

EL TERMINAL DE PASAJEROS DE MARACAIBO:
PERSONAGEM E CULTURA POPULAR NO
DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO VENEZUELANO

EL TERMINAL DE PASAJEROS DE MARACAIBO:
POPULAR CHARACTER AND CULTURE IN
VENEZUELAN CONTEMPORARY DOCUMENTARY

Alessandro GAMO¹, Daniel MAGGI²

Resumo: Este artigo se debruça sobre um dos paradigmas mais importantes da cinematografia documentária venezuelana dos últimos 16 anos: seu foco em personagens oriundos das classes populares, muitos deles marginalizados, e nas formas culturais que lhes são próprias. Para tal fim, analisamos o longa-metragem *El terminal de pasajeros de Maracaibo* (Yanilú Ojeda, 2006-2008), título que apresenta uma polifonia de personagens humildes e anônimos que fazem vida no terminal rodoviário da segunda cidade mais populosa da Venezuela. A análise foca a construção da narrativa do filme, aprofundando em aspectos como personagens, *performance* e características axiográficas da linguagem de câmera.

Palavras chave: cinema documentário venezuelano; cultura popular; narrativa cinematográfica (documentário); estética cinematográfica (documentário); Maracaibo.

Abstract: This article focuses on one of the most important paradigms of the Venezuelan documentary cinematography of the last 16 years: its interest on characters coming from the popular classes, often marginalized, and their cultural forms. To this end, we analyze *El Terminal pasajeros Maracaibo* (Yanilú Ojeda, 2006-2008), a title that presents polyphony of humble and anonymous characters that make their lives on the bus central station of the Venezuelan second biggest city. The analysis focuses in narrative construction of the film, delving into issues such as characters, *performance* and the axiographic features of the camera.

Keywords: Venezuelan Documentary Film; Popular Culture; Film Narrative (Documentary); Film Aesthetics (Documentary); Maracaibo.

¹ Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) / alessgamo@yahoo.com

² Mestre Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (2015), com financiamento do programa PEC-PG/CNP-Capes / danielmaggi@gmail.com

Introdução

Em 1997, o crítico cubano-venezuelano Julio Miranda descreveu no seu ensaio *Treinta años de cine documental* que, a partir de 1975 e até a década de 1990, o documentário venezuelano se engajou em uma representação observadora e elogiosa da cultura popular do país (MAGGI, 2015, p. 113-141).

Sustentamos que a constatação de Miranda continua sendo uma das características mais notáveis do documentário venezuelano depois do ano 2000: um interesse, quase unívoco, por personagens oriundos das classes populares - muitos deles marginalizados - e pelas formas culturais próprias do cotidiano e do ambiente deles.

Neste texto, pretendemos analisar um dos títulos mais expressivos desta corrente: o longa-metragem *El terminal de pasajeros de Maracaibo* (2006³/2008⁴, 75 min., vídeo HD⁵/35 mm), da realizadora Yanilú Ojeda (Maracaibo, 1977).

Este filme centra-se no cotidiano do terminal rodoviário da segunda cidade mais populosa da Venezuela (3,2 milhões), capital do estado Zulia, ao extremo ocidental do país. Maracaibo fica à beira do encontro das águas do lago do mesmo nome com o Mar Caribe, no topo da região mais rica em petróleo da Venezuela.

A rodoviária de Maracaibo é um universo caótico e duro, caracterizado por uma aglomeração de pessoas, ônibus, “carros libres”⁶, taxis, quiosques, comércios informais

³ O documentário foi gravado entre 2005 e 2006, e finalizado em 2006.

⁴ Data da estreia comercial, durante a *Quincena del Largometraje Documental Venezolano*, entre novembro e dezembro desse ano.

⁵ O filme foi gravado com uma câmera Sony Z1, em resolução 1024 x 720. Em 2007 Yanilú Ojeda ganha o concurso “*Tu historia em grande*” de transferência de documentários para película 35mm, organizado pelo CNAC.

e instalações obsoletas, onde os problemas de insegurança, de subemprego e de miséria da Venezuela são vividos coletivamente.

O filme dedica atenção àqueles que ganham a vida dentro do local: motoristas, cobradores, buscadores de passageiros para “carros libres” ou ônibus, vendedores ambulantes — particularmente mulheres e crianças da etnia indígena wayúu⁷—, carregadores, telefonistas, funcionários administrativos, policiais, crianças e adolescentes em situação de indigência.

Entretanto, não por isso, *El terminal de pasajeros de Maracaibo* é um documentário de caráter etnográfico. De acordo com o pesquisador uruguaio Jorge Ruffinelli, quem incluiu o título na coletânea crítica *América Latina en 130 documentales* (Chile: Uqbar, 2012): “*El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* poderia ter sido *mais um documentário, de índole social*, mas os textos do começo e do final declaram um singular amor da cineasta por essa massa humana e esse lugar (...)” (RUFFINELLI, 2012, p. 203) [tradução nossa]⁸ [grifos nossos].

Sustentamos que estas observações de Ruffinelli são decorrentes do que faz este título destacar dentre os numerosos documentários sobre personagens populares dos últimos 15 anos na Venezuela: a sua densidade narrativa, que consegue construir histórias através dos seus personagens e tece, ainda, um questionamento sobre as contradições da “modernização sem modernidade”, decorrente da economia petroleira na Venezuela durante o século XX, que se mantêm no século XXI.

