



**FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO**  
*Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93*  
**UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES**  
*Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998*

**CRISTIANE SILVA FONTES**

**“IMAGEM ESPELHADA”,  
DE NANCY KRESS. TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO**

**Três Corações  
2013**

**CRISTIANE SILVA FONTES**

**“IMAGEM ESPELHADA”,  
DE NANCY KRESS. TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO.**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR para qualificação como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, área de concentração Literatura, para obtenção do título de mestre.

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Cultura

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ana Cláudia Romano Ribeiro.

**Três Corações  
2013**

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro (Orientadora)  
Universidade Vale do Rio Verde - UNINCOR

---

Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso (Examinador)  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (Examinador)  
Universidade Vale do Rio Verde - UNINCOR

Data do Exame: \_\_\_\_/\_\_\_\_/2013

À minha irmã Fabiane que foi meu porto seguro e que não mediu esforços para me ajudar. À minha mãe que com seu jeito ímpar esteve ao meu lado.

Com elas minhas dificuldades se tornaram mais amenas.

## **AGRADECIMENTOS:**

Primeiramente agradeço a Deus por ter me dado força, coragem e perseverança para superar as dificuldades e completar essa jornada.

A minha orientadora, Profa. Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro, que com paciência e dedicação me guiou por todo esse tempo.

Aos meus pais, Carlos e Gessi, que de uma forma ou de outra se fizeram presentes e me incentivaram bastante.

Aos meus irmãos, FÁ, Léo e Pri, que acompanharam tudo e suportaram todos os momentos de estresse. Vocês fazem parte dessa vitória!

Ao André, que foi mais que um namorado, foi amigo, companheiro e “motorista” dos congressos distantes.

Aos meus professores Ana Cláudia da Silva, Cilene Margarete, Luciano Cavalcanti e Ana Cláudia Romano, que me proporcionaram conhecimento e sabedoria para seguir sempre em frente.

Aos colegas de sala e às grandes amigas que conquistei, principalmente Dany e Humberto, que participaram comigo de todas as angústias, tensões e alegrias desse momento.

Ao Michel Araujo e Shawn Fredrick Muller pela criteriosa revisão e ilustração da obra.

Aos amigos Ana Stela e André Silveira pelos domingos perdidos na revisão deste trabalho.

Ao companheirismo e compreensão de todos meus alunos, amigos, em especial a Thatá e familiares que sempre estiveram na torcida, ajudando cada um à sua maneira.

À minha cunhadinha Dany agradeço pelas conversas e incentivo, partilhando experiências e me dando força. Falta pouco, Dany!

Enfim, agradeço a todos que mesmo de longe torceram pelo meu sucesso.

*“I myself can understand a poem only after I have translated it;  
A compromising confession, but [...] I can safely make it.”*  
Franz Rosenzweig, 1924

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar a tradução da novela de ficção-científica “Imagem Espelhada”, publicada na coletânea *Nano Comes to Clifford Falls and Other Stories*, em 2008, de Nancy Kress. Esta é a primeira obra da autora traduzida para o português do Brasil. Apresentaremos a autora, a obra, narrador e seus personagens, além de refletir sobre novela, ficção científica e literatura de massa, gêneros aos quais pertence “Imagem Espelhada”. Também discutiremos as particularidades do processo tradutório a partir da teoria da tradução da contemporaneidade, já que a obra está inserida neste período. Por fim, um apêndice traz uma lista de livros publicados por Nancy Kress, assim como ilustrações feitas por Michel Araujo, as quais brevemente discutimos.

**Palavras-chaves:** “Imagem Espelhada”; Nancy Kress; Tradução inglês-português.

## ABSTRACT

This work aims to present the translation of the science-fiction short story “Mirror Image”, published in the anthology *Nano Comes to Clifford Falls and Other Stories*, in 2008, and written by Nancy Kress. This is the author's first work translated to Brazilian Portuguese. We will present the author, the story, its narrator and characters. In addition, we will reflect on short story, science fiction and mass literature which are the genres to which “Mirror Image” belongs. We will also discuss the peculiarities of the translation process from the point of view of contemporary translation theory, since the story is set in this period. An appendix includes a list of books published by Nancy Kress, as well as “Mirror Image’s” illustrations especially made by Michel Araujo, which we briefly discuss.

**Keywords:** “Mirror Image”, Nancy Kress, English-Portuguese translation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
PARTE I	
<b>1 APONTAMENTOS SOBRE NANCY KRESS</b> .....	13
<b>CAPÍTULO I APRESENTAÇÃO DA NARRATIVA</b> .....	17
<b>1 A NARRATIVA</b> .....	17
<b>2 O NARRADOR</b> .....	18
<b>3 AS PERSONAGENS</b> .....	21
3.1 AS PERSONAGENS QUE COMPÕEM “IMAGEM ESPELHADA” .....	25
<b>4 APRESENTAÇÃO DO GÊNERO NARRATIVO DE “IMAGEM ESPELHADA”</b> .....	31
4.1 A NOVELA.....	32
<b>CAPÍTULO II A FICÇÃO CIENTÍFICA</b> .....	38
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	38
1.1 PRECURSORES DA FICÇÃO CIENTÍFICA .....	42
1.2 A ERA DAS REVISTAS: 1926-1969.....	46
1.3 A PRESENÇA DA FICÇÃO CIENTÍFICA EM “IMAGEM ESPELHADA” .....	51
1.4 A FICÇÃO CIENTÍFICA ENQUANTO LITERATURA DE MASSA.....	53
1.4.1 O despontar da literatura de massa .....	55
<b>CAPÍTULO III ASPECTOS DA TEORIA DA TRADUÇÃO</b> .....	57
<b>1 A TRADUÇÃO</b> .....	57
<b>2 UM RETORNO AO SÉCULO XVIII E OS ESTUDOS DE JOHN DRYDEN NA PRIMEIRA FASE DA TRADUÇÃO</b> .....	68
<b>3 A TIPOLOGIA DE DRYDEN APLICADA À “IMAGEM ESPELHADA”</b> .....	70
<b>4 AS QUESTÕES DA TRADUÇÃO EM “IMAGEM ESPELHADA”</b> .....	77
<b>5 O USO DA LINGUAGEM COSMOLÓGICA E CIENTÍFICA ESPECÍFICA</b> .....	78
PARTE II	
<b>1 TRADUÇÃO DA NOVELA “IMAGEM ESPELHADA”</b> .....	80
<b>2 GLOSSÁRIO</b> .....	133
<b>APÊNDICE</b> .....	140
<b>A RELEITURA VISUAL DE “IMAGEM ESPELHADA”</b> .....	140
<b>LIVROS PUBLICADOS POR NANCY KRESS</b> .....	150
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	153

## INTRODUÇÃO

O objetivo da presente dissertação é discorrer sobre a tradução e fazer apresentação de “Imagem Espelhada,” novela de ficção científica inédita no Brasil. Essa novela, escrita por Nancy Kress, autora americana, foi publicada na coletânea *Nano Comes to Clifford Falls and Other Stories* pela editora Golden Gryphon Press, em 2008.

Os desafios e dificuldades de uma tradução, além da sua escassez no campo acadêmico, foi um dos motivos que nos levaram a escolher esta tradução como tema deste trabalho. “Imagem Espelhada” veio por ser uma obra de ficção científica que nos proporciona grandes encantamentos. As viagens interplanetárias, a utilização de seres com inteligência artificial e a ideia do multiverso muito nos atraiu e nos fez escolhe-la como corpus da tradução.

Uma parte das nossas pesquisas de mestrado versou sobre o problema tradutório. As primeiras discussões sobre tradução que encontram-se em autores como Cícero (106–43 a.C) continuaram a ser, debatidas ao longo da história e chegaram à contemporaneidade, como veremos em nosso estudo. Para alguns, a percepção da importância da tradução se dá pelo fato de a “maioria dos leitores, se não todos, lerem os melhores trabalhos da literatura ocidental a partir de traduções.”<sup>1</sup> (WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 04) Porém, por vezes, a tradução foi vista como inferior ao original, pois acreditava-se que o tradutor não tinha inspiração nem originalidade.

Diversos são os escritores que assumiram papéis importantes na história da tradução, que, no século XX, começou a ser mais valorizada. Ainda há, no entanto, quem a veja como um trabalho mecanizado, sem esforço, técnica ao alcance de qualquer pessoa.

Uma das grandes dificuldades da tarefa de um tradutor encontra-se nas impossibilidades tradutórias, no vocabulário específico e nos neologismos apregoados pelos autores. Arlete Cavaliere acredita que qualquer “deficiência” tradutória deve ser substituída por palavras ou expressões que resgatem e recuperem o sentido da obra. É como cita Roman Jakobson: “a prática e a teoria da tradução apresentam problemas complexos, e de quando em quando, fazem-se tentativas de cortar o nó górdio, proclamando o dogma da impossibilidade da tradução.” (1970, p. 66)

---

<sup>1</sup> Excerto na íntegra: “Ideas such as ‘Western tradition’, ‘European literature’, not to mention ‘World Literature’, are unthinkable in the absence of translation, and, indeed, of the tradition of translation. More practically: one does well to remember that most readers of most if not all the best-known works of Western literature read these works in translation.” Disponível em [http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid\\_s=313379413&addtoshelf=2](http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid_s=313379413&addtoshelf=2)  
Acesso em 01 out 2012.

Susan Bassnett, estudiosa da teoria da tradução, poeta e autora do livro *Translation Studies* (1980-1ª ed.), que se tornou uma importante referência nos estudos tradutórios, acredita que a tradução envolve:

Um texto na língua de origem, que será traduzido para a língua alvo, tentando garantir (1) que o significado superficial dos dois textos seja semelhante e que (2) as estruturas da língua fonte sejam preservadas o máximo possível, mas não tanto para que as estruturas da língua alvo sejam seriamente distorcidas.<sup>2</sup> (BASSNETT, 2002, p. 12)

Outra parte das nossas pesquisas de mestrado, sobre ficção científica, nos fez refletir a respeito da história tecnológica. Hoje em dia, os avanços da tecnologia podem ser vistos e sentidos nas mais variadas áreas tecnocientíficas e humanas, da expansão e desenvolvimento dos computadores às pesquisas que interferem na biologia dos seres humanos. Estamos vivendo um momento marcado pelo progresso tecnológico, pela internet e pela grande capacidade de processamento e armazenamento de dados em computadores que requerem um aperfeiçoamento expressivo dos *softwares*. Com isso, o universo virtual e a tecnologia entram na vida das pessoas, fazendo-as mais e mais dependentes e gradativamente há uma popularização do ciberespaço.

Há um tempo, os progressos inimagináveis da genética e da bioengenharia eram descritos apenas em obras de ficção científica. E hoje, a clonagem, a produção de órgãos artificiais, o mapeamento do código genético, a construção de robôs, tratamentos com células-tronco, entre muitas outras descobertas, já são uma realidade. Há os que acreditam que esse enorme avanço poderá resultar no surgimento da espécie pós-humana.

Toda essa revolução tecnológica resulta em um gradativo rompimento do significado tradicional do humano que, conseqüentemente, influencia e modifica questões de cunho moral, ético e sociocultural. Pesquisas que abordam essas rupturas têm recorrido à ficção científica para avaliarem esses acontecimentos e o que está por vir. Escritores utilizam em suas obras novas tecnologias, como robótica, biotecnologia, nanotecnologia, para refletir sobre os limites do humano. Temas como a existência dos ciborgues, antecipação dos acontecimentos, mutações dos seres entre outros, trazem a tona características fundamentais dos problemas socioculturais da contemporaneidade e da biologia da espécie humana. Com isso, coloca-se em pauta a futura relação da “tríade homem, máquina e biotecnologia, que

---

<sup>2</sup> “What is generally understood as translation involves the rendering of a source language (SL) text into the target language (TL) so as to ensure that (1) the surface meaning of the two will be approximately similar and (2) the structures of the SL will be preserved as closely as possible but not so closely that the TL structures will be seriously distorted.”

poderá resultar em uma nova espécie chamada pós-biológica ou pós-humana.”<sup>3</sup> Essa ideia surge com a possibilidade da destruição do conceito de humano construído até hoje.

É nesse contexto, de influências científicas e tecnológicas; com características tradutórias distintas, que “Imagem Espelhada” será apresentada.

A dissertação foi organizada em três capítulos e dois momentos. O primeiro momento engloba apresentação da autora, das características da narrativa e dos aspectos da tradução. No segundo apresentamos a tradução da obra para o português do Brasil e sua releitura visual.

Primeiramente, apresentamos a autora Nancy Kress e suas características. Abordamos alguns livros, contos e novelas escritos por Kress, além de divulgar o blog da autora, que contém postagens praticamente diárias sobre assuntos diversos, inclusive a ficção científica.

O capítulo I, intitulado “Apresentação da narrativa”, discorre sobre a apresentação literária do narrador, personagens e gênero narrativo da obra que, desde já, nos traz problemas na tradução. Explicações teóricas são apresentadas para um melhor embasamento do estudo.

O capítulo II, intitulado “Ficção Científica”, discorre sobre a evolução da ficção científica, retratando alguns influenciadores do gênero desde seu surgimento. A era das revistas é focada por ser uma das primeiras formas de publicação de obras do gênero. Pelo fato de a ficção científica ser considerada uma literatura de massa, esta também é apresentada com alguns pormenores.

O capítulo III, intitulado “Aspectos da tradução”, discorre sobre características da tradução a partir das quatro fases da tradução de George Steiner. Apresentamos aspectos importantes que compõem e influenciam o ato tradutório de escritores da contemporaneidade. Finalmente, aplicamos as tipologias de tradução de John Dryden a alguns trechos de “Imagem Espelhada.” As dificuldades e impossibilidades de tradução são destacadas; estas se devem principalmente pelo uso de uma linguagem cosmológica específica e dos neologismos criados por Kress.

No apêndice, apresentamos a releitura visual de “Imagem Espelhada” a partir da nossa interpretação e imaginação enquanto leitores comuns. Para isso, tivemos a participação de Michel Araujo, o *designer* gráfico que transpôs nossas ideias para o papel. Ainda no apêndice, relacionamos as obras publicadas por Kress.

---

<sup>3</sup> Edgar Silveira Franco. **Perspectivas pós-humanas nas Ciberartes.**

## APONTAMENTOS SOBRE NANCY KRESS<sup>4</sup>

Nancy Kress, autora de 32 livros, nasceu em 20 de janeiro de 1948, em Buffalo, e cresceu em East Aurora, uma pequena e pacata vila, com apenas 6.236 habitantes <sup>5</sup>. Ela passou parte de sua infância lendo ou brincando na floresta ao redor de sua casa. Nancy se formou professora do ensino fundamental e adorava a profissão.

Para se casar com Michael Joseph, Nancy deixou o ensino e se mudou para Rochester, onde teve seu primeiro filho, Michael Kress. Na segunda gravidez, já divorciada, por não ter muito o que fazer em casa, Nancy decidiu escrever para passar o tempo. Sua primeira história foi: “The Earth Dwellers” (“Os moradores da Terra”), publicada em 1976, na revista *Galaxy*<sup>6</sup>. Em 1981, a autora escreveu seu primeiro romance: *The Prince of Morning Bells (O Príncipe dos sinos da manhã)*. Alguns anos depois, em 1984, Nancy começou a trabalhar como publicitária e professora da Universidade Estadual de Nova Iorque. Ela ainda dividia seu tempo com filhos e com o ofício de escrever obras de ficção. Em 1990, Nancy decidiu assumir a carreira de escritora e passou a dedicar tempo integral à profissão. Em 1993, ela publicou *Beggars in Spain (Mendigos na Espanha)*, um de seus romances mais conhecidos.

Suas primeiras obras foram do gênero *fantasy*<sup>7</sup>, que, de acordo com *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, engloba qualquer tipo de trabalho fictício que não é destinado à representação realista do mundo. O gênero inclui a visão dos sonhos, a fábula, o conto de fadas, o romance e a ficção científica, que descrevem mundos imaginários em que poderes mágicos e outras impossibilidades são aceitos. Atualmente, Nancy se dedica ao tema da engenharia genética, ramo da ficção científica que trata do comportamento humano e que, segundo Donna Haraway e Hari Kunzru (2000), foi responsável por uma revolução ética.

Além de atuar como escritora, ela trabalha como professora e conferencista. Suas obras já foram traduzidas para mais de vinte idiomas. A autora já ganhou quatro Nebula<sup>8</sup> e dois Hugo<sup>9</sup>. Em 2002, seu segundo marido, Charles Sheffield, escritor de ficção científica,

<sup>4</sup> Todas as informações obtidas no site oficial da autora. Disponível em: <http://www.sff.net/people/nankress/>. Acesso em: 20 abr 2012.

<sup>5</sup> O número de habitantes refere-se ao censo de 2010.

<sup>6</sup> *Galaxy Magazine*, December 1976 (Vol. 37, No. 9). Informações obtidas no site <http://www.amazon.com/Galaxy-Magazine-December-1976-Vol/dp/B004SBPJ2G>. Acesso em: 28 mai 2012.

<sup>7</sup> Excerto na íntegra: “A general term for any kind of fictional work that is not primarily devoted to realistic representation of the known world. The category includes several literary \*GENRES (e.g. \*DREAM VISION, \*FABLE, fairy tale, \*ROMANCE, \*SCIENCE FICTION) describing imagined worlds in which magical powers and other impossibilities are accepted. Recent theorists of fantasy have attempted to distinguish more precisely between the self-contained magical realms of the \*MARVELLOUS, the psychologically explicable delusions of the \*UNCANNY, and the inexplicable meeting of both in the \*FANTASTIC.”

<sup>8</sup> Prêmio concedido anualmente pelo Science Fiction and Fantasy Writers of America (SFWA) para os melhores trabalhos de ficção científica/fantasia publicados nos Estados Unidos. Informação obtida no site <http://www.infoescola.com/literatura/premio-nebula/>. Consultado em: 29 abr 2012.

<sup>9</sup> O Prêmio Hugo é entregue anualmente para os melhores trabalhos e realizações de fantasia ou ficção científica do ano anterior. Informação obtida no site <http://www.infoescola.com/literatura/premio-hugo/>. Consultado em 29 abr 2012.

faleceu, e Nancy voltou para sua cidade natal, para perto dos filhos e amigos que lá moravam. Hoje, em 2013, ela vive na parte oeste de Seattle no estado de Washington.

Das suas 32 obras, 3 estão sob o nome de Anna Kendall, 22 são romances de ficção científica, 3 de fantasia, 4 são coleções de contos e há alguns livros que estão no prelo. No apêndice, temos a lista completa das obras de Kress. Em 2008, ela publicou o livro *Nano Comes to Clifford Falls and Other Stories*, que é uma das quatro coleções de contos, na qual “Imagem Espelhada” está inserida. Seus livros mais recentes são *Fountain of Age: Stories*, publicado em 2012, um romance de ficção científica que aborda a vida fora da Terra. Sobre esse romance, ela diz: “é tentativa mais próxima para entrar em contato com meu criminoso interior.”<sup>10</sup> Em novembro de 2012, Kress publicou o romance de ficção científica *Flash Point*, que retrata a difícil relação entre duas irmãs em um *reality show* de televisão para adolescentes.

Em seu blog<sup>11</sup>, Nancy posta diariamente informações e opiniões suas a respeito de lançamentos de livros e de encontros de escritores de ficção científica promovidos por ela. Nancy fala dos congressos e painéis que frequenta, comenta filmes assistidos, posta fotos de lugares visitados, etc. Essas postagens são frequentes desde 2007 até os dias atuais. No dia 2 de abril de 2012, a autora postou um texto sobre a arte da escrita e a diferença entre escrever conto e romance. Ela diz: “I have been writing short stories. It's much different than writing novels. Stories must be tighter [...]”. (“Eu tenho escrito contos, o que é muito diferente que escrever romances. Contos têm de ser mais limitadas [...]”), com um objetivo definido, dando uma espécie de “emotional punch” no leitor. Ela acrescenta que a conto não oferece espaço para o escritor; sendo assim, a mudança de personagens tem de ser mínima.<sup>12</sup>

Com o objetivo de conhecer mais sobre as características do texto de Nancy Kress, apontaremos a seguir algumas diretrizes<sup>13</sup> oferecidas pela autora sobre a arte de escrever ficção científica, direcionadas àqueles que aspiram se tornar escritores do gênero.<sup>14</sup> Tais ideias são compartilhadas com Kurt Vonnegut. Segundo Kress, esses foram seus primeiros passos para se tornar uma genuína autora de ficção científica. São oito os conselhos. Os comentários entre parênteses foram feitos por Kress.

1- Usar o tempo ocioso de forma que a pessoa não sentirá que seu tempo foi perdido. (Isso me parece ser evidente. Também vago – obviamente muitas

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.sff.net/people/nankress/>. Acesso em: 20 abr 2012.

<sup>11</sup> Endereço do blog: <http://www.sff.net/people/nankress/>. Acesso em: 29 abr 2012.

<sup>12</sup> Ver a postagem na íntegra em: <http://www.sff.net/people/nankress/> Monday, April 2, 2012. Acesso : 29 abr 2012.

<sup>13</sup> Diretrizes na versão original no site <http://www.sff.net/people/nankress/>. Acesso em 28 abr. 2012.

<sup>14</sup> Postagem feita no dia 29 de abril de 2012.

pessoas não acham que o tempo gasto na leitura de Danielle Steele<sup>15</sup> é desperdiçado. Mas muitas acham. Como eu.)

2- Dê ao leitor pelo menos um personagem pelo qual ele possa torcer. (Existem exceções – eu não gostava de ninguém em *Rabbit Run (A corrida do Coelho)*, de John Updike, e ele foi um sucesso. Mas se você quer fazer uma venda comercial, é uma boa ideia.)

3- Todo personagem deve querer alguma coisa, mesmo que seja um copo de água. (Sim! Esta é a chave para controlar a motivação, e é a chave para controlar toda sua história.)

4- Toda sentença deve revelar uma ou duas coisas do personagem ou avançar na ação. (Eu não tenho muita sincronia com isso. Algumas sentenças de descrição, por exemplo, estão exclusivamente preocupadas com o ambiente e a atmosfera.)

5- Comece o mais próximo possível do fim. (Isso depende. George R.R. Martin, por exemplo, não começou o *Game of Thrones (Jogo dos Tronos)* perto do final da batalha pelo Trono de Ferro. Por outro lado, a frase “possível” nos permite muita variação.)

6- Seja um sádico. Não importa o quanto doce ou inocente sejam seus protagonistas, faça coisas terríveis acontecer a eles – a fim de que o leitor veja de que eles são feitos. (Sim. Ficção é sobre coisas que se confundem, se atrapalham. Ninguém quer ler sobre vidas que não têm percalços – mesmo se nós quisermos vivê-las. Uma pergunta chave no desenvolvimento da história é: O que pode dar errado aqui?)

7- Escreva para agradar a apenas uma pessoa. Se você abrir a janela para agradar ao mundo, sua história pegará uma pneumonia. (Eu escrevo para uma pessoa: um leitor hipotético, excepcionalmente como eu. Em outras palavras, eu escrevo o que eu gostaria de ler se outra pessoa fosse escrever.)

8- Dê a seus leitores o máximo de informação possível, o mais rápido possível. Pro inferno com o suspense. Leitores devem ter um entendimento completo do que está acontecendo, onde e por que eles deveriam terminar a história, as baratas deveriam comer as últimas páginas. (Eu não posso concordar completamente com essa dica. Algumas histórias são mais explícitas; outras, não. Mas eu acho que, aqui, Vonnegut é contra o “final inesperado”, que frequentemente parece forçado, não natural. E que a F.C. frequentemente aplica. Também, é fundamental que entendamos por que os personagens estão fazendo tudo que eles fazem.)

Temos também, de acordo com Kress, os dez mandamentos do escritor de ficção científica.<sup>16</sup>

1 Escreva regularmente. Se não tem muito tempo, escreva ao menos cinco minutos por dia.

2 Escreva o tipo de ficção que você gosta de ler.

3 Não espere a inspiração para começar.

4 Escrever é reescrever. Sempre.

5 Escute todas as críticas com a mente bem aberta.

6 Leia tudo o que puder. E mais também.

<sup>15</sup> Autora de romances, livros ilustrados para jovens, ficção e não ficção, poemas, entre outros. Disponível em <http://daniellesteel.com/> Acesso em 09 jan 2013.

<sup>16</sup> Informações retiradas do site: <http://pt.scribd.com/doc/51310568/Los-Diez-Mandamientos-Del-Escritor-Nancy-Kress> Acesso 28 mai 2012.

7 Não siga as tendências em voga. Conte as histórias que você deseja e como deseja.

8 Dedique especial atenção ao primeiro parágrafo. O que cai bem primeiro cai bem duas vezes.

9 Trate de “se converter” em seus personagens enquanto os escreve.

10 Não se desanime diante de uma rejeição. Para 90% dos escritores de maior sucesso, foi-lhes dito ao menos uma vez que se dedicassem a outra coisa.

Kress é uma autora pouco conhecida no Brasil, já que não há registros de livros ou traduções de suas obras em língua portuguesa. Sua bibliografia conta um grande acervo de histórias, predominando a ficção científica. Nancy tinha apenas três *novels* do gênero, quando, sem um motivo definido, passou a abordar a ficção científica em seus textos. Ela cita: “[...] muito pouco da minha carreira foi planejada. [...] O que me interessa agora sobre “*hard Science Fiction*”<sup>17</sup> é que este é o mundo em que viveremos. [...] Por alguma razão, sei que posso criar personagens que parecem mais reais que aqueles que eu criei na “*fantasy*”... Nada disso é lógico.”<sup>18</sup>

Valendo-nos do comentário de Kress sobre sua conversão para a “*Science Fiction*”, citamos a explanação do termo, de acordo com o dicionário *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. *Science Fiction*<sup>19</sup> é um ramo popular moderno da ficção em prosa que explora as prováveis consequências de alguma transformação improvável ou impossível das condições básicas da existência do ser humano (ou não humano inteligente). Essa transformação não precisa ser provocada por uma invenção tecnológica, mas deve envolver alguma mutação da realidade biológica ou física, como por exemplo, viagem no tempo, invasão extraterrestre, catástrofe ecológica. A ficção científica é uma forma de fantasia que muitas vezes se baseia em tipos anteriores de escrita utópica e apocalíptica. Segundo Kress, é na ficção científica que ela se sente à vontade para escrever suas ideias mais interiores.

<sup>17</sup> A ficção científica dura refere-se às ciências naturais, físicas ou exatas.

<sup>18</sup> Informação obtida em entrevista concedida à revista online *Dark Roasted Blender* <http://www.darkroastedblend.com/2008/06/exclusive-interview-with-nancy-kress.html> Acesso 06 jun 2012.

<sup>19</sup> Excerto na íntegra: “Popular modern branch of prose fiction that explores the probable consequences of some improbable or impossible transformation of the basic conditions of human (or intelligent nonhuman) existence. This transformation need not be brought about by a technological invention, but may involve some mutation of known biological or physical reality, e.g. time travel, extraterrestrial invasion, ecological catastrophe. Science fiction is a form of literary \*FANTASY or \*ROMANCE that often draws upon earlier kinds of \*UTOPIAN and \*APOCALYPTIC writing. The term itself was first given general currency by Hugo Gernsback, editor of the American magazine *Amazing Stories* from 1926 onwards, and it is usually abbreviated to SF (the alternative form 'sci-fi' is frowned upon by devotees); before this, such works were called 'scientific romances' by H. G. Wells and others. Several early precedents have been claimed for the genre—notably Mary Shelley's *Frankenstein* (1818)—but true modern science fiction begins with Jules Verne's *Voyage au centre de la terre* (1864) and H. G. Wells's *The Time Machine* (1895). Once uniformly dismissed as pulp trash, SF gained greater respect during the 1950s, as writers like Isaac Asimov, Ray Bradbury, and Arthur C. Clarke expanded its range. SF has also had an important influence on \*POSTMODERNIST fiction by writers not devoted to this \*GENRE alone: Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Doris Lessing, and Italo Calvino are significant examples.”

## APRESENTAÇÃO DA NARRATIVA

### 1 A NARRATIVA

Segundo Massaud Moisés (2004, p. 314), a arte de narrar “consiste em relatar acontecimentos ou fatos envolvendo, por conseguinte, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo”. O termo aplica-se a “todos os textos produzidos pelos prosadores e poetas, pois considera-se como narrativas as narrações de todos os acontecimentos passados, presentes e futuros.”<sup>20</sup> Já Bérardier de Bataut acredita que a narrativa é definida pelo seu conteúdo – exposição dos fatos – e objetivo – ensinar os leitores. Alves cita Gérard Genette, definindo a narrativa sob três aspectos:

“... narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”; por outro lado, Genette toma também em consideração o conteúdo desse enunciado e designa por narrativa “a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.”; finalmente, o autor considera que o conceito de narrativa poderá ser também visto como o ato de narrar em si mesmo, isto é, “um acontecimento: não aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa.” (1972, apud ALVES)<sup>21</sup>

Considerando a narrativa uma forma de relatar fatos, é importante que se atente para a história, para o conteúdo do que está sendo narrado e para o narrador, fundamentalmente, pois é através dele que o leitor toma conhecimento dos fatos. O narrador é o intermediário dos eventos entre o leitor e a obra. Alves considera que a narrativa surgiu da “simbiose entre a história e o discurso narrativo.”<sup>22</sup>

H. Porter Abbott, autor do livro *The Cambridge Introduction to Narrative* (2008), o maior presente que uma narrativa pode prover é que ela é a “maneira mais importante de nossas espécies organizarem sua compreensão do tempo,”<sup>23</sup> (p.03) já que somos os únicos seres capazes da linguagem e da consciência do tempo. Para Alves, essa questão do tempo se

<sup>20</sup> Disponível em [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=67&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=67&Itemid=2) Acesso em 14 out. 2012.

<sup>21</sup> Disponível em [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=67&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=67&Itemid=2) Acesso em 14 out. 2012.

<sup>22</sup> Disponível em [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=67&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=67&Itemid=2) Acesso em 14 out. 2012.

<sup>23</sup> Excerto no original “Narrative is the principal way in which our species organizes its understanding of time.” Disponível em: [http://books.google.com.br/books?id=Jyyt1826rhcC&pg=PA1&source=gbv\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=Jyyt1826rhcC&pg=PA1&source=gbv_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false) Acesso em 14 out. 2012.

divide em dois momentos: o tempo da narrativa (diegese), que está dentro da trama, e o tempo do discurso narrativo, mas podemos considerar também o tempo da leitura.

## 2 O NARRADOR

A narração de acontecimentos é permanente na vida dos seres humanos. Eles narram fatos e histórias das quais fazem parte ou ouvem falar. De acordo com Roland Barthes

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve, em lugar nenhum, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida. (2001, apud PINNA, p. 138, 2006).

De acordo com o verbete de Jorge Alves, no *E-Dicionário de Termos Literários*,<sup>24</sup> narrador é aquele que tem o conhecimento dos fatos, que narra os acontecimentos a partir da mistura da sua voz e das outras pessoas da história. Segundo João Batista Cardoso (2001, p. 36), o narrador é um elemento interno da narrativa, ele conta a história, “apresentando e explicando os fatos que se sucedem no tempo e introduzindo os personagens

Assim como os personagens, o narrador também é um ser fictício, uma criação do autor que, de acordo Benjamin Abdala Junior (1995), pode ter outra categoria: “a de autor implícito”, que fica entre o autor e o narrador e que ocorre quando o autor acrescenta no texto ideias da sua própria consciência, com pontos de vista particulares. É o narrador quem vive a história criada pelo autor e que interage com o leitor, comunicando os acontecimentos no momento certo. Podemos até dizer que é o narrador quem conduz a história a partir da necessidade do autor.

