



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras - IL
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução - LET
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - POSTRAD

Gilda Maria Pinho Villa-Verde de Carvalho

***Mucamas*: Tradução audiovisual e lugar de fala em um documentário brasileiro**

Brasília
2019



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO –
POSTRAD

GILDA MARIA PINHO VILLA-VERDE DE CARVALHO

Mucamas: tradução audiovisual e lugar de fala em um documentário brasileiro

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução.
Orientadora: Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves

BRASÍLIA
2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

MUCAMAS: TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E LUGAR DE FALA EM UM
DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

GILDA MARIA PINHO VILLA-VERDE DE CARVALHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO, COMO PARTE
DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

APROVADA POR:

PROF^a. DRA SORAYA FERREIRA ALVES, UnB (ORIENTADORA)

PROF^a. DRA. GLADYS PLENS DE QUEVEDO CAMARGO

PROF^a. DRA FERNANDA ALENCAR PEREIRA

PROF^a. DRA HELENA SANTIAGO VIGATA (SUPLENTE)

PROF^a. DRA PATRICIA TUXI DOS SANTOS

BRASÍLIA/DF, 28 DE AGOSTO DE 2019

A meu avô, por ter me ensinado o
gosto pelo saber.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao universo por ter me colocado exatamente onde gostaria de estar.

A meus pais, por terem me ensinado quase tudo o que sou, por serem apoio – sempre – além de incentivo para que eu buscasse conhecimento. Por todo o amor, incondicional.

À querida Soraya por ter sido orientação – a melhor que poderia ter tido – em um universo ainda desconhecido por mim. Pela partilha do conhecimento, além da leveza, positividade e paciência demonstradas a todo momento.

Agradeço à professora Helena Santiago Vigata, por ter compartilhado comigo seus alunos, além de ter contribuído com diálogo e conhecimento.

A meu melhor amigo e companhia, João, por ter sido calma e afeto em momentos de desalento e aflição; por ter sido incentivo e confiança em momentos de criatividade e ação.

À Tia Kênia, pelos habituais palpites.

À Nati por tudo, sempre.

À minha sogra, Fernanda, pelo carinho e docinhos cotidianos.

Agradeço à Jakeline pela vocação em orientar, além da eterna disposição.

Às minhas meninas, Gi Ribeiro, Lu Amadeu, Manu e Mari Mestre por serem o que são a meu lado.

À elas e a eles, todo o meu amor!

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo demonstrar como foram realizadas as legendas em inglês do documentário brasileiro “Mucamas” produzido pelo Coletivo Nós, Madalenas, o qual aborda o tema do trabalho doméstico no Brasil. Também trouxe um debate acerca dos aspectos relevantes e desafiadores para o processo de tradução e legendagem, tais como a questão da oralidade e os aspectos técnicos e estéticos, dentro dos parâmetros descritos por Díaz Cintas (2007). Para tal adotou-se uma dinâmica de trabalho na qual as peculiaridades e idiossincrasias das falas das personagens foram valorizadas e, quando possível, mantidas na língua-alvo. Para trabalhar a questão da oralidade aplicou-se conceitos de Ribeiro (2017) e a perspectiva da fala como ato político de Marcuschi (1997). Outro objetivo proposto foi abordar a complicada temática social do trabalho doméstico trazida pelo filme e como a tradução pode trazer benefícios para a causa, seguindo o conceito de tradução ativista de Baker (2016), procurando-se manter a oralidade e as marcas sociais que se veem presentes no português, tanto no filme quanto em todo o contexto em que este está inserido.

ABSTRACT

The purpose of the present research is to demonstrate how the English subtitles of the Brazilian documentary “*Mucamas*”, which is a Collective *Nós, Madalenas* production addressing the theme of domestic work in Brazil, were made. It also brought a debate about the relevant and challenging aspects for the translation and subtitling process, such as the issue of oral speech and the technical and aesthetic aspects within the parameters described by Díaz Cintas (2007). To this end, a working dynamic was adopted in which the peculiarities and idiosyncrasies of the characters’ speeches were valued and, when possible, kept in the target language. To address the question of oral speech, Ribeiro’s (2017) concepts were applied, as well as the perspective of speech as a political act by Marchuschi (1997). Another proposed goal was to address the complicated social theme of house working brought by the film and how translation can bring benefits to the cause, applying the concept of activist translation by Baker (2016), seeking the maintenance of oral speech and social aspects that are present not only in the original in Portuguese, but also in the whole context in which the film is inserted.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – TRADUÇÃO AUDIOVISUAL, TRADUÇÃO ATIVISTA E ORALIDADE	12
1.1 Estudos da Tradução	12
1.1.1 Tradução Audiovisual: Legendagem	12
1.1.2 Tradução Ativista	17
1.2 Lugar de fala	23
Capítulo 2 – A NARRATIVA DOCUMENTAL	29
2.1 O gênero documentário	29
2.2 O objeto de estudo: <i>Mucamas</i>	36
2.2.1 A metáfora contida na película	37
2.2.2 As Personagens	39
2.2.3 O clímax: a quem pertence a narrativa	41
Capítulo 3 – METODOLOGIA	44
3.1 Tipo de pesquisa	44
Capítulo 4 – AS LEGENDAS	45
4.1. Análise da legenda existente	45
4.2 Proposta de Tradução	48
4.2.1 Questões de oralidade	49
4.2.2 Questões estruturais	52
4.2.4. Questões técnicas	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62
APÊNDICES	64
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO	65
APÊNDICE B – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO	66
APÊNDICE C – LEGENDAGEM SUGERIDA	67
ANEXOS	84
ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO	85

Introdução

Nos últimos anos, vem crescendo em grande velocidade o número de movimentos sociais que têm tomado as ruas – além de espaços cibernéticos – e que trazem consigo as mais diferentes abordagens para os mais variados temas. Parece tratar-se de tentativas de recuperar o tempo perdido depois de anos de falta de representatividade social midiática. Tal realidade não se restringe ao Brasil – ao contrário, está presente também nos outros cinco continentes e tem ganhado destaque nas grandes mídias. Por outro lado, aqueles que se engajam nessas lutas de reivindicação social fazem uso de tecnologias e redes sociais para alcançar seus objetivos, uma vez que são grandes facilitadores para a disseminação de informação e também para a descentralização de referências.

Um exemplo do fenômeno descrito – de redemocratização de informação de cunho social – é o feminismo. Nas novas circunstâncias vividas e estabelecidas no século XXI, com o uso da rede mundial de computadores e a facilidade de se trocar informação, o feminismo teve um resfôlego e uma série de ressignificados. Agora, com diferentes abordagens e estudos, tem colecionado uma quantidade significativa de novas adeptas que se sentem mais bem representadas.

Ainda que o objetivo final do feminismo seja a igualdade de gêneros, ele também opera e se adapta a circunstâncias e contextos menores. O feminismo, em diferentes lugares, luta contra violências que estão – quase sempre – atreladas à microcultura local. Violências sofridas por mulheres negras e pobres não são as mesmas daquelas sofridas por mulheres brancas ou de classe média. Tampouco as reivindicações feministas nos Estados Unidos ou Europa se igualam às reivindicações do movimento feminista no Brasil. Isso não quer dizer que umas são superiores às outras, mas que há a necessidade de feminismos que contemplem mulheres e contextos diferentes; e hoje, neste novo cenário de pluralidade das informações acima descrito, estas são disseminadas mais facilmente.

Com o advento da internet e das redes sociais, a mobilização do que chamamos “Coletivos” ficou mais dinâmica e facilitada e, como resultado, também a divulgação de suas ações e projetos. Dessa forma, diferentes segmentos do feminismo passaram a ter voz e a fazer uso de seu lugar de fala, atraindo cada vez mais pessoas para as lutas desses movimentos.

Tendo em vista o que foi exposto, esta pesquisa tem como intuito propor uma legenda em inglês de um documentário brasileiro, respeitando a oralidade das personagens. O *corpus* selecionado é composto pelo curta metragem documentário brasileiro *Mucamas*, de 2015, produzido pelo Coletivo Nós, Madalenas e disponibilizado nas plataformas YouTube e Vimeo. Por serem plataformas abertas e gratuitas, têm a capacidade de atingir um grande público, nacional e internacional, atuando também como ferramenta de disseminação de informação. “Mucamas” faz parte desse fenômeno em que os movimentos sociais e intelectuais se apresentam sob a ótica do fácil e rápido acesso à informação possibilitado pela internet, ao tratar das questões acerca do trabalho doméstico no Brasil.

A escolha do *corpus* foi feita mediante consulta de bases de dados e pesquisa sobre documentários brasileiros na internet, que se encontra disponível desde fevereiro de 2016. Outro motivo para a escolha foi de cunho pessoal, por julgar as pautas feministas como de grande importância para o desenvolvimento social e, ainda, por compartilhar da noção de que as manifestações culturais em geral são imprescindíveis para o processo de expansão e conhecimento de mundo dos indivíduos, assim como para seu desenvolvimento crítico. Interessei-me pela história e pela maneira como a narrativa é construída. Além disso, julguei significativo explorar o material no âmbito acadêmico, por se tratar de um tema polêmico, cuja discussão é pouco difundida. O interesse pela tradução dessa obra se deve, primeiro, a questões de caráter ideológico, com a intenção de contribuir na difusão, para espectadores de outras línguas, do que passam essas mulheres que trabalham como empregadas domésticas no Brasil. O interesse deve-se também à curiosidade tradutória que se sente desafiada a adaptar-se e a buscar alternativas para textos que se mostram atípicos por suas peculiaridades.

Em relação à problemática que direciona esta pesquisa, a pergunta a ser respondida é: qual a viabilidade de se traduzir para legendas as falas do português para o inglês, levando em consideração as questões linguísticas, técnicas e tradutórias propostas por Cintas e Remael (2007), a fim de se respeitar a oralidade das personagens?

A partir de tal questionamento, tracei como objetivo geral desta pesquisa a proposição da tradução para legendas das falas em português do documentário *Mucamas* para o inglês. As legendas foram elaboradas usando o programa gratuito *SubtitleWorkshop*.

Quanto aos objetivos específicos dessa pesquisa, propõe-se:

- Analisar criticamente as legendas já existentes para o documentário *Mucamas*, levando-se em consideração normas técnicas apontadas por Diaz-Cintas e Remael (2007) e questões tradutórias;
- Fazer a tradução e revisão das falas do documentário *Mucamas*, identificando os problemas mais recorrentes e desafiadores para o trabalho de tradução, seguida de sua adaptação para as legendas; e
- Apresentar a memória de tradução a fim de trazer termos relevantes para discussão.

Para tanto, a dissertação foi dividida em quatro partes: 1) *Tradução audiovisual, tradução ativista e oralidade*, capítulo dedicado à apresentação das bases teóricas que apoiaram esta pesquisa; 2) *A narrativa documental*, capítulo em que é abordada a complexidade narrativa presente em documentários e, particularmente, em *Mucamas*; 3) *Metodologia*, que contempla a explicação dos métodos utilizados no desenvolvimento deste trabalho; e 4) *Proposta das legendas*, em que são descritas, analisadas e contrastadas as legendas existentes de *Mucamas* com aquelas elaboradas para esta pesquisa, a partir dos parâmetros propostos por Díaz-Cintas e Remael (2007).

Capítulo 1 – TRADUÇÃO AUDIOVISUAL, TRADUÇÃO ATIVISTA E ORALIDADE

1.1 Estudos da Tradução

1.1.1 Tradução Audiovisual: Legendagem

No século XXI, a onipresença da grande mídia é facilmente percebida. Em um rápido exercício de leitura de contexto do mundo ao redor – programas de televisão, cinema, *internet*, etc. –, ficam evidentes o crescimento e a importância dos meios de comunicação, além da inegável necessidade da Tradução Audiovisual. Para além disso, a transição da tecnologia analógica para a digital tem aberto novas portas e alterado consideravelmente a essência da indústria cinematográfica.

Assim como a difusão dos computadores e da *internet*, a chegada do DVD pode ser considerada como um dos relevantes desenvolvimentos tecnológicos dos últimos anos. Em pouco tempo, o DVD tornou-se o maior meio de distribuição e consumo de materiais audiovisuais. No entanto, em um tempo igualmente curto, tornou-se obsoleto. Seguindo esse processo de desenvolvimento tecnológico, em uma velocidade muitas vezes difícil de acompanhar, surgiu então o *Blu-Ray* – muito embora, do mesmo modo, este tenha sido rapidamente substituído.

Atualmente, os canais de *streaming* via *internet*, conhecidos por disponibilizar conteúdo sob demanda do espectador, são os mais difundidos. Alguns exemplos são: Netflix, YouTube, HBO GO, Globo Play, Vimeo, entre outros. Além de disponibilizarem conteúdos produzidos por terceiros, alguns deles também produzem o seu próprio conteúdo.

Sobre esse desenvolvimento, Cintas e Anderman (2009) colocam:

A velocidade com que algumas dessas mudanças estão ocorrendo na prática do trabalho é, talvez, mais impressionante no campo da legendagem. Em um período de tempo relativamente curto, o processo de legendagem tem passado por uma transformação substancial; o que, uma década atrás, era

prática comum, hoje é visto como desatualizado.¹ (CINTAS & ANDERMAN, 2009, p. 3)

Cintas e Anderman (2009) ressaltam que, desde o princípio do cinema, diferentes formas de transferência linguística fizeram-se necessárias para que programas audiovisuais pudessem ser compreendidos por aqueles que desconheciam a língua de partida. Ainda que o surgimento da Tradução Audiovisual tenha coincidido com o do cinema falado, ilustrando a importância de se encontrar novas formas de traduzir perante as mudanças trazidas pelo avanço tecnológico, foi muito depois que passou a ser um campo estudado. Muito embora a prática da Tradução Audiovisual constantemente apresente momentos de dificuldades para o tradutor – para além daquelas relacionadas à troca de idioma – advindas dos limites impostos pelas peculiaridades do próprio sistema audiovisual, somente a partir da década de 90, a atividade passou a ser sistematicamente discutida sob a perspectiva tradutória.

Entre os principais modos de traduzir a língua falada de um filme, estão: mantê-lo como falado ou alterá-lo para texto escrito. Na primeira opção, os diálogos originais são substituídos por uma nova trilha sonora das vozes, agora na língua de chegada; esse processo é conhecido como *revoicing*: conceito que abrange métodos de tradução em que pode haver ou substituição total do áudio (quando não se escuta o som original, como em dublagem ou narração) ou substituição parcial (quando o som original ainda pode ser ouvido ao fundo, como em *voice-over* ou interpretação). Todas as alternativas estão disponíveis para tradutoras e tradutores, embora algumas sejam mais adequadas para determinados gêneros audiovisuais.

Cintas e Anderman (2009) afirmam:

Quando tomada a decisão de manter a trilha original e alterar do código falado para o escrito, adicionando texto à tela, a técnica é conhecida como legendagem. Mais rápida e bem mais barata que dublagem, tornou-se mais recentemente o meio de tradução mais favorecido no mundo da mídia e anda de mãos dadas com a globalização.² (CINTAS & ANDERMAN, 2009, p. 4)

¹ Do original: “The rate at which some of these changes in working practice are taking place is perhaps most striking in the field of subtitling. In a relatively short period of time, the process of subtitling has gone through a substantial transformation; what a decade ago was common practice is now viewed as out of date.” [Tradução minha]

² “When the decision has been taken to keep the original soundtrack and to switch from the spoken to the written mode, by adding text to the screen, the technique is known as subtitling. Quicker and a lot cheaper than dubbing, it has more recently become the favored translation mode in the media world and comes hand in hand with globalization” .[Tradução minha]

Ainda, Panayota (2009) explica que as restrições espaciais, temporais e técnicas dos programas audiovisuais estão diretamente relacionadas ao formato das legendas. A autora esclarece alguns aspectos da legendagem:

a) Espaço: Não há espaço para longas explicações no espaço delimitado para as legendas. A norma costuma ser duas linhas de texto enquanto o número de caracteres por linha depende de fatores tais como a plataforma na qual a legenda é elaborada. Por ser a legibilidade de máxima importância, sugere-se (CINTAS & ANDERMAN, 2007, p. 172-80) que uma legenda ideal contenha apenas uma sentença, com as orações que a compõem dispostas em linhas separadas;

b) Tempo: o comprimento de uma legenda é diretamente relacionado ao seu tempo de permanência na tela. Um tempo de entrada e saída preciso é muito importante, e o texto de uma legenda deve estar em equilíbrio com seu tempo de leitura. “Não importa quão perfeita seja uma legenda em termos de formato e conteúdo, ela sempre deixará de ser bem sucedida se o espectador não tiver tempo suficiente para lê-la” (PANAYOTA, 2009);

c) Apresentação: as legendas podem tomar até 20% do espaço da tela. O tamanho dos caracteres e a posição das legendas na tela são fatores importantes para sua legibilidade.

Panayota afirma ainda que, quando informações importantes estão mais presentes no áudio que nas imagens, deve-se elaborar legendas mais completas possível, de forma que o espectador não perca nenhuma informação importante. As legendas deste trabalho foram desenvolvidas na tentativa de seguir esse parâmetro.

Levando em consideração que “Mucamas” é um documentário que consiste inteiramente em entrevistas nas quais as personagens falam livremente, julga-se que suas falas carregam o grande peso das informações contidas no filme. Ainda assim, trata-se de uma obra de audiovisual, uma obra de arte, cujas imagens são de grande importância e, por isso, não podem ser ignoradas. Os cenários que cercam as personagens são reais e dizem muito sobre cada uma delas: onde e em que condições moram; onde trabalham; como são tratadas nas casas onde trabalham; etc. Assim, foi necessária atenção na tradução e elaboração das legendas, de modo que estas ficassem o mais completas possível. Foi preciso desenvolver um equilíbrio em que, algumas vezes, a legenda trazia uma grande quantidade de informações e, em outras, as informações apareciam sintetizadas, dando prioridade às imagens.

Ainda que a Panayota afirme que elementos característicos do discurso espontâneo, “como lapsos de linguagem, pausas, falsos inícios, sentenças por terminar, construções gramaticalmente errôneas,” sejam difíceis de reproduzir na escrita (PANAYOTA, 2009, p. 26)³ e representem mais um desafio para o tradutor, no trabalho aqui desenvolvido, houve uma tentativa de subverter esse padrão. Para tanto, levou-se em consideração entendimentos de Marcuschi (1997) acerca da supervalorização da escrita como fundamentação de preconceitos em contraponto a aspectos orais da língua, bem como a ideia (VIGATA, et al., 2019) de manutenção de aspectos do discurso oral no canal escrito como ferramenta de valorização da oralidade. Julga-se que esses aspectos das falas são intrínsecos às personagens e contribuem para uma real compreensão da narrativa. Assim, quando foi possível, houve a tentativa de manutenção desses aspectos presentes na fala na legenda.

