.br/noticia/seiscentos-mil-pessoas-ja-assistiram-sessoes-programadas-pelos-associados/>

(FSA), que fornecem financiamento direto a projetos para a ampliação da rede de salas (González *apud* Getino, 2011, p. 73-74). O parque exibidor no Brasil cresceu entre 4,5 e 7% entre 2009 e 2013 (ANCINE, 2014a), com uma proporção maior nas regiões Nordeste e Centro-Oeste. Porém, este crescimento foi principalmente dos circuitos multiplex comerciais pertencentes a cadeias internacionais que, regularmente, não exibem documentários.

Entretanto, em ambos os países existe uma política de fortalecimento de festivais como estratégia de difusão. Segundo Oliveira (*apud* CNAC, 2009: 116), o Brasil é o segundo país no contexto ibero-americano em quantidade de festivais de cinema, superado apenas pela Espanha, com 150 por ano. O mais conhecido no âmbito do documentário, *É Tudo Verdade*, cumpriu 18 edições e representa um incentivo interessante para diretores, produtoras e distribuidoras, com prêmios de até 110.000 reais para longas metragens, além da oportunidade de exibição nas quatro principais capitais brasileiras.<sup>24</sup> No caso venezuelano, o CNAC tem investido em um número crescente de festivais, principalmente regionais, alternativos e inclusivos. Galán e Galán (2014, p. 31-33) contabilizaram, em 2013, 32 de caráter competitivo, dois deles especificamente de documentários: *Caracas Doc* (desde 2010) e o *Festival Franco Andino de Cine Documental de Caracas, DOCUMENTA* (desde 2006).

A televisão, que é considerada o espaço natural de exibição de documentários na Europa e Estados Unidos, tem sido pouco expressiva no Brasil e na Venezuela para o lançamento de filmes de longa ou média metragem. Porém, embora não seja possível aprofundarmos este tema neste espaço, algumas políticas em ambos os países estão tentando reverter

---

24) Dados disponíveis em: <http://bdetudoverdade.tempsite.ws/2012b/premiacao/index.asp?lng=>

essa tendência.<sup>25</sup> A difusão em DVD e canais de Internet também merece uma revisão aprofundada que foge aos limites deste artigo.

### **Conclusão: a sobrevivência do documentário nas salas de exibição**

Abdel Guerere (2014), presidente da associação venezuelana de exibidores de filmes AVEP, aponta que na Venezuela um filme deve fazer 600.000 espectadores para não ter perdas. O documentário que maior bilheteria fez até agora na história da cinematografia venezuelana, *Tiempos de Dictadura* (Carlos Oteyza, 2012), conseguiu 165.000. A situação é similar na opinião dos empresários distribuidores brasileiros consultados por Trindade (2011): um filme com menos de um milhão de espectadores tem perdas e a maior bilheteria de um documentário ronda os 272.000 (*Vinicius*, Miguel Faria Jr., 2005). Fugindo do critério de mercado e partindo para o ponto de vista cultural, um filme com menos de 5000 espectadores pode se considerar uma obra que ninguém viu — pelo menos nessa janela— e constitui um verdadeiro buraco no investimento público. Alcançar patamares de pelo menos 50.000 espectadores, no caso de ambos os países, parece ser uma meta na comercialização do documentário.

A resposta nestes países parece ter sido diferente: na Venezuela o Estado tem ampliado a exibição desses filmes numa janela estatal, que atua com um critério assistencial: amplia o circuito alternativo, não

---

25) Na Venezuela, as redes públicas de TV Telesur (2006), Vive TV (2003) e TVeS (2008) têm espaços de programação para filmes documentários, tanto financiados por eles quanto comprados. Algumas experiências recentes de produção de médias-metragens da produtora cinematográfica estatal *Villa del Cine* são direcionadas à TV. No Brasil, a “Lei da TV Paga” 12.485/2011 obriga a inclusão de conteúdo brasileiro, incluindo filmes documentários, na rede de TV a cabo.

comercial, e programa tudo o que não é lançado no circuito comercial. No caso brasileiro, a direção parece ser a de criar incentivos à ampliação natural do mercado exibidor privado, sem que isso implique uma política específica de exibição de cinematografia sem vocação comercial, visando estimular a criação de filmes que dialoguem mais com o público.

Contudo, a chave na equação da exibição de documentários em salas não está tanto na oferta de exibição, e sim no fortalecimento dos meios que estimulem a relação dessa cinematografia com públicos tradicionais e novos. Na Venezuela, parece ter sido fundamental o planejamento mercadológico associado ao lançamento de documentários, pelo menos no caso daqueles filmes que conseguiram acesso ao circuito comercial e tiveram mais de 50.000 espectadores. Um bom exemplo é *Tiempos de Dictadura* (Carlos Oteyza, 2012), um documentário crítico sobre a ditadura militar do General Marcos Pérez Jiménez (1950-1958). O conteúdo de história política venezuelana desse filme, além de uma boa campanha de difusão que se fez dele através de rádio, imprensa e redes sociais, combinou muito bem com seu momento do lançamento: as últimas eleições presidenciais na Venezuela (dezembro de 2012). Embora o filme não fizesse diretamente alusão àquele contexto contemporâneo, os grupos políticos de oposição fizeram analogias entre a figura de Pérez Jiménez e Hugo Chávez (1953-2013), presidente e candidato a reeleição apesar de padecer de câncer, o que aumentou a publicidade do filme nos meios de comunicação e contribuiu com a bilheteria.