Para Yves Reuter (2007, p. 65), as funções do narrador são a “*função narrativa* (ele conta e evoca um mundo) e a *função de direção* ou de controle (ele organiza a narrativa, na qual insere e alterna narração, descrição e falas das personagens.)”. Segundo o autor, quando

---

<sup>24</sup>Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=65&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=65&Itemid=2) Acesso em 20 ago 2012.

o narrador conta a história, ele pode assumir sete funções: a comunicativa, na qual ele age ou mantém contato com o narratário; a metanarrativa, quando o narrador comenta apontamentos internos do texto; a testemunhal, na qual o narrador assume um grau de certeza ou distância da história que ele conta; a modalizante, que reflete os sentimentos do narrador frente à história que ele conta; a avaliativa, centrada nos valores no qual o narrador manifesta seu próprio julgamento; a função explicativa, que oferece ao narratário informações consideradas importantes para a compreensão dos acontecimentos; e, por último, a função generalizante ou ideológica, que relaciona-se com o mundo do narrador.

Existem duas posições para o narrador em uma história: ele pode participar do enredo, sendo um narrador personagem, normalmente com destaque no enredo, ou ele pode apenas observar a situação sem se incluir nos acontecimentos, sendo ele um narrador observador. Para Cardoso, decorre daí a distinção tradicional entre narrador na primeira pessoa – aquele que exerce uma função de ação – e narrador na terceira pessoa – aquele cuja função se restringe à interpretação dos fatos.

As principais características do narrador em terceira pessoa ou narrador observador, de acordo com Gancho (2004, p. 33), é sua onisciência – sabe tudo que acontece com os personagens da história – e sua onipresença – está em todos os lugares, em todos os momentos. “Em outras palavras, ele sabe mais que os personagens.” É como cita Barthes

[...] uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história a partir de um ponto de vista superior, o de Deus: o narrador é ao mesmo tempo interior às suas personagens (pois sabe tudo que se passa com elas) e exterior (pois que nunca se identifica mais com uma personagem do que com outra). (2001, apud PINNA, p. 159, 2006)

Ainda no que concerne ao narrador observador ou de terceira pessoa, podemos chamá-lo de neutro ou intruso. O neutro é aquele que se abstém de fazer juízo do que é narrado, mas há marcas de sua presença. Ou ainda, segundo Ligia Chiappini Moraes Leite (2002, p. 320), “[...] se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história, seja muito clara.”

Abdala Junior (1995, p. 28) diz que o narrador observador neutro “cria uma ilusão de que não interfere na história [...] ele não faz comentários explícitos,” deixando o leitor com a impressão de que a história se desenvolve por conta própria.

O narrador intruso é aquele que comenta e julga de forma direta a atitude das personagens e dos acontecimentos da vida de cada uma delas. Abdala Junior (1995, p. 27) acrescenta: “além de tudo conhecer e de ter a máxima liberdade para escolher como contar os fatos, ele ainda interfere na história com comentários”.

Para identificar um narrador de primeira pessoa ou narrador personagem, inicialmente temos de identificar as pessoas da história, pois ele é uma delas. Há duas possibilidades de detectarmos esse narrador: reconhecendo nele o protagonista ou nas personagens secundárias, sendo que o primeiro é a personagem principal do enredo e não tem acesso à mente das outras personagens. “Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”. (LEITE, 1989, p. 43). A outra variante do narrador de primeira pessoa, segundo Leite, é o narrador testemunha, que é um ser interno da narrativa e narra a história em primeira pessoa. Ele não tem destaque e limita-se apenas a narrar fatos secundários, com uma visão periférica. Como o próprio nome indica, esse tipo de narrador é testemunha das ações e não necessariamente as executa.

Na obra “Imagem Espelhada”, a história é contada em primeira pessoa por Akilo, narradora que é considerada protagonista, conforme defende a própria autora, no epílogo da obra: “Akilo é uma personagem pouco simpática.”<sup>25</sup> (KRESS, 2008, p. 311). Sua atuação, no entanto, é fundamental, pois ela descreve, com riqueza de detalhes, os acontecimentos, os lugares e as pessoas que compõem a história. Observemos a descrição que ela faz do planeta pacato:

^17843 provou ter alargamentos de terrenos abertos com florestas de samambaias. Mas, mesmo esta “campina” baixa tinha crescido com muita polpa verde, então, em todo lugar nossos pés afundavam nessa vegetação pantanosa e na água parada. O verde não era quebrado pela cor de frutas ou flores. No céu, o gás gigante surgiu opressivamente, bloqueando o sol. O único som era um zumbido baixo e incessante análogos de insetos, monótonos e entediante. Odiei o lugar.<sup>26</sup> (KRESS, 2008, p. 282)

Para Abdala Junior, o narrador pode relatar os acontecimentos de uma história através do “sumário” e da “cena”, sendo que o primeiro refere-se à apresentação dos fatos de forma reduzida e o segundo à forma como os fatos são conduzidos e representados. Nas cenas de

---

<sup>25</sup> “Akilo is not a particularly sympathetic main character.”

<sup>26</sup> ^17843 proved to have stretches of open ground within fern forests. But even these low-lying “meadows” were overgrown with pulpy green, so that everywhere our feet sunk onto squishy vegetation and stagnant water. The green was unrelieved by any color of fruit flower. In the sky the gas giant loomed oppressively, blocking the sun. The only sound was a low, unceasing hum from insect-analogues, monotonous and dulling. I hated the place. (KRESS, 2008, p. 282)

“onisciência” do narrador, ou seja, quando ele está no interior das personagens, temos a onisciência seletiva, na qual ele discorre apenas dos sentimentos e pensamentos de uma personagem, e a multisseletiva, que relata as percepções, sentimentos e pensamentos de várias personagens ao mesmo tempo. De acordo com o comportamento da narradora Akilo, podemos caracterizá-la como multisseletiva, pois ela participa e percebe o sentimento de cada uma de suas irmãs.

### 3 AS PERSONAGENS

Partindo da análise etimológica da palavra personagem, de acordo com os verbetes de Massaud Moissés, em seu *Dicionário de Termos Literários* (2004, p. 348), e de Rute Miguel, no *E-Dicionário de Termos Literários*, encontramos três acepções: do latim *persona*, que significa máscara; do grego *prosopon*, que denota rosto, e do francês *personnage*, que tem por tradução “caráter”. Partilhando dessa afirmação, Edward Morgan Forster diz que: “[...] desde que os protagonistas de uma história sejam geralmente humanos, pareceu-me conveniente dar a estes [...] o título de As Pessoas”. Exceto nas fábulas e apólogos, em que, às vezes, os animais são protagonistas. (1969, p. 33)

A personagem surgiu da necessidade de encenar ou narrar uma história. Se há uma história, há pessoas atuando na trama. Na *Poética*, Aristóteles define a Tragédia e a Comédia como representação das ações reais dos homens superiores e inferiores, respectivamente, sendo que, para Antônio Candido (1964, p. 37), o fato de “[...] a tragédia possuir seres mais elevados não influencia no valor estético desta ou daquela.” Nas peças, as personagens imitavam as ações humanas assumindo seu caráter. Nessas representações, o uso de máscaras era comum para que o ator real não fosse confundido com a personagem fictícia. Recordando Candido (1964, p. 53), é importante enfatizar que “[...] a personagem é um *ser* fictício; logo, quando se fala em *cópia* do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação.” É como se houvesse uma relação íntima entre o ser vivo e o fictício.

Na *Poética*, Aristóteles (2011, 1450a a 1450b) valoriza mais as ações que as personagens em si. Ele diz que “entre o espetáculo visual, caráter, narrativa (roteiro), elocução, melodia e pensamento, o mais importante é a estrutura dos atos, [...] as pessoas possuem determinadas qualidades, suas ações que determinam sua felicidade ou o contrário.”

Em oposição a essa afirmação, Surmelian diz que a personagem é que compõe uma narrativa, considerando-a “[...] o sustentáculo do romance,” tendo ela fundamental importância. (1969, p. 140 apud MOISÉS, 2008, p. 349) Considera-se ainda que a leitura de um romance, às vezes, é feita apenas para acompanhar a vida daquela personagem, que possui suas características específicas, físicas ou psicológicas. Assim, “o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades.” (grifos do autor) (CANDIDO, 1964, p. 36).

Compartilhando a ideia de Surmelian, Cândida Vilares Gancho (2004, p. 17) diz que “a personagem é um ser fictício, responsável pelo desempenho do enredo [...] é ela quem faz a ação.” Para Gancho, a personagem só pode ser considerada dentro da história se ela tiver uma participação efetiva, ou seja, se atuar, falar ou agir de dentro do enredo. Quando nos lembramos de uma história, logo pensamos nas personagens. Recordamos o que elas fizeram, a vida que levavam, os conflitos que viveram e o desfecho de cada uma. Para Candido (1964, p. 39), “[...] o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo.”

Na concepção de Moisés, a personagem de uma história é um ser imaginário representado por um ator real. Nela, o ator encena situações verdadeiras ou verossímeis. Vale lembrar que, conforme Candido, mesmo que a vontade de expressar uma situação real seja fundamental para a criação de um romance, é importante que a organização da obra e das personagens siga uma estrutura estética interna rigorosa. Ainda de acordo com os princípios de Candido (1964, p. 40), a pessoa de uma história é um ser falso, porém importante para o efeito da verossimilhança em um romance, isto é, algo que, “[...] sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais íntima verdade existencial”. Para uma obra ficcional ser verossímil, o autor tem de adotar princípios e valores que a façam parecer real. O leitor tem de ser “enganado” com a autenticidade e a comprovação dos fatos, garantindo, assim, um efeito de realidade. Às vezes, os fatos mais autênticos parecem irrealis ou até impossíveis se a estrutura e a capacidade do autor não os justificarem corretamente. Se o impossível pode parecer mais real que as declarações do autor, é porque a personagem “é uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade.” (CANDIDO, 1964, p. 60) O entrosamento coerente entre as estruturas de palavras é extremamente importante para a figuração da personagem, porque a descrição do seu estilo de vida, da sua fisionomia, é fruto da relação de sua existência no contexto da história.

Podemos dizer que a narrativa ficcional se baseia numa relação entre o ser vivo e o ser fictício, apresentada e concretizada pela personagem. Nessa mesma linha de pensamento, Mauriac observa:

[...] há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas essa invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (Mauriac apud CANDIDO, 1964, p. 52)

Essa realidade transformada citada por Mauriac acontece no momento em que se constrói um mistério que não corresponde à vida da pessoa viva. O escritor cria um distanciamento entre a realidade e a ficção, que, de acordo com preceitos de Candido, permite-nos viver e contemplar as possibilidades do irreal nas suas camadas mais íntimas, fazendo alusão a uma “realidade sem realmente referir-se a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores”. (CANDIDO, 1964, p. 36) Para Mauriac, as personagens são inventadas a partir de uma gama de ideias que se fixam na memória do romancista, através das experiências por ele vividas e adquiridas. Essas ideias permitem a sensação de ambiguidade na personagem real e fictícia, “pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas.” (apud CANDIDO, 1964, p. 50)

Seguindo os apontamentos de Gancho (2004), as personagens podem assumir o papel principal da ação, sendo que os conflitos giram em torno dos protagonistas (herói ou anti-herói) e de personagens secundárias (o antagonista ou oponente). A trama que cada personagem vive, definindo sua função dentro do enredo, depende de sua posição frente às outras personagens, do ambiente em que ela se encontra, da duração temporal e das ideias do romancista, que nos conduz para dentro das personagens “[...] porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa.” (FOSTER, 1969, p. 62).

Na opinião de Abdala Júnior (1995), para caracterizar uma personagem “é necessário que ela seja vista em sua construção de forma comparativa com outras personagens.” Ele ainda acrescenta que “[...] essa caracterização também depende da experiência do leitor.” (ABDALA, 1995, p. 42).

Segundo Percy Lubbock (1976) (apud FOSTER, 1969, p. 62), há diversas possibilidades para a apresentação de uma personagem: ela pode ser descrita do ponto de vista

exterior, como se estivesse sendo observada de fora, de maneira superficial; é possível também expô-la de maneira parcial ou imparcial; outra maneira seria o narrador assumir uma posição de onisciência, descrevendo o interior de suas personagens; e, finalmente, pode-se colocar o narrador no lugar de uma das personagens, fingindo não conhecer as atitudes das demais. De acordo com Candido (1964), o autor pode destacar aspectos essenciais da personagem, dando a ela um caráter mais evidente do que a observação da realidade costuma insinuar. Ainda conforme Candido, há sete formas de se definir uma personagem:

1 Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, — seja interior, seja exterior. O caso da experiência interior é o da personagem *projetada*, em que o escritor incorpora a sua vivência.

2 Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, — por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha.

3 Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo ou ponto de partida. O trabalho criador desfigura o modelo, que, todavia, se pode identificar.

4 Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo.

5 Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm se juntar outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação.

6 Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando uma personalidade nova.

7 E, por fim, há aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor. (CANDIDO, 1964, p. 54)

É através dos diversos tipos de personagens que o leitor pode viver e contemplar as mais variadas “plenitudes de sua condição e tornar-se transparente a si mesmo.” (CANDIDO, 1964, p. 38) É com as personagens que podemos viver outras situações, livrar-nos de nós mesmos e sermos livres para objetivarmos nossas próprias vontades. É na obra literária que os seres tomam formas definidas e idealizadas, que se comportam de maneira exemplar, ou não, em cada situação vivida. É na ficção que as pessoas se encontram “[...] integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social, e tomam determinadas atitudes em face desses valores.” (CANDIDO, 1964, p. 35) Algumas vezes, as

personagens contestam suas atitudes frente a esses valores, criando situações de embate que acabam revelando características humanas trágicas.

### 3.1 AS PERSONAGENS QUE COMPÕEM “IMAGEM ESPELHADA”

“Imagem Espelhada” se passa em um futuro distante e narra a história da destruição de um sistema estelar. Seus personagens variam entre humanos, andróides, dokins<sup>27</sup> e cinco diferentes possibilidades de estados para os seres humanos: os sem implantes, os implantados, o corpo-máquina, os *uploads*, que são os subprogramas, e os mesclados, cuja identidade está perdida em MIATIREQ.<sup>28</sup> (KRESS, 2008, p. 277)

A variedade de personagens na obra se deve à necessidade de se ter participantes primários e secundários. De acordo com Leite, as personagens secundárias narram os fatos como coadjuvantes dos acontecimentos. Elas não conseguem saber o que se passa na cabeça dos outros, podem apenas inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viram e ouviram, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham caído em suas mãos. (LEITE, 1989, p. 37-38)

Partindo para uma análise mais detalhada, apresentamos Akilo, Seliku, Camy, Bej e Haradil, que são chamadas irmãs-espelho por possuírem estruturas corpóreas idênticas, apesar de, às vezes, mudarem a aparência. Akilo, a narradora, num determinado momento aparece em um corpo “com quatro braços, rabo e guelra [...] tinha grandes pés de pato, músculos pesados nos membros inferiores, tentáculos relativamente curtos, que terminavam em muitos dígitos de enorme flexibilidade.” (KRESS, 2008, p. 260/261) Logo no início da trama, ela se metamorfoseia, fazendo o *download* de seu novo corpo.

Seliku, Camy, Bej e Haradil, durante praticamente toda a história, permanecem no mesmo corpo, que é exatamente aquele em que Akilo tinha se tornado. “[...]é um ser com corpo feminino completamente humano, com pele marrom-pálido, uma crista verde-escuro sobre a cabeça, olhos negros. Quatro tentáculos em espirais superflexíveis, de um metro cada um, dígitos magros e graciosos.” (KRESS, 2008, p. 260)

Apesar de Edward Morgan Foster (1969, p. 33) usar o substantivo “pessoas” para referir-se a personagens necessariamente humanas, incluímos MIATIREQ nesse grupo.

<sup>27</sup> Combinação de estrutura viva e estrutura mecânica

<sup>28</sup> “There are five possibilities for a human being. Without implants, as we are now. Implanted, which are normal state. A machine body, which is really much heightened version of implants plus a virtually indestructible body. Upload, which is bodiless but still a separated subprogram within QUENTIAM, with its own boundaries. And merged, in which individual identify its temporarily lost in the larger membrane self of QUENTIAM.”

MIATIREQ, que não tem sexo definido, é uma “membrana de inteligência artificial para transporte e informação em rede quanticamente emaranhada.”<sup>29</sup> (KRESS, 2008, p. 262) Certamente, “ele está em toda parte, então a humanidade não tem um centro real.”<sup>30</sup> (KRESS, 2008, p. 267) Para tal afirmação, levamos em consideração que essa aceção de Foster se deu em 1969, época em que a ficção científica ainda se despontava. Pouco se conhecia sobre as obras do gênero e ainda, segundo Brian Ash, a participação de robôs, androides e computadores são a marca registrada da ficção científica. Em consonância, também consideramos o questionamento de Yves Reuters em seu livro *A análise da narrativa em relação à definição de personagem*:

A personagem é um dos elementos-chave da projeção e identificação dos leitores. Em consequência, ela tem sido tratada, com demasiada frequência, sobretudo no campo da psicologia, **como se se tratasse de uma pessoa de carne e osso**, esquecendo-se da análise exata de sua construção textual (207, p. 41) (grifo nosso)

Juntamente com o questionamento de Reuter, apresentamos os apontamentos de Donna Haraway e Hari Kunzru em seu livro *Antropologia do ciborgue - As vertigens do pós-humano* sobre a diferenciação dos humanos e dos ciborgues. Para Kunzru, os ciborgues estão presentes em todos os lugares, a todo o momento. Ele acredita que não existe mais nada que seja “puro” e que “uma das características mais notáveis desta nossa era é precisamente a indecente interpenetração, o promíscuo acoplamento, a desavergonhada conjunção entre o humano e a máquina.” (KUNZRU, 2000, p. 11) O autor diz que o ciborgue nasce de uma mistura na qual, de um lado, está o humano mecanizado, eletrificado, que tem se tornado cada vez mais “artificial”; de outro, estão as máquinas, que simulam características humanas e têm evoluído bastante nos últimos tempos. (2000, p. 12)

Na definição de Kunzru, os seres geneticamente modificados, aqueles que possuem órgão artificiais, implantes, transplantes, próteses, vacinas, anabolizantes, os superatletas, as supermodelos, os superguerreiros, clones, entre outros, são todos parte do grupo que ele chama de ciborgue. O autor acredita que a falta de pureza dos seres humanos faz deles seres tecnologicamente modificados.

Se existe, entretanto, uma criatura tecno-humana que simula o humano, que em tudo parece humana, que *age* como um humano, que se *comporta* como um humano, mas cujas ações e comportamentos não podem ser retroagidos a

<sup>29</sup> “Quantum-Entangled Network Transportation and Information Artificial-Intelligence Membrane.”

<sup>30</sup> “QUENTIAM, of course, is everywhere, and so humanity has no real center.”

nenhuma interioridade, a nenhuma racionalidade, a nenhuma essencialidade, em suma, a nenhuma das qualidades que utilizamos para caracterizar o humano, porque feita de fluxos e circuitos, de fios e de silício, e não do macio e fofo tecido de que somos *ainda* feitos, então é a própria singularidade e exclusividade do humano que se dissolve. A heterogeneidade de que é feito o ciborgue – o duro e o mole, a superficialidade e a profundidade – invalida a homogeneidade do humano tal como o imaginamos. (KUNZRU, 2000, p. 13)

A autora acredita que a existência do ciborgue é de certa forma aterrorizante “não porque coloca em dúvida a origem divina do humano, mas porque coloca em xeque a originalidade do humano. *Kaput*. Fim do privilégio.” (KUNZRU, 2000, p. 14)

Sendo assim, consideramos MIATIREQ, que é uma membrana espaço-temporal, como integrante das personagens de “Imagem Espelhada”. No epílogo da obra, Kress diz que “MIATIREQ estende-se por toda a galáxia e monitora a maior parte da humanidade.”<sup>31</sup> (2008, p. 311) “Sua voz, às vezes, é leve e musical.”<sup>32</sup> (KRESS, 2008, p. 264), “Quem entende a mente de MIATIREQ? Ele se move de forma misteriosa.”<sup>33</sup> (KRESS, 2008, p.280) Além de MIATIREQ, há o Mori Core, que não é explicitamente definido, porém inferimos que seja o centro de uma civilização diferente do de MIATIREQ. Inferimos também que os Mori são as “*pessoas*” que vivem lá. “Aparentemente os Mori têm, nos últimos milhares de anos, trabalhado em alguma forma de expandir a estrutura de parentesco.”<sup>34</sup> (KRESS, 2008, p. 262)

Eu tentei organizar meus sentimentos. Os Mori haviam reivindicado mais e mais mundos, tinham imposto suas próprias ideias por ordem e justiça, tinham enviado Haradil para ^17843 por uma monstruosidade que ela não havia cometido. Mas Os Mori não eram fundamentalmente maus – e eles eram *pessoas*.<sup>35</sup> (KRESS, 2008, p. 305)

É no território dos Mori que está a estação de transporte para as irmãs-espelho chegarem até Haradil. “\*Paletej é servido por um buraco de transporte em uma órbita próxima da estação Mori.”<sup>36</sup> (KRESS, 2008, p. 273)

Todo habitante culpado por um crime é exilado em um “planeta pacato”, onde as condições de vida são péssimas. “[...] No aro galáctico externo, no braço Jujaju. É uma nova descoberta, que foi claramente atribuída aos Mori, eles reivindicaram o local, mesmo não

<sup>31</sup> “QUENTIAM spans the galaxy and monitors most of humanity.”

<sup>32</sup> “It was, of course, one of QUENTIAM’s many voices, this one light and musical.”

<sup>33</sup> “Who can understand the mind of QUENTIAM? It moves in mysterious ways.”

<sup>34</sup> “Apparently the Mori have, in the last thousand years, worked out some sort of expanding kinship structure to match their expanding empire.”

<sup>35</sup> “The Mori had claimed more and more worlds, had imposed their own ideas of the order and justice on them, had sent Haradil to ^17843 for a monstrosity she did not commit. But Mori were not fundamentally evil – and they were people”

<sup>36</sup> “\* Paletej is served by one t-hole, in close orbit with the Mori Station.”

sendo perto de seu território. MIATIREQ aceitou a designação de planeta pacato.”<sup>37</sup> (KRESS, 2008, p. 271); “Planetas pacatos não têm nanomedicinas”<sup>38</sup> (KRESS, 2008, p. 273).

Os prisioneiros exilados no planeta pacato são em número indefinido. No texto, sua única descrição é:

Frágeis, sem rabo, pelos espessos para conservar o aquecimento e desencorajar as mordidas de insetos. Eles andavam em duas pernas, mas tinham apenas dois grossos tentáculos que terminavam em dígitos opostos desajeitados. Mas as faces eram humanas. Um dos prisioneiros tinha sido infectado com um tipo de fungo local que cobria sua cabeça e parte de suas costas. Eu vi Camy olhar com horror. O outro tinha uma cicatriz do lado esquerdo de sua face. Acho que nunca vi sentientes mais feios ou mais patéticos.<sup>39</sup> (KRESS, 2008, p. 283)

Outras personagens são apresentadas durante a viagem de Akilo até Calyx. Há a descrição de cinco passageiros. Os passageiros são três *downloads*: “1) Uma pessoa no corpo de quatro pernas (Celwi); 2) Uma mulher de duas pernas e de capacete. 3) Um corpo-máquina, sem sexo equipado com ferramentas de corte. Há também dois transientes, os missionários, padrão humano, não mais de um metro cada.”<sup>40</sup> (KRESS, 2008, p. 263)

No que concerne às características psicológicas das personagens, pouco é diretamente descrito dentro da obra, mas, de acordo com as falas da narradora Akilo, percebemos que, embora tenham o mesmo DNA, as irmãs-espelho possuem características diferentes. A maior parte dessas particularidades será analisada a partir das falas da narradora.

Observemos a reação da personagem Haradil em relação a um problema de amor mal resolvido há alguns anos:

[...]Éramos todas exageradas, ingênuas para romances e para tudo mais. Mas, Haradil, que nunca escolheu seu campo de trabalho, foi uma daquelas que tentou lidar com a dor emocional dissolvendo-se em MIATIREQ. E ela tinha voltado mais calma, quase que totalmente em silêncio, relutante em contar-nos como foi. “Não relutante”, ela finalmente disse. “Incapaz. É uma experiência que você não coloca em palavras.” (KRESS, 2008, p. 277).

<sup>37</sup> “On the outer galactic rim, on Jujaju Arm. It’s a new discovery, and one clearly attributable to the Mori, so they’ve claimed it even though it’s nowhere in the territory. QUENTIAM has accepted its designation as a quiet planet.”

<sup>38</sup> “Quiet planets had no nanomeds.”

<sup>39</sup> “Fragile, tailless, thickly furred to conserve heat and discourage insect bites, they walked on two legs but had only two thick tentacles, which ended in clumsy opposable digits. But the faces were human. One of the prisoners had been infected with some sort of local fungus that covered its head and part of its back. I saw Camy gaze at it in horror. The other had a scar along the left side of its face. I don’t think I’d ever seen uglier sentients, or more pathetic one.”

<sup>40</sup> “A person in the four legged body (celwi) [...] the two legged woman wore a clear helmet [...] A genderless machine body equipped with very impressive cutting tools [...] the two transients “human standard” each stood no higher than a meter.”

Analisando essa fala de Akilo, percebemos que Haradil se transformou em uma personagem calma e, no decorrer da leitura, notamos que, de todas as irmãs, depois de se fundir à MIATIREQ, ele ficou mais quieta e calada. Essa característica é recorrente na personagem, mesmo depois de passar por grandes problemas. Observe: “Haradil não disse nada, e isso foi, em princípio, estranhamente tranquilizador, porque era o jeito dela desde quando emergiu de MIATIREQ, era, pelo menos, um sinal da Haradil que conhecíamos.” (KRESS, 2008, p. 284)

A seguir, discorreremos algumas falas de Akilo fazendo referência a Haradil.<sup>41</sup> “Haradil nos olhou sem esperança...” (p. 289); “Haradil disse tristemente...” (p. 289); “Haradil chorou...” (p. 285 e p. 291); “Hari disse com tanta simplicidade que meu coração doeu...” (p. 292); “Haradil disse em desespero...” (p. 292). Ainda no que se refere a Haradil, Kress deixa completamente perceptível o quanto ela é um ser sensível, já que ela se sente arrependida do que tinha feito e tenta suicídio. “Ela queria a morte e o sofrimento como reparação do que tinha feito...” (p. 288)

Da mesma maneira como as falas de Akilo ajudam a definir a personagem Haradil, as referências que ela faz a Camy também a caracterizam. Há apenas dois momentos na obra em que podemos inferir calma no comportamento da personagem, vejamos: “Camy chorou...” (p. 295); “Camy disse calmamente...” (p. 277). Há ainda mais uma fala que demonstra certa sensatez de Camy, “Bej e Camy estariam lutando com o problema moral...” (p. 294) Nas demais falas, Camy é apresentada como um ser mais intenso: “Camy engasgou...” (p. 284); “disse Camy com rispidez...” (p. 289); Camy disse “[...] eu vi sua ferocidade levando Haradil de volta ao silêncio.” (p. 290); “Camy perguntou nervosamente...” (p. 290); “Camy levantou [...] ela, de repente, pareceu terrivelmente vingativa.” (p. 291); “Camy disse brava...” (p. 291); “Camy sobressaltou...” (p. 293); “Eu vi Camy olhar com horror...” (p. 283); “Camy disse amargamente...” (p. 295); “Camy gritou...” (p. 296)

Na relação entre as personagens, Akilo faz as seguintes alusões a Camy e Bej, que são artistas: “[...] sentia que Camy é mais amarga que Bej.” (p. 269); “Camy disse amargamente...” (p. 269); a narradora também dizia que Bej tinha mais bravura que todas elas. Akilo observa: “[...] Bej pareceu muito alegre. [...] sua alegria era uma forma de bravura, poupando-me não apenas do meu medo [...]” (p. 281). Akilo menciona que as irmãs quase não choram, mas “Bej com seu rosto sujo achava difícil evitar as lágrimas.” (p. 296) A partir

---

<sup>41</sup> Nesta parte do trabalho, faremos referência apenas às páginas em que se encontram as citações no original.

destes trechos, podemos perceber algumas diferenças na bravura, calma e sensibilidade de Bej em relação a Camy.

No momento em que as irmãs encontram Haradil, podemos definir melhor, pelas atitudes de Bej a Camy, as particularidades de cada uma delas: “Bej caiu em lágrimas. Mas Camy correu até ela e, com toda a força de seu corpo superior, bateu o punho de seus tentáculos na face chorosa de Haradil.” (p. 284)

Seliku, a cosmologista, parece mais sensata. “Seliku estava mais coerente...” (p. 260); “Seliku disse cuidadosamente...” (p. 271); “Seliku disse calmamente...” (p. 278); “Seliku disse com sua voz neutra e cuidadosa...” (p. 289); “Seliku sorriu...” (p. 293); “Seliku saberia o que procurar em MIATIREQ.” (p. 304); “Seliku disse sonolenta do meu lado...” (p. 310)

Como narradora, Akilo percebe e conhece as diferenças de todas elas. Ela era a líder e participava do sentimento das suas irmãs. Além disso, elas eram clones. “Eu compartilhei o desgosto de Camy, a relutante prevenção de Seliku e a ansiedade de Bej.” (p. 282); Há outro momento em que Akilo participa do sentimento das irmãs: “Eu entendi a fúria de Camy, a tristeza de Bej, o desgosto de Seliku. Eu dividia os três sentimentos.” (p. 284)

No que se refere à caracterização das personagens, podemos citar os seguintes aspectos para defini-las: Akilo, Seliku, Camy, Bej e Haradil são todas imprevisíveis, pois, a todo o momento, o leitor fica na expectativa para saber o que elas farão diante de cada situação. Haradil é a que mais nos surpreende, ela se suicida por estar envolvida na explosão do sistema estelar. Camy e Bej também deixam o leitor surpreso quando decidem ficar no planeta pacato até encontrarem Haradil. Até entre as próprias personagens há ocasiões surpreendentes. No momento em que Akilo conversa com um dos prisioneiros, ela demonstra destreza para falar várias línguas e causa impacto entre as irmãs. Observemos:

Seliku insistiu, sua voz levemente trêmula, em muitas outras línguas; eu não havia percebido que ela tinha aprendido tantas. Nenhuma resposta. Por fim, eu disse muito vagarosamente e com uma variedade de tons e inflexões: “Haradil? Har...a...dil? HARadil? HaraDIL? HarAdil? Haarrrraaadddiilll? Har dil?”

ad ra  
il? Ha<sup>42</sup> (KRESS, 2008, p. 283/ 284)

<sup>42</sup> “Seliku pressed on, her voice quavering slightly, in several other languages; I hadn’t realize she’d learned so many. No response.” “Finally I said, very slowly and with a variety of pitches and inflections, “Haradil? Har...a...dil? HARadil? HaraDIL? HarAdil? Haarrrraaadddiilll? Har dil?”  
ad ra  
il? Ha

Outro aspecto importante para caracterizar as personagens é a capacidade que elas possuem de se transportarem através do espaço-tempo e sempre se adaptarem a qualquer ambiente. Com a ajuda dos nanomedicinais, elas se curam de qualquer doença.