Skuggevik (2009), por outro lado, explica a legendagem e seus desafios enfatizando o poder de escolha a que o tradutor está sujeito nesse processo de tradução:

É fato incontornável que a legendagem, como forma de tradução interlinguística, deve simplificar informação, **se não for sempre que possível, então que seja sempre que necessário**. Essa necessidade de simplificar surge porque as legendas não substituem a língua original do filme, e até mesmo – sendo as legendas muito complexas – competem com elas. Assim, ter que combinar a velocidade de leitura com a velocidade de fala invariavelmente leva a escolhas sobre o que priorizar nas legendas e isso constitui uma parte igual de todo o processo de tradução.⁴ (SKUGGEVIK, 2009, p.197)

Aqui, Skuggevik fala sobre o processo de traduzir para legendar. É possível inferir como tal processo deve sempre ser pautado pelo produto audiovisual com o qual se está trabalhando e também pelo resultado que se deseja alcançar com a legenda, ou seja, um novo produto audiovisual, - agora um filme legendado. No entanto, o grifo evidencia ainda como o processo de simplificação da informação, de uma forma ou de outra, deve sempre estar presente na elaboração das legendas. Cabe ao tradutor avaliar quando esse processo é a principal prioridade e quando é possível priorizar outros

³ “The shift of mode from speech to writing presents the subtitler with yet more challenges. Characteristics of spontaneous speech, such as slips of the tongue, pauses, false starts, unfinished sentences, ungrammatical constructions, etc., are difficult to reproduce in writing.” P. 26

⁴ “It is an inescapable fact that subtitling, as a form of interlingual translation, must simplify information, **if not wherever possible, then wherever necessary**. This need to simplify arises because subtitles do not replace the original language of the film and even - should the subtitles be too complex - compete with them. Thus, having to match reading speed to speaking speed invariably leads to choices about what to prioritise in subtitles, and this forms an equal part of the whole translation process.” [Tradução minha, grifo meu]

aspectos do produto audiovisual, ainda que seja sempre necessário observar essa orientação.

Díaz-Cintas e Remael (2009) definem a legendagem como uma prática de tradução caracterizada pela apresentação de um texto escrito – em geral, localizado na parte inferior da tela – que tem como finalidade a reconstituição do diálogo original dos falantes, bem como os elementos discursivos apresentados pelas imagens (letras, inserções, grafite, inscrições, cartazes e similares) e, ainda, as informações contidas na trilha sonora (músicas, vozes em off).

Díaz-Cintas e Remael afirmam ainda que

Todos os programas legendados são compostos por três principais elementos: a palavra falada, a imagem e as legendas. A interação destes três elementos, juntamente com a habilidade do espectador de ler tanto as imagens quanto o texto escrito em determinada velocidade, e o tamanho da tela, determinam as características básicas do meio audiovisual.⁵ (DÍAZ-CINTAS & REMAEL, 2009, p. 9)

Para facilitar a legibilidade das legendas, estas devem aparecer em sincronia com a imagem e os diálogos, e, ainda, fornecer uma narrativa semanticamente adequada ao diálogo em língua fonte. E, claro, devem permanecer exibidas na tela por tempo suficiente para que os espectadores possam lê-las por completo.

Quanto aos parâmetros técnicos, Díaz-Cintas e Remael (2009) apontam dois tipos de legendas: as legendas abertas e as legendas fechadas. No caso das legendas abertas, estas são gravadas ou projetadas nas imagens, de modo que não podem ser removidas ou desligadas. O programa e as legendas são uma coisa só, não podem desassociarem-se e, assim, o espectador não tem escolha quanto o seu aparecimento na tela. Já no caso das legendas fechadas, ao espectador é dada a opção de adicionar ou não as legendas que ficam escondidas e só podem ser vistas com um decodificador apropriado. É o caso de legendas em DVD e Blu-Ray que, normalmente apresentam algumas opções de língua. O mesmo acontece em serviços de streaming.

⁵ “All subtitled programmes are made up of three main components: the spoken word, the image and the subtitles. The interaction of these three components, along with the viewer’s ability to read both the images and the written text at a particular speed, and the actual size of the screen, determine the basic characteristics of the audiovisual medium”. [Tradução minha]

1.1.2 Tradução Ativista

Paralelamente à questão da tradução audiovisual, é possível observar o fenômeno da arena política atual, na qual intervenções, tanto discursivas quanto não discursivas, são mediadas por vários atos e processos de tradução, uma vez que manifestações da globalização são cada dia mais evidentes.

É possível afirmar que a globalização tem influenciado inúmeros processos a que nós, como cidadãos, estamos sujeitos. Desde o aumento de produções audiovisuais em lugares antes desconhecidos à indústria multimídia até a maior difusão de informação acerca de populações descartáveis, a que Santos (2007) explica como se segue:

O fascismo social é a nova forma do estado de natureza, e prolifera à sombra do contrato social sob duas formas: pós-contratualismo e pré-contratualismo. O pós-contratualismo é o processo pelo qual grupos e interesses sociais são excluídos do contrato social sem nenhuma perspectiva de regresso: trabalhadores e membros das classes populares em geral são expulsos do contrato social em virtude da eliminação dos seus direitos econômicos e sociais, tornando-se assim populações descartáveis. O pré-contratualismo consiste no bloqueamento do acesso à cidadania a grupos sociais que tinham a expectativa fundamentada de nela ingressar: por exemplo, a juventude urbana dos guetos das megacidades do Norte e do Sul globais. (SANTOS, 2007, p.81)

Mucamas é um claro exemplo da intersecção entre o aumento de produções audiovisuais e a difusão de informação acerca de populações descartáveis. Um documentário produzido por jovens mulheres negras sobre empregadas domésticas.

Nesse sentido, Mona Baker (2016) explicita que a revolução egípcia que se desenrolou a partir das manifestações de janeiro de 2011 – conhecidas como “Primavera Árabe” – é fruto das complexas relações sociais que hoje são regidas pela norma da globalização. Baker compreende as complexidades, desafios e limitações de uma ou mais formas de tradução atreladas aos processos da revolução como principal personagem e ferramenta para a transformação social e disseminação de informação de resistência. Para a autora, essa é uma forma de conectar movimentos sociais ao redor do mundo. Aos processos tradutórios que se dão nesse contexto da arena política, denomina-se Tradução Ativista.

Assim, Baker editou *Translating Dissent – Voices from and with the Egyptian revolution* (2016): volume dedicado inteiramente à revolução egípcia, que apresenta

uma compilação de artigos elaborados por ativistas, versando sobre suas experiências tradutórias no campo das dissidências.

Em *Reflexões éticas sobre ativismos cinematográfico e de legendagem*⁶, contribuição para *Translating Dissent*, (2016) Salma El Tarzi⁷ – que esteve profundamente envolvida no desenrolar dos acontecimentos no Egito em 2011 – fala de suas experiências, visões e propostas para o campo da tradução ativista. A autora conta que, a partir de sua inesperada participação em uma oficina sobre tradução de mídias, passou a refletir sobre como o trabalho de legendagem em seus filmes ativistas era renegado e desvalorizado. Um dos temas da oficina era justamente a divisão existente entre aqueles que faziam os filmes e os que faziam as legendas: legendadores eram tratados apenas como trabalhadores convidados, sem que pudessem expressar seus próprios pontos de vista, em oposição a serem parceiros com direito de oferecer contribuições e observações como qualquer outro membro da equipe. El Tarzi percebeu, então, que, assim como ela, esses legendadores eram voluntários, que cediam seu tempo e energia por acreditarem na mesma causa que ela. A autora, então, apresenta a reflexão de como se dá a sua relação com seu trabalho enquanto diretora de filmes ativistas:

A verdade é que quando eu faço um filme para o Moisreen, a minha relação com ele acaba no instante em que o grupo, depois de terem feito seus comentários e observações, concordam em apresentá-lo; a palavra *grupo* aqui certamente não inclui os tradutores que posteriormente irão legendá-lo. O grupo é limitado aos meus colegas cineastas do coletivo. A verdade é que não tenho ideia de quem traduz os meus filmes. Eu não sei os seus nomes, eu não sei como eles são e eu certamente não discuto o filme com eles.⁸ (EL TARZI, 2016, p. 90)

Em seu artigo, El Tarzi repensa essa relação entre diretores e tradutores. Como um exemplo de falha, a autora apresenta um padrão que envolve a colocação de legendas, por parte dos diretores, na parte inferior da tela para indicar o nome do orador. Devido às

6 *Ethical reflections on activist film-making and activist subtitling* [Tradução minha]

7 Premiada documentarista que recebeu seu diploma de bacharel em direção de cinema pelo Instituto de Cinema Egípcio em 1999. A partir daí, trabalhou como diretora-assistente e produtora em diversos filmes convencionais e comerciais de televisão. Em 2004, lançou seu primeiro documentário, o curta *Do you know why?*, pelo qual recebeu a medalha de prata no Festival Rotterdam de Filmes Árabes. Desde então, dirigiu vários documentários para Al Jazeera bem como para a Delegação da Cruz Vermelha. El Tarzi é membro do Mosireen – um coletivo ativista sem fins lucrativos – e também da Operação Anti-Assédio Sexual (OpAntiSH).

8 “*The truth is that when I make a video for Moisreen, my relationship with it ends the instant the group, having first made their comments and observations, agree to show it; the word group here most certainly does not include the translators who will subsequently subtitle it. The groups is limited tom y fellow film-makers from the collective. The truth is that i have no idea who translates my films. I don’t know their names, I don’t know what they look like, and I certainly don’t discuss the film with them*”. [Tradução minha]

restrições impostas por um *software* de legendagem, isso força o tradutor a posicionar a tradução por cima do título, que já está gravado na imagem, tornando difícil, senão impossível, que o espectador leia quaisquer dos dois textos. Uma falha simples e um tanto comum que certamente seria evitada caso tradutores e diretores tivessem um relacionamento profissional mais próximo:

Talvez o que tenhamos que fazer seja reexaminar o processo de produção de filmes como um todo, de modo que a legendagem torna-se uma parte indivisível dele, ao invés de apenas um extra. Isso pode implicar que a legendagem seja levada em consideração desde o início – como é feito com outros elementos tais como fotografia, edição e sonoplastia – assim transformando legendadores em participantes (ou, mais corretamente: legendadores assim tornando-se participantes) neste processo. Mais importante, precisamos adotar uma visão mais ampla do filme e de sua audiência. Nosso alvo é, em primeiro lugar e acima de tudo, uma audiência local ou nós queremos levar a mensagem para um público mais amplo, acreditando que todos nós estamos lutando contra o mesmo sistema em todos os lugares, quer seja no Egito ou México, na Grécia ou em Oakland? Se esta última, então é crucial que legendadores sejam capazes de exercitar seus julgamentos, para acrescentar o que quer que considerem necessário para melhorar a compreensão do público estrangeiro sobre o assunto em questão. Sua intervenção pode assumir a forma de uma cartela narrativa adicionada ao início do filme para descrever o contexto dos eventos sendo descritos. **Ou pode envolver a exploração de diferentes opções para transmitir elementos diferentes da cena na tela, desde cantos e músicas de fundo até grafites e pôsteres** – detalhes que, se fossem ignorados, e a tradução se ativesse ao diálogo e narração principais, negaria ao espectador estrangeiro a completa compreensão do momento. Supondo que a tecnologia necessária esteja disponível, isso pode exigir que tradutores posicionem suas legendas destes vários elementos em áreas diferentes da tela.⁹ (EL TARZI, 2016, p. 91-92)

Com os argumentos e exemplos apresentados por El Tarzi, fica evidente que, na atual conjuntura – a não participação de tradutores no processo criativo do filme, atuando apenas como terceirizados –, o resultado do trabalho de tradução audiovisual fica prejudicado. Como

⁹ “Perhaps what we need to do is to re-examine the film-making process as a whole, so that subtitle becomes an indivisible part of it, instead of just a bolted-on extra. This might entail taking the subtitling into consideration from the outset – as it is done with other elements such as photography, editing and sound engineering – thereby turning subtitlers into participants (or, more correctly: subtitlers thereby becoming participants) in this process. More importantly, we must adopt a broader vision of the film and its audience. Are we targeting a local audience first and foremost, or do we want to bring the message to a wider audience, believing as we do that we are all fighting the same system everywhere, whether in Egypt or Mexico, in Greece or in Oakland? If the latter, then it is crucial for subtitlers to be able to exercise their judgment, to add whatever they deem necessary to enhance the foreign audience’s understanding of the issue at hand. Their intervention might take the form of a narrative intertitle added at the beginning of the film to explain the context of the events being depicted. Or it might evolve exploring different options to convey different elements of the shot on-screen, from background chants and songs to graffiti and posters – details which, if they were to be ignored and the translation confined to the main dialogue and narration, would deny the foreign viewer a full understanding of the moment. Assuming the necessary technology can be made available, this might require subtitlers to place their translations of these various elements in different areas of the screen.” [Tradução minha]

apontado por ela, do ponto de vista de um tradutor, a legendagem é a forma que se tem de engajar-se em ativismo político. Nesse sentido, legendadores devem ter – e exigir – um maior grau de liberdade para traduzir para audiências estrangeiras que não estejam totalmente familiarizadas com todos os aspectos dos eventos retratados e com o contexto no qual ocorreram. O grifo na citação tem a intenção de demonstrar ainda que as ideias de El-Tarzi estão de acordo com Díaz-Cintas e Remael (2009) já mencionado anteriormente.

Salma El Tarzi apresenta, em seu artigo, a conclusão de que se deve pensar em uma nova forma de aproximação e relacionamento entre profissionais de legendagem e cineastas, desenhando-se um plano de trabalho que leve em consideração a audiência estrangeira desde o início e, portanto, pense o processo de tradução desde os primeiros passos. Dessa maneira, seria possível passar do modelo tradicional de tradução *freelance*, no qual o tradutor entrega um trabalho puramente linguístico, para um modelo no qual o legendador é parte integral da equipe de produção e igualmente responsável por transmitir o espírito do filme.

Leil-Zahra Mortada¹⁰ fundou em 2012 o projeto *Palavras de Mulheres da Revolução Egípcia*¹¹, um projeto oral de "*História 'Delas'*" (tradução minha para o termo *Herstory*, cuja entrada no dicionário Oxford apresenta: “história vista por uma perspectiva feminina ou especificamente feminista”¹²), com o objetivo de colher e apresentar relatos de mulheres de todas as comunidades egípcias que tiveram participação nos vários estágios da revolução egípcia.

Em inglês, *Herstory* é um termo que designa a *história escrita a partir de uma perspectiva feminista, enfatizando o papel da mulher ou, então, contada do ponto de vista de uma mulher*. O objetivo principal de *Herstory* é colocar as mulheres em evidência, tirando-as da obscuridade do registro histórico tradicional. O termo é um neologismo cunhado a partir de um trocadilho com a palavra *History* (em inglês, história) e faz parte da crítica feminista à historiografia convencional, a qual, de acordo com o movimento feminista, é escrita como “*his story*” (história dele) ou seja, do ponto de vista masculino. Embora o prefixo *his* em *history* nada tenha a ver etimologicamente com o pronome possessivo masculino *his* e que sua ocorrência aqui seja apenas uma coincidência, o neologismo traz, ainda assim, a discussão epistemológica de que a história é retratada sempre do ponto de vista do dominador, na medida em que não leva em consideração o ponto de vista de populações

10 Integrante de vários grupos de mídias alternativas e coletivos políticos no Líbano, Egito e Espanha, com foco principal em ativismo de gênero. Nos últimos anos, Mortada trabalhou principalmente com a revolução egípcia, primeiramente integrando-se a coletivos como Operação Anti-Assédio Sexual (OpAntiSH) .

11 *Words of Women from the Egyptian Revolution* [tradução minha]

12 *History viewed from a female or specifically feminist perspective*. [Tradução minha]

não dominantes. Nesse sentido, pode-se citar Boaventura Sousa Santos (2007) que afirma que a cartografia moderna a que estamos submetidos é dual no que tange os âmbitos epistemológico e jurídico. Universidades, centros de pesquisa, escolas de direito e profissões jurídicas formam as fortes bases institucionais responsáveis pela implementação da intensa dualidade do pensamento abissal, além da desproporcionalidade entre os termos dessa dualidade. O autor prossegue:

O outro lado da linha abissal é um universo que se estende para além da legalidade e da ilegalidade e para além da verdade e da falsidade. Juntas, essas formas de negação radical produzem uma ausência radical: a ausência de humanidade, a subumanidade moderna. Assim, a exclusão se torna simultaneamente radical e inexistente, uma vez que seres subumanos não são considerados sequer candidatos à inclusão social (a suposta exterioridade do outro lado da linha é na verdade a conseqüência de seu pertencimento ao pensamento abissal como fundação e como negação da fundação). [...] A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para que a outra parte da humanidade se afirme como universal (e essa negação fundamental permite, por um lado, que tudo o que é possível se transforme na possibilidade de tudo e, por outro, que a criatividade do pensamento abissal banalize facilmente o preço da sua destrutividade). (SANTOS, 2007, p. 76)

Nesse sentido, Mortada traz uma visão crítica a respeito dos níveis de tradução envolvidos em seu projeto. Começa por descrever sua proposta, que consiste em um projeto audiovisual de "*História 'Delas'*", desenvolvido para lembrar a história das funções vitais que as mulheres têm desempenhado na formação dos acontecimentos ocorridos no Egito antes e a partir de janeiro de 2011. A proposta é documentar e lançar luz sobre a participação de mulheres na Revolução Egípcia, além de documentar suas experiências como parte da memória histórica daquele importante conjunto de acontecimentos.

A motivação para o projeto surgiu da percepção de que, de um ponto de vista histórico, as mulheres, bem como suas conquistas e contribuições, são geralmente apagadas e pouco valorizadas. Dificilmente encontra-se uma fonte cujos relatos históricos sejam inclusivos e considerem também o papel da mulher na história. Nesse sentido, Mortada afirma:

A participação de mulheres na revolução egípcia não veio como uma surpresa para nós, e nós também não a enxergamos como um fenômeno extraordinário. Mulheres são parte de qualquer sociedade e fazem parte do espectro social, político e econômico. É a história que tende a, em muitos casos, condenar ao ostracismo a participação de mulheres e mantê-las nas sombras enquanto destacam a participação de homens e atribuem papéis de

liderança exclusivamente a eles. É por isso que estamos documentando História'Delas.¹³ (MORTADA, 2016, p. 127)

Apesar de ter foco no Egito, o projeto foi concebido como uma ferramenta de empoderamento feminino para qualquer lugar e também como fonte para pesquisadores, estudantes e qualquer interessado nas questões apresentadas. Nesse sentido, prezou-se pela legendagem de cada um dos segmentos de entrevistas da série para o maior número de línguas possível. Optou-se também pela livre distribuição do material em uma plataforma amplamente acessível, o *YouTube*. Assim, a tradução era parte fundamental do projeto desde sua concepção, com a legendagem figurando já em sua primeira proposta.

Sobre a escolha de linguagem inclusiva e a dificuldade de usar pronomes de gênero neutro, Mortada relata:

A escolha de expressões e termos a serem usados foi fundamental desde o início do projeto. Um exemplo é o termo História'Dela (*Herstory* – em inglês) em contraste ao comumente usado “História”. O termo não foi escolhido como uma marca brilhante para o projeto, mas como meio de se fazer uma afirmação política contra a histórica marginalização da mulher. É reconhecido em países de língua inglesa como parte do léxico de movimentos feministas, que remonta a 1960, mas permanece incomum no contexto egípcio, mesmo para aqueles que têm um bom domínio do inglês. Apesar da dificuldade (ou impossibilidade) de traduzir o etimologicamente “falso” neologismo para o árabe, sentimos que ele nos permitia emitir uma importante mensagem e não encontramos uma alternativa concisa em árabe ou em inglês que nos ajudasse a levantar a questão da representação da mulher na escrita da história.¹⁴ (MORTADA, 2016, p. 129)

Assim como língua e tradução, a escolha das mulheres apresentadas no projeto de Mortada teve um importante papel: elas foram cuidadosamente selecionadas para refletirem a diversidade e riqueza dos discursos, identidades religiosas, históricas, sociais e educacionais, e as experiências de mulheres que tenham se envolvido na revolução. Portanto, o projeto

13 “*The participation of women in the Egyptian revolution didn't come as a surprise to us, nor do we view it as an extraordinary phenomenon. Women are part of every society and form part of the social, political and economic spectrum. It is history that tends in most cases to ostracize the participation of women and keep them in the shadows while highlighting the participation of men and attributing leading roles exclusively to them. This is why we are documenting Herstory*” [Tradução minha]

14 “*The choice of expressions and terms to be used was key to from the early stages of the project. One example is the term Herstory (in English), in contrast to the commonly used History. The term was not chosen as a glossy brand for the project, but rather as a means of making a political statement against the historical marginalization of women. It is recognizable in English-speaking countries as part of the lexicon of feminist movements, dating back to the 1960s, but it remains unfamiliar in the Egyptian context, even to many who have a good command of English. Despite the difficulty (or impossibility) of translating the etymologically 'false' neologism into Arabic, we felt that it allowed us to signal an important message and could not find a concise alternative in Arabic or English that would help us raise the question about women's representation in the writing of history*”. [Tradução minha]

desafia generalizações a respeito de mulheres árabes e muçulmanas e tentativas de homogeneizá-las internacionalmente. As entrevistas permitem que espectadoras e espectadores se familiarizem com as lutas dessas mulheres antes e durante a revolução. As mulheres passam a ser foco e, dessa forma, suas vozes podem alcançar o mundo – ou, pelo menos, quem esteja interessado em se envolver com essas questões ao escutar as próprias sujeitas.