⁶ Sistema de transporte comum no interior da Venezuela que consiste em linhas carros de 4 ou até 5 vagas que fazem uma rota fixa, geralmente entre cidades. O carro sai quando o total das vagas são preenchidas.

⁷ O povo wayúu é maior do país (58% do total nacional) e o mais integrado à vida urbana. Sua população na Venezuela se estima em 415.498 habitantes, enquanto outros 200.000 moram no departamento de La Guajira da vizinha Colômbia. Uma grande parte dos wayúu reside na periferia de Maracaibo e em cidades vizinhas à península de La Guajira, território ancestral da etnia.

⁸ Original em español: “*El Terminal de Pasajeros de Maracaibo* pudo haber sido un documental más, de índole social, pero los textos del comienzo y del final declaran un singular amor de la cineasta por esa masa humana y ese lugar”

No ânimo de revelarmos como funciona o dispositivo deste filme, propomos uma linha de pensamento que parte de: a) uma descrição da modalidade narrativa e dos materiais fílmicos que o compõem, b) as características das *performances* dos personagens para a câmera; c) a universalidade das suas histórias de vida d) as características axiográficas da câmera de Yanilú Ojeda e e) o caráter metonímico que traz o filme sobre a questão do projeto modernizador através do petróleo na Venezuela.

Para desenvolvermos estes tópicos, utilizaremos a obra canônica de Bill Nichols (1997, 2010), o texto de Thomas Waugh (2011) sobre *performance* e personagem; alguns conceitos de Fernão Ramos (2008) sobre documentário; ideias do mencionado Julio Miranda (1994, 1997) sobre documentário venezuelano dos anos 1970 e 1980 e os artigos de dois pesquisadores que escreveram sobre o filme: o venezuelano Víctor Carreño (2011) e o próprio Jorge Ruffinelli (2012). Também será usada uma entrevista com a diretora Yanilú Ojeda, realizada em Barquisimeto, Venezuela, em dezembro de 2014.

Modalidade narrativa e materiais fílmicos

El terminal de pasajeros de Maracaibo constitui-se em torno da ideia de alinhar a memória de um espaço desvalorizado como a rodoviária de Maracaibo, no sentido enunciado pelo pesquisador Víctor Carreño, professor da *Facultad Experimental de Artes da Universidad del Zulia (LUZ)*, em um artigo sobre o filme:

Mostrar as vozes que estão ali, vivas, e para fazê-lo também é necessária a resignificação dos espaços (...) a memória é um aspecto central na obra de Yanilú Ojeda, *mas não como passado morto, mas sim como tempo que se atualiza e muda o sentido do presente* (CARREÑO, 2011, p. 211) [tradução nossa]⁹ [grifos nossos]

⁹ Original em espanhol: “mostrar las voces que están allí, vivas, y para hacerlo es necesaria también la resignificación de los espacios (...) como vemos, la memoria es un aspecto central em la obra de Yanilú, pero no como pasado muerto sino como tiempo que se actualiza y cambia el sentido del presente”

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

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

Os materiais audiovisuais usados para construir essa narrativa provêm, majoritariamente, do universo da “tomada” (RAMOS, 2008, p. 84). Conforme o testemunho de Yanilú Ojeda — que além de diretora, também foi diretora de fotografia, câmera e montadora— foram 12 horas de gravação realizadas durante um mês em que a equipe permaneceu na rodoviária. Também são usadas gravações do ato inaugural das festas de *La Chinita* (18 de novembro), em louvor à padroeira do estado do Zulia, N.S. da Chiquinquirá¹⁰.

Minoritários, porém importantes, há três elementos diferentes do universo da “tomada” na montagem do filme: a) cartelas com o poema intitulado “*Donde Mara Cayó*” (Alexis Cabezas) no início e final do longa-metragem; b) imagens de matérias de jornais da década de 1960 e 1970 relacionados com a fundação do terminal em 1969 e c) dois tipos de materiais musicais: composições originais de Gustavo Colina, a meio caminho entre melodias e efeitos sonoros, e citações da canção *Aquel zuliano*, peça

¹⁰ Em termos de produção, 12 horas de gravação bruta é pouco material para montar um documentário embasado em entrevistas e registros de campo. Porém, Ojeda já tinha uma relação prévia com o local: durante seus anos de estudante universitária foi usuária frequente das linhas mais econômicas que serviam a rota Barquisimeto-Maracaibo, e devia esperar por elas durante longos períodos.

ícone do gênero musical tradicional zuliano conhecido como *gaita*¹¹, interpretadas por Colina e outros músicos.

A estrutura do relato, na sua multiplicidade de vozes, estrutura-se em um ciclo cronológico: começa com o amanhecer e seus referenciais (imagens das cores da alvorada, venda de café, jornais), continua durante dia e noite e termina na manhã seguinte, com o cortejo fúnebre de *El Cuervo*, um motorista de cuja morte (produto de um assalto rodoviário) é comentada desde o começo do filme.

A estrutura é reforçada pela citação reiterada ao longo da narrativa de *Aquel zuliano*, cuja letra evoca o ciclo diário de um poeta que louva Maracaibo.¹²

Performance e tratamento dos personagens

Um primeiro ponto para analisarmos o tratamento que Yanilú Ojeda faz dos personagens populares da rodoviária de Maracaibo são as interações entre eles e o sujeito-da-câmera (RAMOS, 2008, p. 90)¹³. Trazemos aqui as ideias de Thomas Waugh (2011, p. 71-92) quando afirma que o ator social, tornado personagem do documentário, estabelece sempre um *performance* de si próprio perante a câmera (2011, p. 79).