#### 4 APRESENTAÇÃO DO GÊNERO NARRATIVO DE “IMAGEM ESPELHADA”

“Imagem Espelhada” é considerada por Kress uma *short story*, que, de acordo com o *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, significa:

uma história em prosa ficcional sem nenhum comprimento específico, mas muito curta para ser publicada como um volume único, como normalmente são feitas as novelas e às vezes os romances. Uma *short story* normalmente se concentra em um único evento com apenas um ou dois personagens, mais econômico que um romance sustentado pela exploração do fundo social. Existem semelhantes formas fictícias de maior antiguidade: fábulas, lendas populares e parábolas, mas, a *short story*, como sabemos, floresceu nas revistas do século XIX e início do século XX, especialmente nos EUA, que têm uma particular e forte tradição.<sup>43</sup> (2001, p. 236)

Para assegurar a definição de “Imagem Espelhada” em relação à tradução de *short story*, vários aspectos foram analisados, além da tradução do vocábulo, já que ele tem por significado novela e conto. A novela, segundo Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*, possui diferentes versões. No italiano, *novella*, relato ou narrativa; no latim, *novus*, novo; no francês, *nouvelle*; no alemão, *novelle*; e no inglês, *short-story*. (2004, p. 320). No que se refere à palavra conto, Moisés define as seguintes versões: no italiano, *novelle*; no latim, *computus*, cálculo ou conta; no francês, *conte*; no alemão *novelle*; e no inglês, *short-story* ou *tale*. (2004, p. 86) (grifo meu). Observa-se que tanto o conto quanto a novela mantêm a tradução para o inglês como *short-story*.

De modo geral, a dificuldade de diferenciar o conto da novela é bastante antiga e, mesmo com tantas discussões, ainda não existe um consenso. A utilização alternada dos termos contribuiu para a confusão. Boccacio, conhecido como mestre do gênero novela, chamava seus textos de história, relatos, fábulas. (GOTLIB, 1988)

---

<sup>43</sup> *short story*, a fictional prose tale of no specified length, but too short to be published as a volume on its own, as \*NOVELLAS sometimes and \*NOVELS usually are. A short story will normally concentrate on a single event with only one or two characters, more economically than a novel's sustained exploration of social background. There are similar fictional forms of greater antiquity—\*FABLES, \*FOLKTALES, and \*PARABLES—but the short story as we know it flourished in the magazines of the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, especially in the USA, which has a particularly strong tradition.

Bronckart (2006) acredita na existência de uma mutabilidade entre conto e novela devido à instabilidade dos gêneros. Essa instabilidade acontece de acordo com o tempo e a sociedade em que são produzidos. Segundo Bronckart:

[...] na medida em que a adaptação pode se traduzir na criação de variantes, derivadas de uma estilística pessoal e social, essas variantes são candidatas a uma restituição ao arquetipo, tornando-se, assim, capazes de provocar uma modificação mais ou menos importante nas características anteriores dos gêneros. (BRONCKART, 2006, p. 154).

#### 4.1 A NOVELA

Durante a Idade Média, a palavra “novela” ganhou uma denotação que faz jus à sua estrutura: “entrecho” – que significa enredo – e “narrativa enovelada.” (MOISÉS, 1978, p. 55) Moisés acredita que o vocábulo veio para o português por causa das *novelas* italianas, e ele tinha um pouco do sentido do conto.

Moisés posiciona a novela entre o romance e o conto, por ser menor e menos profunda que o romance e mais extensa que o conto. Vão, no mesmo sentido, os apontamentos de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, no *Dicionário de narratologia*. Moisés identifica a novela com as “manifestações populares de cultura, correspondendo a um desejo de aventura e fuga realizado com o mínimo de profundidade possível e o máximo de anestésico [...] não se detém no exame da vida e apenas se preocupa com o pitoresco.” (MOISÉS, 1978, p. 61) A extensão do texto não é por si só um fator que caracteriza a novela. “Mais importante [do que a extensão] é [...] que a novela procede a uma espécie de concentração temática, sem divergências por áreas românticas paralelas ou adjacentes podendo essa concentração ser reforçada por uma estrutura repetitiva.” (REIS, 1990, p. 293-296) Na novela, “a ação desenvolve-se normalmente em ritmo rápido, de forma concentrada e tendendo para um desenlace único,” o tempo “representa-se quase sempre de forma linear” e o “espaço surge, se não desqualificado, pelo menos desvanecido, em certa medida ofuscado por uma personagem que se caracteriza pela excepcionalidade, pela turbulência, pelo inusitado” (REIS, 1990, p. 193-196)

Ian McEwan afirma que a novela é algo entre vinte e quarenta mil palavras. Ela é longa o suficiente para um leitor habitar um mundo ou uma consciência e se manter lá e

pequena o suficiente para ser lida de uma ou duas sentadas, além de sua estrutura fica na mente no primeiro encontro – a arquitetura de uma novela é um dos seus prazeres imediatos.<sup>44</sup>

Yves Stalloni (2001) aponta nove características que nos ajudaram a definir “Imagem Espelhada” como novela. São elas: 1) Narrativa curta. 2) Unidade de ação (único acontecimento de resolução rápida), de tempo e de lugar. Tem-se um fragmento da vida e não a história de toda uma vida. 3) Simplicidade de organização estrutural (único narrador que conduz o leitor de uma ponta à outra) 4) Poucos personagens, já inseridos na aventura. 5) Intensidade na sua formulação e conteúdo. 6) Visão do mundo apresentada como fiel. 7) Estrutura aberta: pode-se acrescentar um episódio, fazer intervir outro personagem. 8) Supressão dos movimentos de aproximação, dos preparativos, chegando mais depressa até a crise e o desenlace. 9) Resolução do conflito por meio de um fim inesperado, anedótico, chocante. Entretanto, Yves Stalloni nos lembra que “os critérios de identificação da novela são reais, mas permanecem incertos, o que autoriza falar de um ‘gênero fugidio’ [...] e que ela tende a confundir-se, às vezes, com outra narrativa breve, o conto.” (STALONNI, 2001, p. 118).

Moisés (2004, p. 321) diz que a novela apresenta uma estrutura típica: “objetiva”, “plástica” e “horizontal.” A ação é “multívoca”, “polivalente” nas quais muitas cenas dramáticas se misturam. Ela se aproxima da vida cotidiana como se fosse uma “fotografia da realidade subjetiva do leitor.” (MOISÉS, 1978, p. 62) Porém, a imaginação tem uma função importante, já que a novela é uma “verdade da imaginação.” A ideia que Moisés constitui da novela é de que ela pode ser formada por várias unidades independentes que se entrelaçam e se completam, sendo que, se forem retiradas do contexto, não têm lógica nenhuma. Para Moisés (1978, p. 66) “a estrutura da novela é uma sucessão de cenas dialogadas e cenas em movimento.” Elas têm uma forma linear, com ritmo que varia de acordo com a cena e com os aspectos reais e fictícios desejados pelo novelista. Há também algumas narrações “abstratas”, “observações psicológicas” e “morais.”

Observando a estrutura de escrita de “Imagem Espelhada”, podemos perceber que a autora valeu-se de “blocos” que constituem cada uma das várias cenas. A cada cena, deparamo-nos com diálogos e descrições do espaço ocupado pelas personagens. Temos

---

<sup>44</sup> Excerto na íntegra: “Let’s take, as an arbitrary measure, something that is between twenty and forty thousand words, long enough for a reader to inhabit a world or a consciousness and be kept there, short enough to be read in a sitting or two and for the whole structure to be held in mind at first encounter—the architecture of the novella is one of its immediate pleasures. How often one reads a contemporary full-length novel and thinks quietly, mutinously, that it would have worked out better at half or a third the length. I suspect that many novelists clock up sixty thousand words after a year’s work and believe (wearily, perhaps) that they are only half way there. They are slaves to the giant, instead of masters of the form.” Disponível em <http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/10/some-notes-on-the-novella.html>.

narrações de acontecimentos e observações feitas pela narradora Akilo sobre a personalidade de cada irmã. Temos definidos, sucessivamente, os passos das personagens e os lugares pelos quais elas passaram. A cada cena, uma surpresa e momentos de tensão.

O tempo na novela é cronológico e pertencente ao narrador. Ele “flui dentro de uma ordem horizontal, linear, que pressupõe encadeamento de fatos segundo uma causalidade rigorosa e inflexível.” (MOISÉS, 1978, p. 64) As cenas discorrem no presente, mas é possível que haja lembranças que remetam ao passado. Moisés (1978, p. 64) afirma que “o narrador, que é onisciente, quando em terceira pessoa, não esconde que conhece a história e que a conta ao leitor como se recordasse um passado indelevelmente presente em sua memória.” O tempo decorrido entre acontecimentos de uma cena a outra é relevante, pois ajuda a manter a atenção do leitor e o instiga a permanecer na leitura.

Além da pluralidade dramática, característica marcante da novela, temos a “sucessividade”, ou seja, as cenas são colocadas de forma contínua, uma após a outra. Essas cenas não precisam, necessariamente, ter um princípio, um meio e um fim, pois o autor visa a preservar um mistério para manter o leitor interessado. Nas palavras de Moisés (1978, p. 63): “a própria pluralidade da ação implica uma estrutura sempre aberta, em que novas aventuras podem ter início e, depois, gerar outras, sucessiva e interminavelmente.” Na tentativa de encontrar as características da sucessividade e do tempo cronológico na obra, descrevemos os momentos que são os que conduzem a narrativa com linearidade, permitindo o aparecimento de tais aspectos: 1) Akilo estava em *upload* quando Seliku entrou em contato com ela e a convocou para ir até Calyx. 2) O corpo de Akilo ficou pronto e, através de MIATIREQ, ela viajou para Calyx. 3) A viagem foi conturbada com diversos imprevistos. 4) Akilo chegou a Calyx, encontrou suas irmãs e descobriu o que tinha acontecido com Haradil. 5) Elas decidiram ir em busca de Haradil e pediram ajuda à MIATIREQ. 6) Elas viajaram a procura de Haradil. 7) Já a lua para o qual Haradil foi mandada, as irmãs passaram por várias dificuldades até encontrá-la. 8) As irmãs descobriram o verdadeiro motivo da explosão e perceberam que Haradil não era culpada. 9) Quando tudo parecia estar dando certo, elas decidiram voltar para Calyx, mas Haradil fugiu por ainda se sentir culpada. 10) Mais uma vez, passando por muitos problemas, as irmãs foram atrás de Haradil. 11) Para dificultar a situação, Seliku, Akilo, Camy e Bej brigaram e se separaram. 12) Bej e Camy ficaram no planeta pacato; Seliku e Akilo voltaram para Calyx para explicarem que Haradil não tinha sido culpada pela explosão. 13) Ninguém acreditou nelas.

Claro que, durante todo esse processo linear, que é o fio condutor da obra, vários fatos aconteceram, surgiram outros personagens, as irmãs se modificaram, os espaços foram

diversos. O único momento que foge à linearidade da ação, pois não é mencionado em tempo real, é quando Haradil estava em estado de imersão com MIATIREQ e o sistema estelar explodiu.

Moisés afirma que o objetivo principal da novela é o entretenimento e que o processo de “presentificação”, ou seja, dar a ideia de que as cenas acontecem no presente, ajuda a manter o leitor atento. “A novela descarta do presente vivo em prol da presentificação dum passado que sugira evasão ou devaneio, precisamente como via de escape da odiosa realidade cotidiana.” (MOISÉS, 1978, p. 65) Essa característica está presente em todos os diálogos que são escritos em tempo presente.

O espaço da novela está diretamente ligado ao tempo, pois, para as personagens se deslocarem de um lugar para outro, o autor precisa delimitar um tempo para a ação acontecer. Uma personagem pode levar segundos para ir de um planeta a outro. De acordo com Moisés (1978, p. 65), o novelista é “dono absoluto da geografia ficcional, e pode conduzir as personagens para pontos distantes.” O espaço fictício que o autor constrói é apenas um pano de fundo para a trama, o que realmente importa é a ação. “A novela é a narrativa da ação.” (MOISÉS, 1978, p. 65) As duas viagens interplanetárias são entre lugares extremamente distantes, porém, por causa dos buracos de transporte, elas acontecem instantaneamente.

Os diálogos predominam nos momentos de menos ação e nas cenas de “intensidade dramática.” A narração tem seu espaço principalmente quando o narrador precisa juntar fatos ou resumir cenas.

A descrição é frequente em decorrência das pausas que a novela requer. O autor a usa como pano de fundo para a obra, dando incentivo à ação. As descrições psicológicas são características das novelas e realizadas pelo narrador, “se admitir que a personagem se revele por meio de suas atitudes e falas.” (MOISÉS, 1978, p. 68) A dissertação não é recorrente nas novelas.

As personagens novelescas são numerosas. Segundo Moisés (1978), há mais de uma personagem central e os heróis são constantes. Em determinadas novelas, uma ou mais personagens se destacam, já que a estrutura desse tipo de texto permite que várias cenas, com personagens distintos se entrecruzem. As personagens secundárias são muitas e frequentes, ajudando no desenrolar das ações. Algumas delas são apenas figuras sociais que aparecem por um pequeno espaço de tempo. Interessante notar que mesmo Akilo sendo a narradora e conduzindo toda a narrativa, as irmãs participam do enredo quase que na mesma proporção. Em cada cena, uma se sobressai e, às vezes, elas desempenham o mesmo papel. No início, Akilo tem maior destaque, pois ela está mudando de corpo e viaja para Calyx. Em seguida,

Haradil é o tema principal, visto que a trama maior gira em torno de uma atitude supostamente dela. Seliku também tem seu momento, pois, sendo a cosmologista, ela descobriu que não foi Haradil quem explodiu o sistema estelar. As personagens secundárias aparecem pouco, temos os missionários e os prisioneiros. Mesmo sendo uma membrana, MIATIREQ também é uma personagem, porém não pode ser tratado como protagonista. Ele aparece no decorrer de toda a trama e não se modifica em momento algum.

Visto que o tempo acompanha as ações entrelaçadas das personagens de uma novela e que, para um novelista, essas ações são o elemento mais importante, certamente, um ficcionista precisa de recursos específicos para dar andamento coerente ao emaranhado de cenas. Para conseguir tal proeza, segundo Moisés (1978), é preciso que:

- As personagens principais permaneçam ao longo do enredo servindo de incentivadores para as aventuras das “células dramáticas.” (Em “Imagem Espelhada” as irmãs estão presentes do início ao fim, principalmente Haradil e Akilo.);
- Os protagonistas sejam “substituídos” a cada cena e, por motivos diversos, outros personagens se tornem importantes, permitindo, assim, a ideia do multiprotagonismo. (Em “Imagem Espelhada” não há substituição de personagens, o que acontece é que Haradil e Akilo alternam o grau de importância a cada cena.)
- Essa substituição acontece “graças a um nexo de parentesco entre as personagens, de modo que a substituta deixa de ser secundária e torna-se herói da nova célula.” (1978, p. 72) (No caso de “Imagem Espelhada”, as personagens são irmãs e têm o mesmo DNA.)

Para uma novela manter o leitor interessado, é essencial que seu início seja atraente e que esse leitor seja imediatamente levado ao espaço em que a primeira trama vai se desenvolver. Feito isso, o ficcionista dedica-se aos episódios que sustentarão a narrativa. Cada episódio, como já foi dito, é tratado com independência, com início, meio e fim, para não se acumularem. Porém, é preciso que cada cena tenha uma ligação com as cenas anteriores para que o desfecho global tenha sentido.

Moisés afirma que “cada célula evolui dentro de si própria e, ao ter início a seguinte, o processo reinicia-se até alcançar seu próprio fim e dar lugar a um novo processo.” (1978, p. 72) Durante o desenrolar do enredo, propositalmente, o ficcionista deixa alguns mistérios para serem solucionados no final, pois, assim, ele mantém o drama e o leitor permanece atento à obra até o fim.

De acordo com Moisés (1978, p. 73), o epílogo, assim como todo o desenvolvimento da novela, “evolui numa linha horizontal, graças ao desenrolar cronológico dos episódios.” Para o autor, uma novela é um bom exemplo de uma “obra fechada”, pois ela é independente

e estabelece relação com a realidade apenas de forma indireta. “O novelista, desprezando a coerência que adviria da sujeição às normas dominantes ou implícitas no plano concreto, inventa as leis da verossimilhança que hão de regular-se à obra.” (MOISÉS, 1978, p. 73)

Moisés acredita que um texto literário é uma obra de arte e, quanto mais essa arte utilizar seus próprios recursos, mais ela se eleva. Ou seja, quanto mais uma obra “se aproximar da vida, mais ela perde suas características de arte.” (1978, p. 74)

Em suma, uma novela é uma obra com “estrutura aberta”, já que novas cenas podem ser acrescentadas para incrementar a trama; ao mesmo tempo, ela tem uma “estrutura fechada” em relação à convencionalidade da vida real.

## A FICÇÃO CIENTÍFICA

*“Um cientista é um homem tão débil e humano como qualquer outro; no entanto, a busca científica pode enobrecê-lo, inclusive na contramão de sua vontade.”*  
Isaac Asimov

### 1 INTRODUÇÃO

No livro *Introdução a uma história da ficção científica*, Léo Godoy Otero afirma que a ficção científica “surgiu com objetivo de suscitar, no leitor, emoções similares àquelas que lhes plasmaram a obra literária”, (1987, p. 09) colaborando com a compreensão de parte da História Ocidental. O autor acrescenta que a ficção científica é “uma forma de literatura baseada na extrapolação sistemática do possível, do teórico.” (OTERO, 1987, p. 13) Para Isaac Asimov, a ficção científica é “um ramo da literatura que trata de uma sociedade fictícia, diferente da nossa própria, na qual predomina a natureza do seu desenvolvimento tecnológico” (apud OTERO, 1987, p. 13)

Otero define a ficção científica como uma “literatura de antecipação”. Raul Fiker diz que esse é um dos nomes alternativos propostos para a ficção científica (FIKER, 1985, p. 11), na qual o escritor baseia-se em premissas lógicas para descrever acontecimentos futuros. É literatura porque causa emoções usando o lógico como suporte. Enquanto literatura, ela interpreta a vida e, enquanto ciência, ela desvenda, especula o conhecimento a partir da experiência.

Prosseguindo na definição do gênero, para alguns críticos, é na ficção científica que encontramos a junção de um moderno realismo com um método altamente especulativo. Ela se apoia na ciência para criar novas situações para os seres humanos, baseando-se na verossimilhança. Como diz Otero: “Ficção Científica é a literatura do acontecerá, advinda do progresso tecnológico e da máquina [...] com perspectivas de um novo mundo de possibilidades e conquistas, de soluções antecipadas, aplicadas ao futuro.” (OTERO, 1987, p. 17)

De acordo com Chris Baldick, no *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, a ficção científica<sup>45</sup> é uma parte da ficção em prosa que explora as prováveis consequências das

---

<sup>45</sup> Excerto no original: **science fiction**, a popular modern branch of prose fiction that explores the probable consequences of some improbable or impossible transformation of the basic conditions of human (or intelligent nonhuman) existence. This transformation need not be brought about by a technological invention, but may involve some mutation of known biological or physical reality, e.g. time travel, extraterrestrial invasion, ecological catastrophe. Science fiction is a form of literary \*FANTASY or \*ROMANCE that often draws upon earlier kinds of \*UTOPIAN and \*APOCALYPTIC writing. The term itself was first given general currency by

transformações das condições da existência humana através do improvável ou impossível. Baldick acredita que essa transformação deve envolver uma mutação biológica ou física da realidade, como as viagens no tempo, invasão extraterrestre, catástrofe ecológica. Para o autor, a ficção científica é um tipo de escrita que puxa elementos “utópicos” e “apocalípticos”, além de ser também um gênero literário que se engloba nas literaturas de massa. Antes de serem conhecidas como ficção científica, as obras que se baseavam nos princípios do gênero eram chamadas, por Herbert George Wells e outros escritores, de “romance científico.” O primeiro a utilizar a expressão ficção científica foi Hugo Gernsback, editor da revista *Amazing Stories*, de 1926. A ficção científica moderna, porém, nasceu antes, com Julio Verne (*Voyage au centre de la terre*, 1864) e com Wells (*The Time Machine*, 1985).

Muniz Sodré afirma que a ficção científica é “um tipo de narrativa que desenvolve uma suposição ou uma conjectura, comandada pela razão tecno-científica. É uma espécie de fantasia racional.” (1978, p. 117)

De acordo com Fiker, “o termo designava um subgênero da ficção em prosa com características didáticas e proféticas tendo por base os conhecimentos científicos atuais [...] uma novela misturada a fatos científicos com uma visão profética.” (1985, p. 12) Com o passar do tempo, nos anos 40, John W. Campbell definia ficção científica como:

um meio literário análogo à própria ciência: enquanto esta explica fenômenos conhecidos e prediz fenômenos ainda não conhecidos, a ficção científica colocaria em forma de histórias como seriam os resultados da pesquisa científica quando aplicados tanto às máquinas como à sociedade humana. (FIKER, 1985, p. 12)

Ainda no que concerne à definição da ficção científica, Theodore Sturgeon acrescenta: “uma história de ficção científica é uma história estruturada em torno dos seres humanos, com problemas humanos e uma solução humana que não seria viável sem seu conteúdo científico.” (apud FIKER, 1985, p. 13).

Nos anos 70, James Gunn teve sua participação na definição do gênero, dizendo que “em ficção científica um evento ou desenvolvimento fantástico é considerado racionalmente.”

---

Hugo Gernsback, editor of the American magazine *Amazing Stories* from 1926 onwards, and it is usually abbreviated to SF (the alternative form 'sci-fi' is frowned upon by devotees); before this, such works were called 'scientific romances' by H. G. Wells and others. Several early precedents have been claimed for the genre—notably Mary Shelley's *Frankenstein* (1818)—but true modern science fiction begins with Jules Verne's *Voyage au centre de la terre* (1864) and H. G. Wells's *The Time Machine* (1895). Once uniformly dismissed as pulp trash, SF gained greater respect during the 1950s, as writers like Isaac Asimov, Ray Bradbury, and Arthur C. Clarke expanded its range. SF has also had an important influence on \*POSTMODERNIST fiction by writers not devoted to this \*GENRE alone: Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Doris Lessing, and Italo Calvino are significant examples. (p. 230 – 231) (Tradução minha)

(apud FIKER, p. 13) Para Fiker, a melhor de todas as definições de ficção científica é a de David Allen “A ficção científica é um subgênero da ficção em prosa que difere de outros tipos de ficção pela presença de uma extrapolação dos efeitos humanos de uma ciência extrapolada.” (apud FIKER, 1985, p. 13)

O grande avanço do gênero se deu com o surgimento da máquina, no qual a capacidade de engenharia do homem o lançou ao futuro e ao universo. “E a ficção científica, carregando a tecnologia, atropelando o tempo remoto, ‘reconhecia’ o futuro [...] avançava na exploração do espaço cósmico baseada, então, em teorias e no impacto de consequência no meio circundante do devir focalizado.” (OTERO, 1987, p. 22)

Na caracterização de uma obra de ficção científica, incluímos retorno aos “princípios aristotélicos”, segundo os quais o enredo é mais importante que as personagens, subordinadas à história, “opondo-se, assim, à ficção realista e psicológica, onde o cenário tende a ser o contexto para a descrição das personagens,” (FIKER, 1985, p. 16) na ficção científica, as personagens são tratadas mais como espécie que como indivíduo. Aristóteles acredita que “Entre o espetáculo visual, caráter, narrativa (roteiro), elocução, melodia e pensamento, a mais importante é a estrutura dos atos, [...] as pessoas possuem determinadas qualidades, suas ações que determinam sua felicidade ou o contrário.” (2011, 1450a à 1450b) Temos também “a rigorosa dependência a um repertório fixo de temas” (FIKER, 1985, p. 16) e o uso da paráfrase ou seja, uma reafirmação das ideias em outras palavras.

Para Fiker, a ciência que ocupa parte do gênero pode ser realmente científica, mas pode também ser imaginária ou pseudocientífica. A imaginária é justificada pelo seu caráter profético ou de antecipação; ela não é tratada como verdadeira, diferenciando-se da pseudociência; os elementos da ciência imaginária são: viagens no tempo, transmissores de matéria, telepatia, entre outros. “Ela consolidou um domínio próprio e, além do repertório tradicionalmente disponível, são constantemente introduzidos não só novos elementos como também novas ciências imaginárias verossimilmente constituídas.” (FIKER, 1985, p. 20).

A pseudociência, na visão de Fiker, é um caso delineado à parte da ficção científica. Ela inclui astrologia e a numerologia, que não são temas relevantes para a ficção científica. Considera-se a pseudociência uma pendência da ficção científica, por ser uma manifestação anterior à ficção científica em si.

Fiker acredita que o gênero tem suas raízes na fábula, que nos mostra um mundo atípico, mas com características reais. “Isto é patente da sátira, cuja questão central é sua relação com a realidade.” (FIKER, 1985, p. 27) Para Fiker, a sátira, que é uma característica predominante da tradição da ficção científica, tem duas vertentes: ela mostra ou uma imagem

cômica do mundo ou um forte contraste com a realidade. É através dessa função cômica que a sátira visa a destruir todo o mal.

A necessidade revolucionária e reformadora da sátira tem, segundo Fiker, um papel didático e uma característica própria de transportar mensagens e ideias, sendo esses aspectos básicos da ficção científica. Com isso, a caracterização das personagens se torna desnecessária, ou seja, elas são apenas “representantes da espécie.” Isso demonstra que, na sátira, os representantes da espécie são estáticos e previsíveis, não há detalhes de suas ações e eles permanecem os mesmos do início ao fim da história.

Diversas são as determinações que definem um gênero narrativo, porém algumas características são mais adequadas a uma forma literária que a outras. O romance e, principalmente, o conto são frequentemente o suporte para histórias de ficção científica, sendo também possível encontrarmos boas novelas como “Imagem Espelhada”.

Para Fiker, a “ficção de ideias” é um tipo de ficção científica recorrente no gênero, e ela é mais bem descrita em forma de conto. “Ela só pode ser perfeitamente expressa através do conto [...] a ideia é praticamente a heroína do conto” (1985, p. 34) e, mais uma vez, o enredo é superior à personagem. Nessa forma de ficção, a história desenvolve uma “ideia sem implicações psicológicas ou sociais.” (1985, p. 34) Fiker acredita que os romances policiais são característicos de ficção de ideias, pois “o crime é que determina o processo de explicação, fornecendo toda a estrutura da narrativa.” (1985, p. 34) Outro exemplo de ficção de ideias é o conto de Damon Knight “Quatro em Um,” no qual quatro exploradores são engolidos por um tipo de medusa gigante, mas conseguem manter suas personalidades e se comunicarem. Eles percebem que, com um grande esforço mental, podem remodelar o corpo que lhes é comum. Segundo Fiker, nesse conto, “Damon Knight limitou-se a desenvolver uma ideia sem descrever as implicações psicológicas ou sociais.” (1985, p. 35)

Ao lado da ficção científica das “ideias” temos, ainda de acordo com Fiker, a de “especulação teológica”, de “espada e bruxaria” e a “*space opera*”. Além destes, temos os subgêneros “*hard*” e “*soft*,” que indicam o grau de rigor do método científico a ser aplicado às ciências. No livro *A Companion to Science Fiction*, (2005, p. 189), David Seed afirma que a melhor aproximação do conceito da ficção científica *hard* é defini-la como um pequeno e distinto subgênero, não como uma categoria que engloba tudo. Ainda segundo o autor, sua existência requer o surgimento de um oposto, a ficção científica *soft*. Fiker diz que a *hard* explora as ciências naturais, físicas ou exatas e refere-se à ficção tradicional ligada à “idade de ouro,” que se situa entre 1938 e 1946. Já a *soft* está relacionada às ciências humanas, nela, as personagens são humanas e seus sentimentos e relacionamentos estão em primeiro plano.

Para Seed, é inquietante ver que, às vezes, a ficção científica *hard* não é vista como um gênero, mas com desaprovação ou elogio. Alguns tendem a associá-la a obras de enredo improvisado, com caracterização de papel, com um estilo de prosa desajeitado e grosseiro, como se todas as considerações literárias estivessem sendo sacrificadas para alcançar o objetivo do conteúdo científico. Controversamente, há os que dizem que a ficção científica *hard* tem a demanda mais rigorosa e intelectual de toda a ficção científica e que aqueles que não a produzem estão falhando em perceber o verdadeiro potencial da ficção científica. Seed acredita que isso é censurável, já que escritores como Ursula K. Le Guin e Chad Oliver trazem para suas obras características antropológicas que fazem com que seus extraterrestres e sociedades futuras sejam fascinantes e intelectualmente envolventes, como as maravilhas tecnológicas e planetas estranhos da ficção científica *hard*. Porém, pelo fato de a antropologia ser parte das ciências sociais, é difícil classificar seus trabalhos como em ficção científica *hard*, mas isso não pode ser considerado uma crítica.<sup>46</sup>

Segundo Fiker, a religião e a “especulação teológica” são temas que se encontram no interior e nas primeiras histórias da ficção científica por causa da relação mantida entre a ciência e a religião naquela época. A ficção de “espada e bruxaria” não é comum no gênero, ela só aconteceu por causa das narrativas de aventura.

O “*space opera*” é um gênero importante no desenvolvimento da ficção científica. Segundo Fiker, o termo surgiu dos “antigos seriados radiofônicos” que eram patrocinados por marcas de sabão em pó, *soap operas* (“ópera de sabão”). O nome se generalizou e deu origem às “óperas do espaço”, ou *space operas*, que descrevem aventuras espaciais. (FIKER, 1985, p. 40)

Na década de 60, surgiu o “New Wave”, movimento sinônimo da ficção científica *soft*.

## 1.1 PRECURSORES DA FICÇÃO CIENTÍFICA

---

<sup>46</sup> Excerto na íntegra: “Hard science fiction is best approached as a relatively small and distinct subgenre, not as one of two large categories encompassing the entirety of science fiction. Some commentators assume that the existence of ‘hard science fiction’ necessarily requires the existence of an opposing form, ‘soft science fiction’ It is disquieting to see the term “hard science fiction” employed not as a description, but as criticism or praise. Some tend to associate hard science fiction only with makeshift plotting, cardboard characterization, and clumsy prose style as if all literary consideration were being sacrificed for the sake of scientific content [...] Conversely, others present hard science fiction as the most rigorous and intellectually demanding from the science fiction implying that those who do not produce it are somehow failing to realize the true potential of science fiction. This is objectionable as well; writers like Chad Oliver and Ursula K. Le Guin, for example, bring to their writing a background in anthropology that makes their extrapolated aliens and future societies every bit as fascinating and intellectually involving as the technological marvels and strange planets of hard science fiction. Because anthropology is a social science, not a natural science, it is hard to classify their works as hard science fiction, but one cannot justly construe this observation as a criticism.”

A origem da ficção científica é remota, existe desde “quando o homem começou a imaginar coisas que não existiam em sua época.” (OTERO, 1987, p. 23) Porém, como gênero literário, ela nasceu apenas no século XIX. Antes disso, não se tinha base para tal.

Para Otero, o mais antigo precursor literário da ficção científica seria a *República* de Platão, no século IV a.C (OTERO, 1987, p. 34)

Otero também cita a *Utopia* de Thomas Morus (1478-1535):

... inimigo das heresias, glorifica a tolerância, principalmente religiosa, chegando a admitir o divórcio concedido aos habitantes da ilha de Utopia [...] ele desencadeou uma reação ante os males políticos e econômicos do seu tempo, imaginando uma sociedade equilibrada e pacífica. (OTERO, 1987, p. 36)

Edward James e Farah Mendlesohn,<sup>47</sup> diferentemente de Otero, localizam no século XVII as primeiras ficções especulativas sobre novas descobertas e tecnologias. As viagens imaginárias foram alguns dos temas explorados no gênero. Elas também eram narrativas incomuns que criticavam as fantasias satíricas, por meio das quais cientistas se tornaram alvo das sátiras. Francis Bacon utilizou o método científico na obra *New Atlantis*, publicada em 1617, para descrever um Estado ideal, destacando o poder do homem sobre as coisas, através da ciência.