1.2 Lugar de fala

No contexto desta pesquisa, levou-se em consideração o conceito de *lugar de fala* discutido por Djamilia Ribeiro (2017) no livro *O que é lugar de fala?*, no qual Ribeiro apresenta um compilado de autores e teóricos e disseca seus pensamentos para explicar tal conceito. Em um primeiro momento, a autora traça um panorama sobre os percursos intelectual e de luta de mulheres negras durante a história, pois considera que o conceito de lugar de fala é uma evolução de aspectos e conceitos do movimento feminista negro.

Lélia Gonzalez (1984), por exemplo, entende que a hierarquização de saberes – na qual os pensamentos e conhecimentos eurocêntricos estão no topo da cadeia – está intimamente ligada à classificação racial da população. É essa hierarquização que legitima a superioridade da lógica eurocêntrica, conferindo, assim, ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do poder de classificação do que é considerado conhecimento válido. Sendo assim, estrutura-se como dominante e, portanto, desqualifica outras experiências do conhecimento.

Como forma de subverter a lógica dominante, em muitos de seus textos, Gonzalez faz uso de uma linguagem em discordância com as regras da gramática normativa, de modo a trazer visibilidade ao legado linguístico de povos que foram escravizados. Para denominar, além de valorizar esse legado linguístico, cunhou o termo “*pretuguês*”.

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. [Grifos meus] (GONZALES, 1984, p.238)

Sobre os processos de transgressão de Gonzalez, Djamila Ribeiro (2017) comenta:

Importante ressaltar o quanto é fundamental para muitas feministas negras e latinas a reflexão de como a linguagem dominante pode ser utilizada como forma de manutenção de poder, uma vez que exclui indivíduos que foram apartados das oportunidades de um sistema educacional justo. A linguagem, a depender da forma como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento e criar mais espaços de poder em vez de compartilhamento, além de ser um – entre tantos outros – impeditivo para uma educação transgressora. (RIBEIRO, 2017, p. 28)

Com seus pensamentos, Lélia Gonzalez, questiona e desestabiliza a epistemologia dominante e faz uma reflexão profunda sobre como o Brasil é composto por diversas identidades e como estas se manifestam também na forma da língua.

Em seguida, Ribeiro passa a discutir aspectos mais específicos sobre o conceito de lugar de fala. Primeiramente, explica que o conceito de discurso aplicado a esse contexto é o de Foucault: “[...] ou seja, de não pensar discurso como amontoado de palavras ou concatenação de frases que pretendem um significado em si, mas como um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estaremos falando de poder e controle.” (RIBEIRO, 2017, p. 58)

Ribeiro explica que o conceito de lugar de fala não tem uma epistemologia determinada, que a origem do termo é imprecisa. Mas acredita-se que o conceito teria surgido a partir da tradição de discussão acerca de *feminist stand point* – ponto de vista feminista –, diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. Explica ainda que há quem pense lugar de fala de uma perspectiva da psicanálise.

Ribeiro explica que, através da reivindicação de diferentes pontos de análises e da afirmação de que o feminismo negro tem como um de seus objetivos marcar o lugar de fala daqueles que propõe tais análises, é possível perceber como essa marcação torna-se crucial para que se possa entender as realidades que a normatização hegemônica considera como implícitas. Ribeiro afirma que o conceito não se refere a indivíduos,

“[...] mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. [...] Não se trata de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades.” (RIBEIRO, 2017, p. 63)

A autora aprofunda a discussão argumentando que, tendo como objetivo a diversidade de experiências, a consequência é a quebra de uma visão universal. Explica ainda que uma mulher negra, por conta de sua localização social, irá experimentar gênero de forma diferente de uma mulher branca. Mais adiante, Ribeiro expõe a crítica mais recorrente à teoria, a de que a referência é sempre o indivíduo em sua particularidade. Afirma:

No Brasil comumente ouvimos esse tipo de crítica ao conceito, porque os críticos partem de indivíduos e não das múltiplas condições que resultam nas desigualdades e hierarquias que localizam grupos subalternizados. As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratados de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente. (RIBEIRO, 2017, p. 65.)

Ribeiro ressalta, ainda, que essas condições não são impeditivas para a criação de ferramentas de enfrentamento daquilo que chama de “silêncios institucionais” e que, de fato, existem diversas formas de organizações políticas, culturais e intelectuais; ainda que essas condições sociais dificultem a visibilidade e legitimidade de tais produções. Quando se fala em direito à existência digna e à voz, a referência é o *locus* social e a maneira como o lugar imposto representa uma grande dificuldade da possibilidade de transcendência. Ainda que a experiência individual importe, o foco principal está na tentativa de entender as condições sociais que caracterizam o grupo do qual o indivíduo faz parte e também quais são as experiências que o indivíduo compartilha enquanto grupo. Nesse sentido, Ribeiro afirma:

Reduzir a teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala somente às vivências seria um grande erro, pois aqui existe um estudo sobre como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade. (RIBEIRO, 2017, p. 69)

Mais adiante, a autora explica que o lugar social não traz consigo necessariamente a compreensão discursiva acerca desse lugar. Mas que, no entanto, o lugar que alguém ocupa socialmente o faz ter experiências distintas e outras perspectivas.

A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala faz com que refutemos a visão universal da mulher e de negritude, além de outras identidades. Da mesma forma, faz com que homens brancos que, por serem a camada mais privilegiada da sociedade, sentem que estão em posição universal, compreendam o significado de ser branco como metáfora do poder. O que se pretende com isso é criar uma oposição a uma pretensa universalidade. Ao promover

uma multiplicidade de vozes, a intenção é, principalmente, romper com o discurso autorizado e único que se pretende universal.

Dentro da lógica colonial, em uma sociedade supremacista branca e patriarcal, mulheres brancas, mulheres negras, homens negros, pessoas transexuais, lésbicas, gays não podem falar do mesmo modo que homens cis heterossexuais. Não existe o mesmo espaço e legitimidade. Saberes construídos fora do espaço acadêmico são desqualificados.

(...) tema essencial quando discutimos lugares de fala: é necessário escutar por parte de quem sempre foi autorizado a falar. (...) essa dificuldade da pessoa branca em ouvir, por conta do incômodo que as vozes silenciadas trazem, do confronto que é gerado quando se rompe com a voz única. (RIBEIRO, 2017, p. 80)

Dessa forma, é possível entender que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois aqui se fala de localização social. A diferença é somente a posição de privilégio em que cada um se encontra. É fundamental que aqueles que pertencem ao grupo social mais privilegiado, em se tratando de *locus* social, consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados.

No atual contexto em que vivemos, com a difusão da internet, tem sido possível observar uma dinâmica de disputas de narrativas, na qual pessoas de grupos historicamente discriminados encontram um lugar para existir, criando canais de vídeo, páginas e sites, blogs, etc. Mesmo diante dos limites impostos, essas vozes dissonantes têm sido capazes de criar ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica. Como se para provar o ponto aqui ressaltado, essas vozes têm sido, muitas vezes, taxadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto.

A teoria de lugar de fala de Djamila Ribeiro, com suas noções de uma hierarquia na qual o homem branco tem seu lugar de fala já garantido enquanto a mulher negra tem que reivindicar o seu espaço, vai ao encontro da teoria do pensamento abissal, a qual Boaventura Sousa Santos explica da seguinte forma:

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas fundamentam as primeiras. As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece como realidade, torna-se inexistente e

é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o “outro”. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. O universo “deste lado da linha” só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética. (SANTOS, 2007, p. 71)

Tais distinções do pensamento abissal permitiram a existência da distinção invisível entre as sociedades metropolitanas e os territórios coloniais. Santos afirma que, enquanto as sociedades metropolitanas eram regidas pela dicotomia da “regulação/emancipação”, esta não valia para os territórios coloniais que, por sua vez, eram regidos pela dicotomia “apropriação/violência”. No campo do conhecimento, as linhas abissais determinam a concessão da exclusividade da diferenciação universal entre o verdadeiro e o falso à ciência, em detrimento da filosofia e da teologia. Enquanto deste lado da linha, há a tensão entre a ciência por um lado, e a filosofia e a teologia por outro, e esta é altamente visível, somente deste lado da linha. Tal visibilidade baseia-se na invisibilidade de outras formas de conhecimento que não se encaixam em nenhuma dessas modalidades. É o caso dos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses, indígenas ou negros do outro lado da linha que são anulados enquanto conhecimentos relevantes por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso da ciência. Santos afirma ainda:

Do outro lado não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que na melhor das hipóteses podem se tornar objeto ou matéria-prima de investigações científicas. Assim, a linha visível que separa a ciência de seus “outros” modernos está assente na linha abissal invisível que separa, de um lado, ciência, filosofia e teologia e, de outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem nem aos critérios científicos de verdade nem aos critérios dos conhecimentos reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia. (SANTOS, 2007, p. 73)

Essa mesma lógica do pensamento abissal permitiu a dominação da população indígena por parte dos europeus e a escravidão de povos africanos. Santos argumenta ainda que “a cartografia metafórica das linhas globais sobreviveu à cartografia literal das linhas que separavam o Velho do Novo Mundo” (SANTOS, 2007, p. 77). Ou seja, essas mesmas linhas abissais ainda regulam o pensamento moderno contemporâneo. Não obstante, as linhas abissais globais não se mantiveram fixas, sofreram alguns deslocamentos ao longo da história. Ainda assim, elas são fixas em cada momento histórico e sua posição é alvo de alta vigilância.

De sessenta anos pra cá, essas linhas sofreram dois abalos consideráveis. O primeiro foi em decorrência das lutas anticoloniais e dos processos de independência das antigas colônias.

O outro lado da linha sublevou-se contra a exclusão radical à medida que os povos que haviam sido sujeitos ao paradigma da apropriação/violência se organizaram e reclamaram o direito à inclusão no paradigma da regulação/emancipação.” (SANTOS, 2007, p. 77).

Já o segundo abalo das linhas abissais vem ocorrendo, de acordo com Santos, desde os anos 1970, na direção inversa. Dessa forma, Santos entende que a movimentação das linhas globais se dá de forma que o outro lado da linha parece estar se expandindo enquanto oeste lado da linha parece se encolher. “A lógica da apropriação/violência passa a ganhar força em detrimento da lógica da regulação/emancipação numa extensão tal que o domínio desta última não só se encolhe, como também se contamina internamente pela primeira.” (SANTOS, 2007, p. 77)

Capítulo 2 – A NARRATIVA DOCUMENTAL

2.1 O gênero documentário

Documentários diferem significativamente dos filmes de ficção. O principal motivo para tal diferenciação é o fato de abordarem a realidade em que se vive e não uma realidade criada pelo cineasta. Baseiam-se em diferentes objetivos, são frutos de uma relação diferente entre o cineasta e seu tema e geram reações diversas em seus espectadores. Entretanto, essas diferenças não são suficientes para garantir uma absoluta divisão entre documentário e ficção. Alguns documentários fazem uso de diversas técnicas associadas à ficção e vice-versa.

Bill Nichols afirma que “a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade.” (NICHOLS, 2010, p. 20). Nesse sentido, Nichols afirma que todo filme é um documentário:

“Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes.” (NICHOLS, 2010, p.26)

Documentários de satisfação de desejos são os chamados ficção. Estes costumam expressar nossos desejos e nossos medos e trazem à realidade os frutos de nossa imaginação. Se for de nosso desejo, esses filmes transmitem verdades; pode-se ou não acatá-las.

Documentários de representação social são aqueles que usualmente chamamos de não ficção. Estes representam aspectos do mundo como o vivenciamos e trazem à tona os conteúdos que formam uma determinada realidade social.

Ambos os tipos de filme, por serem histórias, exigem a interpretação do telespectador. E, ainda, por serem “histórias verdadeiras” pedem que acreditemos neles.

Nichols (2010, p. 27) afirma que a “interpretação é uma questão de compreender como a forma ou a organização do filme transmite significados e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores.” Documentários encorajam a crença, tendo em vista que estes visam, com frequência, a impactar o mundo histórico e, para isso, necessitam

do convencimento, por parte do telespectador, de que uma perspectiva é preferencial em detrimento de outras.

Nichols reflete sobre os aspectos fundamentais do documentário:

O documentário engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras. Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade. Esse poder extraordinário da imagem fotográfica não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições, porque (1) uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu, e (2) as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais. (NICHOLS, 2010 p. 28)

Ainda que haja claras diferenças nas formas de planejamento entre os gêneros ficção e o documentário, grande parte da tradição documentária se baseou, por muito tempo, no modelo de produção do filme de ficção (apoiando-se em roteiro).

Alberto Cavalcanti, em *Filme e realidade* (1977), elabora uma lista de recomendações para realizadores de documentários no Brasil. O autor aponta:

NÃO negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente.(CAVALCANTI, 1977)

O fim da década de 50 traz a ruptura mais significativa com o modelo de produção apoiado em roteiro, com o documentário direto americano, representado aqui pelo produtor Robert Drew, e o documentário verdade, com seu maior representante, Jean Rouch.

A nova técnica evidencia uma busca pelo registro de um real estado bruto, viabilizado por um processo de filmagem espontâneo que elimina todas as formalidades e equipamentos que uma grande produção cinematográfica exige. Aqui, rompe-se com a ideia de roteiro de cinema. A etapa da elaboração e escrita de um roteiro é excluída do período de pré-produção e passa então a figurar na fase de pós-produção do filme. Assim, o filme resulta-se de um difícil trabalho de montagem – elaborado a partir de uma grande quantidade de material filmado.

O discurso do filme documentário tem por característica ser um discurso sustentado por ocorrências do real. Trata efetivamente daquilo que aconteceu, antes ou durante as filmagens, e não daquilo que poderia ter acontecido, como é o caso do discurso narrativo

ficcional. Essa ligação com o real tem seus procedimentos-chaves baseados sempre na busca de sua legitimação. Entre depoimentos, entrevistas, tomadas *in loco*, imagens de arquivo, entre outros, o filme documentário reúne e organiza uma série de materiais que formam uma asserção sobre determinado fato que é externo ao universo do realizador.

As histórias, argumentos, evocações e descrições presentes em documentários nos possibilitam ver o mundo de uma nova perspectiva. A eficiência da imagem fotográfica em reproduzir a aparência daquilo que se encontra diante da câmera nos leva a crer que a imagem seja a própria realidade apresentada diante de nós; em contrapartida, a história, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade.

Além disso, documentários também significam ou representam os interesses de outros. Nichols (2010), em uma analogia com os sistemas democráticos – em que a democracia representativa funda-se em indivíduos eleitos que representam os interesses de seu eleitorado em oposição à democracia participativa na qual cada indivíduo participa ativamente das decisões políticas em vez de confiar num representante –, afirma que os documentários muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica.

Ademais, documentários costumam representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: apresenta-nos a defesa de um determinado ponto de vista ou interpretação das provas. Assim, documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões.

Os documentários mostram aspectos ou representações de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Da mesma forma, fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando a convencer-nos a aceitar suas opiniões. Esses aspectos de representação variam de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário.

Em não-ficção, as pessoas que participam do filme são tratadas como atores sociais – não atores teatrais como na ficção – que continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Permanecem como atores culturais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete sua relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam

comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta.

Em *Film scriptwriting*, Dwight Swain (1976) trata da roteirização tanto do filme documentário (que denomina *fact film*) como do de ficção (*feature film*). O autor afirma que a produção de um filme documentário é guiada por leis internas próprias que variam de filme para filme ou mesmo de produtor para produtor, fato esse que obriga o roteirista a trabalhar com uma flexibilidade maior: “se existe uma coisa que você precisa em seu kit de sobrevivência essa coisa é flexibilidade” (SWAIN, 1976).

Por outro lado, Barry Hampe (1997), autor de guias de produção de documentários, descreve a proposta de um documentário como uma peça de venda: “Documentários são produções caras. Os investidores têm de estar convencidos que os benefícios trazidos pelo filme justificarão seu custo de produção.” Hampe recomenda ao realizador: 1) que ele deixe claro sua justificativa para a realização do documentário (quais as boas razões para se fazer o filme); 2) que ele demonstre saber qual tipo ideal de documentário para a abordagem do assunto em questão; e 3) que ele convença que sua equipe de produção é a única capaz de realizar o filme proposto.

De forma semelhante, Alan Rosenthal, em *Writing, directing and producing documentary films and videos* (1996), afirma:

“A *proposta* é, primeiramente e acima de tudo, um instrumento para vender o filme. (...) Ela irá mostrar sua hipótese de trabalho, sua linha de investigação, seu ponto de vista sobre o assunto e todas as suas possibilidades dramáticas. Mas sua finalidade principal é convencer alguém ou alguma instituição, que você tem uma boa idéia, que você sabe o que quer fazer, que você é uma pessoa eficiente, profissional, criativa, e que você merece, dessa forma, o suporte financeiro para o filme, a despeito de qualquer outra concorrência.” (ROSENTHAL, 1996)

Sobre o documentário, Bill Nichols (2010) afirma que é um “[...] conceito vago. Nem todos os filmes classificados como documentário se parecem, assim como muitos tipos diferentes de meios de transporte são todos considerados ‘veículos’”.

Assim sendo, no intuito de facilitar tal classificação, Nichols estabelece quatro ângulos diferentes sob os quais é possível analisar os documentários: o das instituições; o dos profissionais; o dos textos (filmes e vídeos); e o do público.

Nichols afirma:

Entre as suposições que trazemos para o documentário, então, está a de que os sons e tomadas individuais, talvez mesmo cenas e sequências, terão uma relação extremamente indexadora com os acontecimentos que representam,

mas que o filme todo deixará de ser um documento ou transcrição pura desses acontecimentos para fazer um comentário sobre eles ou para dar uma opinião sobre eles. Os documentários não são documentos no sentido estrito do termo, eles se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos. Como público, esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos. Adivinhamos uma oscilação entre o reconhecimento da realidade histórica e o reconhecimento de uma representação sobre ela. Essa expectativa distingue nosso envolvimento com o documentário de nosso envolvimento com outros gêneros de filme. Essa expectativa caracteriza o que poderíamos chamar de “discursos de sobriedade” em nossa sociedade. Essas são as maneiras que temos de falar diretamente de realidades sociais e históricas, como ciência, economia, medicina, estratégia militar, política externa e política educacional. Quando entramos em uma estrutura institucional que patrocina essas maneiras de falar, assumimos um poder instrumental: o que dizemos e decidimos pode afetar o curso dos acontecimentos e acarretar consequências. Essas são maneiras de ver e falar que são também maneiras de fazer e atuar. O poder atravessa-as. Um ar de sobriedade cerca esses discursos, porque eles raramente são receptivos à extravagância ou à fantasia, a personagens de “faz de conta” ou a mundos imaginários (a menos que sirvam de simulações úteis do mundo real, como nos simuladores de voo ou nos modelos econométricos de comportamento comercial). Eles são veículos de ação e intervenção, poder e conhecimento, desejo e vontade, dirigidos ao mundo que fisicamente habitamos e compartilhamos. (NICHOLS, 2010, p. 68-69)

Assim, o documentário exige uma certa abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervir nele; molda a perspectiva pela qual o enxergamos. Ainda que o cinema documentário não seja equivalente a uma investigação científica – muito porque, por ser um meio baseado em imagem, lhe faltem aspectos importantes do discurso falado e escrito tais como a iminência e espontaneidade do diálogo ou a lógica rigorosa do ensaio escrito –, esse gênero, não obstante, carrega uma tradição de sobriedade em sua determinação de influenciar a maneira pela qual se vê o mundo e nele se procede.