Para Waugh, a partir da década de 1960 a *performance* no documentário tem oscilado, como um pêndulo, entre a *representacionalidade* — o que Joris Ivens chamava de ‘atuar naturalmente’ para a câmera, ou seja, o código de ilusão narrativa do documentário tomado do cinema de ficção (WAUGH, 2011, p. 74) — e a *apresentacionalidade* — “a convenção de representar uma consciência da câmera mais

¹¹ A *gaita* tradicional de Maracaibo é tocada durante os meses de novembro, dezembro e janeiro. Durante o século XX se popularizou em outras regiões do país como música de Natal. É um elemento de primeira ordem na identidade cultural do Zulia, estado caracterizado por um forte regionalismo. *Aquel zuliano*, do compositor Ricardo Cepeda, apelidado *El Colosal*, é um tema emblemático da *gaita* tradicional.

¹² Citamos o refrão da peça na sua língua original: “*En la bruma resplandece / Maracaibo cuando duerme / Y taciturna desprende / El aroma de su arcano / Cuando noble y grata emerge / La imagen de aquel zuliano / En la aurora se agiganta / Despierta y se estremece / La ciudad del sol amada / Cuando la voz adorada / De aquel bardo fiel le canta / Y orgullosa se levanta / Y a su terruño le ofrece / Su corazón en la mano*”.

¹³ Para Fernão Ramos, “o conceito de sujeito-da-câmera deve ser pensado de modo amplo, referindo-se ao conjunto de sujeitos individuais que estão lá, sustentando a câmera e o gravador na tomada em sua forma de lançar-se e receber a fruição espectral”. Usamos o conceito para dar valor e crédito a toda a equipe do documentário, e não só à diretora Yanilú Ojeda.

do que uma não-consciência, de apresentar a si próprio de forma explícita para a câmera” (WAUGH, 2011, p. 74) [tradução nossa]¹⁴.

Em *El terminal de pasajeros de Maracaibo* o jogo entre ambas as polaridades não é questionado. Numa das sequências iniciais (00:04:58-00:08:55) dois motoristas de “carro libre” são observados enquanto procuram passageiros para a cidade de Punto Fijo. Eles alternam curtos depoimentos para a câmera e comentários informais — *performances apresentacionais* — com a realização do seu próprio trabalho — *performances representacionais*.

A câmera detém-se em uma conversa: um deles comenta sobre uma enciclopédia de “história política venezuelana” que está sendo vendida nas lojas do terminal e que ele pretende comprar (00:06:21). O diálogo é rígido, posado, e flagra a vontade do personagem de apelar para um argumento ilustrado para sustentar um discurso “aceitável” sobre o terminal. Porém, aos poucos, os personagens vão desenvolvendo

uma reflexão mais natural, com uma prosódia tipicamente marabina¹⁵, em torno da crônica deterioração que tem sofrido o terminal durante os últimos anos. A encenação é interrompida por uma passageira que chega. Um dos motoristas corre para atendê-la. A câmera, em vez de cortar, vai atrás e registra toda a negociação.

Esta estratégia mistura o registro da *performance* que os personagens têm para com os passageiros e clientes em geral e a *performance* para com a câmera, a propósito da realização do documentário¹⁶. Dentre ambos os registros performáticos, que se

¹⁴ Original em inglês: “the convention of performing an awareness oh the camera rather than an nonawareness, of presenting oneself explicitly for the camera”.

¹⁵ O sotaque do castelhano falado em Maracaibo é muito particular. É um dos poucos lugares da América Latina onde o *voseo* é conjugado na segunda pessoa do plural, tal como era feito há séculos. Por outra parte, o regionalismo do Zulia é expresso em um enorme repertório de modismos e palavras únicas da região e em um “cantado” muito característico. Maracaibo é muito famosa pelo humor dos seus habitantes e sua rapidez para a ironia e a piada.

¹⁶ Waugh destaca que a vigência que têm ainda “gêneros” atrelados ao “frio” estilo observacional de autores como Wiseman, por exemplo, se sustenta geralmente em: a) filmes em que o cineasta estabelece uma relação íntima com seus personagens, com *performances* à câmera claramente permitidos, dirigidos e cheios de elementos improvisados produto desse relacionamento. b) filmes cujos personagens dedicam-se a ofícios performáticos, como a atuação ou a música. (WAUGH, 2011, p. 80-81).

superpõem, vazam momentos “espontâneos” de reações, de gestos, de vozes. Isto coaduna com o dinamismo da câmera, que segue os personagens no movimentado terminal e no entorno sempre em movimento do próprio. Esta articulação consegue imprimir autenticidade na narrativa. Na medida em que não os afasta dos seus afazeres, mas também não negligencia suas formas de “posar”, o sujeito-da-câmera consegue refletir um registro mais complexo dos personagens.

Histórias de vida do personagem popular

Relacionado com o item anterior, Carreño (2011, p. 211) e Ruffinelli (2012, p. 203) salientam o maior acerto do *El Terminal*, que seria a representação de um conjunto de histórias de vida, para além de uma coleção de tipos sociais populares.