Tommaso Campanella (1568-1639) escreve no mesmo sentido que Morus e Bacon. Ele “glorifica o trabalho, a educação, condena a escravidão, valoriza a ciência, enaltece o espírito da comunidade.” (OTERO, 1987, p. 37) Em seu livro *Cidade do Sol*, Campanella idealiza uma sociedade com uma mistura de espírito Renascentista e contrarreformista. Otero acredita que se trata de uma sátira da sociedade da época.

É interessante observar que Roger Boscovith (1711-1787) escreve o livro *Teoria da Filosofia*, no qual ele presume “a transmissão da malária pela mosca, sugere a existência do núcleo atômico, de planetas em volta de estrelas, da radiatividade, das estruturas descontínuas da matéria” (OTERO, 1987, p. 42), sendo este um bom exemplo para caracterizar a antecipação própria da ficção científica.

No século XVIII, segundo Otero, autores abordaram temas mitológicos e a reencarnação universal. Levantou-se a hipótese de vida na lua. Alexandre Von Humboldt mencionou a existência de um túnel que ligava o centro da Terra à sua superfície. Ele também descreveu a vida dos habitantes do sol.

---

<sup>47</sup> Editores do livro *The Cambridge Companion to Science Fiction*, 2003.

Segundo Otero, até o século XVIII prevaleceu a “ficção de ideias”. “Para cá, o movimento literário irá acelerando-se, superando a elucubração a partir do mundo subjetivo, então o início da objetividade tecnológica.” (1987, p. 65).

Júlio Verne (1828-1905) teve uma grande participação nas obras de ficção científica que relataram com antecipação acontecimentos que se tornaram verídicos. Através de seus livros com temas de viagens à Lua e ao fundo do mar, ele esboça clara contraposição à literatura especulativa. O submarino e a nave Apollo 11 são exemplos de invenções que se tornaram realidade pouco tempo depois de terem sido citadas por Verne em seus livros. Segundo Otero, ele “previu, ainda, os rigores do frio no espaço sideral e a ausência absoluta de oxigênio.” (1987, p. 68)

Seguindo a cronologia de alguns dos grandes precursores da ficção científica, citamos George Herbert Wells (1866-1946), admirador de Júlio Verne. Ele é bastante realista e detalhista. Dele “resultaram as linhas sobre as quais se pautará, no futuro, a autêntica ficção científica. Sua formação cultural e moral moldaram-se dentro da atmosfera liberal da segunda metade do século XIX.” (OTERO, 1987, p. 74) Na novela “Os Primeiros Homens na Lua” (1901), Wells retrata a existência de uma substância “refratária à gravidade” e, segundo Otero, é uma das melhores histórias interplanetárias já escritas. Wells escreveu diversas novelas que tiveram destaque: “O Homem Invisível” (1897), na qual um cientista se torna invisível após a ingestão de uma substância e, com isso, tornou-se um criminoso, sendo punido com um castigo pior que a morte. Em “A Ilha das Almas Perdidas” (1896), Dr. Moreau faz experiências tentando o cruzamento de diversas espécies para gerar uma nova criatura. As aberrações científicas são desumanas. Em “Guerra dos Mundos” (1898), invasores tentam dominar a Terra e exterminar a raça humana; não tiveram sucesso. Wells escreveu muitas outras novelas de sucesso.

A ficção científica, segundo Otero, é o gênero das ideias, transmissor da “novela filosófica dos séculos XVII e XVIII, que recorria ao ultramundo e aos temas espaciais, do tipo miscelânea [...]. Será no século XX que a teoria científica atingirá um “ótimo” de extrapolação.” (1987, p. 80)

Para uma maior compreensão da presença da ficção científica em determinadas épocas, citamos, de acordo com Otero, cada período e seus traços mais marcantes:

□ 1815 – 1926 = Período Primitivo: época em que ocorreram as primeiras tentativas de se fazer a literatura do acontecerá. Essa forma literária não tinha um traço definido. Publicava-se de tudo. Naquela época, encontramos diversas publicações em folhetins que

são produções características das *short stories*. Diversas previsões daquele período foram concretizadas. Ao fim, Hugo Gernsback, apesar de ter agido como editor, ele se sobressaiu com algumas predições.

□1926 – 1938 = Período Gernsback: surgiu a expressão “*science fiction*”, por vezes confundida com “*scientification*.” Gernsback fundou a primeira revista do gênero, *Amazing Stories*, estimulando novos escritores a participarem do periódico. “Em 1910, tomava de assalto a imprensa [...] o fenômeno do *design*, de características ideais, chamava a si a divulgação do que seria a ficção científica.” (OTERO, 1987, p. 91). No Período Gernsback, o herói individual começa a desaparecer. Surgem duas correntes: a Corrente de Aventura marcada pela “ópera espacial” e pela “ópera equina” e a Corrente de Inventos, caracterizada pelas constantes invenções. Por volta de 1930, Aldous Huxley escreve *Admirável Mundo Novo*, que se tornou a mais importante obra da ficção científica social. Foi devido às características do Período Gernsback que a ficção científica se dividiu em duas categorias: a primeira dita “*hard science fiction*”, que aborda temas de base tecnológica, e a segunda “*soft science fiction*”, que trata de assuntos relacionados ao comportamento humano, temas inerentes à ficção científica social.

□1938 – 1945 = Período Social ou de Campbell: considerado um dos mais importantes da prosa profética, preocupou-se com temas sociais. Para Otero, “toda transmissão de cunho social é imprecisa, qualquer extrapolação de quaisquer ramos do conhecimento humano pertence a ‘sistemas probatilistas’ [...], extrapolação que é motivo da literatura conjectural.” (OTERO, 1987, p. 106) Retratavam-se sociedades de como a vida deveria ser. “Imaginando sociedades fictícias, interpretando-as, retratando o compreensível, não no presente, mas no amanhã.” (OTERO, 1987, p. 106)

Essa ficção social compreendida a partir de uma problemática fundada na intenção, nada limitando a sua existência, baseada que estava num sentido de juízo, de crítica, de reforma, através daquela formulação de hipóteses deslocadas para um devir possível. (OTERO, 1987, p. 107)

Naquele período, houve uma mudança de contexto; o leitor, que já estava farto do fantástico e das viagens interplanetárias, passou a ler sobre as consequências que as máquinas, advindas do desenvolvimento tecnológico, trariam. Segundo Otero, a ficção científica social sempre existiu antes de Campbell, não com as mesmas estruturas básicas, mas ela tratava de personagens possíveis sob o olhar da realidade. Ela agia com base na causa e efeito, visando à modificação da sociedade.

- 1945 – 1958 = Período Atômico: Período mais negro e “aberrante” de todos. Época em que a bomba atômica atingiu Hiroshima. “A descrença, o pessimismo e a autodestruição vão campear quase toda uma subsequente produção literária desvairada, fabulando o inescrupuloso uso da energia termonuclear.” (OTERO, 1987, p. 115) Naquela época, retrataram-se impérios possuidores de armas que arrasavam a Terra; era muito comum a violência e a desumanidade. De acordo com Otero, o Período Atômico pouco contribuiu para a ficção científica.
- 1958 – até hoje: Período Sincrético: época de grande revolta contra o período atômico, instituindo a desconfiança no futuro da humanidade. Houve também uma aversão aos monstros horripilantes. “A ficção científica dos velhos tempos subsistirá, como inda simples “ópera espacial”, máxime aquela prosa lúgubre, consequência da extrapolação nuclear.” (OTERO, 1987, p. 132) Naquele período, foi instaurada a corrente Prometeica, que buscava a paz, a concórdia e o bem-estar. A cosmologia e a antropologia serviram de base para autores e pintores do futuro, que tinham a exploração cósmica, com novas características, como tema. Por volta dos anos cinquenta, houve a segunda revolução na ficção científica e, após os anos sessenta, surgiu a tendência do “New Wave”, que foi uma revolução na profundidade da ficção científica. “A ‘Nova Onda’ é mais um fato isolado, não propriamente uma escola, mais uma vocação desse ou daquele ficcionista.” (OTERO, 1987, p. 150) Como suporte para escritores da “Nova Onda”, surgiu a revista *New World*.

## 1.2 A ERA DA REVISTA: 1926 – 1969

Segundo Edward James e Farah Mendlesohn, a era da revista foi fundamental para caracterizar a ficção científica enquanto gênero, já que seu objetivo não era apenas contar histórias, mas também desenvolver o mercado de publicações. As revistas exerceram forte influência na forma de escrita e nos assuntos desenvolvidos pela ficção científica. As publicações, distribuição do material, o crescimento e declínio das indústrias fizeram parte da direção dada à escrita e à leitura.<sup>48</sup>

Como mencionado anteriormente, a primeira revista dedicada à ficção científica foi *Amazing Stories*, de Hugo Gernsback, em 1926, que tinha o objetivo de “convencer o leitor a

---

<sup>48</sup> Excerto na íntegra do original: “The magazines exerted considerable influence on sf’s form and subject matter; the nature of magazines publishing and distribution, and, in particular, boom –and–bust cycles within the industry, have likewise played a part in shaping what is written and read.”

pensar no futuro”<sup>49</sup> (BRIAN ATTEBERY, 2003, p. 34). Ela dedicou-se às obras de extrapolação científica e aventuras espaciais. Segundo Attebery, muitas revistas utilizavam-se dos meios científicos para resolverem problemas; as informações científicas eram cedidas para que as fábulas fossem criadas. Essa técnica diminuía as ações e quase nunca permitia uma visão realista da história.

De acordo com Attebery, a invenção da revista criou três vertentes: 1) “scientific romance” (romance científico), de Gernsback, que teve a atuação de Poe, Wells e Verne; 2) “story-telling” (conto, narração de histórias); 3) “scientific journalism” (jornalismo científico).

O romance científico de Gernsback foi produzido nas “*pulp magazines*,” ou seja, “revistas baratas”, que abordavam ficções com características da ciência popular e com parentesco com a ficção científica. Essa caracterização, com a ajuda de diversos escritores, veio a ser o que hoje chamamos de “*space opera*.” Segundo Attebery, alguns escritores “encontraram liberdade nas páginas das revistas *pulp* para explorar as situações realmente ‘surpreendentes’ e cenários não convencionais.”<sup>50</sup> (2003, p. 35) As histórias abordavam “máquinas futurísticas” ou “torres cobertas de névoa”, na qual o escritor era livre para “transgredir,” não por completo, as convenções das personagens e da trama. “Usando a estrutura básica de escrita do enredo, o escritor podia introduzir variações, considerando a natureza da ameaça e a invenção. [...] o tom podia ser triste ou engraçado. O fim era quase sempre feliz.”<sup>51</sup> (ATTEBERY, 2003, p. 36)

As revistas *pulp* tinham histórias, artigos científicos e até anúncios com informações contínuas sobre o futuro tecnológico. De acordo com Attebery, as personagens das histórias eram recorrentes em outras histórias, porém com outros nomes.

Ainda segundo Attebery, a revista *Amazing Stories*<sup>52</sup> possuía leitores ávidos e chegou a vender 100.000 exemplares em poucos meses. Esse foi um grande estímulo para outros escritores criarem suas próprias revistas de ficção científica.

A segunda vertente aconteceu com o surgimento de outras revistas do gênero, entre elas a *Astounding Stories*, de Campbell, que marcou a segunda era das revistas de ficção

<sup>49</sup> Excerto no original: “Gernsback intended his first magazine not only to educate but also to convert his readers to the habit of thinking about the future.”

<sup>50</sup> Excerto no original: “A few writers [...] found freedom within the pages of the pulp magazines to explore truly amazing situations and unconventional scenarios”

<sup>51</sup> Excerto no original: “Using this basic plot structure, the writer could introduce variations regarding the nature of the threat and invention [...] the tone could be somber or comic. The ending was nearly happy.”

<sup>52</sup> Estórias Surpreendentes (Nossa tradução)

científica e introduziu o termo “thought-variant story”<sup>53</sup>. Ela tinha o objetivo de “descrever uma mistura particular de especulação filosófica e ficção.”<sup>54</sup> (ATTEBERY, 2003, p. 36) De acordo com Attebery, o sucesso da revista se deve, em parte, às invenções de Gernsback, que abordava não apenas conteúdo ficcional, mas também o formato padrão com editorial, anúncios e cartas dos fãs.

A participação dos leitores na revista serviu de auxílio na definição da ficção científica enquanto gênero. Com o passar do tempo, os leitores passaram a corresponder entre eles mesmos, trocando informações e, inclusive, marcando encontros para debates. O esforço e a participação dos fãs contribuíram para a transformação do gênero em algo mais sofisticado que as revistas *pulp*.

Segundo Attebery, a maior inovação das ficções em revistas de 1940 em diante foi a “aplicação imaginária de um método experimental e inovação tecnológica não a problemas físicos, mas a questões fundamentais sobre a sociedade e a mente.”<sup>55</sup> (ATTEBERY, 2003, p. 39)

Para Attebery, muitos dos romances clássicos de ficção científica surgiram das *short stories* ou foram publicados na íntegra na revista *Astounding*, considerada a mais influente da década de 1940.

A terceira vertente acontece em 1950, quando escritores começaram a experimentar novos estilos e técnicas de escrita que eram publicados em outros periódicos. Segundo Attebery, é difícil definir uma revista para representar a época, porém *Galaxy Science Fiction*, de Horace L. Gold, teve grande destaque. Interessante notar que “poucas das histórias de *Galaxy* acontecem no espaço.”<sup>56</sup> (ATTEBERY, 2003, p. 42). Para Attebery, as histórias da terceira era requeriam uma combinação de circunstâncias, incluindo um editor talentoso para lidar com os negócios, um círculo fechado de escritores críticos e leitores prontos para uma maior sofisticação no estilo e no tema.<sup>57</sup>

Conforme afirmam Attebery, no final da década de 1950 a ficção científica adquiriu maturidade como gênero. As melhores revistas de ficção científica foram comparadas às ficções publicadas em revistas tradicionais e os leitores já estavam em contato com os novos experimentos que caracterizaram a “*New Wave*” ou “Nova Onda.” Ainda assim, alguns

<sup>53</sup> Termo referente às variações do “*thought-variant story*” oferecidas por Campbell; ele queria marcar mudanças significativas na ficção científica. Disponível em <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/thought-variant> Acesso em fev. 2013.

<sup>54</sup> “Describe a particular blend of philosophical speculation and fiction.”

<sup>55</sup> “A major innovation in magazine fiction from the 1940s on was the imagined application of experimental method and technological innovation not to physical problems but to fundamental questions about society and the mind.”

<sup>56</sup> “Few *Galaxy* stories take place in space.”

<sup>57</sup> Excerto na íntegra: “Such story-telling requires a combination of circumstances including a gifted editor paying the best rates in the business, a close circle of mutually critical writers and an audience ready for greater sophistication in style and theme.” (JAMES E MENDLESOHN, 2003, p. 43)

consideravam ficção científica o que era publicado nas revistas *pulp*. “Assim como os temas de *Amazing Stories* ajudaram a criar uma tradição para a ficção científica, [...] revisões ajudaram a expandir e aprofundar a área, incorporando tradições de surrealismo, sátira e especulações utópicas ao século XX.”<sup>58</sup> (ATTEBERY, 2003, p. 45)

Por volta de 1960, a era das revistas começou a acabar. As mudanças ocorridas, desde a primeira até a terceira era, eram explícitas. Na primeira, os periódicos pareciam mais histórias em quadrinhos; já na terceira, as publicações pareciam livros de romance. O formato das revistas também mudou bastante, passou de páginas do tamanho da folha de papel, com capas chamativas, a apresentações menores e mais delicadas. “As revistas mais prósperas conseguiram continuar, mas a ficção científica parou de ser identificada como a ‘fabricante das revistas’. Formatos menores, de pequenas *short stories* a novelas, cederam caminho ao romance em série de vários volumes.”<sup>59</sup> (ATTEBERY, 2003, p. 46)

De 1960 a 1980 foi a época em que o “*New Wave*” predominou. Foi um “movimento emergente, uma reação contra a exaustão do gênero, mas não muito formalizado e, frequentemente, repudiado pelos seus maiores exemplares.”<sup>60</sup> (DAMIEN BRODERICK, 2003, p. 49) Conforme Broderick, os escritores do *New Wave* começaram a mostrar o mito ideológico da competência científica e dos manifestos do destino.

Para Broderick, muito da ficção da era *pulp* e das eras que se passaram foram fundamentais para transformar o gênero no que ele é hoje.

A partir de 1980, grande parte da ficção científica foi baseada no “*space opera*”. Segundo Broderick, ela pertenceu a corporações, cujo objetivo não era a ficção científica e sim o lucro. Os escritores publicavam suas obras mais em livros que em revistas, contribuindo para o declínio das mesmas. Além disso, alguns “consumidores” de ficção científica passaram a ter acesso ao gênero através da televisão, de filmes e do computador, reduzindo assim a quantidade de obras com publicações escritas. Com isso, a “industrialização da antiga e estável ficção científica se diferenciou da ficção científica enquanto literatura, que afirmava se tratar de como o mundo deveria mudar.”<sup>61</sup> (JOHN CLUTE, 2003, p. 65)

---

<sup>58</sup> Excerto na íntegra: “Just as the early issues of *Amazing Stories* helped to create a tradition for Science fiction by pulling in nineteenth century writers of scientific romances, these reviews helped expand and deepen the field by incorporating twentieth-century traditions of surrealism, satire and utopian speculations.”

<sup>59</sup> “The more prosperous magazines were able to keep going, but Science fiction ceased to be identified primarily as magazine form. Shorter forms, from short-short stories to novellas, gave way to novels and even multi-volume series.”

<sup>60</sup> “The emergente movement, a reaction against the genre exhaustion but never quite formalized and often repudiated by its major exemplars.”

<sup>61</sup> “Industrialization of the old cottage firm of science fiction, were fundamentally distinct of science fiction as a form of literature which claimed to be about how the world might change.”

De acordo com Clute, depois de 1980 a ficção científica estava caminhando rumo à inércia, apesar do movimento *cyberpunk*. Muitos pensadores abandonaram o gênero, já que parte das afirmações futurísticas estava errada.

Por volta de 1990, a internet surgiu e começou a definir formas do mundo real. Não mais foi possível considerar a ficção científica um “organismo” cujas origens poderiam ser acessadas pela memória das pessoas e cuja fase fosse uma época da vida humana. A ficção científica americana se afirmou enquanto gênero por volta de 1925 e as pessoas que acompanharam o gênero desde o início não estariam mais vivas, para se recordarem dos fatos em sua fase inicial.

Clute afirmam que a ficção científica do ano 2000 teve uma mudança dupla. A primeira refere-se “à decrescente semelhança entre o mundo que habitamos hoje e os momentos futuros propostos, com uma consistência de voz e visão.”<sup>62</sup> (CLUTE, 2003, p. 66) A segunda mudança foi a necessidade de a ficção científica se adaptar às inovações que surgiam, ou então, ela morreria. “A lenta transformação da ficção científica em um gênero capaz de entender o mundo em termos de informação, um gênero cujas histórias individuais são capazes de delinear o mundo como se ele fosse uma informação que, uma vez ‘lida’, pudesse ser manipulada.”<sup>63</sup> (CLUTE, 2003, p. 68)

Diversos escritores que ajudaram a moldar a ficção científica como gênero. Clute cita H. G. Well, Robert A. Heinlein e Isaac Asimov como alguns dos grandes colaboradores. Porém, Clute diz que Gene Wolf, como criador autônomo de arte, foi o “único escritor cuja criatividade captou e imprimiu e proliferou [...] tão claramente, que alguém, plausivelmente, usou a palavra “grande” para descrever seu trabalho.”<sup>64</sup> (CLUTE, 2003, p. 69) Ao mesmo tempo, Attebery acrescentam que, “embora Gene Wolf não seja uma figura exemplar das duas últimas décadas da ficção científica, ele permanece um autor cujo trabalho está profundamente imbricado no gênero...”<sup>65</sup> (ATTEBERY, 2003, p. 69)

Há diversos outros escritores que fizeram e fazem parte da definição da ficção científica nos dias de hoje. Os romances ocuparam seus espaços, porém os contos e novelas ainda permanecem no gênero.

---

<sup>62</sup> “A decreasing resemblance between the world we inhabit today and the future worlds advocated, with some consistency of voices and vision.”

<sup>63</sup> “A slow transformation of science fiction into a genre capable of understanding the world in terms of information, a genre whose individual tales are capable of figuring the world as though it were information that, once “read”, could be manipulated.”

<sup>64</sup> “Only one writer whose creative grasp and imprint and prolificacy [...] are so unmistakably manifest that one may plausibly use the word “great” in describing his work.”

<sup>65</sup> “Though Gene Wolfe is not therefore an exemplary figure of the past two decades of science fiction, he remains an author whose works are so deeply imbricated in the genre...”

### 1.3 A PRESENÇA DA FICÇÃO CIENTÍFICA EM “IMAGEM ESPELHADA”

Na *Enciclopédia Visual de Ficção Científica*, Brian Ash lista um repertório extenso de temas que uma obra do gênero aborda. (apud FIKER, 1985, p. 45) Geralmente, há uma mistura de temas, mas sempre há um eixo principal. “Imagem Espelhada” é um exemplo bastante profícuo dessa confluência temática, tornando o eixo temático difícil de detectar. Observemos:

- **Viagens em naves interplanetárias e interestelares:** um dos temas principais da ficção científica.
- **Exploração e colonização de outros mundos:** além de trabalhar com a ideia de viagens espaciais, há uma descendência das viagens fabulosas, que foram temas das primeiras obras da ficção científica. É comum encontrarmos histórias que giram em torno dos perigos e surpresas do novo mundo, de colonização de outros planetas com contatos extraterrenos.
- **Guerras e armamentos fantásticos:** “o tema da guerra na ficção científica introduz o elemento dos armamentos fantásticos, que dá o tom tecnológico a essas histórias.” (FIKER, 1985, p. 50)
- **Antecipação, futuros e passados alternativos:** para Fiker, a antecipação é um dos aspectos essenciais da ficção científica. O futuro serve de pano de fundo para histórias que falam de utopias e distopias, entre outros. As histórias de futuros mais distantes tendem a ser mais positivas e as de um futuro próximo costumam ser mais pessimistas.
- **Utopias e Distopias:** esses dois temas têm suas raízes na proficção científica e “referem-se, frequentemente, ao destino do desenvolvimento tecnológico: as primeiras em termos de progresso e harmonia com as máquinas. [...] As segundas, tratando de descontrole tecnológico, da catástrofe ecológica e do domínio das máquinas.” (FIKER, 1985, p.53)
- **Cataclismas e Apocalipses:** aborda a culpa do homem nas catástrofes, sendo elas dilúvios, guerras atômicas, colisões de mundos, entre outras, nas quais o cenário pode ser de horror e até distópico. Para Fiker, esse é um dos temas mais populares da ficção científica.
- **Mundos Perdidos e Mundos Paralelos:** Robert Sheckley define esse tema da seguinte maneira: “se você achar uma paisagem vaporosa devoniana e notar que, nas imediações, um dragão está prestes a devorar uma linda donzela, sem dúvida você está num mundo perdido.” (apud FIKER, 1985, p. 56) Já o mundo paralelo acontece em outra dimensão, na qual a personagem é transportada para viver suas aventuras.
- **Viagens no tempo:** para Fiker, esse tema é um dos mais ricos da ficção científica. Nele, as personagens podem viajar para o passado e para o futuro. “O subtema mais atraente das

viagens no tempo é o dos paradoxos temporais – e aqui se encontram algumas das realizações máximas da ficção científica.” (FIKER, 1985, p. 59)

- **Tecnologias e artefatos:** a tecnologia é “onipresente” na ficção científica.
- **Robôs e Androides:** esses são a marca registrada da ficção científica e são mais recorrentes na ficção moderna. Segundo Fiker, a maioria dos autores considera os robôs simpáticos e é comum, no desfecho de uma história, um humano se tornar robô ou um robô se tornar humano. Vale salientar que os robôs são máquinas ignorantes, enquanto os androides são “artefatos orgânicos semelhantes ao homem [...] o problema com os androides é geralmente sua emancipação [...] os androides são contumazes em histórias de confusão entre o real e o simulacro.” (FIKER, 1985, p. 67)
- **Computadores:** de acordo com Fiker, robôs e computadores têm muito em comum. Os computadores, usuais em peripécias distópicas, são mais “sinistros, mais impessoais e mais frios que robôs [...] são vistos como um produto final lógico da evolução.” (FIKER, 1985, p. 67)
- **Mutantes:** segundo Fiker, muitas histórias de mutantes são representações de problemas raciais dos EUA. Às mutações são concedidas características da metamorfose, que produzem outros seres, como monstros e super-heróis. Há a possibilidade de essas mutações ocorrerem devido à evolução ou a mudanças de épocas.
- **Poderes extra-sensoriais:** são características atribuídas aos mutantes e que os tornam capazes de se teletransportarem; são telepatas ou têm clarividência

Como pudemos perceber, a maioria dos temas que Fiker cita como caracterizações para uma obra de ficção científica estão presentes em “Imagem Espelhada”. Alguns são bastante recorrentes e outros, menos. Porém definimos como eixo temático da obra a manipulação biológica, o pós humano e a inteligência artificial. Para Fiker, os temas abordados pela ficção científica devem ser utilizados de forma adequada e com moderação ou então a obra corre o risco de se desgastar e não realizar seu objetivo.

Fiker acredita que, apesar das crises de exaustão e da repetição pura e simples de alguns de seus temas, a ficção científica tem se renovado. As novas correntes estão impulsionando o gênero. “A *New Wave* é a responsável, em parte, pela recente mudança no eixo da ficção científica das ciências *hard* e *soft*.” (FIKER, 1985, p. 76)

Em suma, para Fiker, a ficção científica é uma literatura atual, de interesse, não conformista e com um grande potencial de experimentação.

## 1.4 A FICÇÃO CIENTÍFICA E A LITERATURA DE MASSA

A ficção científica com o objetivo de entreter as pessoas e trazer lucro para o meio em que ela for divulgada, agrupa-se à chamada Literatura de Massa, que Muniz Sodré define da seguinte forma: “A expressão literatura de massa designará a totalidade do discurso romanescos tradicionalmente considerado como diferente e opositivo ao discurso literário culto [...] incluem-se, assim, o romance policial, a ficção científica, de aventura, entre outros.” (1978, p. 15) Sodré acredita que a literatura de massa é a manifestação de um discurso específico que não precisa ser consagrado pelas instituições acadêmicas, tendo como suporte o mercado consumidor. Já a literatura culta se diferencia pela necessidade de aprovação acadêmica. Seu objeto essencial é “reestruturar ou recombina as práticas linguísticas correntes numa determinada sociedade, visando a interpelar de uma maneira particular o sujeito da consciência.” (SODRÉ, 1978, p. 24) Sendo assim, para o autor, “A diferença das regras de produção e consumo faz com que cada uma dessas literaturas gere efeitos ideológicos diferentes.” (SODRÉ, 1988, p. 6). Para o estudioso, na literatura de massa,

[...] o que importa mesmo são os conteúdos fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade. É o mercado, e não a escola, que preside as condições de produção do texto. (SODRÉ, 1988, p. 16)

Fazer uma distinção entre as literaturas de massa e a culta requer análise dos “valores estéticos” de cada uma delas. Segundo Waldenyr Caldas, “no plano empírico, pode-se até abstraí-los [os valores estéticos] sem qualquer prejuízo; mas, quando se trata da discussão teórica da literatura, então, não há como prescindir deles.” (2000, p. 93)

A Literatura de Massa é marginalizada, pois, para avaliá-la, tomam a Literatura Culta e todo o seu instrumental teórico como parâmetros. Já que a Literatura de Massa não possui um instrumental teórico e um tipo de discurso próprio, não se constitui como objeto de estudo específico. Falta a noção de Literatura de Massa e, principalmente, a sua definição clara e objetiva como objeto de estudos. Todas as tentativas de análise da produção ficarão, então, por conta de outras disciplinas como a Antropologia Social, a Teoria da Comunicação, a Sociologia. (TAVELA apud LANI, 200-).

Muitos teóricos tradicionais e críticos literários veem a literatura de massa como “inferior” à literatura culta, pois ela não exige esforço do leitor e é designada apenas para

entretenimento. Entretanto, esse ponto de vista foi reconsiderado por Umberto Eco (2000) ao rever as expressões “literatura de massa”, “baixa literatura”, “paraliteratura” em favor de uma “literatura de entretenimento” e “literatura de proposta.” Essas categorias seriam regidas por dois critérios: originalidade e esforço.

Seguindo a interpretação de José Paulo Paes, na cultura de massa, a originalidade é reduzida, as obras são escritas com vocabulário simples e valores reduzidos de forma a facilitar a leitura, evitando dificuldade com a fruição. Já a cultura de proposta “problematiza todos os valores e suas maneiras de representá-los na obra de arte.” (PAES, 1990, p. 26) Com isso, o leitor precisa se esforçar durante a leitura da obra.

No texto “Por uma literatura brasileira de entretenimento,” José Paulo Paes usa os termos cultura de massa e a cultura de proposta para auxiliar a delimitação da literatura de entretenimento, ou seja, a literatura de massa. Para Paes (1990), a literatura de entretenimento, que faz parte da cultura de massa, se “abstém de usar recursos de expressão que, por demasiado originais ou pessoais, se afastem do gosto médio frustrando-lhe as expectativas.” (PAES, 1990, p. 25) Já “as obras da cultura de proposta [ou literatura culta]<sup>66</sup> nos oferecem, cada uma delas, uma visão de mundo singular e inconfundível.” (PAES, 1990, p. 25)

Outro aspecto que Paes analisa para definir a literatura de massa é a definição dos termos *masscult* e *midcult*, de Dwight MacDonald. O *masscult*, traduzido por “nível popular”, é representado pelos quadrinhos, filmes de rotina, ficção científica, romances de amor. Já o *midcult*, “nível médio”, procura satisfazer as necessidades do leitor médio. Ele quer criar uma sensibilidade no leitor, causando um “efeito surpresa” ou de “comoção.” Paes afirma que o *midcult* não se equipara à cultura de proposta e nem visa a substituí-la. A cultura de proposta refere-se às obras eruditas de nível superior, enquanto que a *midcult* visa a estimular o hábito de leitura de um nível médio.

(...) uma leitura *média* de entretenimento, estimuladora do gosto e do hábito da leitura, adquire o sentido de degrau de acesso a um patamar mais alto, onde o entretenimento não se esgota em si, mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo. (PAES, 1990, p. 28)

---

<sup>66</sup> Intervenção nossa.