Documentários costumam provocar no público a expectativa de saciar o desejo de saber mais sobre o mundo. Tal desejo é invocado a trazer à tona um objeto histórico e propõe sua própria versão sobre a aula de história. O filme documentário estimula no público o desejo de saber. Transmite uma lógica informativa, uma retórica persuasiva e também uma poética comovente, capazes de trazer informação e conhecimento, descobertas e consciência.

Nichols defende que cada documentário tem a sua própria voz. Sobre isso, ele afirma que tal voz é capaz de defender uma causa, apresentar um argumento, além de defender um ponto de vista. O objetivo do documentário é persuadir ou convencer o público através da força de seu argumento ou ponto de vista, assim como pelo atrativo e poder de sua voz. A voz

do documentário é a maneira singular de expressar um argumento ou uma perspectiva. O argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras.

Assim como em ficção, na qual a ideia de uma história convincente organiza a concepção da voz também está ligada à ideia de uma lógica informativa que guia a organização do documentário. Embora elas não sejam mutuamente excludentes, ainda assim, há a percepção de que a lógica informativa, transmitida por uma voz distinta, predomina no documentário quando comparada à história convincente, transmitida por um estilo distinto, que predomina na ficção narrativa. Assim sendo, a voz refere-se a *de que maneira* a lógica, o argumento ou o ponto de vista é transmitido. A voz do filme revela como seu criador se engaja no mundo; algumas vezes de forma que talvez nem ele próprio tenha reconhecido plenamente.

Sérgio J. Puccini Soares (2007) afirma que no processo de desenvolvimento de um filme documentário uma das principais etapas é a construção do argumento. O argumento deverá responder a seis questões principais: 1) O quê?; 2) Quem? 3) Quando?; 4) Onde?; 5) Como? e 6) Porquê?.

O “O que?” diz respeito ao assunto do documentário, seu desenvolvimento, sua curva de tensão dramática. O “Quem?” especifica os personagens desse documentário (os personagens sociais e, se por acaso houver, os de ficção muitas vezes criados para auxiliar a exposição do tema), além de estabelecer os papéis de cada um deles. O “Quando?” trata do tempo histórico do evento abordado. O “Onde?” especifica locações de filmagem e/ou o espaço geográfico no qual transcorrerá o evento abordado. O “Como?” especifica a maneira como o assunto será tratado, a ordenação de seqüências, sua estrutura discursiva, enfim, suas estratégias de abordagem. E o “Porquê?” trata da justificativa para a realização do documentário, o porquê da importância da proposta (a necessidade de uma justificativa é mais pertinente em projetos de filmes documentários do que em filmes de ficção). (SOARES, 2007, p. 93)

As questões acima colocadas devem ser respondidas com base em material coletado ainda na etapa de pesquisa. Ainda que um breve levantamento de filmes documentários seja suficiente para afirmar que apesar do fato de alguns desses filmes valorizar situações imprevistas provenientes do choque com o real, grande parte do conteúdo desses filmes pode, e deve, ser previsto ainda na fase de pré-produção, o que muito corrobora para uma escrita do argumento.

No caso específico de que tratamos aqui – o filme documentário *Mucamas* – podemos responder tais perguntas da seguinte forma:

- 1) *O quê?* A cultura do trabalho doméstico no Brasil, a forma como ela impõe costumes e relações abusivas para com as trabalhadoras.

- 2) *Quem?* Empregadas domésticas. Mulheres que deixaram de estudar ainda muito jovens, deixaram sua terra natal, mudando-se para a capital, onde passaram a tomar conta das casas e dos filhos de outras pessoas.
- 3) *Quando?* Uma cultura que teve seu início ainda nos tempos da escravidão, em 1500, mas que perdura até os dias atuais, 2019.
- 4) *Onde?* De uma macro-perspectiva: Brasil. Do ponto de vista do documentário, de forma representativa e ilustrativa, São Paulo. As filmagens se dão nas casas das personagens e também nas casas em que trabalham.
- 5) *Como?* Por meio de entrevistas, as personagens falam de suas histórias de vida, de episódios pelos quais passaram.
- 6) *Porquê?* O maior intuito do documentário é o de denunciar a realidade do trabalho doméstico no Brasil; revelar como esta é uma profissão desvalorizada pela sociedade e como as pessoas que trabalham dessa forma passam por constrangimentos e abusos.

Muito embora a exploração do recurso da entrevista como principal fio condutor e ponto de sustentação da estrutura discursiva do filme seja uma forte característica do documentário, muitas vezes, os filmes de ficção fazem recurso dela quando há o desejo de transmitir uma aparência documental. Assim, pode-se afirmar que a entrevista está para o documentário assim como a atuação está para o filme de ficção.

Muitos documentários se desenvolvem apenas pelo arranjo de entrevistas – é o nosso caso, com *Mucamas* – estes são chamados *talking heads*. O momento da entrevista constrói um personagem que se revela a partir da interação com o entrevistador – ainda que no recorte final este não se faça presente, como em *Mucamas* – não em situação de ação, mas através de uma exposição oral que pode descrever ações de uma narrativa ou simplesmente exteriorizar comentários. A construção desse personagem depende em muito dos critérios utilizados pelo entrevistador e pelo diretor para a condução da entrevista. Sobre o personagem em situação de entrevista, Ismail Xavier discorre:

“O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico.” (XAVIER, 2003, p. 223)

Aqui, mais do que a verdade do que se diz, o que mais interessa é a expressão do momento, aquilo que só ocorre ali, em situação de filmagem.

Enquanto em filme de ficção existe a tendência de centrar a história na figura de um protagonista, em filmes documentários é bastante comum que o assunto seja conduzido não por um personagem protagonista, mas por um grupo de personagens – mais uma vez o caso de *Mucamas*. Essa tendência do documentário de trabalhar com grupo de personagens origina-se, muitas vezes, da tentativa de se abordar um universo não pelo todo, mas por uma amostragem que seja representativa do todo, um procedimento que também pode ser observado em institutos de pesquisa.

2.2 O objeto de estudo: *Mucamas*

Tendo sido totalmente produzido por mulheres que compõem o Coletivo "Nós, Madalenas" – que, em sua página de *Facebook* descrevem-se como “Coletivo feminino de audiovisual que debate a desigualdade social e de gênero” – o documentário, lançado em março de 2015 e disponível no *YouTube* e *Vimeo* desde fevereiro de 2016, surgiu em momento oportuno para a discussão acerca do trabalho doméstico no Brasil. Este não é um tema novo, já tendo sido abordado em diversas produções cinematográficas. Uma das mais recentes delas é o “Que horas ela volta?”, longa de ficção de Anna Muylaert, lançado também em 2015, e agraciado com oito nomeações e vinte premiações em renomados festivais de cinema nos ciclos de 2015 e 2016, entre elas, a categoria de Filme de Ficção do Festival Internacional de Cinema de Berlin e a categoria de Melhor Atriz para as duas protagonistas, Camila Márdila e Regina Casé, no Festival Sundance de Cinema.¹⁵ O longa de Muylaert, com o grande sucesso de bilheteria e crítica, levou a uma discussão sobre a cultura do trabalho doméstico – muito comum no Brasil, mas um tanto estranha em outros países, em nível internacional. Nesse sentido, a visão documental presente em “Mucamas” é bastante elucidativa, esclarecedora e, até mesmo, complementar em relação ao longa de ficção.

No documentário, o "Nós Madalenas" retrata, a partir de relatos em primeira pessoa, a vida de cinco mulheres: Marildete, Nilse, Regina, Jaidete e Valdiedna. As cinco personagens têm em comum o fato de terem deixado sua cidade natal a fim de trabalharem como

15 A lista de prêmios e nomeações completa está disponível em http://www.imdb.com/title/tt3742378/?ref=nm_sr_1.

empregadas domésticas em São Paulo, passando a cuidar da casa e dos filhos de seus patrões. As cinco relatam humilhações e constrangimentos pelos quais já passaram além de mostrarem suas opiniões e impressões acerca da cultura do trabalho doméstico no Brasil.

Durante o filme, aparecem pontos interessantes na fala das personagens que devem se notados quando se faz uma análise. Pretende-se, com esse trabalho, abordar, principalmente, a questão da oralidade nas falas das mulheres em suas entrevistas.

Por mais que as cinco tenham histórias de vida e sejam de origens diferentes, todas demonstram alguns pontos em comum: o uso de linguagem informal e alguns desvio com relação à norma padrão da língua portuguesa, principalmente com relação à concordância verbal e nominal, em suas falas. No entanto, para além dessas ocorrências, também é possível notar a escolha pelo uso de um vocabulário mais formal, evidenciando a presença de uma certa assimetria no português falado por essas mulheres.

Somando-se a essas questões significativas para a tradução, o aspecto ativista do documentário também se faz bastante relevante. É inegável a importância de se levar aos falantes de língua estrangeira um retrato minucioso do cenário do trabalho doméstico no Brasil, não somente a fim de esclarecer e denunciar as circunstâncias dessa nossa realidade, como ainda um modo de, quem sabe, chamar a atenção para este que é um problema social, mas que ainda é ignorado e relevado por grande parte da população brasileira.

Além das questões acima citadas, provavelmente o ponto de maior relevância para este trabalho de tradução seja o formato. Por se tratar de um produto audiovisual – um filme de quinze minutos e trinta e quatro segundos – o trabalho executado é uma legendagem, um formato um tanto limitante para tradutores, tendo em vista o pouco espaço disponível para se trabalhar.

2.2.1 A metáfora contida na película

A seguir, fazemos uma análise minuciosa da sequência de abertura da película.

Na primeira cena, podemos ver, em plano detalhe, a maçaneta de uma porta; logo, aproxima-se uma mão segurando um chaveiro, que destranca e abre a porta. O barulho do chaveiro e da porta, primeiro abrindo e, logo em seguida, fechando, repete-se e dá origem a uma trilha sonora que tem por instrumentos e musicalidade os sons do cotidiano de uma casa. Ao entrarmos na casa, deparamo-nos com um ferro de passar roupa; rapidamente esse ferro é apanhado e começa a passar uma camiseta – o movimento repetitivo do ferro, indo de trás

para frente, é acompanhado de um som igualmente repetitivo. Depressa, a cena volta-se para uma vassoura – também em plano detalhe – varrendo a sujeira do chão. O som repetitivo perdura, e agora ele parece ter se transformado no barulho do vai-e-vem da vassoura. Ouvimos um alarme de micro-ondas tocando e então somos levados à cozinha onde vemos uma leiteira fervendo água no fogão. O micro-ondas não para de tocar. Ainda na cozinha, somos apresentados a uma pia cheia de louça a ser lavada. E o alarme do micro-ondas continua a soar. A louça começa a ser lavada, enxuta e guardada em um armário. Agora, ao som da porta abrindo e fechando repetidamente, do vai-e-vem da vassoura e do alarme persistente do micro-ondas, soma-se o repetitivo miado de um gato. De repente, estamos num quarto e a cama está sendo feita. Agora já voltamos à cozinha e, aqui, algumas xícaras estão sendo guardadas no armário. Em seguida, vemos o fundo da pia vazia, onde corre água e espuma de detergente.

A pessoa que executou todas essas tarefas não nos é apresentada: podemos ver seus braços abrindo a porta e suas mãos passando a roupa; observamos seus pés ao varrer o chão; assistimos às suas palmas lavando louça e então guardando-a no armário; vemos o seu tronco – mas nunca o seu rosto – enquanto arruma a cama; e, mais uma vez, sua mão guardando louça. No entanto, não conhecemos a executora dessas tarefas. Nessa sequência, o foco principal está centrado nos objetos e nas ações – que nos são apresentados sempre em plano detalhe – e não em quem os manipula e as executa. Mais que isso, é como se os objetos fossem animados. O ferro de passar roupa, que estava em repouso, começa a trabalhar. A vassoura varre a sujeira do chão sozinha e é a própria pá de lixo que se desvencilha da poeira. O fogão acende por conta própria; a louça se lava e assim por diante.

A trilha sonora contribui para a sensação de agilidade. Seu ritmo acelerado parece pautar a velocidade de execução das tarefas, além de dar ordem a elas.

O mesmo vale para as imagens da sequência. A ausência de um agente das tarefas, a ênfase dada aos objetos, esses detalhes fazem parecer com que essas atividades sejam fáceis e rápidas de serem executadas.

É como se magicamente esses afazeres tivessem sido liquidados. E muito rapidamente, também. Em pouco mais de trinta segundos, essa casa foi posta em ordem, foi organizada e sua bagunça eliminada. E tudo isso de forma anônima.

Esta é a sequência de abertura de “Mucamas”. Assim, somos convidados a conhecer um pouco mais sobre a vida de mulheres que trabalham cuidando das casas de outras pessoas.

Bill Nichols afirma que “as metáforas funcionam para nos oferecer maneiras de comparar guerra, amor ou família com algo mais, que tenha características e valores

semelhantes” (NICHOLS, 2010, p. 107). Na abertura de *Mucamas*, está presente uma metáfora para a condição de invisibilidade em que se encontram trabalhadoras domésticas. Nas imagens, vemos uma casa inteira sendo posta em ordem de forma ágil, porém, em momento algum, tomamos conhecimento sobre quem está a executar essas tarefas. Assim sendo, a sequência expressa a forma como trabalhadoras domésticas são muitas vezes percebidas por seus patrões e a forma como elas se sentem, como fica evidente no resto do filme com os relatos das personagens. Nichols afirma que:

O documentário, como sequência organizada de sons e imagens, constrói metáforas que atribuem, inferem, confirmam ou contestam valores que cercam as práticas sociais sobre as quais nós, como sociedade, continuamos divididos. Usam retórica deliberativa, judicial e panegírica, entre outras estratégias, para persuadir-nos de sua orientação, de seu julgamento ou de um argumento em particular. (NICHOLS, 2010, p. 107)

No que tange à linguagem metafórica, é preciso destacar que as metáforas são capazes de auxiliar no processo de definição ou compreensão de noções baseando-se no que estas parecem ser; constroem uma imagem que contém nosso próprio encontro físico ou experiencial com determinada situação, diferindo-se do que conhecemos como uma definição padronizada de dicionário, como é possível inferir da citação de Nichols:

Tais representações são facilmente acessíveis ao filme, no qual podemos mostrar alguém subindo uma ladeira lateral como metáfora do sucesso, ou exibir imagens de cadáveres como metáfora da guerra como inferno. A seleção e o arranjo de sons e imagens são sensuais e reais; proporcionam uma forma imediata de experiência auditiva e visual, mas também se tornam, por intermédio da organização num todo maior, uma representação metafórica do que seja uma determinada coisa do mundo histórico. (NICHOLS, 2010, p. 108)

Apesar de conhecermos a definição de dicionário para certas práticas sociais, todavia, desejam-se representações metafóricas que nos ajudem a compreender que valores associar a elas. No caso de *Mucamas*, a metáfora presente na sequência de abertura nos dá a sensação de que podemos entender como outros atores sociais experimentam as situações e acontecimentos envolvendo o trabalho doméstico.

2.2.2 As Personagens

Depois de experienciarmos, de forma muito acelerada, um dia de trabalho doméstico junto àquela figura anônima, agora seremos formalmente apresentados a essas outras, que têm rosto e têm voz.

A primeira que conhecemos é Marildete Batista. Ela nos conta que nasceu em Minas Gerais e que morava em Belo Horizonte, onde começou a trabalhar em um restaurante. Logo, passou a trabalhar em casa de família e, ao casar-se, mudou-se para São Paulo. Até os dezenove anos, trabalhou na lavoura com seu pai.

Em seguida, Nilse Leandro passa a falar sobre si mesma, sobre a dinâmica familiar e social a que esteve submetida durante a infância: a família dividia-se entre trabalhar e estudar, passando seis meses na escola e, então, seis meses na lavoura.

A terceira personagem é Regina Oliveira. Ela se apresenta listando as atividades que exerceu antes de mudar-se para São Paulo: trabalhou na roça, estudou, cuidou de criança. Sobre a mudança de sua cidade natal para São Paulo, ela declara “e aí eu fiquei grávida, e aí eu fiquei com medo”.

Em seguida, conhecemos Jaidete Maria que fala sobre os sentimentos envolvidos no processo de sair de sua cidade. Relata o sofrimento de afastar-se pela primeira vez do seio familiar e de chegar a uma cidade totalmente desconhecida, na qual nunca havia pensado em morar antes.

A quinta personagem, Valdiedna França, apresenta-se dizendo que se dedicou aos estudos somente até os onze anos, quando começou a trabalhar.

Então, elas passam a falar de suas experiências de estudos e suas perspectivas de trabalho ao mudar de cidade e das dificuldades encontradas por elas. Relatam também experiências negativas pelas quais passaram nas casas onde encontraram trabalho.

Em determinado momento, Marildete declara: “Tem patroa que olha na sua cara, só passa ali o que você tem que fazer e nem na sua cara mais olha” e é, a partir desse ponto, que fica claro o paralelo entre a relação social envolvendo o trabalho doméstico e a sequência de abertura do documentário. Aquilo que pudemos perceber com imagens no início do filme, é agora explicitado em palavras por alguém que já esteve naquela posição.

Há vários outros trechos do discurso das personagens que colocam em evidência a invisibilidade da profissão que nos foi apresentada na sequência de abertura. Por exemplo quando Marildete diz: “Quanto mais você faz, mais eles querem que você faz. Nada tá bom.”. Ou quando Valdiedna relata que só podia fazer as refeições quando a família para quem trabalhava acabasse de comer: “Comer por último, né. Só depois que os patrões e filhos deles almoçava aí depois que a gente tinha que ir lá na mesa sozinha e comer o resto de comida que ficava. Se sobrou bem se não sobrou... se virava com o que tinha e aí passava o dia”.

2.2.3 O clímax: a quem pertence a narrativa

O clímax do documentário acontece em suas cenas finais. Em um primeiro momento, as personagens passam a falar de suas conquistas pessoais e os motivos que têm para orgulhar-se. Falam de seus filhos e suas realizações e relatam os momentos que mais as deixaram felizes, por exemplo, como quando ingressaram no ensino superior. Em seguida elas falam ainda de seus desejos para o futuro dos rebentos e de seus próprios. Regina, olhando para o canto da câmera, com as mãos no colo, em um gesto de timidez, diz: “E o que eu mais quero é que eles sejam pessoas de bem, sabe? Dar valor a tudo que eles tem. E que eles sejam feliz, só. Só isso o que eu mais quero! Eu acho que eles vão conseguir sim.”