O elemento narrativo poderia ter ficado no impressionismo, em rápidas pinceladas sobre a diversidade de situações, mas, afortunadamente, vai muito além, para descobrir histórias (RUFFINELLI, 2012, p. 203) [tradução nossa]¹⁷
Não são rostos à deriva. Muitos deles contam histórias e através delas compreendemos mais aprofundadamente o porquê desses rostos marcados na sua expressão de vida implacável (CARREÑO, 2011, p. 211) [tradução nossa]¹⁸

Sustentamos que estas histórias foram possíveis, entre outros fatores, pela escolha de personagens com potencial dramático e arquetípico, bem como pela proximidade trabalhada entre o sujeito-da-câmera e os personagens. Um dos casos em que isto é mais palpável é o de *La Magallanera*, uma mulher divorciada que sobrevive, há 16 anos, trabalhando como vendedora ambulante.

A mulher aparece em duas sequências. A primeira (00:13:33-00:14:32) consiste na montagem paralela de a) um plano-sequência, em câmera-na-mão, que segue o trajeto dela por uma das plataformas do terminal e b) um testemunho dela olhando para a câmera cujo áudio acompanha, *em off*, parte do plano-sequência anterior.

¹⁷ Original em espanhol: “El elemento narrativo pude haberse quedado en el impresionismo, en súbitos brochazos a la diversidad de situaciones, pero afortunadamente va mucho más allá, a descubrir historias.”

¹⁸ Original em espanhol: “No son rostros a la deriva. Muchos de ellos cuentan sus historias, y a través de ellas comprendemos más a fondo el porqué de esos rostros marcados en su expresión de vida implacable (...) Así pasan delante de una cámara muy atenta y respetuosa, choferes, mujeres vendedoras, cuidadores de baños, adultos y niños wayuu, pasajeros”.

No plano-sequência *La Magallanera*, bem-humorada, tenta convencer um motorista apelidado *Mataperro* (Mata-cão) de aparecer na gravação. O testemunho para a câmera, pelo contrário, começa bastante severo. Nele, a mulher defende seu direito de trabalhar e, com um giro picaresco, reivindica seu direito a uma qualidade de vida:

Aqui trabalho honestamente. Luto de 7 a 7. Deixo a pele e trabalho. Ninguém pode me questionar porque nunca faço nada errado. Trabalho porque tenho 62 anos e não quero pedir, ninguém me dá um tostão e emprego também não me dão. Então, o que eu quero é trabalhar! Me deixa trabalhar porque tenho meus gastos pessoais! Eu também como! Eu pago para ir ao banheiro, eu tomo café e de quando em quando me mando um uísque! Isso sim! (risos) [tradução livre nossa]

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

Acontece que às vezes acordo com muito estresse, a solidão, o tanto que eu já lutei... Porque eu já fui uma mulher de negócios, uma mulher muito encorajadora com meu marido, que se a gente tinha que vender — e desculpa a vulgaridade — bolinhas de merda na esquina eu não falava ‘ai não, não’... Vamos vender! A gente teve negócios, residências, um restaurante. Eu achava que como tinha talões de cheques e funcionários, tinha ‘deus agarrado pelas barbas’. Me enganei!

Esbarrei! Essa prepotência!... Do jeito que eu vivia cheia de joias e falava para meus sobrinhos, meus filhos, meus afilhados, quando passávamos no camelô “mãe!, mãe! olha!” e eu “não compre, porque isso é lixo”. E que agora eu tenha que vender aquilo que chamava de lixo para sobreviver! Vou te falar, meu bem! Isso é um golpe muito forte para mim... Com a prepotência que eu achava que ia ter na vida! [tradução livre nossa]

Este é um dos momentos mais significativos do documentário pela força ética do testemunho. Ele evidencia um elemento de valor narrativo: o arco dramático de uma mulher que, rica, cai em desgraça, empreende uma viagem e, longe, consegue

sobreviver e manter a dignidade, aprendendo sobre valores como humildade e compaixão. Por outro lado, *La Magallanera* parece representar uma das muitas mulheres venezuelanas oriundas das classes populares que encaram a vida com pé firme que se mantêm firmes diante das adversidades. Neste sentido, destacamos o caráter arquetípico da personagem no mosaico de personagens da rodoviária.¹⁹

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

Gráfico 1 – Fotogramas de sequência de *La Magallanera*



Legenda: *La Magallanera*. No primeiro fotograma, a câmera acompanha um recorrido da personagem pelas

¹⁹ Não é, nem de longe, no sentido de “mulher venezuelana”. Porém achamos que a personagem representa tal ideia de “mulher venezuelana”. Samuel Hurtado *Matrisocialidad*. O autor afirma (1998, p. 286, 290-291) que a sociedade venezuelana arrasta um complexo *matrisocial*: uma sociedade cujo *ethos* patriarcal contradiz as formas reais de socialização, caracterizadas por um papel de mulher/mãe autoritária, que sustenta a dignidade e economia familiar, e que reproduz um papel masculino de homem mimado, esvaziado de responsabilidades, constituído em um machismo primário sexualizado (homem mulherengo) que não se realiza como pai e termina sendo afastado do núcleo da família/útero.

plataformas da rodoviária. No segundo, a angulação *contra-plongée* do testemunho da segunda sequência em que a personagem aparece.