### 1.4.1 O despontar da literatura de massa.

O surgimento histórico da literatura de massa vem da época do folhetim (*feuilleton*), que determinou o início de uma nova forma de expressão literária. Ele era publicado no rodapé dos jornais, em fatias semanais. Cada capítulo terminava com certo suspense para instigar a curiosidade do leitor, garantindo a venda das próximas unidades. As obras folhetinescas eram caracterizadas pela simplicidade da linguagem, simplificação formal e personagens comuns e, ainda segundo Paes, há alguns “ingredientes típicos, como ataque de loucura, mortes violentas, amores infelizes, cenas de cemitério, entre outros.” (PAES, 1990, p. 32) Foi em 1836, no jornal *La Presse*, de Émile Girardim, responsável pela modernização da imprensa, que primeiro surgiu a expressão *roman-feuilleton*. Já em 1840, atingindo um alto padrão de excelência, cria-se o romance-folhetim que, segundo Marlyse Meyer, era “adaptado às novas condições de corte, suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor.” (1996, p. 55) Foi através das publicações em folhetim, no século XIX, que a literatura de entretenimento se fortaleceu no mercado e garantiu o sucesso dos jornais e retorno financeiro.

As produções adquiriam cada vez mais adeptos, “público de classe média a que os avanços da instrução pública iam progressivamente incorporando novos leitores vindos do proletariado urbano e do campesinato.” (PAES, 1990, p. 31). Segundo Paes, no século XX, o número de leitores da literatura de entretenimento aumentou vertiginosamente. A alfabetização da massa permitiu que grande parte da sociedade estivesse apta à leitura, fazendo aumentar também a oferta de obras. De acordo com Eliana Paz (2004), essa época marcou a “democratização” de um modelo cultural. Vão no mesmo sentido as ideias de Benjamim (1985). Ele afirma que uma obra adquire uma proporção coletiva não apenas por se referir a uma massa, mas também por ser financiada por ela, por todos os consumidores. Há os que afirmam que o mercado é grande influenciador e “patrocinador” de obras. No texto “Literatura de Massa e Mercado”<sup>67</sup>, Glauco Aranha e Fernanda Batista citam as comprovações de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2001) e afirmam que

a influência do mercado sobre o valor de uma obra literária não é propriamente uma novidade, entretanto com a ampliação do mercado para massas consumidoras, temos uma transferência desta influência do mecenato para o respaldo popular. De onde temos, por exemplo, a relevância editorial

---

<sup>67</sup> Revista Contracampo do programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/11> Acesso em 15 nov 2012.

das tarjetas indicando que este ou aquele livro teve um determinado número de vendas (“mais de 1 milhão de cópias vendidas”). (2009, p. 123)

Com toda essa influência do mercado, surgiu a necessidade de melhor compreender o que Bosi chama de indivíduo-massa, que ele apresenta como:

a personalidade construída a partir da generalização da mercadoria, quando entra no universo da escrita (o que é um fenômeno deste século), o faz com vistas ao destinatário, que é o leitor-massa, faminto de uma literatura que seja *especular* e *espetacular*. Autor e leitor perseguem a representação do *show* da vida, incrementado e amplificado. Autor-massa e leitor-massa buscam a projeção direta do prazer e do terror, do paraíso do consumo ou do inferno do crime – uma literatura transparente, no limite, sem mediações, uma literatura de efeitos imediatos e especiais, que se equipara ao cinema documentário, ao jornal televisivo, à reportagem ao vivo. (apud ARANHA E BATISTA, 2009, p. 123)

Com o crescimento da demanda de leitores e autores da literatura de entretenimento, a distribuição e produção do material impresso aumentam, diminuindo os custos. Dessa forma, criam-se melhores condições de acesso às obras que antes eram restritas a poucas pessoas, proporcionando condições de lazer aos menos favorecidos. É como diz Sodré: “a função claramente normativa da literatura de massa é, portanto, ajustar a consciência do indivíduo ao mundo [...] mas divertindo-o [...] como num jogo.” (1978, p. 35) Junto a essa mudança há o aumento de leitores da classe popular e o crescimento de seus níveis de cultura.

Apesar de a ficção científica ser considerada literatura de massa, acreditamos que “Imagem Espelhada” não se encaixa nessa definição. Sua leitura não é fácil e os diversos termos cosmológicos específicos dificultam a fruição para o leitor. Uma literatura de entretenimento deve ser tranquila para que o leitor não tenha trabalho durante a leitura, e em “Imagem Espelhada” isso não acontece.

## ASPECTOS DA TEORIA DA TRADUÇÃO

*A tradução não se vê como a obra literária, mergulhada, por assim dizer, dentro da floresta da língua, mas fora desta, frente a esta, e sem penetrá-la, ela chama o original neste único lugar onde, a cada vez, o eco de sua própria língua pode reproduzir a ressonância de uma obra da língua estrangeira.*

WALTER BENJAMIN<sup>68</sup>

### 1 A TRADUÇÃO

O ato de traduzir está presente na vida dos seres humanos desde que surgiu a necessidade de conviver em sociedade. Partindo do princípio de que existem diversos conceitos para a palavra tradução, acredita-se que traduzir é mais que trasladar. Traduzir é uma forma de exprimir, manifestar e interpretar um texto, uma imagem ou uma obra, ou seja, dar sentido ao que se lê, ao que se vê ou ao que se escuta. Citando John Milton (1998, p. 142), no "Prefácio" de *Traduction en Vers des Bucoliques de Virgile*<sup>69</sup>, Paul Valéry diz que qualquer tipo de escrita que precise de reflexão é tradução e que não há diferença entre esse tipo de tradução e aquele que envolve versão de um texto de uma língua para outra. Vale lembrar que tradução significa verter um idioma estrangeiro para a língua-mãe enquanto versão é justamente o oposto.

Segundo Heidegger, “toda tradução é em si uma interpretação” (apud BERMAN, 2007, p. 20). Ela leva consigo todos os tipos de interpretação que estavam em sua origem. Conforme Milton define, interpretação e tradução são uma única coisa. Em entrevista a Edwin Honig, Octavio Paz diz: “Quando você está lendo um poema, você está traduzindo. Quando está lendo Shakespeare, você está traduzindo – traduzindo-o para a sensibilidade americana do século XX.”<sup>70</sup> (apud MILTON, 1998, p. 142) Sendo assim, segundo Catford, a tradução não é a simples “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua.” (apud ARROJO, 2000, p. 12)

Para Daniel Weissbort e Astradurey Eysteinnsson, editores do livro *Translation Theory and Practice – a Historical Reader*, a palavra tradução está diretamente ligada à tradição. A comparação surgiu a partir do verbete de Raymond Williams no livro *Keyword: A vocabulary*

<sup>68</sup> BENJAMIN apud Berman, 2007, p. 12

<sup>69</sup> "Variations sur Les Bucoliques", Prefácio à *Traduction en Vers des Bucoliques de Virgile* de Valéry. Gallimard: Paris, 1956.

<sup>70</sup> "When you're reading a poem, you're translating. When you're reading Shakespeare, you're doing a translation - translating him into the American sensibility of the twentieth century." (Tradução de John Milton)

of *Culture and Society*<sup>71</sup>. Para Williams, o vocábulo tradição veio para o inglês no século XIV a partir da modificação das palavras. De *tradicion* (francês antigo), para *traditionem* (latim), e depois para *tradere* (grifo nosso)— mesmo radical. Segundo Williams, a palavra tradição tem por significado: ceder, entregar, repassar conhecimento, passar por uma doutrina, render, trair. Vai no mesmo sentido o significado de tradução: ceder, entregar, transmitir documentos que valham tal entrega. (apud WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 03) Ainda no que se refere ao significado dos vocábulos, Weissbort e Eysteinson chamam a atenção para o quanto a noção de traição também faz parte da história e do conceito de tradução. É como diz o provérbio italiano: “o tradutor é um traidor” (*traduttore traditore*), já que ele nunca será capaz de “entregar” o original.<sup>72</sup>

Outra relação que Weissbort e Eysteinson percebem entre tradição e tradução é que ambas são “seletivas,” sendo esse processo de seleção responsável pela formação da base das tradições literárias, que, por sua vez, é dependente das traduções que asseguram a “sobrevivência” dos trabalhos e se preocupam com o amadurecimento do processo.<sup>73</sup> As tradições ocidentais e europeias e a literatura mundial não existiriam sem a tradução. De forma mais prática, vale lembrar que a “maioria dos leitores, se não todos, liam os melhores trabalhos da literatura ocidental a partir de traduções.”<sup>74</sup> (WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 04)

No âmbito histórico da tradução inglesa, Weissbort e Eysteinson acreditam que, quanto mais o leitor se familiarizar com os escritores tradicionais, mais ele verá o quanto a língua possui um vasto e rico acervo de obras. Weissbort e Eysteinson também citam que, a partir de uma perspectiva atual, Shakespeare não é tão central como parece ser. Claro que sua

<sup>71</sup> Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/27962095/Raymond-Williams-Keywords-A-vocabulary-of-culture-and-society> Acesso em 01 out 2012.

<sup>72</sup> Excerto na íntegra: “Translation is a concept that is missing in Raymond Williams’s useful book *Keywords*. It would, quite appropriately, have come right after ‘Tradition’. However, it is, to an extent, embodied in Williams’s entry on ‘tradition’, a word that ‘came into English in C14 from *fw* *tradicion*, oF [Old French], *traditionem*, L[atin], from *rw* *tradere*, L—to hand over or deliver. The Latin noun had the senses of (i) delivery, (ii) handing down knowledge, (iii) passing on a doctrine, (iv) surrender or betrayal’.<sup>2</sup> Translation, too, hands over or delivers, and it is instrumental in passing on and handing down documents deemed worthy of such delivery. Interestingly, the notion of betrayal is also very much a part of the history of the concept of translation, the proverbial truth being that the translator is a traitor (*‘traduttore traditore’*), that he or she is constitutionally incapable of delivering the original.” Disponível em [http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid\\_s=313379413&addtoshelf=2](http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid_s=313379413&addtoshelf=2) Acesso em 01 out 2012.

<sup>73</sup> Excerto na íntegra: “Williams points out elsewhere, tradition is always ‘selective’, this also being true of translation. Moreover, the selection process, in other words canon-formation, that forms the basis of literary traditions, is—unless we are working strictly within national borders—dependent upon translations, which secure the ‘survival’ of the work and attend to its ‘ripening’ process.” Disponível em [http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid\\_s=313379413&addtoshelf=2](http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid_s=313379413&addtoshelf=2) Acesso em 01 out 2012.

<sup>74</sup> Excerto na íntegra: “Ideas such as ‘Western tradition’, ‘European literature’, not to mention ‘World Literature’, are unthinkable in the absence of translation, and, indeed, of the tradition of translation. More practically: one does well to remember that most readers of most if not all the best-known works of Western literature read these works in translation.” Disponível em [http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid\\_s=313379413&addtoshelf=2](http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid_s=313379413&addtoshelf=2) Acesso em 01 out 2012.

importância é incontestável, mas vale também contar com Ovídio, Virgílio, Dante, a Bíblia, entre outros.

Toda comunicação entre diferentes culturas requer tradução, ou seja, tradução significa comunicação intercultural, em que as diferenças podem ser exploradas, apreciadas, interpretadas e entendidas. Weissbort e Eysteinson acreditam que, “dadas evidências de o inglês ser considerado uma língua quase autossuficiente, nesse momento, ela disfarça o fato de ser penetrada por em outras tradições.”<sup>75</sup> (2006, p. 06)

Diversos escritores assumiram papéis importantes na história da tradução. De acordo com Weissbort e Eysteinson, o início do ato tradutório se deu com Cícero, o mais antigo tradutor clássico; em seguida surgiram tradutores do inglês antigo; do Renascimento e da contemporaneidade (1960), época em que a tradução tomou seu espaço como disciplina acadêmica. Será a partir das quatro fases da tradução de George Steiner que apontaremos influenciadores na evolução da tradução. Focaremos em James S. Holmes, Antonie Berman e Susan Bassnett, tradutores contemporâneos.

George Steiner, nascido em 1929, pesquisador, professor, crítico e escritor, estudou nas universidades de Paris, Chicago, Harvard, Oxford e Cambridge. Escreveu o livro *After Babel: Aspects of Language Translation*, em 1975, que é um dos grandes livros que abordam a exploração da linguagem e a hermenêutica. Steiner insiste que a compreensão, interpretação e comunicação são atividades transitórias naturais. Segundo Weissbort e Eysteinson, as fontes filosóficas, literárias e linguísticas de Steiner são muitas, mas a que mais o influencia é a tradição hermenêutica. Steiner acredita que “bons tradutores resistem à tentação de desobstruírem os elementos resistentes do original o que poderia resultar numa transferência fácil e enganadora.”<sup>76</sup> (apud WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 397) Ele pensa que um tradutor deve ter consigo a mais forte forma de resistência. E acrescenta: “as afirmações da hermenêutica não constituem uma fórmula de nenhum método de tradução.”<sup>77</sup> (apud WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 397)

A tradução literária, assim como qualquer outra atividade de tradução, sempre ocorre em um contexto sociocultural. Ela une as experiências humanas e permite a difusão do conhecimento. Devido às estruturas linguísticas e às especificidades literárias, às vezes, uma tradução pode não ter um bom resultado. Segundo Weissbort e Eysteinson, um texto literário

<sup>75</sup> “The fact that English seems almost self-sufficient at this time disguises the fact that it is also permeated with other language traditions.” Disponível em [http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid\\_s=313379413&addtoshelf=2](http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid_s=313379413&addtoshelf=2) Acesso em 01 out 2012.

<sup>76</sup> “Good translators resist the temptation to smooth out the resistant elements in the original, for result of such a procedure can be a deceptive ease of transfer”

<sup>77</sup> “The hermeneutic statements do not constitute a formula for any single method of translating.”

requer uma atenção especial devido à sua história, referências e relevância pessoal, sem falar nos aspectos religiosos, filosóficos e mitológicos. A tradução tem de se preocupar com a herança cultural da obra original e também funcionar como uma extensão dessa herança, transformando-se em uma tradição intercultural.

Será a partir das quatro fases da tradução de Steiner que apresentaremos aspectos importantes que compõem e influenciam o ato tradutório.

A primeira fase se deu por volta de 46 a.C., com Cícero, um linguista, tradutor e filósofo, nascido no século II a.C., em 3 de janeiro de 106 a.C., na Itália. Ele se tornou famoso quando percebeu que a melhor forma de tradução era “senso por senso ao invés de palavra por palavra”<sup>78</sup> (WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 21). Essa é a melhor forma de tradução. Ele acreditava que essa maneira “livre” de traduzir era uma forma de preservar as palavras do original. Dessa forma, Cícero criou uma das formas de tradução que perdura até os dias de hoje e que trata de uma “abordagem empírica”, ou seja, o conhecimento é adquirido exclusivamente por meio da prática.

Não verti como tradutor, mas como orador, com os mesmos pensamentos e suas formas, bem como com suas figuras, com palavras adequadas ao nosso costume. Para tanto não tive necessidade de traduzir palavra por palavra, mas mantive todo o caráter das palavras e sua força. Não considere, pois, ser mister enumerá-las ao leitor, mas como que pesá-las. [...] Se, como espero, eu tiver assim reproduzido os discursos dos dois servindo-me de todos seus valores, isto é, com os pensamentos e suas figuras e na ordem das coisas, buscando as palavras até o ponto em que elas não se distanciem de nosso uso ... (1996: 38; 40; V, 14; VII, 23 apud FURLAN 2003)<sup>79</sup>

Naquela época, os textos passavam por vários procedimentos para serem traduzidos, incluindo a paráfrase. As frases eram reorganizadas para melhorar a tradução. Steiner afirma que “essa época de primeiras afirmações e noções técnicas pode-se dizer que terminou com o livro *Ensaio dos princípios de tradução*, de Alexandre Tytler, publicado em Londres, em 1792, e com o ensaio decisivo de Friedrich Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, de 1813.”<sup>80</sup> (1975, p. 248) Vale observar que essa fase abarcou a maior parte temporal da história da tradução.

<sup>78</sup> “sense-for-sense rather than word-for-word translation”

<sup>79</sup> Excert no original “Nec conuertí ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruauí. Non enim ea me annumerare lectori putauí oportere, sed tamquam appendere. [...] Quorum ego orationes, ut spero, ita expressero uirtutibus utens illorum omnibus, id est sententiis et earum figuris et rerum ordine, uerba persequens eatenus, ut ea non abhorreant a more nostro... (Cícero 1996: 38; 40; V, 14; VII, 23).”

<sup>80</sup> “This epoch of primary statement and technical notation may be said to end with Alexander Tytler’s *Essay on the Principles of Translation* issued in London in 1792, and with Friedrich Schleiermacher’s decisive essay *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* in 1813.” (Tradução minha) p.249

A segunda fase de Steiner aborda o início das “reflexões teóricas sobre a investigação hermenêutica que é a investigação do entendimento da interpretação de discursos falados ou escritos e a tentativa de diagnosticar esse processo em termos de um modelo geral de significado.<sup>81</sup>” (STEINER, 1975, p. 249) Segundo Arrojo, “as questões teóricas que envolvem o ato de traduzir passam a adquirir um caráter filosófico, embora continue o intercâmbio entre teoria e necessidade prática.” (2003, p. 74).

Entre os tradutores que compartilharam os pensamentos daquela época, salientamos três. Pertencente ao grupo de estudiosos do século XIX, temos Johann Wolfgang Von Goethe, que atuou como escritor, poeta, advogado, político, botânico, pintor, físico, crítico literário, entre outras atividades. Para Goethe, a “tradução era um portão: de um lado, a forte noção de nacionalidade e as tradições ocidentais e, de outro, em alguns casos, o amplo mundo (especialmente o Oriente.)”<sup>82</sup> (WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 198). As reflexões de Goethe nos remetem ao cânone ocidental: “sempre devemos voltar aos gregos antigos.”<sup>83</sup> (WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 198) Ele diz: “Quando traduzindo, deve-se ir até o intraduzível, somente então torna-se ciente da nação e da língua estrangeiras.”<sup>84</sup> (WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 199).

Citamos também como participante desse período Walter Benedix Schönflies Benjamin, tradutor do século XX, filósofo e crítico, nascido em Berlim, Alemanha, em 15 de julho de 1892, e falecido em 27 de setembro de 1940. Para Benjamin, a tarefa do historiador é construir o passado. E, segundo as reflexões de Márcio Seligmann-Silva, tradutor, teórico e crítico literário, Benjamin defendia a existência de uma grande aproximação entre a tarefa do historiador e do tradutor. “O historiador sintetiza ou atualiza o que já ocorreu. Ele busca um momento de legibilidade da imagem histórica, traduz o ocorrido. O tradutor deve encontrar o momento da traduzibilidade do texto.” (apud CASTELLI, 2005, p. 153)

Segundo Castelli (2005, p. 154), Benjamin afirma que a tradução tem a função de fazer transparecer a pureza de cada língua e, por meio do original, fazer a vida de um texto continuar através dos tempos. Ele afirma que os textos traduzidos servem para levar as

<sup>81</sup> “This second stage is one of theory and hermeneutic inquiry [...] The hermeneutic approach – the investigation of what it means to ‘understand’ a piece of oral and written speech and in terms of general model of meaning.” (Tradução minha)

<sup>82</sup> “For Goethe [...] translation [...] was a gateway between on one hand the strengthening notions of nationality and Western tradition, and on the other, in some cases, the broader world (especially the ‘Orient’).” Disponível em [http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid\\_s=313379413&addtoshelf=2](http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid_s=313379413&addtoshelf=2). Acesso em 03 de outubro de 2012.

<sup>83</sup> “We must always return to the ancient Greeks.” Disponível em [http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid\\_s=313379413&addtoshelf=2](http://ebookbrowse.com/translation-theory-and-practice-a-historical-reader-pdf-d324000169?docid_s=313379413&addtoshelf=2). Acesso em 03 out 2012.

<sup>84</sup> “When translating, one should go as far as the untranslatable; only then does one become aware of the foreign nation and the foreign language.”

peçoas para perto da língua e do espaço histórico em que eles foram escritos, criando, assim, uma estreita ligação entre o original, a tradução e a história.

Temos ainda Jorge Francisco Isidoro Borges, tradutor, escritor e crítico, nascido em Buenos Aires, Argentina, em 24 de agosto de 1899, e morto em 14 de junho de 1986. Borges analisa a existência da língua a partir de exemplos concretos. Para ele, não há textos autênticos, pois à medida que o tempo passa, características marcantes de uma época ficam para trás e não voltam nem através das traduções. Borges afirma que um texto possui diversas formas de interpretação, devido aos variados sentidos que uma palavra tem em uma mesma cultura.

Segundo Borges, não há uma hierarquização entre um texto no original e uma tradução, pois, no momento em que o tradutor atua no texto, esse original se perde e surge um novo texto. Além disso, a cada leitura, surge uma nova interpretação, uma nova visão do que foi escrito. Borges defende que “não há um bom texto que não pareça inalterado e definitivo, se o praticarmos um número suficiente de vezes.”<sup>85</sup> (CASTELLI, 2005, p. 155)

Assim como Benjamin, o escritor argentino, de acordo com Castelli (2005), sustenta que a tradução tem, entre outras funções, produzir história. Segundo Borges, o tradutor deixa suas marcas no texto e, conseqüentemente, as marcas de seu tempo. Ele acredita que a distância criada entre a tradução e o texto traduzido é que cria a unicidade de cada obra. Essa singularidade deve ser fornecida pelo tradutor de cada obra através de argumentos, provas e exemplos característicos de cada tradução. A crítica que condena essa postura, de não relação com o original, perde sua força sob esse prisma. Tomemos como exemplo a tradução de Borges das “Versiones Homéricas”, na qual o tradutor deixa suas marcas de tempo literário.

A terceira fase engloba a modernidade. “Os primeiros trabalhos acerca da máquina de traduzir começam a circular no fim dos anos 1940, época em que os herdeiros do movimento formalista russo aplicam teorias estatísticas e linguísticas à tradução.”<sup>86</sup> (STEINER, 1975, p. 249) Segundo Arrojo, essa “é a época do importante *Word and Object*, de Quine, publicado em 1960. A linguística estrutural e a teoria da informação passam a influir na discussão.” (2003, p. 75)

A quarta fase tem uma abordagem paralela à terceira fase. Segundo Steiner, nela, volta-se à hermenêutica e há um “refinamento” da tradução enquanto filosofia. A interdisciplinaridade é um ponto de reflexão teórica. Disciplinas como psicologia, antropologia, sociologia, filosofia clássica, literatura comparada, etnografia, sociolinguística,

<sup>85</sup> “No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces.”

<sup>86</sup> “The first papers on machine translation circulate at the close of the 1940s [...] heirs to Formalist movement, apply linguistic theory and statistics to translation.”

retórica, poética, gramática e a linguística aplicada passam a fazer parte dos estudos da tradução.

Incluído no âmbito dos influenciadores da terceira e da quarta fase dos estudos de Steiner, segundo Weissbort e Eysteinnsson, está James S Holmes (1924-1986), poeta, tradutor de poesia e teórico de tradução, que nasceu em Iowa, tornou-se o mais importante tradutor de poesia do holandês para o inglês e o pioneiro em teoria da tradução. Foi na universidade de Amsterdã que Holmes instituiu os estudos de tradução como disciplina. “Como praticante de tradução e comentarista na pragmática da tradução, Holmes tentou definir o papel da tradução na cultura literária.”<sup>87</sup> (WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 406)

Como teórico, Holmes discutiu os limites entre o ato tradutório em prosa e em verso. Ele afirmou que a prosa é capaz de superar os problemas da tradução, ou seja, “o campo semântico de uma palavra, a complexa rede de definições que ela significa, nunca é exatamente o mesmo campo semântico de nenhuma outra palavra em qualquer língua.”<sup>88</sup> (WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 407) Holmes acredita que, na tradução em prosa, o tradutor tem espaço para conduzir as diferenças entre a tradução e o original.

Uma das discussões de Holmes é como identificar a relação entre a estrutura das duas línguas, a original e a da tradução-alvo. Ele sugere que a tradução é uma “metaliteratura” e afirma que “a relação entre um metapoema com o poema original é a mesma da do original com a realidade.”<sup>89</sup> (WEISSBORT, EYSTEINSSON, 2006, p. 407)

Inserido no período contemporâneo da tradução, Antonie Berman (1942-1991), historiador, tradutor francês e teórico da tradução, apresenta em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, escrito em 1985 e traduzido para o português em 2007, formas ideais de tradução aplicadas por tradutores. Entre os temas citados por Berman apresentamos:

- **O etnocêntrico e o hipertextual:** o etnocêntrico é tudo aquilo que se remete à cultura, normas e valores de uma cultura. O estrangeiro é apenas um acessório que enriquece um país. Segundo Colardeau, uma boa definição para a tradução etnocêntrica é: “Se há algum mérito em traduzir, só pode ser de aperfeiçoar, se possível, seu original, de embelezá-lo, de apropriar-se dele, de lhe dar um ar nacional e de naturalizar, de certa forma, esta planta estrangeira.” (apud BERMAN, 2007, p. 29) Para Berman, a tradução etnocêntrica é uma realidade histórica, pois ela é fundamental para nossa ideia de tradução.

<sup>87</sup> “As a practicing translator himself and a commentator on the pragmatics of translation, Holmes also attempted to define the role of translation in literary culture.”

<sup>88</sup> “The fact that the semantic field of a word, the entire complex network of meaning it signifies, never matches exactly the semantic field of any one word in any other language.”

<sup>89</sup> “The relation of the meta-poem to the original poem is as that of the original poem to ‘reality’”.

O hipertextual é uma mimese, ou seja, segundo Gérard Genette, uma “paródia, pastiche, adaptação, plágio ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de outro texto já existente.” (1982 apud BERMAN, 2007, p. 28). A ligação hipertextual é o que associa um texto qualquer a outro texto. Para o autor, “são obviamente as exigências da tradução etnocêntrica que levam o tradutor a efetuar operações hipertextuais.” (BERMAN, 2007, p. 36)

**- Captação do sentido e etnocentrismo:** “captação do sentido é separá-lo de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar o particular.” (BERMAN, 2007, p. 32) É como se esse sentido fosse captado da língua original; o sentido rende-se à língua-alvo. Segundo o autor,

essa captação não libera o sentido numa linguagem mais absoluta, mais ideal ou mais "racional": ela o encerra simplesmente numa outra língua, considerada, é verdade, como mais absoluta, mais ideal e mais racional. E essa é a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar. (BERMAN, 2007, p. 33)

É como se a obra traduzida estivesse tão incorporada na língua-alvo que ela pareceria “fruto” do próprio idioma.

**- Os dois princípios da tradução etnocêntrica:** o primeiro princípio baseia-se em trabalho de tradução no qual o resultado não é percebido como uma tradução. “Deve-se traduzir de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz.” (BERMAN, 2007, p. 33) O leitor não tem nenhum indício de que a obra é uma tradução, as marcas de origem são apagadas e o leitor “não deve se *chocar* com ‘estranhamentos’ lexicais ou sintáticos.” (BERMAN, 2007, p. 33)

O segundo princípio baseia-se na impressão causada pela obra. A tradução se torna um texto que o próprio autor teria escrito se ele fosse nativo da língua traduzida. O estilo e tipo lexical da obra são mantidos.

Berman acredita que os dois princípios:

têm uma consequência importante: fazem da tradução uma operação em que se intervém massivamente a literatura e mesmo a "literarização", a sobreliteratura. Para que não se sinta uma tradução como tradução, tem-se de recorrer a procedimentos literários. Uma obra que, em francês, não é sentida como tradução é uma obra escrita em "bom francês", isto é, em francês clássico. Eis o ponto exato onde a tradução etnocêntrica torna-se "hipertextual". (BERMAN, 2007, p. 33)

- **A tradução hipertextual e etnocêntrica em questão:** Berman questiona a prática da tradução hipertextual e etnocêntrica. Ele afirma que a cultura de cada país deve saber apoderar-se do sentido estrangeiro, pois as obras estão carregadas de sentidos a serem transmitidos. Segundo o autor, toda tradução tem um pouco de hipertextual, a partir do momento que o tradutor aborda determinado momento histórico literário. Para Berman,

questionar a tradução hipertextual e etnocêntrica significa procurar situar a parte necessariamente etnocêntrica e hipertextual de toda tradução. Significa situar a parte que ocupam a captação do sentido e a transformação literária. Significa mostrar que essa parte é *secundária*, que o essencial do traduzir está alhures, e que a definição da tradução como transferência dos significados e variação estética *reencontrou* algo de mais fundamental, com a conseqüência de que a tradução ficou sem espaço e sem valor próprios. (BERMAN, 2007, p. 39)

- **A tradução como impossibilidade e traição:** para Berman, a tradução como captação de sentido é uma forma de “negar a evidência e a legitimidade do sentido à sua letra.” (BERMAN, 2007, p. 39) Segundo o autor, Steiner fala de certa tristeza e sofrimento que acompanha toda tradução, tanto pelo tradutor como pela obra, pois ele invade o “sentido privado de sua letra.” (BERMAN, 2007, p. 39)

- **O intraduzível como valor:** Berman acredita que a poesia é considerada uma obra intraduzível, pois ela é uma “hesitação prolongada entre o som e o sentido.” (VALÉRY apud BERMAN, 2007, p. 40) Isto é: a obra não pode ser passada para outro idioma para não perder a relação “som” e “sentido” e ela não deve ser traduzida por causa da sua “verdade” e “valor.” Segundo Berman, “dizer que um poema é intraduzível, é dizer que é um ‘verdadeiro’ poema.” (BERMAN, 2007, p. 40) Ou seja, é uma forma de aceitação de um texto.

- **A tradução como transmissão infiel do sentido e hipertextualidade segunda:** a transmissão infiel citada por Berman refere-se a uma “má transmissão de sentido” (BERMAN, 2007, p. 43), pois este está ligado à letra e “a captação do sentido só nos proporciona uma mensagem confusa e deformada.” (BERMAN, 2007, p. 43) As experiências vividas pelo leitor influenciam na capacidade de captação da obra traduzida; sendo assim, o leitor ocidental tem dificuldades de ter todos os sentidos que uma obra oriental propõe.

Para Berman, sendo a tradução hipertextual uma cópia, torna-se impossível uma obra traduzida ter as mesmas características de um original. O autor as chama de “segunda mão, imitação medíocre e laboriosa, cópia vil.” (BERMAN, 2007, p. 43)

Citaremos ainda, participando dos influenciadores da tradução na contemporaneidade, Susan Bassnett, tradutora, estudiosa de teoria da tradução e poeta, nascida em 1945. Ela é

autora de mais de vinte livros e, segundo Weissbort e Eysteinnsson, sua obra *Translation Studies* (1980-1ª ed.) se tornou o livro mais importante nos estudos da tradução. Nele, Bassnett discorre sobre os vários tipos de trabalhos feitos até hoje e sugere direções para estudos futuros. Vale salientar que um dos temas que a autora aborda é a tradução em prosa, que se tornou objeto de estudo apenas no século XX. Bassnett acredita que a tradução envolve:

Um texto na língua de origem, que será traduzido para a língua alvo, tentando garantir (1) que o significado superficial dos dois textos seja semelhante e que (2) as estruturas da língua fonte sejam preservadas o máximo possível, mas não tanto para que as estruturas da língua-alvo sejam seriamente distorcidas.<sup>90</sup> (BASSNETT, 2002, p. 12)

De acordo com Bassnett, a tradução envolve transferência de significados de uma língua para a outra, através do material linguístico de cada idioma. Para a autora, a influência da cultura é outro aspecto marcante para a tradução e, se o tradutor trabalhar o texto isoladamente, sem se preocupar com a cultura da língua de origem, ele corre o risco de cometer erros. No livro *Translation Studies*, Bassnett cita a teoria de Jakobson para distinguir os três tipos de tradução. São elas:

(1) A tradução intralingual, ou reescrever (uma interpretação dos signos verbais com o uso de outros signos verbais na mesma língua); (2) A tradução interlingual, ou tradução apropriada (interpretação de signos verbais de uma língua com o uso de outra língua); e (3) A tradução intersemiótica, ou transmutação (interpretação de signos verbais com o uso de signos de um sistema não verbal.) (BASSNETT, 2002, p. 23)<sup>91</sup>

Bassnett também aponta tópicos sobre o que um tradutor tem de aceitar ao traduzir uma obra:

Aceitar a intraduzibilidade de uma sentença/expressão da língua-fonte no mesmo nível linguístico da língua-alvo.