### Referências bibliográficas

- ANCINE (2011), *Salas de exibição: Mapeamento*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: [http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/Mapeamento\\_Salas\\_Exibicao\\_2010.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/Mapeamento_Salas_Exibicao_2010.pdf). Acesso em: 03 dez 2013.
- ANCINE (2013-A), *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2012*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Anuario2012-Versao-para-Publicacao-Reduzido.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- ANCINE (2013-B), *Dados Gerais do Mercado Cinematográfico Brasileiro 2012*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: [http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/dados\\_gerais\\_do\\_mercado\\_audiovisual\\_brasileiro\\_2012.pdf](http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/dados_gerais_do_mercado_audiovisual_brasileiro_2012.pdf). Acesso em: 15 jan. 2014.
- ANCINE (2013-C), *Filmes Brasileiros Lançados - 1995 a 2012*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102.pdf>. Acesso em: 03 dez 2013.
- ANCINE (2013-D), *Filmes Brasileiros por Gênero - 1995 a 2012*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2104.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2013.
- ANCINE (2014-A), *Informe de Acompanhamento de Mercado: Salas de Exibição. Informe Anual Preliminar 2013*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: [http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2013/Informe\\_anual\\_preliminar\\_2013-Publicado\\_em\\_15-01-14-SAM.pdf](http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2013/Informe_anual_preliminar_2013-Publicado_em_15-01-14-SAM.pdf). Acesso em: 20 jan. 2014.
- ANCINE (2014-B), *Dados Gerais do Mercado Brasileiro 2013*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: [http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Dados\\_gerais\\_do\\_mercado\\_brasileiro\\_2013.pdf](http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Dados_gerais_do_mercado_brasileiro_2013.pdf). Acesso em: 19 jun. 2014.

- AUTRAN, Authur (2010), “O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje” in Alessandra Meleiro (org.), *Cinema e mercado*, São Paulo: Escrituras Editora, p.15-37.
- CNAC (2006), *Reglamento Interno para la Comercialización y Promoción de Obras Cinematográficas Venezolanas*, Caracas: 7 p.
- CNAC (2009), *Fotogramas del Fuego, Memorias del Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del s. XXI*, Caracas: CNAC, 301 p.
- CNAC (2011-A), *Obras cinematográficas venezolanas estrenadas, período referencial 1976-2009*, Caracas. 8 p.
- CNAC (2011-B), *Providencia Administrativa N° 005: Reglamento Interno de Estímulo a la Base Industrial*, Caracas: 4 p.
- CNAC (2012). *Providencia Administrativa No 003: Reglamento Interno de Estímulo a la Cultura Cinematográfica*. Caracas: 4 p.
- CNAC (2014-A), *Obras cinematográficas venezolanas estrenadas, período referencial 2005-2013*, Caracas, 2 p.
- CNAC (2014-B), *Obras cinematográficas extranjeras estrenadas, período referencial 2005-2013*, Caracas, 52 p.
- FCN (2005-2012), *Programación - Cinemateca Nacional de Venezuela*, Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- FCN (2014), *Red Nacional de Salas Regionales: Estrenar el Cine Nacional: Histórico 2004-2007*, Caracas.
- FLORES, Kaori (2014), Entrevistada 29.05.2014 (via chat).
- GALÁN, Maite e GALÁN, Pily (2014), *Visor; Guía Profesional de Medios Audiovisuales em Venezuela* [recurso eletrônico], 3ª Etapa, 14ª Edição, Caracas: Fundación Visor, 2014. Disponível em: [http://issuu.com/visor12/docs/visor\\_2014](http://issuu.com/visor12/docs/visor_2014). Acesso: 01 fev. 2014.

- GATTI, André Piero (2007), *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã*, São Paulo: Centro Cultural São Paulo (cadernos de pesquisa; v. 8).80 p.
- GETINO, Octavio (Coord.) (2011), *Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*, La Habana, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL),344 p.
- GUERERE, Abdel (2014), Entrevistado no 21.01.2014.
- HERNÁNDEZ, Andrea (2011), *Y, ¿Dónde se ve el cine documental en Venezuela?*, *Dissertação de graduação, Escola de Comunicação Social – FHE – UCV*, Caracas,. 178 p.PDF
- INE (2014), *Instituto Nacional De Estatística*. Disponível em: <http://www.ine.gov.ve/>. Acesso: 20 jan. 2014
- LLAMOZAS, Rodrigo (2014), Entrevistado no 14.01.2014.
- MANCILLA, Irlanda (2014), Entrevistada no 24.01.2014.
- MARUNO, Gabriela Rufino (2008), *Cinema Documentário Brasileiro Contemporâneo: análise do Banco de Dados da Ancine*, Tese de mestrado – IA, Unicamp. Campinas, PDF.
- SARABIA Xavier (2014A), Entrevistado no 27.01.2014.
- SARABIA Xavier (2014B), *En el cine de barrio* in Revista Programación, N° 269, Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, fevereiro 2014, pp. 24-27.
- TRINDADE, Teresa Noll (2011), *O documentário e a sala de cinema, uma equação complexa: qual o lugar do documentário no mercado audiovisual brasileiro?* Tese de mestrado – IA, Unicamp, Campinas, p.173, PDF.
- VIVE TV (2013), *Comunidades presentaron 118 videos en VI Concurso de Cine y Video Comunitario*, Caracas, set. Disponível em:

<http://www.vive.gob.ve/actualidad/noticias/comunidades-presentaron-118-videos-en-vi-concurso-de-cine-y-video-comunitario>. Acesso: 26 jan 2014.

VENEZUELA (2003), *Decreto N° 2.430 / Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional*, Caracas: 28 mai.

VENEZUELA (2005), *Ley de la Cinematografía Nacional / Gaceta Oficial 5789*, Caracas: 26 out. 15 p.