Todos estes elementos nos levam de novo às ideias de Miranda quando identificava um dos grandes traços do documentário das décadas de 1970 e 1980, na busca do personagem popular “*ao mesmo tempo excepcional e emblemático, que remete a todo um contexto (...)*” (MIRANDA, 1994, p. 94). Ou, em outras palavras, o acesso à idiosincrasia popular através de personagens arquetípicos.

A dimensão axiográfica da câmera de Yanilú Ojeda

O trabalho de câmera executado em *El terminal de pasajeros de Maracaibo*, reforça as características de identificação e tipificação presentes nas escolhas dos personagens. Recorremos de novo a Bill Nichols (1997, p. 115-146) e sua reflexão sobre a axiografia²⁰ na representação do documentário para entender como o comportamento da câmera no filme consegue dar densidade à construção dos

personagens e permite, ainda, que outros discursos, para além da singularidade das próprias histórias, sejam possíveis no percurso da narrativa.

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

O olhar da câmera sempre requer uma distância entre câmera e sujeito. A questão radica no modo em que se faz que essa distância funcione, com o transcorrer do

²⁰ Para Nichols “a axiografia trataria o assunto de como chegam a serem conhecidos e experimentados os valores, particularmente uma ética da representação em relação com o espaço. Em vez de nos enfrentar com o espaço fictício da narrativa e com questões de estilo, fazemos-no com o espaço axiográfico do documentário e com questões de ética. Como situam as representações visuais da câmera ao realizador em relação com o mundo histórico?” (NICHOLS, 1997, p. 116) [tradução nossa]

tempo, como significante de subjetividade, postura ética, perspectiva política, 'perversão' psíquica e afiliação ideológica (NICHOLS, 1997, p. 123) [tradução nossa]²¹

Talvez a situação/personagem tratada de modo mais densa para descrevermos a dimensão axiográfica do olhar da câmera de *El terminal de pasajeros de Maracaibo* seja a história da senhora Sabrina, uma vendedora de bilhetes da linha Machiques-Maracaibo. Ela trabalha no terminal desde a fundação do local e exerce um papel de autoridade e respeito entre os motoristas. De acordo com Yanilú Ojeda, Dona Sabrina “era a história do terminal. A história boa (...). A gente entendeu que ela tinha uma mística de trabalho. Aí você se tocava ‘Poxa! esta mulher é a única que tem dó disto daqui’” [tradução livre nossa].

A personagem é central em cinco sequências ao longo do documentário. O primeiro plano em que aparece já deixa claro seu papel (00:25:19 - 00:26:36): apesar de ser baixa de estatura, é apresentada em angulação *contra-plongée*. Ela sai do balcão para conversar com os membros da linha e recolher dinheiro para a operação cirúrgica de *El Cuervo* — motorista que foi gravemente ferido em um assalto na rodovia. A

câmera registra o deslocamento da mulher. No registro da sequência, predominam os primeiros planos e os planos médios fechados da mulher e dos motoristas.

Em um segundo momento (00:27:27 - 00:29:15), a câmara acompanha a conversa entre Dona Sabrina e os motoristas, através do uso de plano-contraplano, com valores que vão do plano médio aberto ao primeiro plano. Os personagens falam sobre diferentes medidas para evitar mais assaltos. A expressão da mulher é serena sem deixar de ser firme. Ela escuta as reclamações enfáticas dos motoristas e tenta encaminhar soluções.

²¹ Original em espanhol: “La mirada de la cámara siempre requiere distancia entre cámara y sujeto. La cuestión estriba en el modo en que se hace que funcione esa distancia, con el paso del tiempo, como significante de subjetividad, postura ética, perspectiva política, «perversión» psíquica y afiliación ideológica.”

Até aqui, a câmera registra a dimensão *pública* do personagem em um esquema fílmico adequado a este propósito: enfatiza a proeminência da mulher, dá a entender que o diálogo com ela é horizontal e que existe proximidade da câmera com esses personagens e seus problemas. Sem negar que exista *representacionalidade*, a *performance* dos motoristas e da Dona Sabrina parece autêntica. Achamos que esta impressão é dada, em parte, pela linguagem de câmera. De acordo com Nichols:

O uso reiterado de primeiros planos com grande-angular e a presença da câmera durante conversações íntimas entre os personagens aportam provas axiográficas de uma boa relação entre o realizador e o sujeito (a diferença dos primeiros planos com teleobjetivo, os planos com grande-angular indicam a proximidade física entre o realizador/câmera e o sujeito). NICHOLS (1997, p.134) [tradução nossa]²²

Porém, o clímax dessa história acontece depois, dentro do balcão da linha, à meia luz e com Dona Sabrina sentada (00:46:14-00:48:08). Em uma entrevista íntima e emotiva, a personagem tenta contar a história do terminal, mas não consegue concluir o testemunho devido à enorme dor que sente pela decadência geral do espaço e a violência que assola os motoristas — “qualquer coisinha que aconteça com eles, está acontecendo comigo também”²³. A câmera registra a cena, novamente, em valores que vão do plano médio fechado ao primeiro plano, com predomínio da angulação *contra-plongée*.

A tessitura emocional é a mesma de outra cena posterior (00:52:12 – 00:52:44), também no balcão, em que Dona Sabrina comenta para outro motorista o falecimento de *El Cuervo*. O trabalho de câmera também é similar à sequência anterior. É possível ver as lágrimas da personagem quando verbaliza sua impotência pela morte do colega, olhando discretamente para a câmera.