Aceitar a falta de semelhança das convenções culturais da língua-alvo.

Considerar a variação das sentenças disponíveis na língua-alvo, tendo em consideração a apresentação da classe, status, idade, sexo do falante, sua relação com os leitores e o contexto da língua-fonte.

Considerar o significado da sentença em seu contexto particular – por exemplo, no momento de alta tensão nos textos dramáticos.

<sup>90</sup> “What is generally understood as translation involves the rendering of a source language (SL) text into the target language (TL) so as to ensure that (1) the surface meaning of the two will be approximately similar and (2) the structures of the SL will be preserved as closely as possible but not so closely that the TL structures will be seriously distorted.”

<sup>91</sup> Excerto na íntegra: “Jakobson distinguishes three types of translation: (1) Intralingual translation, or rewording (an interpretation of verbal signs by means of other signs in the same language). (2) Interlingual translation or translation proper (an interpretation of verbal signs by means of some other language). (3) Intersemiotic translation or transmutation (an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems).”

Substituir, na língua-alvo, a invariante das sentenças na língua-fonte em seus dois sistemas referenciais (o sistema particular do texto e o sistema cultural em que o texto surgiu.)<sup>92</sup> (BASSNETT, 2002, p. 31)

Como teórica da tradução, Bassnett cita os dois tipos de intraduzibilidade de Catford: a que se refere a termos linguísticos e a culturais. A primeira refere-se à não existência de material sintático ou lexical que possa ser substituído na estrutura funcional e semântica da língua-alvo, ou seja, falta de “conotação e denotação.”<sup>93</sup> (BASSNETT, 2002, p. 42) A segunda refere-se à “relação de expressar significados, nos quais a relação entre sujeito criativo e suas expressões linguísticas no original não tem uma expressão linguística adequada na tradução.” (BASSNETT, 2002, p. 42)<sup>94</sup>

Para Bassnett, ao traduzir uma obra, o tradutor precisa seguir alguns passos: primeiro, ele lê a obra na língua-fonte e, através de um processo de decodificação, traduz o texto para a língua-alvo. Na primeira situação, ele faz o mesmo que um leitor comum faz ao ler um texto na língua-mãe; em seguida, ele usa uma série de sistemas que aproximam o leitor de outra língua à obra traduzida. É importante ressaltar que “a tarefa do tradutor é traduzir, não interpretar, é como se fossem exercícios separados.”<sup>95</sup> (BASSNETT, 2002, p. 86)

O último tópico do livro de Bassnett a ser mencionado trata da tradução em prosa. Segundo a autora, há uma ideia errada de que a tradução em prosa é mais simples e mais fácil que a tradução de uma obra em verso. É certo que a tradução em verso é mais antiga que a tradução em prosa e que antigamente a quantidade de tradutores prosaicos era menor.

Vale salientar que há diferenças nas técnicas de tradução de uma obra em verso e de uma em prosa. Segundo Bassnett, para se traduzir um poema, é preciso lê-lo por completo e analisar sua forma e conteúdo. Já no caso de um texto em prosa, o tradutor pode iniciar sua tradução a partir do primeiro parágrafo, sem necessariamente ler a obra por completo, sem considerar a estrutura da obra.<sup>96</sup> (2002, p. 114) Para a autora, um texto literário é a indicação de que algo está por vir, a estrutura anuncia um contexto específico. Se o tradutor traduzir as sentenças em um contexto isolado, a obra sofrerá perdas.

<sup>92</sup> “(1) Accept the untranslatability of the SL phrase in the TL on the linguistic level. (2) Accept the lack of a similar cultural convention in the TL. (3) Consider the range of TL phrases available, having regard to the presentation of class, status, age, sex of the speaker, his relationship to the listeners and the context of their meeting in the SL (4) Consider the significance of the phrase in its particular context— i.e. as a moment of high tension in the dramatic text. (5) Replace in the TL the invariant core of the SL phrase in its two referential systems (the particular system of the text and the system of culture out of which the text has sprung).”

<sup>93</sup> Excerto no original: “A situation in which the linguistic elements of the original cannot be replaced adequately in structural, linear, functional or semantic terms in consequence of a lack of denotation or connotation.”

<sup>94</sup> Excerto no original: “A situation where the relation of expressing the meaning, i.e. the relation between the creative subject and its linguistic expression in the original does not find an adequate linguistic expression in the translation.”

<sup>95</sup> Excerto no original: “Task of the translator is to translate but not to interpret, as if the two were separate exercises.”

<sup>96</sup> “They will frequently start to translate a text that they have not previously read or that they have read only once some time earlier. In short, they simply open the SL (source language) text and begin at the beginning, without considering how that opening section relates to the structure of the work as a whole. Yet it would be quite unacceptable to approach the translation of a poem in this way.”

## 2 UM RETORNO AO SÉXULO XVIII E AOS ESTUDOS DE JOHN DRYDEN NA PRIMEIRA FASE DA TRADUÇÃO

Apresentado o breve panorama das fases da tradução segundo Steiner, atentemo-nos a reflexões de alguns tradutores da primeira fase. Foi em meados do século XVI que John Deham e George Chapman apontaram a importância e o dever do tradutor. Chapman fala:

O valor de um tradutor habilidoso é observar as figuras e formas do discurso do seu autor, sua verdadeira estatura, e adorná-las com figuras e formas próprias compatíveis com o original na língua para a qual foram traduzidas<sup>97</sup> (apud MILTON, 1998, p. 20)

Ao afirmar a postura do tradutor diante da obra a ser traduzida, definindo-a como “compatível com o original”, ou seja, uma mimese do original, George Chapman aponta para uma das formas de tradução que levantará diversos problemas: a tradução literal. Desde o surgimento desse tipo de técnica, tradutores que defendem o ato tradutório livre, ou seja, que não concordam com a tradução palavra por palavra, encontram um impasse para fazerem suas versões.

Naquela época, segundo Berman, “as obras traduzidas ainda eram consideradas sublitteratura” (BERMAN, 2007, p. 18) e a tarefa do tradutor era vista como uma atualização ou adaptação das obras dos escritores. Muitas vezes, a obra traduzida já existia, mas permanecia desconhecida devido à escassez das bibliotecas e ao fato de muitas histórias não terem sido escritas, ficando na oralidade. O tradutor era visto como a sombra do escritor e seus trabalhos eram considerados inferiores ao original. Segundo Milton, dois exemplos dessas traduções ruins são: *Hamlet*, feita por Voltaire, que não seguiu as características de Shakespeare, e *Don Quixote*, traduzido pelo romancista Tobias Smollett (1998, p. 40). Devido a essa má qualidade, as traduções foram consideradas “cópias pálidas” do original, mas, com o tempo, as práticas tradutórias se aprimoraram e a imprensa surgiu, divulgando as obras. Alguns conceitos mudaram, porém muito do que se acreditava naquela época ainda é problema e faz parte dos estudos da tradução. Hoje, o tradutor deixou de ser apenas um servo do escritor e assumiu uma função social mais clara. Foi reconhecido como aquele que introduz as obras de escritores estrangeiros em sua cultura.

---

<sup>97</sup> "The worth of a skillful translator is to observe the figures and formes of speech proposed in his author, his true sence of height, and to adorne them with figures and formes of oration fitted to the original in the same tongue to which they were translated."

Após os apontamentos de Chapman, no século XVI, surgiram estudos mais teóricos sobre tradução, em um período que compreende o final do século XVII e o século XVIII, chamado *Augustan* (Milton, 1998). Essa foi a época em que os escritores tentaram teorizar a prática da tradução em âmbito inglês.

No período *Augustan* buscou-se melhorar as condições sociais e conseguir o estabelecimento de uma sociedade organizada e estável. Difundiu-se entre o meio letrado a crença de que cada época dispõe de um tipo de conhecimento, e que o “progresso” é importante para a “evolução.”

Foi no período *Augustan* que John Dryden, um dos tradutores da segunda metade do século XVII, introduziu uma das grandes teorias da tradução que perdurou por séculos e se mantém pertinente às teorias de hoje. Ele afirma que há três tipos de tradução: o primeiro é denominado *metáfrase*, no qual o tradutor faz a versão palavra por palavra, linha por linha. O segundo é chamado *paráfrase*, método em que o tradutor mantém o sentido da obra, mas tem certa liberdade. O terceiro tipo é a *imitação*, método de tradução no qual o autor assume a liberdade de recriar a obra de acordo com seus princípios.

Considera-se uma tradução literal todas as obras traduzidas pela metáfrase. Essa técnica era um impasse para aqueles que defendiam a liberdade de expressão, pois ela prendia os tradutores aos autores. Acreditava-se que manter a autenticidade da obra em relação ao original era imprescindível. “O chamado sentido literal é tradicionalmente associado a uma estabilidade de significado, inerente à palavra ou ao enunciado, que supostamente preserva a linguagem da interferência de quaisquer contextos e/ou interpretações.” (ARROJO, 2003, p. 48). Podemos relacionar as imposições da metáfrase à corrente estruturalista, já que ela defende o autor como produtor de significado e trata a tradução apenas como um resgate desses significados que são passados de uma língua para outra.

A tradução do título da obra, “Mirror Image”, foi feita através da metáfrase, “Imagem Espelhada”, porém, parte do sentido que o título traz em seu original foi perdido.

Na paráfrase, o tradutor tem uma maior maleabilidade e possibilidade de explicações e neologismos. Nela, as traduções são vistas como parte de uma rede de relações que inclui aspectos da língua de origem e da língua-alvo.

A imitação vai no mesmo sentido das crenças “antiestruturalistas”. Essa corrente defende a criação e a transformação de uma obra, em que o texto não é o receptor de informações e ideias do autor. Os estruturalistas acreditam que o texto é uma fonte plurissignificativa, e que o tradutor pode fazer variadas interpretações de seu conteúdo,

conforme o meio em que ele vive. A técnica da imitação pode seguir as ideias do autor, porém com a possibilidade de mudar as palavras e, às vezes, alterar o sentido do texto original.

Goethe ressalta dois pontos de vista em relação às técnicas aplicadas às traduções. O primeiro “exige que o autor de uma obra estrangeira seja trazido para nós de maneira tal que o consideremos nosso; a outra requer que nos aprofundemos até o que é estranho, e que nos adaptemos às suas condições; seu uso de linguagem, suas peculiaridades.”<sup>98</sup> (apud MILTON 1998, p. 67) Ou seja, ou o tradutor adapta a obra à língua de origem ou ele a traduz seguindo os preceitos da língua-alvo. Schleiermacher compartilha o mesmo ponto de vista, defendendo que uma das formas de tradução é levar o autor até o leitor, aplicando as características da língua-alvo, proporcionando assim uma leitura fluente e fácil; a outra forma é levar o leitor às peculiaridades do autor, através de uma tradução com as características específicas do original. Segundo Milton, para Schleiermacher não há meio termo: ou o tradutor toma partido do autor ou do leitor.

### **3 A TIPOLOGIA DE DRYDEN APLICADA A “IMAGEM ESPELHADA”**

Refletiremos agora sobre a tradução de “Imagem Espelhada” a partir da tipologia de Dryden – metáfrase, paráfrase e imitação.

Depois de trabalharmos na tradução da obra, percebemos, por vezes, que, apesar de o uso da metáfrase acontecer em diversas partes da tradução, foram necessárias várias adaptações de frases e expressões para uma melhor compreensão dos objetivos de Kress.

Primeiramente citamos a tradução do acrônimo QUENTIAM<sup>99</sup>, que, na tentativa manter a estrutura de escrita da autora e o sentido de cada letra criamos outro acrônimo: MIATIREQ<sup>100</sup>.

Alguns exemplos da dificuldade de tradução estão nos vocábulos *it* e *itself*, nas seguintes frases:

- QUENTIAM Itself says Its name is archaic (KRESS, 2008 p. 262)
- “O próprio MIATIREQ diz que seu nome é arcaico.”

<sup>98</sup> “Es gibt zwei Übersetzungmaximen: die einer verlangt, dass der Autor einer fremder Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt, dass wir ihn als den Unseren ansehen können; die andere hingegen macht an uns die Forderung, dass wir uns zu dem Fremdem hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen.”

<sup>99</sup> “Quantum-Entangled Network Transportation and Information Artificial-Intelligence Membrane”

<sup>100</sup> “Membrana de Inteligência Artificial para Transporte e Informação em Rede Quanticamente Emaranhada.”

- There are many things QUENTIAM does not know – It is not a magician, as It enjoys telling me (KRESS, 2008, p. 267).
- Existem muitas coisas que MIATIREQ não sabe – Ele não é um mago, como gosta de me dizer...”

De acordo com o dicionário *Oxford*, o vocábulo *it* é um pronome neutro, usado como sujeito ou objeto de um verbo para definir um animal, coisa ou ser inanimado, sem especificar o sexo; também é aplicado para referir-se a fatos ou situações em que já se sabe o que está acontecendo, além de ser usado para falar de tempo, distância e clima. O português não tem um pronome que traduza *It/Itself* de forma exata, sendo assim, na tradução, optamos pelo pronome “ele”, capaz de exprimir objetos de sentido generalizado. Vale salientar que na tradução houve uma inevitável perda de sentido, pois, MIATIREQ parece ser um ser vivo e inteligente, mas é tratado por um pronome que costuma ser reservado a seres inanimados.

Outros exemplos da dificuldade de tradução através da metáfrase encontram-se nas expressões em negrito das frases:

- 1) - Seliku wore the body we all used for our **bond-times**. (KRESS, 2008, p. 260).  
- “Seliku tinha o mesmo corpo que todas nós usávamos quando convivíamos.”
- 2) - I played at art and studied Arlbeni and **considered cosmological history**. (KRESS, 2008, p. 267).  
- “Eu brincava de arte e estudava Arlbeni, e pensava em me dedicar a história cosmológica.”
- 3) - They led me to a **moving walk**. (KRESS, 2008, p. 269).  
“- Elas me levaram a uma calçada rolante.”
- 4) - I stumbled along the beach, barely able to **see from rage**. (KRESS, 2008, p. 273)  
“- Fui tropeçando ao longo da praia, incapaz de enxergar de tanta raiva.”

Na frase 1, houve dificuldades de traduzir a expressão *bond-times*, que, de acordo o dicionário *Oxford*, refere-se a uma época de forte convivência. Devido à impossibilidade de um correspondente único, tivemos que traduzi-la de duas maneiras distintas. Primeiramente, transformamos o substantivo *bond-times* no verbo convivíamos (p. 260); em outro momento, traduzimos por encontro (p. 277) . Na frase 2, a expressão *considered cosmological history* precisou de alguns ajustes no verbo *considered* para uma melhor compreensão. No exemplo 3, o *moving walk* não possui, no português, uma expressão que dê o sentido desejado por Kress. Logo, traduzimos por calçada rolante, que, mesmo assim, causa certo estranhamento no leitor.

Na frase 4, as dificuldades de tradução foram além da correspondência entre as palavras, método que a metáfrase aborda. Houve também adaptação no tempo do verbo *stumbled*, sendo que uma tradução literal, de acordo com o dicionário Oxford, seria tropecei ou cambaleei. Entretanto, para uma melhor fluidez e compreensão da história, traduzimos por fui tropeçando.

Observa-se que é impraticável a tradução literal em um texto do início ao fim, já que, em diversas situações, não há correspondência direta entre o inglês e o português.

Apesar das dificuldades de se aplicar a metáfrase na tradução, Milton diz que: “Uma *metáfrase* se aproxima mais do coração do poema do que uma *paráfrase* ou *imitação*.” (1998, p. 225)

A *paráfrase*, por ser um pouco mais flexível, permite que o tradutor explique expressões e vocábulos que auxiliam na compreensão da obra. Nesse caso, pode ser que haja algum tipo de ampliação do sentido do texto. Vai no mesmo sentido a definição de Alexandre Fraser Tytler, ao afirmar que uma tradução deve seguir três princípios básicos: “a tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do original; o estilo da tradução deve ser o mesmo do original; a tradução deve ter toda a fluência e naturalidade do original.” (apud ARROJO, 2000, p. 13)

É preciso levar em conta as influências sociais e históricas que separam o tradutor do texto a ser traduzido, e que podem dificultar a percepção e reprodução do sentido original. Uma situação que estudiosos apontam como problema é que, ao sofrer as influências do meio, o tradutor corre o risco de influenciar o leitor de uma maneira muito diferente da intenção do original. Com isso, estudiosos afirmam que não se pode confiar numa tradução que não leve em conta a forma do original. Mas, “[...] é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido”. (ARROJO, 2000, p. 40). E ainda “[...] aquilo que consideramos verdadeiro será irremediavelmente determinado por todos os fatores que constituem nossa história pessoal, social e coletiva.” (ARROJO, 2000, p. 38) Contudo, mesmo com todas as influências socioculturais, consideramos fundamental no processo de tradução o respeito ao conteúdo e aos objetivos do autor na obra original. Para Arrojo, “o fundamental no processo de tradução é que todos os componentes significativos do original alcancem a língua-alvo.” (2000, p. 12)

Tytler concorda com Dryden no fato de que cada língua tem suas próprias características e estruturas. Tytler admite que o tradutor e a obra devam manter um laço muito forte e que o tradutor “tem de adotar a alma do seu próprio autor, que deve falar mediante

seus próprios órgãos.” (apud MILTON, 1998, p. 40) Roscommon também concorda com Tytler e Dryden, afirmando que:

As palavras usadas elegantemente numa língua dificilmente serão aceitas em outra, e algumas que Roma admirava na época de César talvez não satisfaçam ao nosso gênio nem ao nosso clima. O autêntico sentido, inteligivelmente expresso, revela um tradutor não só discreto, mas também destemido. As digressões são imperdoavelmente ruins, e é bem mais seguro omitir do que acrescentar. (apud MILTON, 1998, p. 34)

Um exemplo dessa dificuldade ou até impossibilidade de aceitação em uma tradução é a organização das classes de palavras em uma frase. Em inglês, as posições dos adjetivos e substantivos não correspondem, necessariamente, à mesma ordem desses elementos em português. Vejamos na definição de MIATIREQ: “*Quantum-Entangled Networked Transportation and Information Artificial-Intelligence Membrane*” (KRESS, 2008, p. 262), ou seja, “Membrana de inteligência artificial para transporte e informação em rede quanticamente emaranhada.” Para que essa tradução obtivesse sucesso foi preciso alterar totalmente a posição das palavras, pois o português não requer o adjetivo antes do substantivo como o inglês.

Outros exemplos de diferenças estruturais entre o inglês e o português estão nas classificações verbais:

1- “*What has happened? She was scaring me*” (KRESS, 2008, p. 260)  
-“O que aconteceu? Ela estava me assustando.”

2- “*Haradil hadn’t wanted her sister-selves to know what she’d been doing.*” (KRESS, 2008, p. 261)  
-“Haradil não queria que suas irmãs-espelho soubessem o que ela estava fazendo.”

Analisando os exemplos acima, observamos que as sentenças 1 e 2 expressas no *present perfect* “*has happened*” e *past perfect* “*hadn’t wanted*” tiveram de ser traduzidas, respectivamente, para o pretérito perfeito (aconteceu) e para o futuro do pretérito (não queria), pois uma tradução literal (“tem acontecido” e “não tinha/teve querido”) não daria o sentido que o português requer. O *past perfect* representa aqui uma ação que começou no passado e terminou no passado (cf. THOMSON; MARTINET, 1986, p. 127) e o *present perfect*, na frase em questão, uma ação que ocorreu em um período indefinido, entre o presente e um momento passado e indefinido (cf. *ibid.*, p. 121).

Há também situações interessantes na colocação pronominal. Observemos a frase: - “*A human being may destroy herself, although not others, if she so chooses.*” (KRESS, 2005, p. 279) – nesse caso, o sujeito é o *human being*, ou seja, o ser humano, porém a autora usa os pronomes *herself* e *she* para referir-se a esse sujeito, sendo que, em inglês, tais pronomes são usados apenas quando se faz referência a pessoas do sexo feminino.

Outra dificuldade de tradução foi a frase: “*Had liked to.*” (KRESS, 2005, p. 295) Nesse exemplo, a versão foi parafraseada, já que não há compatibilidade com a língua-alvo, no caso, o português. A tradução ficou por: “Era o que ela gostava.” É oportuno observar que a frase não tem sujeito, reproduzindo um registro oral. Esse tipo de estrutura é usado, em inglês, segundo a gramática tradicional, no imperativo, o que não é o caso do exemplo. Observe o parágrafo por completo:

-“Burn her in hell forever!” Camy cried. I didn’t know what “hell” was; Camy liked to poke around in QUENTIAN’s archaic deebees. Had liked to.” (KRESS, 2005, p. 295)

- “Dane-se no inferno para sempre!” Camy gritou. Eu não sabia o que era “inferno”; Camy gostava de passear pelas bases de dados arcaicas de MIATIREQ. Era do que ela gostava.

Ainda pensando no uso da paráfrase na tradução da obra “Imagem Espelhada”, notamos também que diversas palavras e expressões tiveram de ser modificadas para que obtivéssemos uma boa versão. Tomemos como exemplo as frases:

“My sister-selves and I worked besides each other, tentacles reaching out to touch and pat” (KRESS, 2008, p. 278)

“Burn that, Haradil” (KRESS, 2008, p. 285)

No primeiro exemplo temos duas expressões versadas de forma não literal:

- *sister-selves*, que traduzimos por irmãs-espelho, e
- *tentacles reaching out to touch and pat*, que optamos por: “os tentáculos se alcançavam, tocavam-se levemente para entrar em sintonia.”

No segundo exemplo, a personagem Seliku quis exprimir um sentimento de muita raiva em relação a Haradil. Para traduzir tal sentimento, foi preciso adaptar a tradução de “*burn*”<sup>101</sup>, ficando a frase da seguinte maneira: “Pare com isso, Haradil.”

---

<sup>101</sup> De acordo com o Dicionário Oxford, burn significa: produzir chamas ou calor; queimar; pegar fogo; destruir; danificar com fogo; produzir luz, fazer raiva.

É comum as palavras obterem significados diferentes de acordo com o sentido da frase. Essas alterações de tradução podem ser comprovadas na comparação das frases:

-“*Burn that, Haradil!*” (KRESS, 2008, p. 285) / - “Dane-se, Haradil.”

-“*Burn her in hell forever!*” (KRESS, 2008, p. 295) / - “Dane-se no inferno para sempre!”

Na primeira frase, a palavra *burn* não pode ser traduzida no seu sentido literal, mas, no segundo exemplo, é possível que o vocábulo tenha sua versão literal. É importante enfatizar que o contexto no qual as palavras se encontram é fundamental para que a tradução seja literal ou livre – entende-se por tradução livre as palavras que sofreram modificação na versão por causa das necessidades do idioma-alvo.

Na frase “*I made a face!*”, (KRESS, 2008, p. 281) a tradução literal é “Eu fiz uma cara!”. Fora de contexto, ela não traria o sentido real da frase. Sendo assim, torna-se impossível saber se a cara foi de alegria, de tristeza, de espanto ou de horror. Porém, ao entrarmos no contexto da história e entendermos a situação em que a personagem disse a frase, podemos captar a mensagem. Observe:

-“She held out to me a cup of the odd-smelling liquid. It tasted worse than it smelled, and I made a face.” (KRESS, 2008, p. 281)

-“Ela me deu um copo de um líquido com um cheiro estranho. Tinha o gosto pior que o cheiro, e eu fiz uma cara feia.”

Nesse caso, a expressão cara feia se encaixa melhor na tradução, já que ela passa ao leitor o que a personagem sentiu ao beber o líquido.

Segundo Milton (1998), Catford e Nida acreditam que é possível transferir à tradução o conteúdo da obra original. Eles usam a metáfora dos vagões de trem para descrever a teoria, que diz: “O que é importante no transporte de frete não diz respeito a quais materiais são carregados em quais vagões, nem à ordem na qual os vagões estão ligados entre si, mas, sim, ao fato de todos os conteúdos chegarem ao seu destino. O mesmo se refere à tradução.” (apud MILTON, 1998, p. 5)

Se pensarmos na aplicação da paráfrase como forma de tradução, volveremos o pensamento a como tivemos o conhecimento de muitos clássicos da literatura. Das peças de Shakespeare às teorias de Walter Benjamin, várias são as obras que chegaram e ainda chegam ao conhecimento de estudiosos, críticos e até simples leitores através da tradução.

Segundo Milton, a tradução se torna mais atraente por causa da “impossibilidade de jamais alcançar uma versão perfeita. Tais projetos impossíveis são típicos do ser humano.” (MILTON, 1998, p. 69).

O terceiro e último tipo de tradução conforme Dryden é a *imitação*, que, como dissemos, consiste na tradução da ideia do autor, com a possibilidade, para o tradutor, de mudar as palavras e o sentido da obra. Para Dryden, essa é “a forma mais vantajosa de um tradutor se mostrar.”<sup>102</sup> (apud MILTON, 1998, p. 27) No entanto, ele não a cita como a forma mais correta de tradução. Lembramos aqui a posição de Ezra Pound, um dos tradutores literários de maior destaque na língua inglesa do século XX, para quem o tradutor deve impor sua personalidade à obra a ser traduzida. Segundo Milton (1998, p. 118), Pound é reconhecido pela expressão “*make it new*” (Renovar), ou seja, o tradutor deve dominar a obra e colocar nela tudo o que ele acha importante, mesmo que isso não corresponda totalmente ao original. É interessante observar que a maioria das traduções de Pound corresponde à teoria da *imitação* de Dryden, na qual um dos elementos mais importantes é acrescentar a voz do tradutor à do escritor. Pound afirma que a sintaxe da língua a ser traduzida não deve ser influenciada pela sintaxe da língua original. E com a mesma ideia, Tytler cita: “Essa imitação tem de ser sempre regulada pelo gênio do original e não pelo gênio da tradução.”<sup>103</sup> (apud MILTON, 1998, p. 40)

Para a versão de “Imagem Espelhada”, a imitação não é uma técnica apropriada, pois, se o tradutor fizer seu trabalho a partir de sua interpretação, pode ser que o objetivo da autora se perca. O que devemos fazer “é traduzir não as palavras, mas a ideia do autor, procurando reproduzir-lhe naturalmente com toda a exatidão possível os ingredientes lógicos e sentimentais.” (RÓNAI, 1976, p. 28) Com as apropriações que a *imitação* permite, a leitura de uma obra traduzida seria como Virginia Woolf cita em “The Russian Point of View”, em *The Common Reader*, ao explicar sobre a leitura de obras traduzidas:

sentimo-nos como pessoas desprovidas (por ocasião de um terremoto ou um acidente ferroviário) não somente de suas roupas, mas também de algo mais sutil e mais importante - de suas maneiras, das idiosincrasias de seu caráter<sup>104</sup>

<sup>102</sup> “The most advantageous way for a translator to show himself.”

<sup>103</sup> “This imitation must always be regulated by the native or genius of the original and not of the translation.” (Tradução de John Milton)

<sup>104</sup> “We feel like men deprived by an earthquake or a railway accident not only of all their clothes, but also of something subtler and more important — their manners, the idiosyncrasies of their characters.” Disponível em <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter16.html>. Acesso em 26 ago 2012.

Compartilhamos do pensamento de Woolf no aspecto da perda de sentido, pois, na *imitação*, pode-se levar à mudança de caráter da obra.

#### 4 QUESTÕES DE TRADUÇÃO DE “IMAGEM ESPELHADA”

Por vezes, é praticamente impossível traduzir sem criar neologismos. Sendo assim, para a tradução de “Imagem Espelhada” palavras foram criadas para suprir os diversos neologismos inventados por Kress exclusivamente para a obra. É o que acontece nas seguintes palavras:

- *sentient*: seres com inteligência;  
-“*Who were the sentients that Haradil had given over to death?*”(KRESS, 2008, p. 261).  
-“Quem eram os sentientes que Haradil lançou à morte?”
- *minivals*: medida de tempo de MIATIREQ;  
-“*Five minivals until t-hole passage.*” (KRESS, 2008, p. 266).  
-“Cinco minivals até a passagem pelo buraco de transporte.”
- *blinu*: medida de distância.  
-“*The four of us trailed behind him literally along the edge of the forest until, about half a blinu from the settlement...*” (KRESS, 2008, p. 284).  
-“Nós quatro o acompanhamos, contornando a floresta, até que a aproximadamente meio blinu do acampamento...”
- *Vat room*: cápsula onde as personagens se metamorfoseiam.  
-“*Now that I had downloaded, his voice came from the walls of the small room, furnished only with the mirror and the vat from which my body had come.*” (KRESS, 2008, p. 262).  
-“Agora que o *download* tinha se completado, a voz dele vinha das paredes do pequeno quarto, mobiliado apenas com o espelho e a cápsula de onde meu corpo veio.”

Ainda abordando os neologismos criados por Kress, cito o *t-hole*, na frase “*\*Yes, It is a universal t-hole.\**” (KRESS, 2008, p. 274) “*\*Sim, ele é um buraco de transporte universal*”, sendo usado para descrever o momento em que as personagens estão se transportando de um planeta para outro. Segundo a autora, “*The term stands for "transport holes" and they would be more like wormholes.*”<sup>105</sup> Ou seja, “O termo significa “buracos de transporte” e eles seriam como buracos de minhoca.”

<sup>105</sup> Informação obtida na troca de e-mail com a autora em 02 ago 2012.

Além dos problemas com os neologismos, há outros exemplos de dificuldades de tradução, como o significado de dois símbolos criados para a obra. Um deles é o “\*” nas falas de MIATIREQ, que, de acordo com Kress, “*Yes, the \* indicates that QUENTIAM is communicating.*”<sup>106</sup> Ou seja, “Sim, o \* indica que MIATIREQ está se comunicando.”

Outro símbolo que aparece na obra é o “^” diante de números que se referem aos planetas mencionados na obra. Segundo Kress, “*I used ^ as part of the designation for a given planet, to imply a section of an astronomical catalogue.*”<sup>107</sup> Ou seja: “Eu usei ^ para designar um planeta, para indicar a seção de um catálogo astrológico.” Sendo os símbolos \* e ^ criação de Kress, consideramos impossível identificarmos seus significados com clareza, senão conversando com a autora.

## 5 O USO DA LINGUAGEM COSMOLÓGICA E CIENTÍFICA ESPECÍFICA

Além dos problemas acima citados, deparamo-nos com a tradução de uma linguagem especializada, ou seja, termos específicos no âmbito da cosmologia e da ficção científica. Por “Imagem Espelhada” ser uma história *high-tech* (alta tecnologia) e *far future* (em uma época distante), tivemos um grande impasse: deixar o vocabulário tecnológico e cosmológico na sua escrita original com algumas notas explicativas ou parafraseá-lo, proporcionando uma leitura fluida? Maria da Graça Krieger fez observações sobre tradução técnica que podem servir para a nossa reflexão sobre a tradução dos vocábulos científicos na obra literária de Kress:

O reconhecimento dos limites de um sintagma terminológico é imprescindível ao trabalho de tradução técnica, sobretudo, porque o sentido das unidades lexicais especializadas complexas não equivale, obrigatoriamente, ao resultado direto da soma de seus constituintes. (KRIEGER, p. 194, 2006)

Nos exemplos abaixo, há termos que adquirem um sentido se traduzidos tecnicamente e outro sentido quando traduzidos no contexto. Observemos:

- *download*: mover dados de um sistema computacional maior para um menor<sup>108</sup>.