Alguns quadros depois, começa a tocar uma música e Regina aparece na tela sentada novamente, dessa vez, porém, ela está acompanhada. Sentada ao seu lado, está uma jovem mulher. Seus braços se entrelaçam e Regina segura a mão da moça em suas próprias. Em uma cartela na tela, podemos ler: “Elis Menezes – responsável pela captação e mixagem deste filme, é filha de Regina de Oliveira.”. As duas permanecem ali paradas enquanto fitam a câmera e a música continua a tocar. A cena repete-se com cada uma das personagens, que posam ao lado de suas filhas e, assim, vamos descobrindo a função de cada uma delas na produção do filme.

É somente aqui, nesta cena final do filme, que chegamos ao clímax, momento em que somos informados de que a narrativa que vemos na tela, contada por aquelas personagens, não se encerra ali. As histórias que as personagens contam não são somente delas, mas também de suas famílias.

Em “Mucamas”, as filhas apropriam-se das narrativas das mães e constroem sua própria, na qual dão ênfase a aspectos do trabalho doméstico que acreditam que devem ser discutidos. Sobre o documentário, o Coletivo afirma: “Narrada pelas trabalhadoras, a direção do filme é das próprias filhas, e por isso propõe também uma importante reflexão sobre representatividade e a construção de narrativas populares.”¹⁶

Em “Mucamas”, temos um duplo protagonismo. Enquanto o protagonismo das mães permanece o tempo inteiro em evidência, por estarem dando seus depoimentos em uma tela, o protagonismo das filhas é um tanto subjetivo, por permanecerem por trás das câmeras até a cena final. É só então que descobrimos que o documentário carrega também uma motivação pessoal, além daquela política.

16 Trecho da sinopse do documentário disponível na página do coletivo Nós, Madalenas no *Vimeo*. Disponível em: <https://vimeo.com/162565052>

Durante a sequência final, a trilha sonora que ouvimos é a música “Marias” do músico e militante do movimento negro no ABC Paulista Ba Kimbuta. Sobre ele, a revista Raça diz:

Ba Kimbuta (que atua como vocalista e compositor) denuncia as mazelas que a pobreza e o racismo geram e, acima de tudo, sua luta cotidiana de superação individual, de sua família, do povo negro e de toda a humanidade rumo à emancipação, à superação do capital. Sua música é inseparável de sua militância. É, aliás, sua ferramenta principal em busca de um mundo melhor.

A canção trata sobre mitologia africana e vivências experienciadas pelo povo negro e denuncia as injustiças às quais foram submetidos. Não há como negar que esta foi escolha milimetricamente pensada. Em seu trecho inicial, Ba Kimbuta canta:

“Mas sei que há sentimentos vivos guardados nas águas sagradas temperadas pelo sal das lágrimas dos mortos, cujo uma força maior traz ao meu imaginário a imagem de um feto nascendo afogado, de ventre livre e emancipado, mas nunca, nunca mais nas condições de escravos...”

O trecho faz referência a Lei do Ventre Livre que “declara de condição livre os filhos de mulher escrava que nascerem desde a data desta lei [...]” e, dentro deste contexto, entende-se que essa é uma metáfora para a situação que aqui nos é apresentada. Santaella diz:

“a metáfora representa seu objeto por similaridade do significado do representante e do representado. Ao aproximar o significado de duas coisas distintas, a metáfora produz uma fásca de sentido que nasce de uma identidade posta à mostra.” (SANTAELLA, 2005, p. 18)

Durante todo o documentário, há uma comparação da situação vivida hoje em dia pelas trabalhadoras domésticas com a escravidão a que foram submetidas as mulheres africanas trazidas à força para o Brasil Colônia. A começar pelo título da obra, *Mucamas*.

Enquanto o dicionário Aurélio Século XXI (1999) define mucama como “a escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família, e que, por vezes, era a ama-de-leite”, o Coletivo Nós, Madalenas opta por uma definição mais completa da palavra, que enfatiza o contexto de sofrimento dessas que recebiam esse título. Ainda no início do documentário, uma voz em *off* declara: “Mucamas eram as mulheres negras trazidas para serem escravas de estimação das sinhas. Elas cuidavam do serviço doméstico da Casa Grande, da criação e amamentação dos filhos da família, cozinhavam para seus donos, mas moravam na senzala com os outros

negros.” Nessa definição, a palavra *trazidas* evidencia o sequestro a que foram submetidas para chegarem ao Brasil e a oração subordinada adversativa “*mas moravam na senzala com os outros negros*” ilustra que o “tratamento diferenciado” que recebiam era apenas uma questão de conveniência para seus senhores. Além disso, a forma como as atribuições e obrigações são listadas ilustra mais detalhadamente como essa era uma relação de trabalho. A definição continua: “O trabalho doméstico é uma das profissões mais antigas que existem no Brasil, presente no país desde a sua colonização, há 515 anos.”, mais uma vez aproximando o contexto da escravidão ao do trabalho doméstico atual.

O discurso de resistência presente na canção escolhida para o encerramento do filme – em conjunto com estes outros aspectos da obra – deixa claro o que as produtoras do filme querem dizer sobre elas mesmas e este é um forte elemento narrativo que colabora para trazer protagonismo para as jovens. Quando Ba Kimbuta canta “*a imagem de um feto nascendo afogado, de ventre livre e emancipado, mas nunca, nunca mais nas condições de escravos*”, remete à imagem dessas jovens como o feto que nasce de ventre livre. E, ao escolherem essa música, elas estão declarando-se pessoas livres, a quem o direito de escolha e soberania da própria vida não foi concedido, mas está sendo conquistado.

Capítulo 3 – METODOLOGIA

3.1 Tipo de pesquisa

De acordo com a classificação de Silva e Menezes (2005), a presente pesquisa se caracteriza por ser de natureza aplicada, uma vez que tem como objetivo o emprego dos conhecimentos adquiridos na solução dos problemas apresentados.

O intuito da pesquisa é apresentar uma proposta de tradução das falas do documentário *Mucamas* para o inglês no formato de legendas, justificando minhas escolhas a partir dos parâmetros propostos por Díaz-Cintas (2007) e pelas questões ativistas abordadas anteriormente.

Em relação aos procedimentos técnicos, define-se como uma pesquisa bibliográfica, uma vez que tem como pressuposto a revisão teórica sobre o assunto a partir de outros autores, avaliando assim, quais aspectos já foram abordados, quais são as discussões pertinentes e quais podem desenvolver-se mais profundamente.

Ainda seguindo os parâmetros de Silva e Menezes (2005, p. 20) a abordagem desta pesquisa é qualitativa, uma vez que considera intrínseca a relação entre realidade e subjetividade do sujeito e foca na análise dos fenômenos e atribuição de significados que dificilmente poderiam ser representados numericamente. A interpretação do pesquisador ocorre de maneira indutiva e centra-se no processo e seu significado, assim sendo também descritiva.

Capítulo 4 – AS LEGENDAS

4.1. Análise da legenda existente

Muito embora "Mucamas" não seja um documentário sobre uma revolução ou sobre um episódio específico e fora do comum para a sociedade brasileira, muitas das premissas presentes de Mortada podem ser aplicadas a ele. De forma análoga ao cenário descrito por Mortada, empregadas domésticas no Brasil são um segmento da sociedade sem voz, sobre quem se sabe pouco e por quem não se tem interesse. Assim como no projeto de Mortada, a intenção do coletivo "Nós, Madalenas" é justamente dar voz a essas mulheres, de forma que elas passem a ser reconhecidas e empoderadas. Sobre isso, as meninas do coletivo "Nós, Madalenas" explicam:

Desde o começo a ideia era de defender o “papel” da mulher na sociedade. E levamos esse propósito como objetivo principal pro filme “Mucamas”, por meio dessa questão do trabalho doméstico que mesmo sendo um dos trabalhos mais antigos do Brasil ainda não tinha seu reconhecimento.¹⁷

De acordo com "Nós, Madalenas", não havia um público-alvo específico para o documentário, mas sim a intenção de que qualquer pessoa que assistisse ao filme pudesse compreender seu propósito. No entanto, a tradução e legendagem de “Mucamas” não fazia parte do projeto inicial, passando a serem consideradas posteriormente, quando inscreveram o filme em festivais de curtas que tinham a legenda como critério de inscrição.

Muito embora “Mucamas” tenha sido apresentado em festivais como o “SEDA – Semana do Audiovisual de Campinas” e “*Ojo Al Sancocho*” de Bogotá, Colômbia, e tenha vencido o prêmio de Menção Honrosa do Cinefest Gato Preto, sua legendagem se mostra um tanto problemática e com algumas falhas, a saber:

- As legendas são muito longas, ultrapassando a marca determinada por convenção de 37 caracteres por linha, e permanecem pouco tempo na tela, o que impossibilita a leitura completa por parte do espectador.

17 Entrevista concedida a esta pesquisadora em 06/06/2016.

- As legendas não são separadas de acordo com as pausas nas falas ou respiração das personagens e tampouco respeitam as unidades de sentido das falas, muitas vezes separando-as.
- Algumas das legendas de uma linha só são muito longas, enquanto a convenção diz que uma linha com mais de 28 caracteres deve ser separada em duas linhas.
- Nota-se a presença do que parecem ser erros de digitação como, por exemplo: *workind* no lugar de *worked*.

Nota-se também alguns erros de tradução que não são provenientes das falas das personagens, como na situação em que uma voz em *off* explica a origem do termo “mucamas”: “*Domestic work is one of the oldest professions existing in Brazil since it is colonized, there 515 years*” (sic), sendo que em português diz-se: “O trabalho doméstico é uma das profissões mais antigas que existem no Brasil, presente no país desde a sua colonização há 515 anos”.

Em alguns momentos, uma legenda que não abrange a fala completa da personagem permanece por muito tempo na tela, de forma que o espectador consegue lê-la novamente; nesse caso, seria mais proveitoso diminuir o tempo de permanência e introduzir uma outra legenda com o restante da fala.

Algumas legendas trazem informações subjetivas que não são faladas de forma explícita pelas personagens – mas que, para o espectador ou espectadora de língua portuguesa, se fazem entender – o que faz com que as legendas se tornem muito longas. No exemplo a seguir, a legenda elaborada pelo Coletivo Nós, Madalenas tem mais de 100 caracteres, enquanto a convenção diz que o máximo é 64; não há tempo suficiente para ler essa legenda.

PT	e muitas vezes me levava pra fazer faxina na casa dos filhos por conta do mesmo salário que eu ganhava.
EN	and often wanted me to clean their houses too, due to the same salary I was receiving to clean only her house.

Em linhas gerais, a tradução se mostra pouco fluida e muito literal; apresenta poucos cortes, o que, no caso de legendagem, é um problema por tornar a leitura completa inviável.

Apresenta problemas de sincronização, com algumas legendas se antecipando em relação a suas respectivas falas.

Por fim, as cartelas da cena final do filme – as que apresentam as meninas que produziram o documentário juntamente com as personagens do filme, suas mães – não foram traduzidas. A trilha sonora da cena final – um *rap* sobre Mitologia Africana com analogias à escravidão, machismo e patriarcado – também não foi traduzida.

Embora se perceba a tentativa de conservar os aspectos naturais das falas de cada uma das personagens, os erros presentes nas legendas mais parecem erros cometidos em língua inglesa por um falante de português, o que causaria estranhamento em um falante nativo do inglês pelos motivos errados. Mais parecem erros da tradução do que peculiaridades próprias do lugar de fala das personagens.

Como Salma El-Tarzi (2016) explica em seu artigo, o tradutor deve ser livre para exercitar o seu julgamento, fazendo o necessário para que o espectador estrangeiro tenha um entendimento completo da obra. Muitas vezes, isso implica a tradução de elementos mais subjetivos da obra, como um grafite ou pôster em uma cena; uma música de fundo ou, no caso, trilha sonora.

A tradução das cartelas se faz importante pois, segundo o próprio coletivo define,

Narrada pelas trabalhadoras, a direção do filme é das próprias filhas, e por isso propõe também uma importante reflexão sobre representatividade e a construção de narrativas populares. Pela soberania audiovisual em todas as periferias! Pela democratização dos meios de comunicação.¹⁸

Correlaciona-se ao termo História'Dela (*Herstory*) introduzido aqui por Leil-Zahra Mortada (2016): as histórias que essas personagens contam são delas mas também são de suas famílias e de suas filhas e a recíproca é verdadeira: as histórias que essas jovens contam (a narrativa, o próprio documentário) são delas, mas também são de suas famílias e de suas mães. Enquanto o protagonismo das mães fica evidente o tempo inteiro, por estarem na tela contando suas histórias, o protagonismo das meninas é bastante subjetivo – por estarem de trás das câmeras – e é somente na cena final, quando aparecem junto de suas mães, apresentando-se, que descobrimos que essas também são Histórias'Delas. Para o público brasileiro o fato de a produção do filme ser composta por filhas de empregadas domésticas tem um peso maior, pois, até bem pouco tempo atrás, antes da inclusão social promovida por várias políticas públicas compensatórias, era mais difícil encontrar filhos de empregadas domésticas estudando em escolas e universidades, pois, desde cedo, já tinham de trabalhar

18 Trecho da sinopse do documentário disponível na página do coletivo Nós, Madalenas no *Vimeo*. Disponível em: <https://vimeo.com/162565052>

devido às dificuldades financeiras. Como fica evidente no documentário, o maior orgulho dessas mães é justamente esse: o fato de suas filhas conseguirem estudar. Assim sendo, é muito importante que o público estrangeiro entenda essa relação entre as personagens e a equipe de produção do filme exposta nas cartelas finais. Dessa forma, a não tradução dessas cartelas prejudica a compreensão total da narrativa elaborada pelas produtoras e, até mesmo, compromete o clímax da obra.

4.2 Proposta de Tradução

O documentário inteiro consiste em entrevistas individuais de cinco mulheres. Não há momentos em que elas dividem a mesma cena e, por isso, não há diálogos, apenas monólogos intercalados.

Neste trabalho, o objetivo principal é respeitar e manter aspectos do texto original sempre que possível, buscando levar para o espectador de língua inglesa certas estruturas que são tipicamente pertencentes à língua portuguesa e à cultura brasileira.

Desta forma, pretende-se causar estranhamento ao espectador. A intenção é que fique evidente para o espectador, por meio das legendas, que aquelas mulheres não falam da mesma forma que ele. São mulheres de outro país, que falam outra língua e, principalmente, são inseridas em outra cultura e vivenciam outra realidade. Pretende-se tirá-lo de sua zona de conforto e inseri-lo em uma reflexão acerca de questões culturais, direitos humanos, direitos das mulheres e igualdade de gêneros com as quais ele talvez não esteja familiarizado.

No entanto, por se tratar de uma legendagem, esta prática terá de se adaptar a uma série de limitações. Por ser uma mudança do código oral para o escrito, temos uma maior dificuldade imposta pela diferença entre a velocidade da língua falada e a velocidade de leitura. Não é possível, nem recomendável, que as legendas sejam uma transcrição completa do *script*. As limitações físicas de espaço na tela e o ritmo da palavra falada exigem uma redução considerável do texto. Além disso, o espectador, evidentemente, tem que assimilar todos os outros canais visuais e orais do produto audiovisual, além de ler as legendas.

Assim sendo, nesta tradução pretende-se expor na língua inglesa todas quantas foram possível as questões culturais, orais e vocabulares que sejam consideradas relevantes para o completo entendimento da obra dentro do contexto da leitura original, considerando, no entanto, até que ponto o leitor pode compreender o texto e adequar-se quando tal processo não

for possível, seja por questões técnicas atreladas à legendagem, seja por prejudicar a compreensão do espectador.

4.2.1 Questões de oralidade

Primeiramente, vale ressaltar que a convenção padrão de legendagem diz que nomes próprios não devem ser traduzidos, a não ser que sejam personagens clássicas com um nome traduzido já canonizado. Além disso, por se tratar de um documentário com personagens reais, acredita-se que não faria sentido traduzir ou adaptar esses nomes, ainda que não sejam compreensíveis em inglês e causem estranhamento aos espectadores. Assim sendo, manteve-se os nomes das personagens: Marildete, Regina, Valdiedna, Nilse e Jaidete.

Para essa tradução, decidiu-se tratar a oralidade na obra com naturalidade. Por mais que a orientação geral para legendagem seja a de “limpar” o texto original, evitando alguns aspectos do discurso oral espontâneo como pausas, hesitações e autocorreções; orações interrompidas e construções gramaticalmente inaceitáveis; lapsos, contradições, e ambiguidades, o principal propósito deste trabalho é preservar o discurso das personagens, em uma tentativa de respeitar seu lugar de fala, e transmitir suas vivências da maneira mais fidedigna possível. Seria impossível ser fiel a esse propósito ao mesmo tempo em que se tenta fazer uma legenda “limpa” e dentro da norma padrão da língua. Além disso, em um documentário, as personagens são a matéria-prima, a essência e o motivo principal para a realização do filme; diferentemente de um filme de ficção, no qual a personagem é uma criação. Assim sendo, em um documentário, torna-se muito mais importante preservar a fala autêntica das personagens e transmitir sua mensagem.

Em “Mucamas”, é possível perceber uma constante oscilação nos discursos das personagens, ora fazendo uso da norma padrão do português ora usando gírias e outros elementos da linguagem coloquial. É interessante perceber como em alguns momentos as personagens parecem ter amplo domínio da língua formal, ao mesmo tempo em que fazem uso de expressões e estruturas sintáticas e semânticas que são características da linguagem informal. Trata-se de um padrão interessante de fala, muito embora seja difícil de ser reproduzido no inglês. Uma vez que essa confusão acontece na língua de partida, optou-se por manter essa característica na língua de chegada.

Essa oscilação ou confusão podem ser decorrentes do fato de as personagens se encontrarem em uma situação artificial: dando entrevistas, participando das filmagens de um

documentário, o que pode ter trazido certo desconforto e constrangimento às personagens e que talvez as tenham levado a empregar uma linguagem mais formal. Qualquer que seja a razão, optei por manter na legendagem, tanto quanto possível, essa característica original do filme, deixando para os espectadores tirarem suas próprias conclusões.

A seguir, são apresentados exemplos de texto original e tradução das falas de Nilse, nas quais há a presença de linguagem informal e de algumas peculiaridades próprias da fala da personagem.

Por se tratar de uma legendagem, optou-se aqui por fracionar o texto original de acordo com as divisões entre legendas. Por sua vez, o texto traduzido foi dividido em duas linhas, da mesma maneira em que aparece nas legendas do filme.

PT	A gente dividia entre a escola, entre ajudar,
EN	We were between school and helping

Aqui, além da linguagem informal, há uma ocorrência interessante, proveniente da ausência do pronome reflexivo ‘se’ – na gramática normativa da língua portuguesa, a forma adequada do verbo “dividir” seria: “a gente **se** dividia entre a escola e ajudar” – embora isso não prejudique o entendimento na língua de origem. Dada a impossibilidade de reproduzir essa linguagem no inglês, optou-se por mudar, em outros pontos, o discurso para igualar o tom informal da fala, considerado inadequado, de acordo com a norma padrão do português.

PT	porque a gente trabalhava na lavoura, né?
EN	‘cause we worked on farming, huh?