²² Original em espanhol: “El uso reiterado de primeros planos con gran angular y la presencia de la cámara durante conversaciones íntimas entre los personajes aportan pruebas axiográficas de una buena relación entre el realizador y el sujeto (a diferencia de los primeros planos con teleobjetivo, los planos con gran angular indican la proximidad física entre el realizador/cámara y el sujeto).”

²³ De fato, a própria Yanilú Ojeda aponta que a entrevista aconteceu só depois de muita insistência, já no final do mês que a equipe permaneceu no local e trás várias tentativas falidas.

Na sequência final do filme (01:11:24-01:13:22) — a qual retomaremos depois — vemos um plano aberto do velório de *El Cuervo* na frente do balcão da linha Maracaibo-Machiques. Os planos de Dona Sabrina na frente do caixão (01:12:19) são mais abertos, um deles em teleobjetiva, quer dizer, são diferentes do esquema já acionado por Yanilú Ojeda, mas é possível ler nos seus lábios as últimas palavras que dá ao motorista falecido, restituindo a intimidade que já tinha sido evidenciada com a mulher.

Nestas últimas três sequências, penetramos em outra dimensão da personagem, mais *íntima*. A câmera entra na fragilidade da Sabrina, que vive na própria pele o caos que a rodeia. A linguagem imagética nos remete ao que Nichols chama de “olhar compassivo” (1997, p. 126-127), e que dá conta de uma ética que privilegia o compromisso afetivo com os personagens sobre o próprio olhar da câmera:

No lugar de fazer ênfase na incapacidade da câmera ou do realizador para intervir física ou diretamente [para evitar a morte, na argumentação de Nichols], este olhar destaca uma forma de nexo afetivo que atravessa a barreira entre os vivos e os mortos (ou entre aqueles cuja morte é iminente e aqueles outros cuja morte, por enquanto, não está prevista). A subjetividade flui para fora, para os mortos ou moribundos, em vez de para dentro, para o desamparo do câmera. *O nexos entre câmera e sujeito tem prioridade sobre a subjetividade do olhar da câmera, em si próprio (...)* (NICHOLS, 1997, p. 126-127) [tradução nossa]²⁴[grifos nossos]

A linguagem de câmera que registra a Sabrina pública e a Sabrina íntima é coerente. Não sentimos uma invasão, não sentimos que Yanilú Ojeda faça um ato de sensacionalismo ao registrar a reação à morte de *El Cuervo* de Dona Sabrina. Não percebemos, ainda, que a câmera toma uma atribuição dramática não vista até o

²⁴ Original em espanhol: “Em vez de hacer hincapié en la incapacidad del cámara o del realizador para intervenir física o directamente, esta mirada enfatiza una forma de nexos afectivo que cruza la barrera entre los vivos y los muertos (o aquellos cuya muerte es inminente y aquellos cuya muerte, por el momento, no se prevé). La subjetividad fluye hacia afuera, hacia los muertos o los moribundos, en vez de hacia adentro, hacia la indefensión del cámara. El nexos entre cámara y sujeto tiene prioridad sobre la subjetividad de la mirada de la cámara en sí misma”.

momento, quando registra em zoom as lágrimas. O que perpassa estas sequências é solidariedade com a personagem, que se manteve em diferentes registros.

O olhar compassivo dá a impressão de que a filmagem continuada não é tão importante quanto a resposta emocional. E o fato que ambas se produzam ao mesmo tempo é o que infunde ao texto uma intensa carga emocional. (NICHOLS, 1997, p. 126-127) [tradução nossa]²⁵[grifos nossos]

Estas características axiográficas não são encontradas apenas no tratamento de câmera da Dona Sabrina. Elas estão presentes na maioria dos personagens do documentário, o que sustenta as observações de Ruffinelli e Carreño sobre a capacidade de construir uma narrativa complexa através das histórias.

A ética que percebemos no trabalho de Yanilú Ojeda — e que nós estendemos para o sujeito-da-câmera, como categoria — permite dar coesão narrativa aos diferentes testemunhos que foram possíveis durante a gravação, já que fortalece uma *linguagem*. Este trabalho caracteriza-se por a) planos sequências com registro do personagem em deslocamento e na realização dos seus ofícios — uma *dimensão descritiva, antropológica* do olhar — b) cenas de diálogo sobre temas coletivos no esquema plano contraplano e com registros que vão do plano médio ao primeiro plano — uma *dimensão política* — e c) entrevistas feitas em valores de plano médio fechado a primeiro plano e em angulação *contra-plongée*, os quais se repetem nos personagens que falam das suas vidas pessoais para o documentário— uma *dimensão emotiva, íntima e dramática*.

²⁵ Original em espanhol: “(...) la mirada compasiva da la impresión categórica de que la filmación continuada no es tan importante como la respuesta personal. El que ambas se produzcan al mismo tiempo es lo que infunde al texto una intensa carga emocional”.

Legenda: Dona Sabrina. O primeiro fotograma corresponde à primeira sequência em que ela aparece na dimensão “pública” da personagem. O segundo, pertence à entrevista “íntima” da personagem. Ambos os planos foram angulados em *contra-plongée*.