<sup>106</sup> Informação obtida na troca de e-mail com a autora em 02 ago 2012.

<sup>107</sup> Informação obtida na troca de e-mail com a autora em 02 ago 2012.

<sup>108</sup> “To move data to a smaller computer system from a large one.” (Oxford dictionary)

- *upload*: mover dados de um sistema computacional menor para um maior.<sup>109</sup>

Em “Imagem Espelhada,” a palavra *download* é empregada no momento da metamorfose das personagens, ou seja, há mais que transferência de dados, as pessoas criam, mudam o corpo. “*I downloaded into the body.*” (KRESS, 2008, p. 306) “Eu transmiti dados para dar consciência ao corpo.”

O mesmo se aplica à *upload*, pois o sentido dessa palavra, aqui, também vai além da transferência de dados. No texto, o estado de *upload* permite que MIATIREQ e as personagens entrem em total sintonia.

- “If you were in *upload* with QUENTIAM, It would know exactly what you’d done and so would you.” (KRESS, 2008, p. 291)  
 - “Se você estava em *upload* com MIATIREQ, Ele saberia exatamente o que você tinha feito e você também!”

Seguem alguns outros termos específicos presentes em “Imagem Espelhada”:

- *Deebees* – *data base*, ou seja: base de dados.
- “*Camy liked to poke around in QUENTIAM’s archaic deebees.*” (KRESS, 2008, p. 295)
- “*Camy gostava de passear pelas bases de dados arcaicas de MIATIREQ.*”
- *Dokins* – é contração de *dokings*, que é uma combinação de uma estrutura viva com uma estrutura mecânica, ou outra palavra para androide.
- “*How many sentient died? 598,654 enhanced dokins*” (KRESS, 2008, p. 305)
- “*Quantos sentientes morreram? 598,654 dokins aperfeiçoados.*”
- *Quark* – esta palavra tem duas traduções: pode ser um programa gráfico ou, no caso de “Imagem Espelhada”, é um dos elementos básicos que constituem a matéria e que, em português, também se chama Quark.
- “*Quark release seems to best fit the data.*” (KRESS, 2008, p. 305)
- “*Liberação de quarks parece se encaixar melhor nos dados.*”

Concluimos com o pensamento de Arrojo quando ela diz que:

Se toda tradução é fiel às concepções textuais e teóricas da comunidade interpretativa a que pertence o tradutor e também aos objetivos a que se propõe, isso não significa que caem por terra quaisquer critérios para a avaliação de traduções. (ARROJO, 2000, p. 45)

---

<sup>109</sup> “To move data to a larger computer system from a small one.” (Oxford dictionary)

## PARTE II

### “IMAGEM ESPELHADA”

Quando a mensagem de Seliku chegou, eu estava sonhando, em MIATIREQ. Não, não sonhando, não é isso – o estado de *upload*<sup>110</sup> não permite sonhar. Para isso, você precisa de um tecido biológico leve, de um tipo ou de outro, e eu não teria nenhuma biologia até que meu próximo corpo ficasse pronto. Eu tinha bits quânticos movendo-se no C<sup>111</sup>, combinando-se e recombinando-se entre si e com MIATIREQ à medida que Ele permitia. Eu não deveria estar sonhando.

Ainda assim o subprograma parecia um sonho biológico. Alguma coisa perigosa e mal definida me perseguia através de uma paisagem cambiante, algo desconhecidamente vasto, chegando cada vez mais perto, sua terrível respiração nas minhas costas, sua –

\*Mensagem de Seliku, magnitude um,\* “disse” MIATIREQ e o sonho se foi. O sonho que não era sonho.

\*De Seliku? Agora?\*

\*Sim.\*

\*Não é hora para Seliku.\* E certamente não na magnitude um.

MIATIREQ não respondeu. Ele me deu uma imagem de Seliku olhando atentamente uma imagem minha, vinda de um cômodo espelho rococó que, de repente, eu fiquei apreensiva de mais para apreciar. Não era hora para Seliku nem nenhuma das minhas irmãs-espelho entrarem em contato.

“Akilo”, ela disse, agitada. Sua imagem tinha um fraco halo de transmissão em tempo real.

---

<sup>110</sup> Mover dados de um sistema computacional menor para um maior.

<sup>111</sup> “C” is the symbol used in physics for the speed of light. “Moving at c” means moving at 186,000 miles per second.” (informação obtida na troca de e-mails com Kress.) - É um símbolo usado na física para a velocidade da luz. “Movendo no C” significa movendo a uma velocidade de 186.000 milhas por segundo. (nossa tradução)

Seliku tinha o mesmo corpo que todas nós usávamos quando convivíamos, um corpo feminino completamente humano, com pele marrom-pálido, uma crista verde-escuro sobre a cabeça, olhos negros. Quatro tentáculos em espirais superflexíveis, de um metro cada um, dígitos magros e graciosos. Esse era o corpo da mulher que teríamos nos tornado se nossa criação tivesse acontecido em um planeta pacato – não que pudéssemos ter sido criadas em um planeta pacato. Nós chamamos esse corpo de “padrão humano”, o que divertia MIATIREQ. Não entendíamos a graça e Ele se recusava a explicar.

Para fabricar minha imagem, MIATIREQ tinha usado meu último corpo, criado para meu trabalho com peixes em ^563, anterior a este *upload*. Quatro braços, rabo e guelra. Eu nunca tinha gostado do corpo, e agora transformei essa imagem em uma réplica de Seliku. Entreolhamo-nos na simulação que eu costumava usar durante um *upload*, em um quarto arborizado, copiado de ^894, onde eu uma vez havia adaptado espécies particularmente atraentes de sementes. Aquele tinha sido um dos meus melhores trabalhos. Fui feliz lá.

Seliku disse, “Akilo, você tem de vir para Calyx. Agora. Imediatamente.”

“O que aconteceu?” Ela estava me assustando.

“Eu não sei o que aconteceu. Ou melhor sim, eu sei, nós sabemos, é Haradil – você tem de vir!”

Percebi o medo em sua fala irrefletida, agitada e elíptica – todos falamos assim quando estamos realmente aterrorizados. “Bej –”

“Bej e Camy estão aqui.”

“Onde está Haradil? Seliku, *fala!*”

“Eu... desculpe-me, sinto muito, achei que eu... Haradil está em Mori Core. Ou, *estava*. Eles a prenderam e ela já foi julgada—”

“*Julgada?* Pelo quê?”

“O Primeiro dos Mori me chamou. O próprio Primeiro. Ele disse que Haradil destruiu um sistema estelar.”

Impressionada, tentei entender isso. Um *sistema estelar* – um sistema estelar inteiro. Como? Por quê?

“*Por quê?*”

Seliku estava mais coerente agora, calma por ter falado sobre o desastre. Isso eu também percebi. Ela disse, “O Primeiro não me contaria, a não ser pessoalmente. Você sabe como eles são. Akilo, o sistema estelar era habitado. Tinha vida lá.”

“Sentiente<sup>112</sup>?”

“Sim, embora primitivos. E Haradil... eles a exilaram em um planeta pacato para o resto da vida.”

Para o resto da vida. Por ter destruído vida. “Eu –”

“Venha *agora*, Akilo! Estamos esperando por você. Por favor, venha agora!”

---

<sup>112</sup> Neologismo criado pela autora. Refere-se a seres com sentimento.

“Eu estou em *upload*, meu novo corpo não está pronto –”

“Sei que você está em *upload*! Venha quando seu corpo estiver pronto!” Raiva, nossa reação habitual para o sentimento de impotência. A imagem de Seliku sumiu sem esperar por consentimento; ela sabia que, com certeza, eu iria.

Direcionei minha parte da nossa raiva para MIATIREQ. \*Por que você não me contou sobre Haradil quando aconteceu?\*

\*Você não perguntou.\*

\*Temos um pacto de apoio recíproco para qualquer coisa significativa que nos diga respeito!\*

\*Haradil rompeu o pacto há seis meses,\* MIATIREQ disse.

Rompeu. Haradil não queria que suas irmãs-espelho soubessem o que estava fazendo.

O que ela *estava* fazendo? Quem eram os sentientes que Haradil lançou à morte? Como ela, que era geneticamente eu, pôde fazer uma coisa dessas? *Destruíu um sistema estelar... exilada pelo resto da vida... um planeta pacato.* Onde, agora, Haradil iria também morrer.

Quando crianças, brincávamos de fingir-nos de mortas. Uma de nós ficava deitada absolutamente imóvel, enquanto as outras murmuravam acima dela, empurravam-na suavemente, fingiam ir embora e deixá-la sozinha para sempre. O jogo nos deixava sem ar e assustadas, era como jogar supernova ou “mágica.” As crianças gostam do impossível, do inimaginável.

Eu disse a MIATIREQ, \*Quando meu próximo corpo estará pronto?\*

\*No mesmo momento que eu lhe disse da última vez que você me perguntou.\*

\*Dá para ser mais rápido?\*

\*Eu não posso apressar os bionanos. Eu sou uma membrana, Akilo, não um mágico.\*  
Como ela, que era eu, pôde fazer uma coisa dessas?

Eu fiquei diante de um espelho grande, em uma cápsula da estação, flexionando meus novos tentáculos com desgosto. Este corpo tinha sido designado para minha próxima missão, em ^1864. Depois que a mensagem de Seliku chegou, MIATIREQ redirecionou os nanos para fazer algumas alterações, mas eu não estava disposta a gastar tempo para começar do zero. Em ^1864, a gravidade padrão era 1.6 e a sementeira que eu teria de ajustar era não-sentiente, plantas semiaquáticas. O corpo tinha grandes pés de pato, músculos pesados nos membros inferiores e tentáculos relativamente curtos, que terminavam em muitos dígitos de enorme flexibilidade. A maioria das últimas alterações feitas por MIATIREQ tinham sido no rosto, que era mais ou menos o que Seliku tinha usado na sua transmissão, embora a gravidade 1.6 praticamente impusesse a ausência do pescoço.

“Odiei!” falei.

“É muito prático,” MIATIREQ disse. Agora que o *download* tinha se completado, a voz dele vinha das paredes do pequeno quarto, mobiliado apenas com o espelho e a cápsula de onde meu corpo veio. “Ou teria sido prático se você ainda estivesse indo para ^1864.”

“Você está enviando outra pessoa?”

“Claro. Passaram-se quase mil anos desde o último ajuste.”

Ninguém sabe o que MIATIREQ chama de um “ano”. Não parece corresponder a nenhuma revolução planetária armazenada em suas bases de dados, o que, na verdade, sugere que a medida é mesmo muito antiga, transmitida desde as versões anteriores de MIATIREQ. Alguns conhecimentos das versões antigas parecem ter sido perdidos. Eu não consigo imaginar nenhuma das versões; MIATIREQ tem sido o mesmo na memória de todos que eu já encontrei, qualquer que seja o número de estados que eles tenham habitado. MIATIREQ, a membrana de espaço-tempo que engloba tudo.

O próprio MIATIREQ diz que seu nome é arcaico, uma vez que significa “membrana de inteligência artificial para transporte e informação rede quanticamente emaranhada.” Eu não tenho certeza do que isso significa, além do básico. Seliku é a irmã-espelho que escolheu seguir nossos interesses de infância em cosmologia; já Camy e Bej escolheram arte e eu escolhi a ciência das coisas vivas.

E Haradil...

Um conjunto de clones, como qualquer coisa viva, é um sistema caótico. Pequenas diferenças iniciais, pequenas escolhas, podem levar a grandes divergências mais tarde. É por isso que todos os grupos da minha parte da galáxia se encontram a cada dois “anos”. O encontro é sagrado. Não se espera que ninguém mantenha contato com amantes ou amigos, há muitas escolhas que acabam afastando os muitos estados para habitar, muitas coisas possibilitadas pela nano, durante muito tempo. É certo que MIATIREQ sempre existe, mas a única continuidade humana, a única esperança de um vínculo humano genuíno, vem das irmãs ou irmãos-espelho, que compartilham, no mínimo, o mesmo DNA. Todas as outras, chamadas de “estruturas familiares” que as pessoas têm periodicamente experimentado, falharam.

Bem, nem todas. Aparentemente os Mori, nos últimos milhares de anos, criaram algumas espécies de ampla estrutura familiar compatível com seu império em expansão. Mas essa estrutura parece manter-se, parcialmente, à força, o que é repugnante para a maioria das pessoas. De qualquer forma, mil anos – os “anos” misteriosos de MIATIREQ – não são tempo o suficiente para provar a viabilidade de nada. Minha própria idade é metade disso.

Certamente, a Grande Missão também se considera uma “estrutura de parentesco.” Mas eles não são apenas repugnantes, estão também iludidos.

MIATIREQ disse, “Sua nave espacial aportou.”

“Quantos outros vão nela?”

“Cinco. Três novos *downloads* e dois transientes<sup>113</sup>.”

“Transientes? O que os transientes estão fazendo nessa estação?” Era uma estação pequena e sem graça, existindo somente um ponto de cruzamento conveniente para *upload* e para o *download* perto do buraco de transporte.

“São missionários, Akilo. Eu os manterei longe de você o máximo que eu puder.”

“Sim, faça isso,” Disse acicamente pensando no que MIATIREQ estaria dizendo aos missionários naquele momento. “*Não será fácil conversar com Akilo, mas terão alguma chance se vocês se aproximarem perguntando sobre o trabalho dela.*”

Provavelmente. MIATIREQ, é claro, dá a todos as informações que querem ouvir. Mas Ele faria o que disse e manteria os missionários longe de mim. Não estou disposta para proselitismo.

A parede se abriu e o mecanismo nano lançou minha mala de viagem ao chão. Eu a abri e cheguei se tudo estava lá dentro, ainda que não houvesse outra possibilidade. Roupa S<sup>114</sup>, sintetizador de comida, meus cosméticos favoritos, um cobertor – às vezes, outras pessoas tinham noções estranhas do que era uma temperatura confortável – cubo de música... amarrei a mala à minha grossa cintura, caminhei em direção à porta e bati minha cabeça no teto. “Ooohhhhh!”

“Você se machucou?” MIATIREQ perguntou.

“Só a minha dignidade.”

“Seu corpo é criado para uma gravidade equivalente a 1.6 do padrão,” ele entoou, “enquanto sua tarefa anterior contemplava um planeta com apenas –”

“Oh, dane-se, MIATIREQ.” Eu cocei a cabeça, que dessa vez parecia ter um crânio grosso. “Em todo caso, qual é a gravidade padrão?”

“Não sei. Possivelmente a informação se perdeu.”

“Eu realmente não me importo.” Alcancei com cuidado a porta, que se abriu, conduzindo-me diretamente para dentro da nave.

Os outros cinco passageiros esperavam ao lado da nave espacial. Dois dos três *downloads* recentes, de fácil identificação, espelham, com seus novos corpos, minha própria falta de jeito. Pisávamos cautelosamente, esperávamos um segundo ou mais para focar a visão, concentrávamo-nos em movimentos que normalmente seriam automáticos.

A pessoa no corpo de quatro pernas de um celwi era sem dúvida o mais gracioso. Ele já devia ter usado essa configuração antes. Corpos de celwi são populares pela sua velocidade; é uma deliciosa sensação a de galopar por uma planície gramada. A mulher de duas pernas usava um capacete transparente capaz de enfrentar qualquer composição atmosférica alienígena.

<sup>113</sup> Original = “*transient*” que significa passageiro, efêmero. No texto refere-se aos visitantes dos planetas.

<sup>114</sup> Refere-se ao vestuário. O s- antes de *suit* é uma estrutura criada pela autora.

Trocamos olhares pesarosos e tentamos não esbarrar uma na outra.

O terceiro *download* andava facilmente em um corpo-máquina sem sexo, equipado com impressionantes ferramentas de corte e, suspeitei, uma série de equipamentos de imagem. Ele tinha minha admiração; já habitei uma máquina e achei aquele estado sutilmente desprazeroso. Mas algumas pessoas gostam.

Os outros dois eram os missionários. Estavam próximos do que minhas irmãs-espelho chamam de “padrão humano”, mas eram muito menores. Não tinham mais que um metro cada um. Então, estavam indo para longe, o mais distante possível de um buraco de transporte que uma nave de verdade poderia levá-los, a fim de executar a Grande Missão. A massa importava em tais missões. Não fiz contato visual.

“Por favor, embarquem agora para o buraco de transporte,” a nave disse agradavelmente. Ela era, claramente, uma das muitas vozes de MIATIREQ, leve e musical. O corpo máquina levantou a cabeça rapidamente, como se tivesse recebido mais informações que o resto de nós, o que provavelmente era verdade.

Os assentos da nave estavam arranjados em quatro filas de dois, então todos tinham uma janela com vista. Eu fiquei para trás, tentando pegar um assento ao lado da mulher de capacete ou, se não desse, para ficar sozinha, mas eu demorei demais. Quando subi, por último, o celwi de quatro pernas tinha ocupado dois assentos e o corpo máquina de ferramentas cortantes estendia-se através de uma poltrona inteira de um modo nada amigável: *Não quero companhia*. Os missionários tinham se dividido, para melhor importunar outros passageiros. Sentei ao lado de uma missionária, senti o assento se configurando ao meu redor, e fechei os olhos.

Isso não a deteve. “Todo o bem de Arlbeni te salve, irmã.”

“Hhhmmfff,” murmurei. Eu não era irmã dela. Mantive meus olhos fechados.

“Eu sou Flotyllinip Cagrut Pinlinindhar 16”, apresentou-se cordialmente, e eu gemi interiormente. Já estive em Flotyll. Lugar nenhum na galáxia tinha se envolvido tanto com a Grande Missão.

Não respondê-la teria sido uma descortesia grosseira. Eu disse rapidamente: “Akilo Irmã-espelho 7664-3”, omitindo meu planeta natal, Jiu. Nenhuma de nós tinha permanecido em Jiu depois da infância; ele não era nossa casa de verdade. Nunca entendemos as pessoas que formam uma ligação com seu planeta de nascimento, mas Flotylli são famosos por isso. É um planeta lindo, sim, mas a galáxia é cheia de planetas lindos. Lar são nossas irmãs-espelho.

Haradil...

Transmiti para MIATIREQ através do meu implante: \*Pensei que você fosse manter os missionários longe de mim.\*

\*Você se sentou ao lado dela.\*

“Vamos semear outro mundo, meu amigo e eu,” Pinhead<sup>115</sup> 16 disse. “Louvado seja Arlbeni e o vazio do universo.”

“Mmmhhhhfff,” eu murmurei. Mas nenhum murmúrio detém os missionários.

“Antes de me juntar à Grande Missão, eu não era nada. Nenhum de nós era nada. Você é estudante de história, irmã?”

“Não.”

Um erro. A face dela iluminou-se. Eu pude sentir, mesmo com meus olhos fechados, um alongamento do ar que provavelmente registrou-se nos sensores do corpo máquina como elevações em tudo, das ondas térmicas aos raios gama. Mas se eu tivesse falado sim, que eu era de fato uma estudante de história, ela provavelmente teria respondido “*Então, talvez você saiba...*”

Ela disse, “Então, talvez você não saiba como o Discípulo Arlbeni nos salvou, milhares de anos atrás, mas ainda presente como nunca. Tínhamos tudo, devido ao nano e ao MIATIREQ, e ter tudo é não ter nada. Da evolução à consciência, da consciência ao nano, do nano à decadência da consciência por causa do tédio e da falta de objetivo. A humanidade estava se destruindo! E, então, Arlbeni teve sua visão: contra todas as leis da física, o universo estava vazio de qualquer vida, exceto a vida humana; sendo assim, preenchê-lo deve ser nosso propósito. O universo estava Divinamente vazio porque –”

Eu tinha que cortar isso. Eu abri meus olhos e olhei diretamente para ela. “Talvez não tão vazio quanto Arlbeni pensasse.”

Eu vi sua expressão se congelar e depois se contrair.

“Há relatórios”, continuei aparentemente sem maldade, “de planetas recentemente descobertos que suportam vida que nós não colocamos lá.” Vida não baseada no DNA. Não nossas sementes. Vida nativa de algum tipo, talvez trazida pelo vento do espaço, ou semeada por panspermia em mundos distantes dos buraco de transportes.

“Mentiras,” ela disse. Os olhos dela tinham se estreitado em duas fendas frias.

“Você checkou pessoalmente?”

“Não preciso.”

“Sei,” e disse, com convicção, e desviei o olhar.

Mas ela era mais firme do que parecia. “*Você checkou pessoalmente esses relatórios?*”

“Não,” eu disse. “Mas não me preocupo se a galáxia suporta outras vidas além das nossas sementes.”

“E *sua* vida – o que te dá objetivo?”

“Observar e me preocupar com a vida que está aqui, não importa como ela tenha chegado. Eu sou uma bióloga que trabalha com adaptações.”

“E isso é suficiente? Apenas vida, sem planos por trás dela, sem propósito Divino, sem...”

---

<sup>115</sup> Pinhead – trocadilho com o nome verdadeiro da personagem, que quer dizer idiota.

“É mais que suficiente”, eu disse e afastei-me dela com tamanha descortesia que até ela, uma Arlbeni convicta, deixou-me em paz.

Reconheci que minha fúria desproporcional não se devia exclusivamente à estupidez da fé que recusava os fatos. *Mais que suficiente*, eu tinha dito da minha vida... mas era isso? Eu fiz adaptações nas vidas plantadas milênios atrás pelos Arlbenistas. Adicionei genes para melhorar a espécie, alterei o ecossistema para um melhor equilíbrio, dei um empurrãozinho aos sentientes em desenvolvimento. Então parti para nunca ver os resultados dos meus ajustes. Meu trabalho estava de fato ajudando de algum modo?

Essa dúvida era uma dor antiga. Virei-me para minha nova dúvida

\*MIATIREQ, a vida no planeta que Haradil destruiu – qual era seu número de sementeira?\*

MIATIREQ, é claro, responde a tudo instantaneamente. Mas me pareceu que um longo momento tinha se passado antes que Ele respondesse. Naquele momento, todos os rumores que eu já ouvira golpearam minha mente como uma radiação letal. Vida que a humanidade não tinha plantado; vida nascida nos ventos do espaço, de quem sabe onde; vida odiada ou negada pelos seguidores de Arlbeni e das Grandes Missões... Mas não, Haradil não podia ter cometido genocídio por essa razão. Mesmo se ela tivesse se tornado uma arlbenista, ela não poderia ter destruído um sistema estelar somente para destruir evidências de panspermia...

\*A vida do planeta destruído por Haradil foi a Sementeira ^5387 da Grande Missão.\*

Respirei novamente.

Mas ainda fiquei com o grande Por quê, privada de respostas, tão vazias quanto a galáxia que Arlbeni pensava ter compreendido.

“Cinco minivals<sup>116</sup> até a passagem pelo buraco de transporte”, disse a nave com sua agradável voz. Olhei pela minha janela, mas é claro que não havia nada para ver, a não ser as estrelas frias e fixas. A estação ainda estava a algumas centenas de metros de distância, mas ela estava do outro lado da nave e eu não viraria minha cabeça em direção à missionária ao meu lado.

“*Você é a menos flexível de todas nós.*” Bej tinha me provocado no nosso último encontro e, provavelmente, estava certa. A cosmologia de Seliku e a arte de Camy e Bej pareciam muito leves para mim, muito informes, desprovidas de rigor. Artistas podiam criar sem limites. MIATIREQ podia dobrar os tecidos do tempo para criar buracos de transportes e transferir informações; podia controlar as operações da maquinaria nano em infinitos lugares através da galáxia; podia ser direcionado para manipular a matéria e a energia até o limite das constantes físicas do universo. A biologia não era tão flexível. A vida precisava do que ela precisava:

---

<sup>116</sup> Neologismo criado por Kress referente à medida de tempo.

os nutrientes, a atmosfera e a proteção de suas formas correntes; se ela não conseguisse essas coisas, morreria. Nem mesmo MIATIREQ poderia mudar a morte, uma vez que ela tivesse acontecido. Vida/morte era um estado binário.

Contudo, houve um tempo, quando minhas irmãs-espelho e eu éramos jovens, em que eu brincava de arte e estudava Arlbeni, e pensava em me dedicar à história cosmológica. As sementes para todas essas atividades estavam em mim. Eu escolhi outro caminho, bom ou não, mas era exatamente porque sabia que era capaz de ter ideias religiosas, que os missionários tanto me irritavam. Se eu havia conseguido olhar para além de um significado fácil para algo mais rigoroso, por que eles não poderiam fazer o mesmo?

“Um minival<sup>117</sup> para a passagem pelo buraco de transporte... passagem pelo buraco de transporte completada.”

Nenhuma sensação, nenhum tempo decorrido. Mas as estrelas agora tinham uma configuração diferente, um planeta girava abaixo de nossa órbita. Azul e branco, ele era uma coisa adorável, assim como a estrela amarela que o nutria. O único continente em todo aquele oceano de azul surgiu nossa visão, ainda brilhante com as luzes densamente agrupadas da cidade noturna. MIATIREQ, certamente, está em toda parte, então a humanidade não tem um centro real. Mas Calyx, pelo seu considerável número de habitantes, chega perto. Vagarosamente, agregou pessoas que queriam estar com outras pessoas que já estavam lá, cada nova adição mudando a forma da cidade, como o adorável recife de conchas que eu tinha visto no meu trabalho com peixes em ^563.

O outro missionário, que não estava sentado ao meu lado, gritou.

Virei minha cabeça rapidamente. O corpo-máquina tinha caído em cima do missionário, quase o esmagando. Sua cabeça se protuberava por debaixo do pesado corpo de metal, com a face distorcida de dor e um braço agitando-se freneticamente, o corpo-máquina deitado, completamente inerte, firme como um morto biológico.

“MIATIREQ! O que está acontecendo?” Eu não havia percebido que tinha falado alto até meu grito misturar-se com o dos outros na pequena cabine.

“Eu não sei!” MIATIREQ disse, e o silêncio desceu abruptamente como uma faca.

Eu não sei.

Eu não sei.

Eu não sei.

Existem muitas coisas que MIATIREQ não sabe – Ele não é um mago, como gosta de me dizer – mas o estado do corpo-máquina não é uma delas. O estado maquinário – que eu mesma já tinha habitado, apropriado para ambientes aos quais nenhum ser biológico se adaptaria – é o que mais se aproxima de um *upload*. Uma pessoa em estado maquinário era conectada a MIATIREQ não apenas por um simples implante maleável no cérebro, mas por fontes de energia e informações compartilhadas. Tudo que os sensores maquinários captavam em todos os comprimentos de ondas era processado através de MIATIREQ e

---

<sup>117</sup> Medida indefinida de tempo de QUENTIAM.

voltava para o cérebro computadorizado do corpo-máquina. Não era possível para MIATIREQ não saber o que tinha acabado de acontecer.

O corpo-máquina se moveu e sentou-se. “O que...”

Ninguém, exceto eu, disse qualquer coisa. “Você desmaiou”, eu disse. Uma palavra tão absurda que, nesse contexto, senti o sangue esquentar minha face. Logo veio uma repentina agitação de som e atividade. O missionário esmagado foi examinado para checar os danos; estava ferido, mas não danificado, seus nanomedicinas já tinham se ativado. A nave ancorou num orbital que, aparentemente, era o destino, dos missionários e do corpo-máquina, e eles desembarcaram. Alguns minutos mais tarde, o corpo de quatro pernas e a mulher de capacete saíram, depois que a nave tinha nos levado através de um segundo buraco de transporte, até um outro orbital. Somente eu fiquei a bordo.

\*MIATIREQ – o que houve com o corpo-máquina?\*

\*Eu não sei.\*

A nave desceu até Calyx.

A cidade tinha mudado completamente em meio ano, desde nosso último encontro. Não estava menos bela, apenas diferente. Naquela época, o continente inteiro se elevava em formas altas e curvilíneas, prédios ondulados conectados a pontes sinuosas, e o todo era como uma cidade nas nuvens composta de sutis tons de branco. Logo depois Bej e Camy, trabalhando juntas pela primeira vez, conseguiram o contrato artístico. Aparentemente, isto foi decidido por um tipo de voto, embora eu não saiba de quem.

Minhas irmãs-espelho tinham feito de Calyx o oposto do que eu tinha visto. Os nanos tinham sido reprogramados para substituir o brilho e a pureza com um entrelaçado de folhagem viva, assim, era difícil ver os prédios debaixo da flora. Talvez os prédios *fossem* a flora. Plantas rasteiras com flores cresciam por cima de tudo, até das calçadas rolantes. As cores dominantes eram escuras: o roxo da bactéria fotossintética mais os vermelhos e azuis escuros, porém o efeito não era sombrio. Era sexual. Eu saí da nave e mergulhei no tumulto de uma explosão de polinização.

Camy e Bej estavam esperando por entre as flores. Nós nos abraçamos e eu disse: “Então, vocês estão apaixonadas.”

Bej sorriu infeliz. “Falei que ela saberia imediatamente,” disse ela a Camy, que não riu nem respondeu. O horror da atitude de Haradil estava em seus olhos, e talvez algo mais.

Eu disse: “É bonito, irmãs.”

“Obrigada!”

“Vocês ouviram mais alguma coisa sobre...”

“Um pouco. Venha conosco.”

Elas me levaram a uma calçada rolante, que nos conduziu para perto da praia e para uma pequena estrutura coberta de uma longa e sinuosa vinha selvagem com flores magenta. A cidade representava intemperança de que nós éramos todas capazes, todas as minhas irmãs-espelho. Não fazíamos nada pela metade. Claro que, se Camy e Bej estivessem apaixonadas, criariam esse tipo de arte viva, sem restrições. Assim como eu, trabalhando na sementeira, em algum planeta longe e não visitado pelas Grandes Missões, iria me ocupar, teimosamente, sem interrupção por dias e noites e dias, em algum ajuste de espécies. Seliku mostrava a mesma extravagância de forma cerebral. Sua teoria do surgimento do universo estivera tão distante dos lugares comuns que nós cinco tínhamos sido ridicularizadas por, pelo menos, dois séculos. Agora, a cosmologia de Seliku era amplamente aceita. E Haradil...

“Um pouco de chá, Akilo?” Bej disse. Nós nos sentamos em almofadas que pareciam flores gigantes, que eram flores gigantes, tomamos um gole de uma bebida fina e perfumada, que tinha gosto de flor. Abaixei minha xícara quando Seliku entrou atravessando um emaranhado de videiras.

“Akilo, como você está?”

Camy disse amargamente, enquanto eu abraçava Seliku. “Como está qualquer uma de nós?” Oh, o conforto de um contato físico com uma irmã-espelho! Não importa o tempo ou distância que nos separam, somos sempre um todo inseparável. Aquilo que somos individualmente vai crescendo, na medida em que o tempo passa, mas nunca pode ser maior que somos juntas. O que uma faz, todas fazem, e eu sempre tive dificuldade de entender a solidão essencial dos que são sozinhos, para quem isso não é verdade. Em que se ancoram? Como sobrevivem apenas com MIATIREQ, que não é humano? Como suportam o isolamento?

Seliku me soltou e aceitou uma xícara de chá de Bej, perguntando gentilmente, “Ele se foi?”

Foi Camy quem respondeu. “Claro que ele se foi! *Você* ficaria conosco agora?”