Embora seja convenção em legendas usar termos como “né” com parcimônia, aqui decidiu-se usá-lo para preservar o tom coloquial das falas. “Né” é um elemento da língua – considerado vício de linguagem – que expressa uma expectativa por concordância ou aprovação por parte do interlocutor; no caso específico das personagens sendo entrevistadas para o documentário, expressa ainda uma certa insegurança e desconforto em contar suas histórias de vida. Entende-se aqui que se trata de um forte elemento que pode contribuir para a construção das personagens e que, portanto, eliminá-lo por completo traria algum prejuízo para entendimento da obra como um todo. Uma primeira opção para a tradução de “né” seria

o “*right*” ou até mesmo o “*you know*”, ambas expressões que de fato invocam uma reação de concordância expressa por parte do interlocutor. No entanto, o uso dessas expressões traria um tom mais formal para as falas, característica que não está presente no original em português. Assim sendo, optou-se pelo uso do “*huh*” na tradução, uma interjeição mais sutil que expressa a tentativa de interagir com o interlocutor para manter sua atenção mais do que para obter sua concordância ou aprovação. Nem sempre foi possível manter essa escolha, uma vez que a limitação de tempo e espaço das legendas impõe certas decisões e, nesses casos, optou-se por transmitir a informação mais relevante e importante para o filme.

As falas de Jaidete também apresentam essas questões, ainda que, nelas, a presença de formalidade seja um pouco maior:

PT	Pra mim era como se eu estava pisando em um terreno estranho.
EN	To me seam like I step in a strange land.

Embora a estrutura completa da oração esteja correta e a personagem esteja fazendo uso de estrutura mais formal, a conjugação verbal do modo subjuntivo do verbo estar está sendo usada de forma inadequada, de acordo com a norma padrão. Segundo a norma, a construção adequada da oração seria “Pra mim, era como se eu **estivesse** pisando em um terreno estranho. Aqui optou-se por manter o “erro” na língua de chegada: enquanto a gramática da língua inglesa impõe o “*To me seams like I stepped in a strange land.*” a legenda apresenta a construção “*To me seam like I step in a strange land.*”

Também se nota a ocorrência de mal uso de sujeito na frase, especificamente em uma oração do passado, na qual o pronome *mim* é usado no lugar de *eu*, uma ocorrência relativamente comum na fala cotidiana do brasileiro. Em inglês, foi feita uma substituição de outra espécie para que fosse possível satisfazer a necessidade de preservar o discurso da personagem:

PT	Os filhos dela casaram, ela mandava toda a roupa da casa dos filhos dela pra mim lavar
EN	Her children married and she took their laundry for me wash.

Como em inglês, nesse caso, não faria sentido a troca dos pronomes “*me*” e “*I*” – este não seria um erro cometido por um falante nativo da língua inglesa – optou-se então pela alteração do tempo verbal: o uso correto aqui seria “*Her children married and se took their laundry for me to wash.*”

4.2.2 Questões estruturais

Ao traduzir “Mucamas”, além dos problemas de cunho cultural, tem-se problemas provenientes das estruturas gramaticais e sintáticas utilizadas pelas personagens.

PT	Aí eu falei nossa, e o medo né de quebrar tudo?
EN	Gee, and if I break everything?

No exemplo acima, Nilse está relatando um episódio ocorrido no passado no qual sua patroa deu orientações para que ela começasse o serviço pela sala de estar. Ao chegar lá, ela ficou intimidada pelo ambiente e teve receio de danificar alguma coisa. Quando Nilse usa a palavra *falar*, este não é um uso literal, uma vez que ela não *falou* de fato estas palavras, apenas as *pensou*. Para o público brasileiro, a expressão interrogativa no presente deixa bastante evidente que este é um sentimento que Nilse teve no passado. A princípio, havia-se pensando em uma alternativa como “*Gee, I thought I would break everything.*” No entanto, percebeu-se que usar a mesma estrutura interrogativa no inglês pra expressar um fato ocorrido, não traria um problema de compreensão, além dessa ser uma melhor opção para manter o caráter informal da fala da personagem.

4.2.3 Questões de vocabulário

Em “Mucamas”, as principais questões de conflito por vocabulário são provenientes principalmente deste intuito de preservar o discurso e o lugar de fala das personagens e das integrantes do coletivo “Nós, Madalenas”, que desenvolveram o documentário, a saber:

A partir do minuto 3:29 do documentário, uma voz em *off* – a de Jaidete – começa a dar o significado da palavra *mucamas*. Enquanto no dicionário Aurélio Século XXI (1999), na entrada de “mucama”, consta: “A escrava negra moça e de estimação que era escolhida para

auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família, e que, por vezes, era a amade-leite”, a definição presente no filme é ligeiramente diferente:

PT	Mucamas eram as mulheres negras trazidas para serem escravas de estimação das sinhás.
EN	Mucamas were black women brought to be pet slaves of their madams.

Aqui, apesar de haver registros do uso da palavra *maid* significando “mucama” e de no dicionário Webster’s constar “*in old Brazil, a favourite young womam slave employed as housemaid, nurse or lady’s companion; a “mammy”*”, optou-se por preservar a palavra em português por dois principais motivos. São eles: *maid* é uma palavra em inglês que é usada ainda hoje para designar uma empregada doméstica – é usada, inclusive, durante as legendas elaboradas para este trabalho de tradução – e, por isso, poderia causar confusão; além de perder o peso que um termo escravocrata carrega. Além disso, sobretudo porque o termo aparece justamente enquanto se explica sua origem e significado, acredita-se que, de maneira alguma, a compreensão da espectadora ou do espectador de língua inglesa sairia prejudicada. De forma análoga e para manter um paralelo, o título do documentário foi mantido em português.

PT	Elas cuidavam do serviço doméstico da casa grande,
EN	They minded the housekeeping in the Big House;

PT	da criação e amamentação dos filhos da família,
EN	the upbringing and breastfeeding of the Family children.

PT	cozinham para seus donos, mas moravam na senzala com os outros negros.
EN	They cooked for their owners but lived in senzala with other negroes.

Aqui, o fator de questionamento foi o termo “*negroes*”. Em princípio, pensou-se em traduzir por *slaves*, no entanto, por ter sido este um texto elaborado pela equipe de produção, considerou-se importante respeitar as escolhas de palavras. Em um contexto escravagista como era o Brasil até 1888, certamente “negro” e “escravo” podem ser compreendidos como sinônimos, no entanto, a escolha – hoje em dia – do termo “negro” tem o intuito de revelar e expor o racismo. Ocorre que a palavra “*black*” em inglês não pode ser usada como substantivo: uma alternativa seria “*black slaves*”, mas, uma vez mais, chegou-se a um impasse perante o compromisso de alterar a semântica o mínimo possível. Apesar de existir em inglês o termo “*negro*”, sabe-se que muitas vezes este é usado de forma pejorativa e não costuma ser bem quisto pela comunidade negra. No entanto, em um artigo sobre a história da palavra “*negro*”, a *African-American Registry* diz:

Negro significa “preto” em ambos português e espanhol, sendo derivada da palavra latina *niger*, de mesmo significado. [...]A partir do século XVIII até meados do século 20, “negro” foi considerado o termo correto e apropriado para afro-americanos. Caiu em desuso na década de 1970 nos EUA. No uso atual da língua inglesa, “negro” geralmente é considerado aceitável em contexto histórico ou em nome de organizações mais antigas como em *United Negro College Fund*.¹⁹

Assim sendo, por acreditar-se que o significado da palavra “*mucama*” remete a um contexto histórico, optou-se por utilizar o termo “*negro*” também em inglês.

Outro termo que gerou dúvidas foi “*patroa*”:

PT	Foi uma patroa minha que pagou pra mim.
EN	It was a mistress who paid for it.

As personagens usam-no o tempo todo para se referirem às donas das casas em que trabalham, suas chefes. Mesmo em português, em um outro contexto de trabalho como um escritório, por exemplo, “*patroa*” não é um termo muito utilizado. Aqui, no entanto, ele é o único termo utilizado. Em um primeiro momento, a tradução mais imediata seria “*boss*”; no

¹⁹“*Negro means “black” in both Spanish and Portuguese languages, being derived from the Latin word niger of the same meaning. From 18th century to the mid-20th century, “negro” was considered the correct and proper term for African Americans. It fell out of favor by the 1970s in the United States. In current English language usage, “Negro” generally is considered acceptable in a historical context or in the name of older organizations, as in the United Negro College Fund.*” [Tradução minha]

entanto, “*boss*” pode tanto ser um homem quanto uma mulher. Julga-se, neste contexto, ser importante ressaltar que historicamente são as mulheres que lidam e tratam com as empregadas domésticas. Muito embora no dicionário Merriam-Webster a primeira entrada para *mistress* seja “*1: a woman who has power, authority, or ownership: as a: the female head of a household; b: a woman who employs or supervises servants;*”, o uso mais comum da palavra hoje em dia é para designar uma amante. Por acreditar que o contexto não deixa espaço para que ocorra um equívoco, optou-se então por *mistress*.

Na trilha sonora final, ouve-se um *rap* sobre Mitologia Africana, que fala, de maneira poética e metafórica, contra o patriarcado e em favor de uma revolução feminista.

PT	Soltem as tranças, voltem às danças
EN	Loosen their braids, get back to their dances

Aqui, no original em português, tem-se uma rima. Pela impossibilidade de reproduzir tal rima na língua inglesa, optou-se por, mais à frente, introduzir uma rima para compensar a necessidade poética:

PT	Derrubem os covardes, esqueçam as alianças
EN	Take down the gutlessness and forget the alliancess!

Enquanto o verso em português não rima, em inglês houve uma tentativa de introduzir uma rima entre os substantivos.

PT	Que elas matem os homens quando necessário,
EN	May women kill men if necessary.

No trecho acima, o sujeito em português é o pronome pessoal reto da terceira pessoa do plural, feminino, “elas”. O pronome pessoal de terceira pessoa do plural em inglês, “*they*”, não distingue gênero. Assim sendo, por acreditar que, neste contexto, faz-se mais importante ressaltar que o sujeito da ação é feminino, optou-se por usar a forma no plural do substantivo “*woman*”.

4.2.4. Questões técnicas

Além de todas as questões comuns a qualquer processo tradutório, em um processo de tradução audiovisual para legendagem, há dificuldades ligadas às normas técnicas de espaço e velocidade impostas pelo meio. Tais normas dizem respeito aos parâmetros próprios do meio no qual o produto será distribuído ou transmitido e a características de elaboração e formatação do texto das legendas. Um dos parâmetros de grande importância para a elaboração de legendas é a velocidade de leitura, que influencia não só a quantidade de caracteres possíveis, mas também o tempo de exposição na tela. Sobre isso, Díaz-Cintas e Remael afirmam:

É muito frustrante e desconcertante percebermos que uma legenda desaparece da tela quando ainda não terminamos de lê-la, ou acabarmos com um sentimento de estresse porque fomos forçados a ler muito rapidamente e não tivemos tempo para apreciar as imagens: caso típico em que sentimos que “lemos” ao invés de termos “assistimos” ao filme. (DÍAZ-CINTAS E REMAEL, 2007, p. 95)²⁰

Em relação à elaboração do texto das legendas, há diversas normas que podem ser menos ou mais explícitas a depender dos padrões adotados pelos clientes e que cabem ao tradutor aplicar da melhor maneira. A saber: A) segmentação – na medida do possível, tenta-se fazer com que uma legenda inclua um período completo ou uma oração e, caso o período precise se estender por mais de uma legenda, procura-se manter juntos os sintagmas de ordem mais alta na estrutura da sentença, de forma que cada legenda transmita uma ideia fechada e coerente; B) Quando é necessário omitir parte do enunciado para que a legenda não ultrapasse o número de caracteres permitidos, procura-se manter na legenda os itens lexicais entendidos como mais carregados de sentido e relevantes para o enunciado. Ademais, na medida do possível, mantém-se palavras do diálogo que são enunciadas de maneira mais enfática ou que tendem a ser mais facilmente compreendidas pelo público-alvo.

Uma legenda pode ter no máximo duas linhas com aproximadamente 32 caracteres cada, sem divisão silábica. Embora na tradução para cinema e DVD – caso deste trabalho –

²⁰ Do original: “It is very frustrating and disconcerting to see how the subtitle disappears from the screen when we have not yet finished reading it, or to end up with a feeling of stress because we have been forced to read too fast and have not had the time to enjoy the images: the typical occasion on which we feel that we have “read” rather than “watched” the film.”

sejam permitidos entre 38 e 40 caracteres por linha de legenda, aqui procurou-se respeitar o limite de 32 caracteres, extrapolando-o somente quando fosse extremamente necessário.

Evidentemente, as legendas devem ser sincronizadas com as falas das personagens. No presente processo de tradução, isso foi uma dificuldade maior por dois motivos: as personagens falam muito rapidamente e há muita informação em suas falas. Sendo assim, tornaram-se mais difíceis a condensação do texto e a otimização de tempo entre uma legenda e outra.

PT	As casas que eu ia trabalhar, eu falava que fiz o curso, mostrava meu diploma.
EN	In the houses I went working I gave my diploma from the course.

No trecho acima, Valdiedna fala a respeito de um curso que fez para aprimorar o seu trabalho. Não foi possível, em uma legenda só, colocar as três informações da fala de Valdiena – sobre as casas, sobre o curso e sobre o diploma. Ainda, devido a velocidade de sua fala – no quadro imediatamente seguinte ela continua falando – não era possível introduzir uma outra legenda, pois se perderia o conteúdo de sua próxima fala. Sendo assim, optou-se por uma condensação e adaptação do texto.

A partir dos 9 minutos e 30 segundos, Regina fala sobre seus sonhos vontades:

PT	A uma época eu queria ser professora, né. Queria muito, muito, muito, muito, muito.
EN	This one time I really really really wanted to be a teacher.

Aqui, não se pôde, por falta de tempo e espaço, expressar toda a intensidade de seu desejo; ainda assim, acredita-se que não há dificuldade de compreensão por parte do espectador.

PT	Porque eu queria trabalhar no mar, porque eu adoro o mar.
EN	‘Cause I wanted to work in the sea, I love the sea.

Nesse trecho, a repetição da palavra “*cause*” seria possível, considerando o espaço. No entanto, seria preciso aumentar o tempo de permanência da legenda na tela para que a leitura completa desta fosse possível. Porém, por essa fala ser muito extensa e ter um ritmo acelerado, isso prejudicaria as legendas seguintes. Suprimiu-se, então, a segunda ocorrência de “*cause*”. No entanto, acredita-se que isso não prejudica o entendimento, uma vez que a relação de causa e efeito continua clara.

As legendas desse trecho inteiro foram pensadas minuciosamente para que fossem usadas palavras mais curtas, com menos caracteres, de forma que o ritmo de leitura não fosse prejudicado.

Outra questão proveniente das características do meio audiovisual deu-se na cena final do documentário. Ao mesmo tempo em que começa a tocar uma música – “*Marias*”, do artista Ba Kimbuta –, na tela, aparecem as personagens ao lado de suas filhas, as produtoras do filme. Em cada quadro desta cena, há uma cartela, já gravada na imagem, que diz o nome da menina, sua função na produção do filme e quem é a sua mãe. Como já foi dito anteriormente, julga-se importante legendar essas informações, por serem o desfecho final do filme. Da mesma forma, julga-se importante legendar a música. No entanto, não se pode colocar duas legendas em um mesmo quadro, pois isto dificultaria muito a leitura completa destas informações. Assim sendo, optou-se por legendar as cartelas e, depois que elas acabam, legendar o que ainda resta da música.

Em tempo, sugere-se que seja feita uma versão do filme em que as cartelas já apareçam, gravadas na imagem, em inglês, de maneira que a música possa ser traduzida por completo. A tradução completa da música é considerada tão importante porque, entre outros motivos, em seu trecho inicial Ba Kimbuta canta:

“Mas sei que há sentimentos vivos guardados nas águas sagradas temperadas pelo sal das lágrimas dos mortos, cujo uma força maior traz ao meu imaginário a imagem de um feto nascendo afogado, de ventre livre e emancipado, mas nunca, nunca mais nas condições de escravos...”

Este é justamente o trecho que não pode ser traduzido, por tocar ao mesmo tempo em que aparecem as cartelas de apresentação da produção do filme, no entanto, entende-se que, dentro desse contexto, essa é uma clara metáfora à situação apresentada nas cartelas: filhas de empregadas domésticas que não serão empregadas domésticas. A informação trazida nas cartelas de créditos do filme, que demonstra o parentesco entre a equipe de produção do documentário e suas personagens, completa a narrativa da produção. A história de mulheres

que ainda jovens – algumas ainda crianças – tiveram que largar sua terra natal e seus estudos para começarem a trabalhar como empregadas domésticas, cuidando das casas e dos filhos de outras pessoas; em uma situação de grande vulnerabilidade social, conseguiram estabelecer família e, mesmo diante das dificuldades – principalmente financeiras – conseguiram oferecer a oportunidade dos estudos aos seus filhos, que agora cursam graduação de nível superior de ensino, rompendo assim com o ciclo do trabalho doméstico em que a família está inserida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O curta-metragem documentário brasileiro *Mucamas* (2015) traz à tona questões linguísticas cotidianas de mulheres humildes trabalhadoras domésticas na cidade de São Paulo. No entanto, o jeito de falar dessas mulheres no documentário – a oralidade – representa a história de vida de cada uma delas. A situação de supervalorização de discursos das classes dominantes em detrimento dos discursos de classes vulneráveis representa bem a ideia das linhas abissais (Santos, 2007) que dividem o mundo. A ideia de que há um jeito correto de falar – a norma padrão da língua portuguesa – pode ser subvertida de modo a permitir a interação entre diferentes pessoas e suas bagagens linguísticas e culturais. A legenda elaborada neste trabalho pode ser comparada com uma ponte, que permite o contato entre dois polos linguísticos: de um lado o discurso supervalorizado das classes dominantes e, do outro, o discurso subvalorizado de classes vulneráveis.

De uns tempos para cá, a legendagem passou a se popularizar tanto como modalidade de tradução audiovisual, quanto como objeto de estudo. O ritmo crescente no qual essa atividade é realizada hoje favorece a difusão de diferentes visões acerca de como ela deve ser conduzida. Assim sendo, cabe a discussão a respeito das diversas posturas e condutas adotadas nos meios de legendagem, sejam elas profissionais ou amadoras.

Neste projeto, relatou-se, do ponto de vista de uma tradutora à frente de todo o processo de legendagem, a experiência de traduzir o documentário brasileiro “Mucamas”, prezando-se pela preservação do discurso das personagens. Por mais que existam semelhanças de estruturas sintáticas e semânticas entre o inglês e o português, ainda assim, as dificuldades de tradução são inúmeras. A tentativa de deixar o texto de chegada com a mesma naturalidade encontrada nas falas espontâneas das personagens foi, com certeza, um dos maiores desafios para a tradutora.

Durante esse processo, notou-se a importância de uma pesquisa preliminar para que se tenha referências acerca das formas de agir em relação aos problemas encontrados ao traduzir. Também foi possível notar a relevância de questões culturais dentro de um contexto – especialmente no que se refere a um filme documentário sobre empregadas domésticas no Brasil – e como a abordagem e a postura do tradutor influenciam tanto quanto a do diretor para que tais questões sejam devidamente transmitidas a uma audiência estrangeira.

Dentro desta análise, os aspectos relacionados à oralidade foram de grande

importância e a fidelidade do tradutor a tais questões foi interpretada como positiva. Aqui, a oralidade passou a ter protagonismo, sendo tratada como principal fundamentação para um texto de chegada pensado para provocar nos espectadores de língua inglesa as mesmas sensações vividas pelos espectadores da língua de origem. Entende-se que o sofrimento, a simplicidade e a esperança, em conjunto com todos os traços culturais da vivência dessas mulheres muito humildes que se tornaram empregadas domésticas, são aspectos urgentes a serem relatados e transportados para a língua inglesa.

Com respaldo de diversas fundamentações teóricas, textos de apoio acerca do tema do trabalho doméstico no Brasil, além da disposição do Coletivo Nós, Madalenas – que produziu o documentário –, acredita-se que foi possível criar uma imagem em inglês do cenário do trabalho doméstico no Brasil; bem como uma análise tradutória de como transmitir para outra língua experiências tão particulares de uma cultura com a mesma eloquência e eficiência em marcar e sensibilizar os espectadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKER, Mona. **Translating dissent: Voices from and with the Egyptian revolution.** Abingdon: Routledge, 2016.