Metonímia e identidade no espaço do terminal

Até aqui, falamos dos tipos de três características narrativas *El Terminal de Pasajeros de Maracaibo*: a forma como são tratadas as *performances* dos personagens, a universalidade das suas histórias de vida e a dimensão axiográfica da linguagem da câmera no registro dessas histórias.

Consideramos que estes elementos são importantes para entender como o filme constrói, através de histórias de vida singulares que atingem fibras da idiosincrasia do popular-nacional, um discurso mais geral sobre a cultura política e as contradições da identidade “moderna” da sociedade venezuelana.

Partimos do fato de que o filme coloca a rodoviária como um referencial de identidade de Maracaibo. Essa relação identitária é dolorosa. O tom é explicitado pelas cartelas iniciais e finais do texto, as quais citam o poema “*Donde Mara Cayó*”:

Porque tinha que ser me apaixonei por você / do teu nome feito de histórias / do teu passado triste e formoso / a maneira que você tem de andar no tempo / as tuas cores e os contos de antes / de nós existirmos / me meti em você para depois nunca sair / como acontece com todos os que te entramos / e terminamos suando teu cheiro de terra árida / e teu calor de gente de povo /... me sinto tão você quanto o Mar Caribe / ou a ponte com lepra / O *Gran Coquivacoa* canceroso / e teus bairros marginais / às vezes sou tuas crianças... / Sou tuas balas ninar de berço / os gritos de *Las Pulgas* / tuas águas podres e *El Saladillo* assassinado [até aqui as cartelas do início]. Por isso / outras carências / e porque tinha que acontecer / me apaixonei por você... [tradução livre nossa]

O poema identifica vários elementos que representam traumas históricos produto da modernização petroleira em Maracaibo: a contaminação do lago (cujo nome em

língua indígena aňú era Coquivacoa) e a eliminação — em 1971 — da maior parte do antigo e popular bairro *El Saladillo* para ampliar avenidas do centro da cidade e construir um complexo de blocos de apartamentos e calçadões modernistas que terminou sendo uma área perigosa, entre outros.

Em sintonia com estes referentes está o terminal, construído em 1969 por doação da Shell de Venezuela. Ele representa, assim como os outros lugares, a marca deteriorada da modernização do petróleo, seu fracasso no tempo. Isto é elevado ao patamar da identidade. As matérias de jornal sobre a construção e inauguração do terminal, que entrecortam as sequências descritivas dos problemas sociais atuais da rodoviária, reforçam esta relação problemática entre passado e presente.

Também identificamos uma questão entre identidade-terminal-decadência na música do documentário. Os acordes alegres de *Aquel zuliano* são usados como um marcador narrativo sempre que se apresentam personagens ou situações novas e nas transições entre sequências. Eles são — na nossa perspectiva — um significante da “vida”, da “alma” daquele espaço.

Por outra parte, as músicas originais, especialmente um conjunto de sons dissonantes de contrabaixo, são utilizadas para acompanhar a representação dos problemas sociais da rodoviária: indigência, infância abandonada, insegurança. Estes dois materiais irão se fundir no final do filme (\approx min 00:52:12). Quando é revelada a morte de *El Cuervo*, o contrabaixo toca os acordes mais melancólicos de *Aquel zuliano*. Lemos isto como um comentário sobre o fracasso do projeto modernizador como uma

marca lacerante incorporada — como uma cicatriz — na identidade do terminal e, por acréscimo, de Maracaibo.

O terminal rachado, abandonado pela mão do Estado modernizador que o criou, sem uma memória oficial, mas, porém, com uma memória dispersa entre personagens em trânsito, é Maracaibo, é o Zulia e, ainda, é a Venezuela. Yanilú Ojeda, em entrevista realizada em dezembro de 2014, explicita esse raciocínio:

A cidade me dói, o país me dói, e esse é um trabalho que fala da minha cidade, do meu país, de mim, daquilo que eu sou, dessa ferida toda da qual a gente vem. Alguém me disse uma vez “é que é duro demais”. Mas claro! É isso o que somos! Eu sou o monte de porradas que recebi! (...) O problema dos venezuelanos em geral é que tudo foi apagado de uma forma tão rápida pelo *boom* do petróleo, que ainda continuamos vivendo estranhamente, que não há de onde você se agarrar. Mas quem vai se importar com essa porra [de terminal] se agora com o que me identifico é com o [*shopping center*] Sambil! (...) Então é isso, ninguém se importa com nada, eu não pertenco a nada, porque foi nisso que ficou este país. Os *gringos* [americanos] se encarregaram de nos implantar o *chip* de que o que valia era o moderno que eles traziam, e que o que nós tínhamos não valia nada [tradução livre nossa].

Nas últimas duas sequências do filme esta percepção da diretora é representada com grande contundência e atinge um grau de crítica política. Em montagem paralela, vemos imagens noturnas de luzes dos ônibus do terminal que fundem a imagens do prefeito de Maracaibo naquela época, Giancarlo Di Martino (aliado do falecido ex-presidente Hugo Chávez), no ato inaugural das festas de *La Chinita* (01:07:00-01:08:30). A atmosfera é fastuosa e ocorre a ignição de luminárias públicas de natal. As vozes empoadas dos mestres de cerimônia do ato exaltam Di Martino e repetem as frases “aqui está Maracaibo”, “a dignidade da Venezuela em Maracaibo” e “a dignidade de Maracaibo”. Enquanto isso, no terminal de passageiros, vazio, chove.