BRASIL. Lei Nº 2.040, de 28 de setembro de 1871. **Lei do ventre livre**, Rio de Janeiro, RJ, set 1871. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM2040.htm>. Acesso em: 10 dez. 2017.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade.** Rio de Janeiro: Editora Artenova, EMBRAFILME, 1977.

DÍAZ CINTAS, J. & ANDERMAN, G. **Audiovisual Translation** Language Transfer on Screen. Hampshire: Palgrave Macmillian, 2009.

DÍAZ CINTAS, J. & ANDERMAN, G. Introduction. In DÍAZ CINTAS, J. & ANDERMAN, G. **Audiovisual Translation** Language Transfer on Screen. Hampshire: Palgrave Macmillian, 2009. p. 1-17.

DÍAZ-CINTAS; J. & REMAEL, A. **Audiovisual Translation: Subtitling.** Manchester: San Jerome, 2007.

EL TARZI, Salma. **Ethical reflections on activist film-making and activist subtitling.** In: BAKER, Mona. **Translating dissent** Voices from and with the Egyptian revolution. Abingdon: Routledge, 2016. p. 88-96.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984.

HAMPE, Barry. **Making documentary films and reality videos.** New York: Henry Holt and Company, 1997.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Oralidade e escrita.** *Revista Signótica*, v.9, n. 1, 1997. ISSN 0103-7250. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig>.

MORTADA, Leil-Zahra. **Translation and solidarity in Words of Women from the Egyptian Revolution.** In: BAKER, Mona. **Translating dissent** Voices from and with the Egyptian revolution. Abingdon: Routledge, 2016. p. 88-96.

Negro (the word) a history [on-line], 2001. Disponível em http://www.aaregistry.org/historic_events/view/negro-word-history. Acesso em: 10 jun. 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas/SP: Papirus, 2005.

HERSTORY. Dicionário online Oxford, 05 ago. 2019. Disponível em <https://www.lexico.com/en/definicion/herstory>. Acesso em 05 ago. 2019.

PANAYOTA, G. **Subtitling for the DVD Industry**. In: DÍAZ CINTAS, J. & ANDERMAN, G. *Audiovisual Translation Language Transfer on Screen*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. p. 1-17.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

ROSENTHAL, Alan. **Writing, directing, and producing documentary films and videos**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula. (org.). São Paulo: Cortez, 2010^a.

SILVA, E. L da; MENEZES, E.M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4. ed. rev. atual. – Florianópolis: UFSC, 2005.

SOARES, Sérgio José Puccini. **Documentário e Roteiro de Cinema**; da pré-produção à pós-produção. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

SKUGGEVIK, E. **Teaching Screen Translation: The Role of Pragmatics in Subtitling**. In:

SWAIN, Dwight V.. **Film script writing, a practical manual**. New York: Hastings House Publishers, 1976.

VALQUER, Leandro. **Conheça a poesia urbana cantada por Ba Kimbuta**. Revista Raça, v. 161, 2016. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/a-poesia-urbana-de-ba-kimbuta/>>. Acesso em: 10 dez 2017.

VIGATA, H; ARAÚJO, A.; CARVALHO, G. M. **Legendas de filmes e séries multilíngues**. In: ALVES, Daniel Antonio de Sousa; BRANCO, Sinara de Oliveira. (Orgs.). *Discussões contemporâneas sobre os estudos da tradução: reflexos e desenvolvimentos a partir do IV encontro nacional cultura e tradução*. Campinas: Pontes Editores. 2019. p. 123-142.

XAVIER, Ismail. **Objetivo subjetivo, especial documentário**. em CINEMAIS 36, Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, outubro/dezembro 2003, p.223.

DICIONÁRIOS ON-LINE

DICIONÁRIO MERRIAM-WEBSTER [on-line]. Disponível em <www.merriam-webster.com/dictionary/mistress>

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

NÓS, MADALENAS. Documentário Mucamas. 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/162565052>>

APÊNDICES

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO

- 1) Quais eram as intenções de vocês com o documentário Mucamas?
- 2) Qual era o público-alvo ao que o documentário se dirige?
- 3) Porque vocês resolveram legendar o documentário? A tradução já fazia parte do projeto desde o início?
- 4) A pessoa responsável pela tradução e legendagem faz parte do Coletivo Nós, Madalenas? Ou foi um trabalho terceirizado?
- 5) Vocês trabalharam juntas na legendagem, dando algum tipo de orientação específica para o trabalho? Ou foi um trabalho independente?

APÊNDICE B – RESPOSTA AO QUESTIONÁRIO

Oi Gilda, tentei responder a suas perguntas.

Nos desculpe pela demora, estamos no processo de inicio de um novo projeto. Espero que ajude as respostas.

1 - Desde o começo a ideia era de defender o “papel” da mulher na sociedade. E levamos esse propósito como objetivo principal pro filme “Mucamas”, por meio dessa questão do trabalho doméstico que mesmo sendo um dos trabalhos mais antigos do Brasil ainda não tinha seu reconhecimento.

2- De inicio não tínhamos um publico alvo, mas a certeza que qualquer o filme fosse assistido por qualquer pessoa e que entendesse o que queríamos propor com o documentário.

3- Não, não fazia parte do projeto. A ideia de legenda surgiu quando começamos a inscrever o Mucamas nos festivais de curtas, muitos pediam a legenda como criterio para inscrição.

Em outubro de 2015 fomos convidadas a exhibir o Mucamas no Festival Ojo al Sancocho - Bogotá, com o mesmo critério sobre a legenda.

Por esse motivo temos o filme legendado e por uma vontade de ampliar o raio de visualização de filmes independentes.

4- As pessoas que fizeram a tradução e legendagem foram amigos e amigas do coletivo e uma de nossas integrantes.

5- Algumas meninas do coletivo trabalhou na tradução para que ficasse o mais próximo possível das falas originais, mas maioria foi feita por terceiros.

Beijos.

Barbara Almeida.

Coletivo Nós, Madalenas.

APÊNDICE C – LEGENDAGEM SUGERIDA

- 1
00:01:04,000 --> 00:01:06,195
My name is
Marildete Batista de Oliveira.
- 2
00:01:05,700 --> 00:01:09,149
I was born in Minas, huh?
I lived in Belo Horizonte.
- 3
00:01:09,150 --> 00:01:13,850
I started working in restaurant
then I went to a family home.
- 4
00:01:13,921 --> 00:01:15,793
I got married
and came to Sao Paulo.
- 5
00:01:15,618 --> 00:01:19,268
I worked in the fields
with my father, until I was 19.
- 6
00:01:21,300 --> 00:01:25,296
We were between school
and helping.
- 7
00:01:25,333 --> 00:01:28,036
'cause we worked on farming,
huh?
- 8
00:01:28,067 --> 00:01:32,850
Then we spent 6 months on school
and 6 months on the fields, see.
- 9
00:01:33,200 --> 00:01:36,233
Over there I worked
on the fields, I studied.
- 10
00:01:36,733 --> 00:01:38,933
I looked after children.
- 11
00:01:40,706 --> 00:01:42,562
After that,
I came to the city.

12

00:01:43,091 --> 00:01:46,472
And then I got pregnant,
and then I got scared.

13

00:01:49,233 --> 00:01:53,478
To me seam like I step
in a strange land.

14

00:01:53,500 --> 00:01:57,962
A place I never thought go,
not even for a visit.

15

00:01:58,593 --> 00:02:02,822
And suddenly life forced me
to come, because of financial needs.

16

00:02:03,836 --> 00:02:06,634
I was forced to cut
my umbilical cord, huh?

17

00:02:06,533 --> 00:02:09,746
Even though I married,
I'd never been apart from my parents.

18

00:02:09,633 --> 00:02:12,654
And suddenly I had to came
to a strange land.

19

00:02:12,655 --> 00:02:16,046
A land famous for being cold,
everyone said.

20

00:02:16,047 --> 00:02:20,100
And so many
difficulties too.

21

00:02:20,256 --> 00:02:23,908
I dreamed of studying, huh?
But we only had till 4th grade.

22

00:02:23,909 --> 00:02:29,751
And those who studied up to 4th,
it was like they even had a degree, huh.

23

00:02:30,267 --> 00:02:34,933
And I wanted to study more,
but my grandma didn't let me.

24

00:02:34,967 --> 00:02:38,567
And I studied and I didn't work.

25

00:02:38,600 --> 00:02:41,345
And when I was eleven
I started working.

26

00:02:41,367 --> 00:02:44,169
I stopped in the first year.

27

00:02:44,170 --> 00:02:47,667
It was teaching school,
I quit 'cause I had no choice.

28

00:02:52,760 --> 00:02:56,265
I was 19 when
I started working, huh?

29

00:02:56,266 --> 00:02:57,400
It was in a family home.

30

00:02:57,433 --> 00:03:00,884
I came really with the goal of working
in a family home, huh?

31

00:03:00,933 --> 00:03:04,691
First step, I worked in a
furniture store.

32

00:03:04,692 --> 00:03:09,980
Then, I went
working in a family home.

33

00:03:09,981 --> 00:03:14,564
Even I had a teaching degree
I couldn't find a job in my area.

34

00:03:14,565 --> 00:03:18,145
I lived in a house of a family
that was a teacher.

35

00:03:18,146 --> 00:03:23,495
But there I did everything,
worked but without pay, get it?

36

00:03:23,496 --> 00:03:25,663
For housing and food.

37

00:03:29,430 --> 00:03:34,859
Mucamas were black women brought
to be pet slaves of their madams.

38

00:03:34,860 --> 00:03:38,524
They minded the housekeeping
in the Big House;

39

00:03:38,525 --> 00:03:41,341
the upbringing and breastfeeding
of the family children.

40

00:03:41,567 --> 00:03:45,878
They cooked for their owners but
lived in senzala with other negroes.

41

00:03:45,879 --> 00:03:49,873
Domestic work is one of
the oldest professions in Brazil,

42

00:03:50,367 --> 00:03:56,167
Present in the country since
its colonization, 515 years ago.

43

00:03:59,900 --> 00:04:02,664
And then I was in a
different environment,

44

00:04:02,665 --> 00:04:04,933
with people of
different habits.

45

00:04:05,445 --> 00:04:08,125
I was afraid of
breaking things, huh?

46

00:04:08,126 --> 00:04:12,073
And I was like,
am I going yo get all done?

47

00:04:12,567 --> 00:04:17,033
A family home you devote
as if it was your own, huh.

48

00:04:18,533 --> 00:04:21,672
Small details that
end up getting on you.

49

00:04:21,673 --> 00:04:27,245

I cleaned people's house all tidy,
I wanted mine is spotless just like theirs.

50

00:04:28,000 --> 00:04:29,485

I took the course in 2009.

51

00:04:29,659 --> 00:04:32,568

I learned laundering, ironing,
how to organize a house.

52

00:04:32,569 --> 00:04:38,177

Recipes for cakes and snacks,
that kind of stuff.

53

00:04:38,178 --> 00:04:42,400

The houses I went working
I said I took a course, gave my diploma.

54

00:04:41,488 --> 00:04:45,574

And the mistresses got interested
and even payed me more.

55

00:04:45,600 --> 00:04:48,090

It was a mistress
who payed it for me.

56

00:04:48,406 --> 00:04:50,055

We always work for rich people,
that's how it is.

57

00:04:50,056 --> 00:04:52,196

Housekeeper always
works for rich people.

58

00:04:52,197 --> 00:04:56,437

So from the middle class on,
it is very annoying.

59

00:04:56,467 --> 00:04:59,045

The mistress said
"Nilse, start in the living room."

60

00:04:59,046 --> 00:05:03,800

I thought 'ok' but when I got to
the living room, it was so tidy.

61
00:05:03,833 --> 00:05:06,998
Gee,
and if I break everything?

62
00:05:06,999 --> 00:05:08,266
Was it getting good?

63
00:05:08,333 --> 00:05:10,933
Would she like it
at the end of the day?

64
00:05:11,060 --> 00:05:13,017
When you work as a maid,

65
00:05:13,018 --> 00:05:16,218
the more you do,
the more they want you doing.

66
00:05:16,442 --> 00:05:18,309
Nothing is ever good.

67
00:05:19,300 --> 00:05:23,513
You do something today
"Tomorrow can you do it again?"

68
00:05:23,514 --> 00:05:26,714
"Oh, it's not good,
can you do it one more time?"

69
00:05:32,935 --> 00:05:35,480
I worked for 3 years
and 5 months.

70
00:05:35,481 --> 00:05:39,043
My mistress said she had
registered my working permit.

71
00:05:39,044 --> 00:05:42,756
But she only signed it, she
never paid my Social Security.

72
00:05:42,757 --> 00:05:46,192
I worked and
the mistress didn't pay me.

73
00:05:46,193 --> 00:05:51,090
Other fired me. I came to get

the money, but she had moved.

74

00:05:51,867 --> 00:05:56,700
Some mistresses just look
at your face when giving orders

75

00:05:56,701 --> 00:05:58,401
They don't
look at you again.

76

00:05:58,400 --> 00:06:02,386
Only sees you again in the afternoon,
they pay you: "here's the money".

77

00:06:02,400 --> 00:06:07,900
Her children married and she took
their laundry for me wash.

78

00:06:08,400 --> 00:06:12,033
And she often took me to clean
their houses up.

79

00:06:12,034 --> 00:06:14,434
For the same payment
I earned.

80

00:06:14,689 --> 00:06:19,381
I worked in this place where
they had an elevator of their own.

81

00:06:20,889 --> 00:06:25,992
and there was another elevator
for the housekeepers

82

00:06:27,524 --> 00:06:32,594
And if you get in the social lift
gee, they stop you

83

00:06:32,641 --> 00:06:35,308
"No, yours is the other one"
Why is that?

84

00:06:38,233 --> 00:06:42,300
If they live there it's because
someone's cleaning after them.

85

00:06:42,836 --> 00:06:46,554
I worked in a house where

the mistress determined,

86

00:06:46,555 --> 00:06:51,108

She made it very clear,
she didn't give food.

87

00:06:51,109 --> 00:06:53,709

I had to bring it
from my home.

88

00:06:53,710 --> 00:06:56,710

I remember it well, it
impressed me a lot.

89

00:06:56,711 --> 00:06:58,778

For some,
there's a difference.

90

00:06:58,779 --> 00:07:01,778

The maid can't eat just any food,
they eat their food

91

00:07:01,779 --> 00:07:03,767

and the maid eat another kind.

92

00:07:03,768 --> 00:07:05,368

Or I had to eat last, huh.

93

00:07:05,867 --> 00:07:09,940

Only after the bosses
and their children had eat,

94

00:07:09,941 --> 00:07:13,929

then I sat alone at the table
and ate the leftovers

95

00:07:13,930 --> 00:07:18,662

If there's some left, good.
If not... I got by with that.

96

00:07:19,000 --> 00:07:23,533

I have it on me, what's mine it's
mine what's theirs it's theirs.

97

00:07:23,534 --> 00:07:27,400

Other things we don't touch,
because it doesn't belong to me.

98

00:07:27,497 --> 00:07:29,931
Not everyone, some are nicer.

99

00:07:29,932 --> 00:07:33,132
There's this one I worked for,
she was very nice.

100

00:07:33,632 --> 00:07:37,565
She treated me very well,
she was more polite talking to you.

101

00:07:37,982 --> 00:07:39,315
But not everyone...

102

00:07:42,016 --> 00:07:44,535
My life has improved a lot.

103

00:07:44,536 --> 00:07:47,585
Thank God
I had people helping me.

104

00:07:47,586 --> 00:07:52,353
If my house today is this big,
I thank God they helped building it.

105

00:07:54,267 --> 00:07:56,133
I found very good people.

106

00:07:56,134 --> 00:08:01,649
I was lucky to find amazing people
who backed me on hard times.

107

00:08:01,650 --> 00:08:05,450
Because I didn't know anything,
I wasn't experienced.

108

00:08:07,644 --> 00:08:10,947
So I have a lot to thank for,
I was lucky like that!

109

00:08:11,033 --> 00:08:13,033
It's a job like any
other one.

110

00:08:13,034 --> 00:08:16,401
It just isn't as rewarding
as any other job.

111
00:08:16,900 --> 00:08:20,700
If I was a teacher, I would be
the same person I am today.

112
00:08:23,933 --> 00:08:28,714
And may the employers
see them with different eyes.

113
00:08:29,700 --> 00:08:33,567
Because we need one another.

114
00:08:33,568 --> 00:08:36,735
Not see them as before,
in slavery times.

115
00:08:43,878 --> 00:08:44,906
Being a woman?

116
00:08:44,939 --> 00:08:47,630
Brave,
we are very brave.

117
00:08:47,631 --> 00:08:50,353
We are very strong,
much strong than man.

118
00:08:50,354 --> 00:08:55,592
I think women are distinguished
since begining of times.

119
00:08:55,593 --> 00:08:58,593
It's doing both roles
at the same time, huh?

120
00:08:59,100 --> 00:09:01,588
Being both
their mother and father.

121
00:09:03,088 --> 00:09:07,088
Having to work, do the
housework, take care of them.

122
00:09:07,089 --> 00:09:10,454
And we is the
real power of the world.

123

00:09:10,455 --> 00:09:13,455
I see the future
with positive perspective.

124
00:09:13,688 --> 00:09:19,397
Because we always have to
see tomorrow in a positive way.

125
00:09:19,398 --> 00:09:23,465
I think if you think too much
about the future, you get crazy.

126
00:09:23,551 --> 00:09:26,951
'Cause you're barely making in
the present, imagine the future!

127
00:09:27,183 --> 00:09:30,350
My future is always like this
working, huh?

128
00:09:30,351 --> 00:09:34,613
Taking care of myself
my daughters and all.

129
00:09:35,113 --> 00:09:39,046
This one time I really really
really wanted to be a teacher.

130
00:09:39,146 --> 00:09:41,946
This other time
I wanted to be a biologist.

131
00:09:41,947 --> 00:09:45,413
'Cause I wanted to work
in the sea, I love the sea.

132
00:09:45,414 --> 00:09:48,746
I really liked Science,
and I always liked Biology.

133
00:09:48,747 --> 00:09:55,309
Now I intend to, maybe one day,
open up a pastry or pizza place.

134
00:09:55,800 --> 00:09:58,867
I had a dream of
doing theater.

135

00:10:00,542 --> 00:10:04,850
But it's impossible, huh?
I couldn't.

136
00:10:08,836 --> 00:10:14,688
Then came my daughters and work.
And I didn't study, too.

137
00:10:16,357 --> 00:10:20,090
The rush of daily life...
But I wanted to act in theater.

138
00:10:21,210 --> 00:10:26,598
For me today that's my joy
to know that I'm working.

139
00:10:26,599 --> 00:10:32,171
I wish I worked
and got achievements.

140
00:10:32,172 --> 00:10:34,579
A better salary
you can't find today.

141
00:10:34,580 --> 00:10:39,159
Because I didn't study. But if I
did maybe I'd do something else.

142
00:10:39,751 --> 00:10:43,818
It's a way connecting a dream to
another, but that wasn't all.

143
00:10:43,819 --> 00:10:46,486
Something was missing:
my college degree.

144
00:10:46,487 --> 00:10:49,203
I was able to alphabetize
many people.

145
00:10:49,204 --> 00:10:53,591
After all that, many students
came to me showing their ID's.

146
00:10:53,592 --> 00:10:57,259
Their documents as literates,
not as illiterate anymore.