A sequência seguinte (01:08:31-01:13:22) começa com um *tilt down* do céu cinza para o terminal, acompanhado com os acordes melancólicos de *Aquel zuliano* em contrabaixo e bandolim. Vários testemunhos sobre a fundação do terminal são intercalados com planos velozes das matérias de jornal, tratadas com um efeito de pulsação. Na montagem, as imagens finais são as do velório do motorista *El Cuervo*, na frente do balcão da linha Machiques-Maracaibo. A multidão passa para ver o falecido. Depois, os motoristas colocam o caixão no carro fúnebre e saem, em caravana, para o cemitério, buzinando insistentemente. Corte para a cartela com os versos finais de *donde Mara cayó* e música de *Aquel zuliano*.

Este comentário é muito claro. O poder político, em atribuição da mágica do petróleo, ocupa-se do brilho, da festa, do circo, em atos vendidos como “dignificações”,

enquanto os espaços cidadãos, onde a *res pública* se vive dia a dia, estão abandonados e fenecem como *El Cuervo*.

Não é casual que o momento em que a história do terminal se condensa nos relatos dos fundadores, seja o momento final da narrativa, marcado pela morte. Na nossa leitura, isso busca sublinhar que uma situação historicamente delimitada de fracasso — o abandono dos espaços modernizados de Maracaibo, construídos de forma violenta —, continua a ser reproduzida nas estruturas sociopolíticas atuais.

Considerações finais: cultura popular no cinema documentário venezuelano atual

Podemos concluir que *El terminal de pasajeros de Maracaibo* dá continuidade a uma das grandes tradições de representação do documentário venezuelano: contar a história dos que não têm história, dos espaços desvalorizados e das pessoas que fazem suas vidas neles, ou, nas palavras de Carreño, “os personagens excluídos da modernidade e sua promessa de bem-estar social” (2011, p. 209). Estes personagens teriam, tal como apontava Miranda em 1994, “um poder maior de convocatória sobre temas vinculados à nossa identidade” (1994, p. 83). Essa afirmação é decorrente de um verdadeiro paradigma cultural da Venezuela: a reflexão sobre a identidade nacional a partir da ideia de “resgate e valorização” do popular.

Tanto os governos socialdemocratas das décadas de 1970 e 1980, quanto o chamado socialismo da Revolução Bolivariana depois de 1999, têm privilegiado o financiamento de documentários sobre a cultura popular como fonte de identidade nacional nesta chave de ameaça da idiosincrasia nacional perante o avanço dos perigos da modernização e globalização capitalista. Este filme, como outro, nasce desse paradigma.

Porém, a nossa insistência em esmiuçar questões narrativas foi para evidenciarmos um traço que nos parece diferencial no documentário contemporâneo venezuelano: a

preocupação com a articulação da narrativa e não apenas por este “resgate” do popular ameaçado. As palavras de Yanilú Ojeda trazem algo deste traço diferencial:

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

Se o crítico Julio Miranda focava seus ensaios sobre as temáticas, da pertinência de algumas e a redundância de outras, e principalmente sobre contribuição social do documentário — preservar “um estilo de vida simples e *autêntico*” e *agenciar* “os conteúdos de uma história, essa *história dos que não têm história*” (MIRANDA, 1994, p. 136) — filmes mais contemporâneos, como *El terminal de pasajeros de Maracaibo*, podem ser lidos apenas pela sua própria dimensão narrativa.

Por fim, consideramos que *El Terminal* é um exemplo de certo grupo de filmes venezuelanos contemporâneos que vão atrás do mal-estar causado pela persistência do populismo demagógico na cultura política da Venezuela, derivado, por sua vez, dos efeitos da economia petroleira. Esse traço, que é recorrente de diferentes formas, em diferentes perspectivas, merece estudos mais aprofundados no terreno, ainda virgem, do documentário venezuelano contemporâneo.

Referências

CARREÑO, Víctor. Terminales, pasajeros y resignificación de los lugares en Maracaibo: el cine documental de Yanilú Ojeda. **Anales del IAA**, Buenos Aires, n° 42, p. 203-222, jun. 2012. Disponível em: < <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/89>>. Acesso em: dez. 2013.

HURTADO, Samuel. **Matrisocialidad**. Caracas: EBUC-FACES, 1998, 340p.

MAGGI B., Daniel: De la denuncia a la celebración: los cambios en la representación del barrio y sus habitantes en el documental venezolano de la década de 1970. **Cine Documental**, Buenos Aires, n° 12, p. 113-141, 2015. Disponível em: < <http://www.cinedocumental.com.ar/revista/pdf/12/12-Art5.pdf>>. Acesso em: jun. 2015.

MIRANDA, Julio: **Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano**. 1ª Ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994.

_____: Treinta Años de Cine Documental. In: HERNÁNDEZ, T (coord.): **Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993**. I ed.; Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, p. 91-103, 1997.

NICHOLS, Bill. **La Representación da Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós Ibérica S.A, 1997.

- _____. **Introdução ao documentário**. 5ª Ed. Campinas: Papyrus, 2010.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RUFFINELLI, Jorge. **América Latina em 130 documentales**. Chile: Uqbar, 2012.
- WAUGH, Vincent. Acting to Play Oneself: Performance on Documentary. In: **The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film**. Minneapolis: University of Minnesota, 2011, p. 71-92.