147

00:10:57,260 --> 00:11:00,960
And so I could realize
two dreams at the same time:

148
00:11:01,608 --> 00:11:04,541
getting a registred work
and going to college.

149
00:11:06,109 --> 00:11:11,414
It's like a great victory,
I'm proud of my children, huh?

150
00:11:11,415 --> 00:11:14,482
First came Vinicius
saying he got into college;

151
00:11:19,280 --> 00:11:23,816
then there was Jhonny and Ione.
For me it was...

152
00:11:24,316 --> 00:11:28,149
After their birth,
that was the best prize.

153
00:11:30,133 --> 00:11:32,881
And I mostly want them
to be good people, huh.

154
00:11:32,882 --> 00:11:35,353
To appreciate
everything they have.

155
00:11:35,354 --> 00:11:38,816
And for them to be happy.

156
00:11:38,817 --> 00:11:43,292
That's all, what
I want the most!

157
00:11:44,792 --> 00:11:46,592
And I think
they'll succeed.

158
00:11:47,092 --> 00:11:50,592
And may they be
successful girls in life.

159
00:11:50,759 --> 00:11:54,159

May they learn
to respect others.

160
00:11:55,159 --> 00:11:58,226
And put to practice
the values I taught them.

161
00:11:58,726 --> 00:12:02,960
As my parents taught me and
I still put to practice.

162
00:12:03,793 --> 00:12:06,260
May they achieve
everything they wants.

163
00:12:06,927 --> 00:12:08,927
And may they be happy.

164
00:12:09,094 --> 00:12:11,227
They're happy,
at ease with life.

165
00:12:12,227 --> 00:12:14,794
Their happiness is
my happiness.

166
00:12:16,294 --> 00:12:18,294
I dream of having
my own house.

167
00:12:18,295 --> 00:12:21,529
Taking care of my life,
of my children's life too.

168
00:12:21,530 --> 00:12:23,730
Being able to give
them education.

169
00:12:23,731 --> 00:12:27,197
And I want to study too,
do something different.

170
00:12:27,198 --> 00:12:30,797
Leaving ignorance behind,
but it's not quite ignorance.

171
00:12:30,798 --> 00:12:34,664
It's studying and learning

for you to expand, I don't know.

172

00:12:34,665 --> 00:12:38,597

But not for getting rich.

Only to have a better structure.

173

00:12:38,598 --> 00:12:42,197

To give my children a better future, so they don't suffer.

174

00:12:42,198 --> 00:12:45,797

But from the moment I began reaching my achievements

175

00:12:45,798 --> 00:12:50,303

I began feeling I am a dignified person who has a job.

176

00:12:50,304 --> 00:12:52,200

A person who went to college.

177

00:12:52,201 --> 00:12:56,417

And that gave me strength to face the future

178

00:12:56,418 --> 00:12:58,454

and run towards my goals.

179

00:12:59,033 --> 00:13:03,100

Elis Menezes - recording and mixing. She is Regina's daughter.

180

00:13:05,813 --> 00:13:09,880

Daniele Menezes - photography director. Valdiedna's daughter .

181

00:13:11,300 --> 00:13:15,433

Caroline Pereoli - design and screenplay. Marildete's daughter.

182

00:13:16,000 --> 00:13:19,733

Jaymarah Lays - executive production. Jaidete's daughter.

183

00:13:22,200 --> 00:13:25,533

Ione Golcalves - director. She is Nilse's daughter.

184
00:13:25,533 --> 00:13:27,533
On ther hands
guns and axes

185
00:13:27,533 --> 00:13:31,066
take down the gutlessness,
forget the alliances!

186
00:13:31,066 --> 00:13:33,766
In the woods
Oxossi meets Oxumare.

187
00:13:33,766 --> 00:13:37,033
Xango tearing with his axe
enters the woods...

188
00:13:37,033 --> 00:13:39,066
Lassoos the skies
in his hands

189
00:13:39,066 --> 00:13:41,499
touches the stars,
keeping the darkness

190
00:13:41,499 --> 00:13:43,899
turns off the moon,
clenching the rainbow

191
00:13:43,899 --> 00:13:46,299
fills the Earth with
emotions, vastiness!

192
00:13:46,299 --> 00:13:48,960
Iemanja has authorized,
water is now sacred

193
00:13:48,961 --> 00:13:52,494
She washes the wound in which her
companion was abused

194
00:13:52,494 --> 00:13:56,827
There's no God, but a Goddess who
was overthrown in ancient times!

195
00:13:56,827 --> 00:13:58,360
May the sins transcend,

196
00:13:58,360 --> 00:14:00,627
May the female womb
be valued again!

197
00:14:01,127 --> 00:14:02,594
May matriarchy be resumed,

198
00:14:03,261 --> 00:14:04,594
killing the patriarchy!

199
00:14:05,094 --> 00:14:06,961
May Greek mythology
be hanged.

200
00:14:07,461 --> 00:14:11,194
And in the illusory Eden's garden
may them both be guilt!

201
00:14:11,194 --> 00:14:13,261
May women kill men
if necessary,

202
00:14:13,528 --> 00:14:17,195
and if they're a majority,
don't let themselves be mastered!

203
00:14:17,195 --> 00:14:19,328
Don't let themselves
be mastered!

204
00:14:19,328 --> 00:14:20,161
Don't let!

205
00:14:23,494 --> 00:14:30,394
Oh! Maria...
Oh! Maria...

206
24:00:00,000 --> 24:00:01,000
END

ANEXOS

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO

MARILDETE 1:04 Meu nome é Marildete Batista de Oliveira,
eu nasci em minas, né. Morava em belo horizonte,
comecei a trabalhar lá com restaurante depois fui pra casa de família,
casei e vim a para São Paulo.

Eu trabalhava no interior junto com meu pai, né. Até os 19 anos, lá na roça.

NILSE 1:20 A gente dividia entre a escola entre ajudar, por que a gente trabalhava na
lavoura, né?

Então, era tipo seis meses na escola, seis meses na lavoura assim.

REGINA 1:32 Lá eu trabalhei na roça, estudei,
cuidei de criança.

E depois eu vim pra cidade.

E ai eu fiquei grávida,
e ai eu fiquei com medo.

1:40 Trilha Violão

JAIDETE 1:48 Pra mim era como se eu estava pisando num terreno estranho,
num lugar que jamais eu pensei vim nem a passeio, nunca pensei em vim a São Paulo , nem a
passeio

e de repente a vida me forçou a vir pelas necessidades financeiras, né.

Tive que cortar o meu cordão umbilical a força, né.

Porque mesmo eu tendo casado eu nunca tinha saído de perto dos meus pais, né.

E de repente eu ter que vim pra uma terra estranha,
a terra que era famosa pelo frio que todo mundo falava,
e também pelas muitas dificuldades.

NILSE 2:20 Eu tinha aquele sonho, né? De estudar, mas lá era só até a quarta série.

E quem estudava lá que ia até a quarta série, já era como se fosse hoje já tivesse um diploma
assim, né.

REGINA 2:30 E eu queria estudar mais, apesar que minha avó não permitia que eu fosse
estudar em outro lugar.

VALDIEDNA 2:35 E eu estudava,
eu não trabalhava, só estudava.

E aos 11 anos eu comecei a trabalhar.

REGINA: 2:40 Parei no primeiro né, que eu fiz magistério, só que eu desisti porque tinha que ter opção.

TRILHA: 2:4

MARILDETE: 2:52 Então, eu tinha 19 anos quando eu comecei a trabalhar, né? Foi em casa de família.

NILSE: 2:57 Eu vim mesmo naquele objetivo de trabalhar em casa de família, né?

JAIDETE: 3:01 Primeiro passo eu trabalhei em uma loja de móveis, depois eu fui trabalhar em casa de família.

Mesmo eu já tinha o magistério, mas eu não conseguia nenhum emprego na minha área.

REGINA: 3:15 E eu morava na casa de uma família que era professora.

Mas lá eu fazia tudo, trabalhava mas sem salário, entendeu?

Pela moradia e pela comida.

Trilha - TEXTO EM OFF: 3:29 Mucamas

eram as mulheres negras trazidas para serem escravas de estimação das sinhás.

Elas cuidavam do serviço doméstico da Casa Grande,

da criação e amamentação dos filhos da família,

cozinham para seus donos, mas moravam na senzala com os outros negros.

O trabalho doméstico é uma das profissões mais antigas que existem no Brasil, presente no país desde a sua colonização, há 515 anos.

JAIDETE: 4:00 E daí eu tava num ambiente diferente, com pessoas de hábitos diferente.

VALDIEDNA 4:06.3 Eu ficava com medo de quebrar, né?

E eu ficava assim “será eu vou dar conta de fazer todo o serviço?”

REGINA: 4:12.2 Casa de família você dedica como se fosse a sua casa, né.

Você trabalha. - RISOS-

MARILDETE: 4:18 Os mínimos detalhes que você pega de mania, né?

Que eu limpava lá a casa das pessoas toda arrumadinha, eu queria que minha casa também esteja impecável igual a deles.

VALDIEDNA: 4:28 Eu fiz curso em 2009.

Me ensinou lavar passar a organizar uma casa.

Receitas assim, pra fazer bolo, salgados, essas coisas.

As casas que eu ia trabalhar eu falava que fiz o curso, mostrava meu diploma e as patroas se interessavam e até me pagavam mais pelo meu trabalho.

Foi uma patroa minha que pagou pra mim.

MARILDETE: 4:48 Porque sempre se trabalha com rico, não adianta.

Diarista trabalha com rico.

Então a partir da classe média pra lá é muito chato.

NILSE 4:56 A patroa chegou falou assim: “ô Nilse, você vai começar pela sala.”

Aí eu falei, “ah, tá bom.” Aí eu olhei cheguei na sala, tudo no lugar assim.

Nossa, e o medo de quebrar tudo?

Será que tava ficando bom?

Será que ela ia gostar no final do dia?

MARILDETE : 5:11 Você trabalhar em casa, de diarista, quanto mais você faz mais eles querem que você faz.

Nada tá bom.

Aí você faz hoje, “ah amanhã você pode fazer aquilo que você fez?”

“ah não tá bom, pode fazer de novo?”

TRILHA 5:30

JAIDETE:5:32 Eu trabalhei três anos e cinco meses,

e a minha patroa, segundo ela, ela havia registrado a minha carteira.

Só que ela só assinou a minha carteira mas ela nunca pagou nem um mês do meu INSS.

VALDIEDNA: 5:43 Eu trabalhava e a patroa não me pagava.

Outra me dispensava, vinha buscar o dinheiro, quando eu voltava lá, a patroa já não morava mais lá, e várias casas.

MARILDETE: Tem patroa que olha na sua cara e só passa ali o que você tem que fazer e nem na sua cara mais olha.

Só vai te ver de tarde e põe o dinheiro lá e fala “aí, seu dinheiro tá aí!”

JAIDETE: Os filhos dela se casaram, ela mandava toda a roupa da casa dos filhos dela pra mim lavar.

E muitas vezes me levava pra fazer faxina na casa dos filhos, por conta do mesmo salário que eu ganhava.

MARILDETE: Assim tinha uma casa que eu trabalhava,

tem o elevador social que é deles

e tem os elevadores dos domésticos, dos pessoal que entra pro trabalho.

Aí se você entra pelo elevador social, nossa! Tem lugares que você é parada, “aah não, você só pode entrar por esse aqui”. Porque não, né? Só eles?

E se eles vivem hoje é porque tem alguém lá trabalhando, limpando pra eles, né?

VALDIEDNA: 6:43 E eu já trabalhei em casa também que a patroa determinou, deixou claro que ela não dava o alimento, que eu tinha que levar da minha casa.

Lembro muito bem, essa foi a que mais me marcou.

REGINA:6:56.6 Porque tem patrão que faz diferença.

A comida que tiver o empregado não pode comer, ele pode come uma e o empregado come outra.

VALDIEDNA: 7:03.3 Ou então comer por último, né.

Só depois que os patrões e filhos deles que almoçava aí depois que a gente tinha que ir lá na mesa sozinha e comer o resto de comida que ficava.

Se sobrou bem se não sobrou... se virava com o que tinha e aí passava o dia.

REGINA: 7:19.8 Eu tenho isso de mim, o que é meu é meu, o que é deles é deles, né.

Então em outras coisas gente não mexe porque não me pertence.

MARILDETE:7:27.7 Tem gente não, que é mais legal, né.

Tinha uma mesmo que eu trabalhei que ela era muito legal.

Me tratava super bem, tinha mais educação pra falar com você.

Agora tem umas que não.

REGINA:7:42,2 Minha vida melhorou bastante.

Graças a Deus me ajudaram muito, né?

Se a minha casa hoje é grandona assim eu dou graças a Deus que eles me ajudaram bastante a colocar a casa do tamanho que tá.

NILSE: 7:54.4 Eu encontrei pessoas muito boas.

Foi a minha sorte, achar pessoas maravilhosas que me deram força na hora que eu mais precisava.

Porque eu não conhecia nada, não tinha aquela experiência né do dia a dia, assim.

Então e tenho muito que agradecer, eu dei muita sorte nessa parte!

REGINA: 8:11.1 É um emprego como outro qualquer.

Só não tem a sua recompensa como outro emprego qualquer.

Se eu fosse professora ia ser a mesma coisa eu ia ser a mesma pessoa que eu sou hoje.

JAIDETE: 8:25.5 E que os patrões possam enxerga-las com olhos diferentes, né.

Porque um precisa do outro.

Não as ver como antigamente como no tempo da escravidão.

REGINA: 8:48.7 Ser mulher?

Corajosa, a gente é muito corajosa.

Somos muito forte, muito mais forte que os homem.

JAIDETE: 8:50.4 Eu acho que a mulher ela é galardoada desde o princípio do mundo.

MARILDETE: 8:56.1 É fazer os dois papéis ao mesmo tempo, né?

Ser mãe e pai ao mesmo tempo deles.

Ter que trabalhar fora, em casa e cuidar deles.

Regina: 9:07.1 E a gente somos a verdadeira potência do mundo.

JAIDETE: Eu vejo o futuro, com perspectiva positivas.

Porque a gente sempre tem que olhar para o amanhã pensando de forma positiva.

MARILDETE: 9:19.3 Acho que se for pensar muito no futuro você fica louca, né? |

Porque você não tá conseguindo nem muito bem pro presente imagina pro futuro.

VALDIEDNA: 9:27.1 Meu futuro é sempre assim, trabalhando, né?

Cuidando de mim né, das minhas filhas e tudo.

REGINA: 9:30.0 A uma época eu queria ser professora, queria muito, muito muito, muito, muito.

Teve outra época também que eu queria ser uma bióloga, porque eu queria trabalhar no mar, porque eu adoro o mar.

Gostava muito de ciência, e biologia eu sempre gostei.

Mas aí agora eu pretendo assim lá um dia quem sabe montar uma doceira, uma pizzaria mas sempre com comida.

VALDIEDNA:9:55.5 Eu tinha um sonho, era ser, é fazer teatro.

Mas impossível né, não consegui - RISOS-

Assim veio as filhas, aí o trabalho, e eu não estudei também.

Na correria do dia a dia, mas eu queria atuar em teatro.

MARILDETE:10:21.1 Pra mim hoje é a felicidade que eu tenho.

É saber que eu estou trabalhando.

Queria assim ter que trabalhar e ter resultado, né?

Ter um salário melhor que você não encontra hoje.

Porque não tenho estudo, agora se eu tivesse talvez eu poderia pensar em outra coisa.

JAIDETE: 10:39.4 É uma maneira que liga um sonho ao outro e isso não era o tudo, né.

Faltava alguma coisa, a minha faculdade.

Eu consegui alfabetizar muitas pessoas.

E depois de tudo isso eu via muito alunos chegar pra mim e mostrar o seu RG, o seu documento agora como alfabetizado e não mais como analfabeta.

E assim eu conseguir realizar dois sonhos ao mesmo tempo, né?

De conseguir o trabalho registrada e de entrar na faculdade.

NILSE:11:05.7 Uma grande vitória assim o orgulho que eu tenho

É dos meus filhos, né?

A primeira do Vinicius quando ele chegou falando que tinha conseguido passar na faculdade, depois veio o Jhonny, a Ione, isso pra mim foi assim...

Depois do nascimento deles foi um dos melhores assim, pra mim foi a melhor conquista

REGINA:11:30.0 E o que eu quero mais que eles sejam pessoas de bem, sabe?

Dar valor a tudo que eles tem.

E que eles sejam feliz, só.

Só isso o que eu mais quero!

A eu acho que eles vão conseguir sim.

JAIDATE: 11:47.1 E que elas sejam garotas de sucesso na vida,

e que aprendam a respeitar o próximo.

E ter, por em prática todos os valores que eu passei pra elas.

Assim como o meus pais me passaram e eu ponho em prática esses valores até hoje.

VALDIEDNA: Que elas realiza tudo que elas querem, né.

E sejam muito feliz. Elas são feliz de bem com a vida.

A felicidade delas é a minha felicidade.

REGINA: 12:16.1 Ah, eu sonho em ter a minha casa própria.

Ter a minha vida também e a dos meus filhos também.

Sabe porque meu filhos eu poder dar uma formatura pra eles.

Eu também queria estudar.

fazer alguma coisa diferente,

sair da ignorância mas não é bem da ignorância, pra você estudar pra você aprender.

Pra você, sei lá, expandir.

Mas não pra ficar rica.

Pra ter uma estrutura melhor mesmo pra dar um futuro melhor pro filhos.

Pra não sofrer muito.

JAIDETE: 12:42.2 Mas a partir do momento comecei a alcançar as minha conquistas.

Eu comecei a sentir que agora eu sou uma pessoa digna que tem o seu emprego,

que consegui fazer a sua faculdade.

E que isso me deu mais forças pra enfrentar o futuro e correr em busca dos meus ideais.

CARTELAS

12:59 Elis Menezes – responsável pela captação e mixagem deste filme, é filha de Regina de Oliveira.

13:06 Daniele Menezes – fez a captação das imagens e direção de fotografia deste documentário. Filha de Valdiedna França.

13:12 Caroline Pereoli – participou da concepção e roteiro deste filme. Filha de Marildete.

13:16 Jaynarah Lays – filha de Jaidete Maria atuou como produtora executiva deste documentário.

13:22 Ione Gonçalves – Montadora e diretora deste filme. Filha de Nilse Leandro.

TRILHA FINAL: 12:59.1 Mas sei que há

sentimentos vivos guardado nas águas sagradas temperadas pelo sal das lágrimas dos mortos,
cujo uma força maior traz ao meu imaginário a imagem de um feto nascendo afogado
de ventre livre e emancipado

mas nunca, nunca mais nas condições de escravos...

E que nessas estradas Iansã encontre com Nizinga,
retome o exército de guerreiros.

Solte as tranças, voltem às danças
nas costas levem as crianças.

Nos braços, machados, metracas.

Derrubem os covardes esqueçam as alianças!

Nas matas Oxossi encontre com Oxumaré,
Xangô rasgando a machadada adentra a mata...

Lace os céus em suas mãos, toque as estrelas mantendo a escuridão.

Apague a lua, trincando o arco-íris.

Enche a terra de emoção, imensidão!

Iemanjá autorizou a água agora é sagrada,
lava a ferida cuja a companheira foi violentada,
não existe Deus, mas a Deusa que na idade antiga foi derrubada!

Que transcenda os pecados,
que o ventre feminino seja novamente valorizado!

Que retome o matriarcado,
mate o patriarcado!

Que a mitologia grega seja enforcada.

E que no jardim do Éden ilusório os dois sejam culpados!

Que elas matem os homens quando necessário,

se são a maioria não deixem ser dominadas!

Não deixem ser dominadas!

Não deixem!

Oh! Maria... Oh! Maria... Maria... Maria