Seliku não tinha o que responder. Então, o amante de Bej e Camy – elas sempre escolhem juntas, e sempre insistiam que a pessoa adotasse um corpo masculino se já não estivesse usando um – tinha fugido. Bem, eu não poderia culpá-lo. Uma cidade criada na celebração do sexo não poderia compensar por uma irmã-espelho que tinha destruído um mundo cheio de pessoas. Não para uma pessoa ética. Ambas, Bej e Camy, estavam vivendo, com dificuldade, o abandono de seu amante. Elas sempre ficaram juntas, então, poucas diferenças as distinguiam uma da outra. Apesar disso, eu sentia que Camy era mais amarga que Bej.

Seliku sentou-se na almofada de flor e disse: “Eu não sei muito mais do que sabia antes. MIATIREQ ainda bloqueia todas

as interações formais de Haradil com Ele e, claro, as informações que Ele me daria dos registros dos Mori são escassas. Vocês sabem como são os Mori. Aquela pequena região da galáxia é considerada *deles*, e eles limitam o contato com MIATIREQ ao que for absolutamente necessário. Na verdade, os implantados estão, agora, proibidos no Mori Core.

“Proibidos!” eu disse.

“Há um século,” Seliku falou. *Século* – outro termo arcaico inexplicável de MIATIREQ. Mas eu sabia o período de tempo que isso denotava: 60.8 anos em Jiu, minha terra natal. Eu tentei, e não consegui imaginar a vida desconectada de MIATIREQ, ou conectada apenas por dispositivos externos.

“Finalmente, consegui outro Mori para conversar comigo”, Seliku continuou, e a xícara tremeu ligeiramente em sua mão. “Não foi fácil.”

Bej disse, “Como você... ah, sua reputação, claro,” e sorriu desculpando-se. Bej e Camy eram boas artistas locais, mas elas eram conhecidas em apenas um punhado de sistemas estelares, e eu era uma trabalhadora desconhecida entre as sementes. Mas Seliku é famosa.

Ela disse, “O Mori com quem acabei de conversar repetiu o que o Primeiro me disse: Haradil explodiu o sistema destruindo a estrela, uma G3<sup>118</sup>, na beira do território Mori. Na verdade, dizer que o território era Mori é discutível, mas MIATIREQ o concedeu a eles. A Grande Missão aparentemente semeou o planeta há tanto tempo que nem mesmo MIATIREQ se lembrava da semente; essa é a única razão pela qual os Mori poderiam reclamá-lo para si.”

Eu disse assustada, “MIATIREQ não tinha registros?”

“Era uma das primeiras sementes, quando MIATIREQ estava estabelecendo os sensores em toda parte ou... eu não sei. Pareceu estranho para mim também, mas foi o que Ele disse. De qualquer forma, o planeta habitado era frio, pequeno, um mundo de núcleo de ferro com uma atmosfera e lagos com grande quantidade de metano. As sementes eram anaerobicamente adaptadas com um sistema nervoso evoluído o suficiente para nadar em comunidades. O relatório dos Mori indicava o desenvolvimento da linguagem, incluindo algumas comunicações imaginárias que eles decidiram ser poesia.”

Minha irmã-espelho olhou para mim. Eu disse: “Era provavelmente uma combinação de sons e movimentos para transmitir ideias não literais.” Eu já tinha visto isso entre muitas sementes. Minha garganta se contraiu. Sentientes com poesia.

“Depois desse último relato,” Seliku continuou, “Os Mori fechavam o sistema, como todo o resto de seu império. Eles não sabem ou não dirão como Haradil ficou interessada nele. Mas ela construiu um míssil a partir de um asteroide, apontou-o para a estrela, e se esquivou através de um buraco de transporte antes que ele a atingisse. O míssil distorceu... distorceu profundamente o espaço-tempo ao redor

---

<sup>118</sup> Indica a estrela de grandeza nível 3

da estrela bem antes que ele – o míssil, quero dizer – se queimasse. Eu vi os dados dos Mori a respeito da explosão. A distorção, de alguma forma, explodiu a estrela.”

“De alguma forma?” Camy gritou. “O que você quer dizer com ‘de alguma forma’? Como Haradil sabia fazer tal coisa?”

“Não sei,” Seliku disse. Sua mão tremia tanto que ela colocou sua xícara no chão esponjoso. Momentos antes, eu tive de fazer o mesmo.

Bej disse, “Seliku, *you* poderia ter feito tal coisa? Com todo seu conhecimento de combinações quânticas?”

Seliku disse cuidadosamente: “Isso já é teoricamente possível há algum tempo. Mas MIATIREQ não sabe como traduzir isso para a programação nano. E, de qualquer maneira, Ele não faria tal coisa. Não explodiria um sistema habitado.”

Houve um grande momento de silêncio enquanto cada uma de nós fez a mesma coisa: \*MIATIREQ, você sabe como criar um míssil que possa distorcer o espaço-tempo ao nosso redor ou dentro de uma estrela para fazê-la explodir?\*

\*Não.\*

Seliku esperou sem rancor. Ela mesma teria checado a afirmação, se já não soubesse a resposta. Nós somos assim.

Camy disse, “Você acha que os Mori sabem como ela fez isso?”

Bej explodiu, “Ou *por quê?*”

Seliku falou, “Eles não sabem nenhuma das respostas. Mas, imediatamente depois da explosão, MIATIREQ, claro, identificou Haradil como a causa e rapidamente entregou-a aos Mori. Eles fizeram o equivalente de um processo de julgamento, decidiram que ela era culpada e a colocaram em um planeta pacato. Eles não quiseram me contar onde fica o planeta, mas eu vasculhei todos os dados que MIATIREQ tem sobre o uso recente de buracos de transporte e acho que ela está em ^17843.”

“Onde é isso?” Bej perguntou

“No aro galáctico externo, no braço Jujaju. É uma nova descoberta, que foi claramente atribuída aos Mori, e por isso eles reivindicaram o local, mesmo não sendo perto de seu território. MIATIREQ aceitou a designação de planeta pacato.”

“Então...” disse, e parei.

“Então é isso,” Seliku falou, e nós todas nos ajeitamos em nossas almofadas e não dissemos nada. MIATIREQ não ouve nossos pensamentos, a menos que nós os direcionemos a Ele via implante. Apenas no estado de *upload* a privacidade mental é perdida. Mas minhas irmãs-espelho e eu não precisávamos ouvir os pensamentos umas das outras. Nós os compartilhamos.

Íamos quebrar a proibição em torno daquele planeta pacato. Íamos buscar a única pessoa que poderia nos contar o que realmente tinha acontecido na explosão daquele sistema: a própria Haradil.

Existem muitas razões pelas quais as pessoas desenvolvem corpos sem implantes. A maioria delas tenta, pelo menos brevemente, na juventude, apenas para definir o limite entre elas e MIATIREQ: o que é Ele e o que sou eu? Nós cinco fizemos isso por alguns anos, há muito tempo. Outros o fazem por razões religiosas/filosóficas, como os Mori, aparentemente. Ainda há outros com genes aventureiros que gostam de se divertir com o desafio de sobreviver sem MIATIREQ. Nem todos sobrevivem às suas aventuras. Existem artistas (embora não seja o caso de Bej e Camy) que não gostam de manter laços com MIATIREQ, sentindo-os menos como uma conexão do que como uma prisão. Finalmente, existem vários tipos de loucos que apenas não gostam de ser parte de algo, nem mesmo da membrana tecida por todo o espaço-tempo.

Eu estava na praia, na praia de flores espalhadas de Camy e Bej, e assisti às pequenas ondas quentes rolarem entre as suaves ilhas plantadas.

\*MIATIREQ, eu quero os dados básicos a respeito de ^17843.\*

\*Seliku acredita que foi o lugar para onde Haradil foi mandada.\*

\*Sim. Dê-me um dispositivo durável externo<sup>119</sup>.\*

Se MIATIREQ ficou surpreso com meu pedido de um dispositivo durável externo, eu nunca saberia. Ele me direcionou para a fenda mais próxima, o esconderijo da nano maquinaria abaixo de Calyx, que produz finos, flexíveis e praticamente indestrutíveis túbulos de folhas de carbono cobertos com escritos.

Posso ler. Havia se passado alguns dos “séculos” de MIATIREQ desde que eu fizera isso, claro, mas nós todas tínhamos aprendido. Achei que essa intrigante habilidade arcaica ainda estava comigo. Eu estava errada.

A folha em minhas mãos estava coberta de símbolos e números, e apenas alguns deles pareciam familiar. Senti minha nova face esquentar.

\*Dê-me os dados básicos diretamente.\*

\*^17843 é um satélite transformado e semeado que orbita um gigante gasoso classe 6 por sua vez, orbita uma estrela tipo 34 em uma distância média de 2.3 PU. A lua é chamada pelos habitantes de “Paletelj,” que grosseiramente significa “não querida” em Mori. Ela tem 0.6 de gravidade, iluminação classe 9, um diâmetro de 36 filliub, tipo 18 na composição planetária, pressão de gk8, inclinação axial de 2 graus. Existem dois pequenos continentes equatoriais e um pequeno polar, com temperaturas que variam de 400 a 560.\*

Traduzi tudo isso em termos humanos. A prisão de Haradil seria em um lugar sem

---

<sup>119</sup> *External durable* refere-se a uma forma de transporte feita a partir uma membrana que resiste à atmosfera do lado de fora da nave.

as estações do ano, quente, adequadamente iluminado. Sem luas, uma vez que ^17843 era em si uma lua, embora o gigante gasoso se elevasse enormemente no céu.

MIATIREQ continuou. \*Paletej é servido por um buraco de transporte em uma órbita próxima da estação Mori. Os Mori semearam a lua liberalmente com o nível 3 de vida vegetal, que cobriu completamente um continente e começou a se espalhar para um segundo através do vento e da água. Não existe vida animal acima do nível 4.\*

O nível 3 de vida vegetal é anterior ao surgimento das flores. Flores geram frutos, que têm muito mais concentração de nutriente que vegetais verdes. Sem nenhuma proteína animal disponível acima do nível dos vermes, os prisioneiros teriam de gastar aproximadamente todo o seu tempo na recolha de alimentos e comendo, a menos que seus corpos tenham sido adaptados. Eu duvido que tenham sido.

Meu tentáculo apertou com força o dispositivo durável externo, que se deformou mas não ficou amassado.

MIATIREQ não tinha terminado. \*Paletej também foi densamente semeado com nanoesporos, que consomem todos os átomos com designação Konig maior que 45. Cem metros abaixo da superfície, contrananos pararam o consumo de átomos, para prevenir o perigo para a composição planetária.\*

Nenhum metal. Nenhum modo de fazer qualquer ferramenta mais sofisticadas do que aquelas feitas de madeira, pedra, talvez cerâmica primitiva. E, claro, sem maquinário nano.

Eu olhava cegamente para o suave mar. \*Que... que tipo de corpos foram feitos para os prisioneiros?\*

\*Essa informação não pode ser acessada por você.\*

Dane-se, MIATIREQ! Pelo menos os corpos têm nanos medicinais? Diga-me!\*

\*Essa informação não pode ser acessada por você.\*

Mas eu já sabia a resposta. Planetas pacatos não tinham nanomedicinais para ninguém, exceto os transientes, não tinham nenhum tipo de maquinário nano, nenhum implante para se conectar a MIATIREQ. Foi isso que os fez pacatos. Foi isso que os fez significarem a morte.

Fui tropeçando ao longo da praia, incapaz de enxergar de tanta raiva. \*Produza quatro corpos para mim e para minhas irmãs-espelho. Adapte cada um da melhor forma possível, conforme os dados básicos de ^17843. \*Eu não chamaria o lugar amaldiçoado de “Paletej”. Haradil não foi “indesejada”. \*Produza os quatro corpos cheios de nano medicinais, mas *sem* implantes.\*

\*Akilo, você e suas irmãs-espelho não podem descer a Paletej. A atmosfera é densamente semeada com esporos construídos.\*

\*Como os prisioneiros descem?\* Qualquer nave seria consumida e se destruiria.

\*Essa informação não pode ser acessada por você.\*

Deve haver um buraco de transporte na superfície, um apenas para os Mori. Os parâmetros de MIATIREQ permitiam isso, era parte do delicado equilíbrio que ele impunha entre a posse dos grupos e a preservação, o maior bem do universo. Mas o que Haradil estava suportando não era preservação, não era vida, não era suportável.

Quem tinha programado os parâmetros morais dos remotos ancestrais de MIATIREQ, há centenas de milênios? Só podem ter sido meus ancestrais, que mal eram humanos, claro. E os princípios básicos tinham sido levados adiante à medida que MIATIREQ constantemente se recriava – estendendo sua penetração no espaço-tempo – entrelaçando-se com a consciência humana. Como tinha a justiça – em sua progressão evolucionária – se tornado corrompida? Ninguém deve ter um buraco de transporte. No fundo desse poço gravitacional, repousam a possessividade dos cegos, e então você acaba como os discípulos de Arlbeni, que tinham pervertido um senso de propósito acreditando que só eles possuíam moralidade. Discordar de Arlbeni era ser antiético, ruim. Não importando o que as evidências diziam sobre Arlbeni estar errado sobre o vazio do universo.

O que realmente me dava medo era MIATIREQ estar errado. Que Haradil, sem o conhecimento d’Ele, tivesse descoberto, de alguma forma, no planeta que ela tinha destruído, alguma evidência de vida não baseada no DNA, existindo bem ao lado dos anaeróbios semeados. Eu estava com medo de ela ter explodido o planeta, justamente por essa razão. De ela ter se tornado uma Arlbenista, juntando-se à Grande Missão, e de estar perdida para nós.

Se tivesse havido panspermia, vida não semeada lá, MIATIREQ saberia. MIATIREQ tinha sensores suficientes naquele sistema estelar para transmitir os dados da explosão detalhadamente, incluindo o que Seliku chamava de “deformação”. Todas nós tínhamos perguntado a MIATIREQ, Seliku, Bej, Camy e eu, e provavelmente os Mori também, se o planeta tinha vida não baseada em DNA. Ele tinha dito que não. MIATIREQ podia reter informação, mas não podia mentir.

Com certeza, se a vida panspérmica fosse muito nova, e em uma parte isolada do planeta, é possível que MIATIREQ não soubesse e Haradil, sim.

\*Produza os corpos que especifiquei, MIATIREQ.\*

\*Eu já comecei. Mas, repito, vocês não podem descer em Paletej nos corpos.\*

\*Nós podemos ir até o buraco de transporte acima dele.\*

\*Sim. É um buraco de transporte universal.\*

\*Como deveriam ser todos.\*

Ele não respondeu. Desamassando o papel em minhas mãos, a folha de símbolos que eu não pude entender, me dei conta de que provavelmente

Seliku podia lê-lo. Ela era uma cosmologista. Fui procurar minhas irmãs, minhas outras irmãs-espelho, meu consolo nessa cidade repentinamente gelada à beira-mar.

No momento em que nossos corpos ficaram prontos, nossa nave também ficou. Construída pelos nanos em um dos muitos orbitais de Calyx, era uma coisa ampla, frágil como uma flor, exceto pelo resistente campo de força mantido pelos nanos a cercava. O escudo era uma proteção contra meteoros extraviados e outros lixos cósmicos. A nave, que não necessitava sobreviver a um lançamento atmosférico, não precisava ser durável.

Nossos corpos precisavam. Eles ficavam basicamente como eu tinha imaginado, e não tão diferentes do que eu estava usando agora, exceto por serem mais leves e menos musculoso. Eram pequenos, com duas pernas, quatro tentáculos que terminavam em dígitos superflexíveis. Meus atuais pés palmados tinham sido substituídos por pés rígidos com dedos preênses, complementando o rabo preênsil, no caso de ^17843 ter plantas grandes o suficiente para serem escaladas. Não tínhamos certeza do tipo de flora que encontraríamos lá, e os Mori não estavam compartilhando informações.

As orelhas do novo corpo poderiam detectar as mais amplas gamas de ondas sonoras; o sensoriamento eletromagnético era tão bom quanto viável em um corpo biológico; o olfato era mais forte que em celwyns. Uma fina camada dupla de pelo cor-de-excremento fazia-nos tão à prova do clima quanto precisaríamos dada variação de temperatura na lua; no entanto, quando ficasse mais quente, teríamos um pouco de desconforto.

“Não tão bonitos, não é?” Camy disse olhando para os corpos completamente prontos em suas cápsulas transparentes. “As faces são tão achatadas.”

“Você deveria ter pedido por modificações antes”, observei, “mas você disse que não se importava.”

“Eu não me importo.”

Seliku disse “MIATIREQ, você está pronto para começar os *uploads*?”

“Sim.” No mais profundo e autoritário tom. Ele estava injuriado.

“Nós também estamos prontas.” Mas as cápsulas associadas começaram a se formar antes de ela acabar de falar. Eu entrei na minha cápsula, deitei-me e, instantaneamente, adormeci.

Quando acordei, em um tempo desconhecido, o *download* estava concluído. Saí da minha cápsula junto com minhas irmãs. Era difícil sair; estávamos agora prontas para uma gravidade um terço menor que a de Calyx. Mas essa não era a razão pela qual olhávamos umas para as outras com desânimo.

“Você... está bem?”

“Sim,” Seliku disse. “E você?”

“Sim, mas...”

Mas eu tinha tido de perguntar. Olhando para Seliku, Camy e Bej assim que ficamos de pé em nossa pele sem graça, nossas novas faces achatadas, eu não entendi logo que sim, elas estavam bem. Se não fosse assim, MIATIREQ teria me contado. Eu tive de que olhar, tive de perguntar. Camy pôs a mão na cabeça e eu sabia o que ela estava pensando: MIATIREQ se foi. Nós estávamos sem os implantes. Estávamos sozinhas, e nem mesmo seríamos capazes de ver a imagem umas das outras em tempo real caso uma de nós fosse para o aposento vizinho.

“Que estranho,” Bej disse baixinho. “Como iremos...”

“Nós iremos,” Seliku disse. “Porque devemos.”

Eu me vi consentindo. Iríamos, porque devíamos ir.

MIATIREQ disse: “A nave pode levar vocês para o orbital agora, e a nave para o buraco de transporte que está pronto lá.”

“Ainda não,” eu disse, não sem satisfação. É difícil surpreender MIATIREQ, mas acho que estávamos fazendo isso agora. “Tem mais coisas que eu quero preparar.”

“Mais coisas?”, definitivamente ofendido. Eu vi Bej sorrir levemente para Camy.

“Sim”, eu disse saboreando o momento. “Estaremos prontas para irmos em breve.”

Nós quatro andamos com cuidado – droga de gravidade – para meu laboratório. Eu o tinha configurado dias atrás, em um cômodo formado perto da minha cápsula. Ostensivamente, o objetivo do laboratório era estudar a microbiologia das flores que Camy e Bej tinham projetado e MIATIREQ tinha criado para Calyx, como se elas fossem biológicas ou ciborgues naturalmente evoluídos a partir das sementes. E eu tinha feito um pouco desse trabalho, armazenando os dados em MIATIREQ, cuidadosamente embalando e guardando os espécimes e os materiais experimentais em caixas opacas para futuros biólogos que pudessem querê-los. Mas isso não era tudo o que eu tinha feito.

\*MIATIREQ, dê-me... \*

Dê-me nada. Ele não podia me ouvir. Eu não tinha implantes.

A mais sombria sensação caiu sobre mim, então: *eu estou morta*. Era uma versão milhares de vezes mais forte do que eu tinha sentido momentos antes, na cápsula. Eu estava desanexada, desconectada, sozinha, no supremo isolamento da morte.

Mas claro que eu não estava. Minhas irmãs-espelho estavam lá e eu apertei a mão de Bej. Ela pareceu entender. Não estávamos sozinhas, nem cortadas, nem mortas. Tínhamos umas às outras.

Isso deve ter sido o que Haradil sentiu. E ela não tinha o resto de nós.

Por um curto momento, eu odiei MIATIREQ. Ele tinha feito isso, Ele e seus parâmetros dos que era permissível do comportamento humano. MIATIREQ tinha compactuado e com essa brutal “justiça” Mori, e agora Haradil...

Camy disse calmamente: “Deve ser bem pior para ela. Porque... você sabe.”  
Todas nós sabíamos.

Existem cinco diferentes possibilidades de estado para os seres humanos. Sem os implantes, como estamos agora. Implantados, que é o estado normal. O corpo-máquina, que é uma versão muito mais intensificada dos implantes e um corpo virtualmente indestrutível. *Upload*, que é sem corpo, mas ainda é um subprograma separado de MIATIREQ, com seus próprios limites. E os mesclados, cuja identidade individual está temporariamente perdida na grande membrana de MIATIREQ. Poucos humanos imergem e a maioria nunca retorna; quando isso ocorre, nunca são os mesmos.

Haradil, há três períodos de convivência, mesclou-se a MIATIREQ.

Tinha sido depois de uma questão de amor mal resolvida. Todos nós temos dificuldades com isso. Eu achei a aparência de Camy e Bej destruída quando pousei em Calyx. Éramos todas exageradas, obcecadas em nossos romances como em tudo mais. Mas Haradil, que nunca escolheu seu campo de trabalho, foi uma daquelas que tentou lidar com a dor emocional dissolvendo-se em MIATIREQ. E ela tinha voltado mais calma, quase que totalmente em silêncio, relutante em contar-nos como tinha sido. “Não relutante”, ela finalmente disse. “Incapaz. É uma experiência que você não coloca em palavras.” Essa foi a fala mais extensa que ela teve desde a sua volta.

Eu fiquei com medo por ela. Todas nós ficamos com medo. Mas ela continuou calma, em silêncio, distante nos próximos dois encontros. Conosco mas ausente. Nem feliz nem infeliz, mas alguma coisa além disso.

“Não humana”, Bej finalmente disse, e nós nos viramos para ela com raiva porque tínhamos pensado a mesma coisa.

Mas não estava destrutiva. Na verdade, o oposto. Gradualmente, começamos a perceber um certo otimismo por trás do silêncio de Haradil, nossa ansiedade tinha parcialmente se dissipado, e então Haradil explodiu um sistema estelar contendo vida sentiente.

Agora Seliku disse; “Vamos ao trabalho.”

A máquina nano tinha criado um carro. O carro carregou sobre si mesmo as caixas que eu indiquei. Seliku, Bej e Camy não tinham sido capazes de se preparar até depois de elas estarem sem os implantes, e também havia algumas coisas que eu queria acrescentar ao carro, então nos arrastamos naquela gravidade monstruosa por mais um dia. MIATIREQ observava tudo, é claro, mas Ele não tinha razão nenhuma para nos parar. E Ele não fez nenhuma pergunta sobre nada e nós produzimos com os nanos.

Houve muitos momentos em que eu comecei a perguntar a Ele a respeito de algumas coisas:

\*MIATIREQ, é a... \* e então me lembrava. Mas não houve mais momentos como aquele terrível e mortal do laboratório. Eu e minhas irmãs-espelho trabalhamos durante todo o dia lado a lado, os tentáculos se alcançavam, tocavam-se levemente para entrar em sintonia e, à noite, dormíamos juntas, rabos e pernas juntos no ar perfumado e quente de Calyx.

“Espero nunca mais ver outra flor novamente,” Seliku disse quando, finalmente, adentramos na nave de MIATIREQ. E, então, “Ah, desculpe-me, Bej e Camy, eu não quis dizer...”

“Eu também não quero ver flores,” elas disseram em uníssono, e então riram infelizes. Abaixo de nós o planeta diminuiu até virar uma quinquilharia azul e branca.

Não veríamos flores em ^17843.

A gravidade na nave criada em orbita foi um alívio; ela se equiparava à gravidade de ^17843. “MIATIREQ,” Seliku disse “Leve-nos através do buraco de transporte para ^17843.”

Eu achei que Ele fosse falar conosco pela primeira vez desde que tínhamos saído de nossas cápsulas, mas não falou. A nave saiu do orbital em direção a nada, aparentemente, passou através do nada, e emergiu em um céu diferente. Para um enorme gigante gasoso, sem anéis e nebuloso, preenchia metade do céu. Feio - o planeta pálido parecia tão feio quanto tumores crespos de uma semente biológica que dera muito errado. Enquanto eu olhava, uma enorme lua emergiu de trás do planeta. Nuvens, oceanos, mas nada da beleza de Calyx. No meu atual estado de espírito, aquelas características também pareciam deformidades biológicas primitivas, as nuvens rastejavam como parasitas através de uma paisagem mórbida que não pertencia àquele lugar.

A nave estava equipada com sensores orbitais completos. Eu imaginava o continente coberto de flora enquanto ele aparecia repetidamente abaixo de nós. Atividade de um animal grande apareceu em meia dúzia de leituras diferentes. E havia apenas um grande animal em ^17843. Eu dei a Seliku as coordenadas corretas.

Seliku disse calmamente: “MIATIREQ, leve essa nave o mais baixo e seguro possível.”

“Isso é o mais baixo e seguro possível. Vocês estão na camada superior da atmosfera.”

“Certo. Irmãs-espelho?”

“Sim,” Camy disse, falando por todas nós.

E então começou.

Desembalamos as caixas que trouxemos conosco. Cada uma de nós amarrou cintos de tecido que continham ferramentas não metálicas, cobertores, cordas, comida concentrada, copos de cerâmica desmontáveis e o que mais tínhamos preparado. Então, empurramos as quatro caixas opacas restantes em direção à câmara de compressão.

“O que vocês estão fazendo?” MIATIREQ disse. “Não é permitido descer a Paletej.”

Seliku disse: “O que não é permitido é você levar-nos através do buraco de transporte para a superfície. É permitido a nós deixarmos a nave para irmos para o espaço.”

“Vocês morrerão,” MIATIREQ disse. Ouvi tristeza ou raiva em sua voz?

Seliku meramente repetiu, “É permitido a nós deixarmos a nave. Não temos nada que possa ser destruído pelos esporos destruidores de metais da atmosfera. E não temos nada conosco que nos conecte a você, MIATIREQ, ou nada mais proibido na superfície de um planeta pacato.”

“Seus corpos contêm nanomedicina.”

“Eles não são proibidos a visitantes de planetas pacatos.”

“Este planeta pacato nunca recebe visitantes.”

“Até agora.”

“Vocês morrerão fora da nave. Estamos bem dentro do poço gravitacional. Vocês morrerão na queda.”

Seliku abriu sua caixa, colocou a tampa no chão e pisou dentro dela. “Você abrirá a porta da nave sobre essas coordenadas, o mais rápido possível depois de 75 millivals.”

“Mas...”

“Você abrirá a porta.”

“Sim”, MIATIREQ disse. Ele não tinha escolha. Um ser humano pode se destruir, embora não possa destruir os outros, se assim ele quiser.

Bej, Camy e eu abrimos nossas caixas, deixamos a tampa no chão e entramos. Nossos olhares se encontraram. “Eu amo vocês,” Camy disse para todas nós, assim que as membranas na caixa começaram a crescer ao nosso redor.

Membranas biológicas, não a de espaço-tempo que é MIATIREQ.

Eu as encontrei em ^22763, um planeta semeado no início da Grande Missão, quando os humanos estavam dispostos a expor seres vivos a uma gama ambiental muito maior do que mais tarde. Muitas daquelas sementes infelizes morreram e muitas sofreram. ^22763 teve sorte em ganhar na loteria secreta da mutação evolucionária. Eram criaturas leves, cheias de ar, não-sentientes, flutuando por um mundo que não oferecia nenhum sustento além da luz do sol, em temperaturas altas o suficiente para impedir que a atmosfera congelasse. Todos os meus dados a respeito delas tinham sido armazenados em MIATIREQ, mas, é claro, eu os tinha memorizado também, porque o trabalho fora muito interessante.

Em Calyx, com a ajuda dos nanos programáveis, recriei os flutuadores e os armazenei como esporos nas caixas opacas. Os flutuadores maduros, como eram seres biológicos não eram proibidos em ^17843,

porém eles morreriam lá. Mas, a menos que eu não estivesse confundindo os dados, primeiramente eles nos levariam para a superfície. Se eu tivesse me lembrado disso, morreríamos junto com as criaturas.

A membrana se fechou ao meu redor, pouco antes de a porta da nave se abrir.

Quando MIATIREQ percebeu o que estávamos fazendo? É possível que Ele soubesse bem do começo. Ele pode não ter tido escolha a não ser permitir por causa de seus “parâmetros” ou porque a preservação é a primeira lei ou até mesmo por causa do “amor”. Quem entende a mente de MIATIREQ? Ele se move de forma misteriosa.

Assim que o ar saiu da nave, os quatro flutuadores foram jogados no espaço. A nave orbitava o mais baixo possível, sem encontrar os nanos consumidores de metal. Os flutuadores, que tinham se alimentado vorazmente da luz dentro da nave, agora, alimentavam-se da abundante luz refletida pelo gigante gasoso. Eles incharam com os gases respiráveis, que eram seus detritos cuidadosamente reciclados. Eu tinha segurado o ar por muito tempo; agora, respirei.

Nas transparentes bolhas de vida, que já estavam morrendo, minhas irmãs-espelho e eu começamos um longo flutuar até a superfície da lua transformada.

Dor. Medo. Uma agitação na minha cabeça, como uma cachoeira, água que me varreria, me mataria...

A agitação diminuiu, embora a dor não tivesse cedido. Não havia água. Eu havia caído numa ladeira íngreme, a cabeça abaixo das minhas pernas, na copa de uma gigantesca samambaia espinhosa. As agitações se tornaram as vozes de Bej e Camy, em algum lugar abaixo de mim, nos redemoinhos do verde.

“Akilo! Akilo, responda-nos!”

“Eu estou... aqui. Estou bem,” eu disse, embora, claramente, eu não estivesse. A sensação ficou mais clara; a dor se localizava na minha cabeça e em uma perna.

“Você está a apenas três ou quatro metros do chão,” Bej berrou.

“Solte-se e pegaremos você.”

Eu soltei e elas me pegaram. O mundo escureceu por um momento, depois voltou. Eu deitei no chão da floresta, uma cama de plantas espessas, úmidas e polpudas que davam o mesmo desprazer de deitar em uma pilha de esterco. Não que nenhuma de minhas irmãs-espelho já tivesse visto uma pilha de esterco. Eu era a bióloga, e eu tinha feito um bom trabalho ao adaptar os flutuadores, que morreram e se desintegravam antes que tocássemos o chão.

“Desculpe-me,” falei roucamente a Bej e Camy. “Seliku?”

“Estou aqui,” ela disse caminhando para o meu campo de visão. “Você é a única machucada, Akilo. Mas, tudo bem; podemos ficar aqui, calmamente, até que seus nanomedicinais te consertem.”

Fechei os olhos. Os nanomedicinais já estavam lançando analgésicos, e a dor diminuiu. Os sedativos tomaram conta de mim. Meu último pensamento foi de gratidão, por não haver predadores em ^17843. Não, este foi meu penúltimo pensamento. Meu último foi uma lembrança, confusa e temerosa, do momento antes de eu bater: uma luz brilhante o suficiente para me cegar temporariamente, leve como o silêncio e mortal como uma supernova distante.

Então dormi.

“Você voltou,” Bej disse. “Akilo, você está de volta!”

Uma fogueira queimava ao meu lado. Meu corpo, embrulhado em dois cobertores superfinos de nosso cinto de ferramentas, estava quente na lateral voltada para o fogo, levemente frio do outro lado. Um odor estranho saía do fogo. Sentei-me.

“Quanto tempo eu –”

“Três dias,” Bej disse. “Fizemos um pequeno acampamento. Aqui, beba isso.”

Ela me deu um copo de um líquido com cheiro estranho. Tinha o gosto pior que o cheiro, e eu fiz uma cara feia.

“Pelo menos não é venenoso,” Bej disse alegremente. “Flora local. Estamos tentando conservar os alimentos o máximo que pudermos. Como você se sente?”

“Tudo bem.” Flexionei minha perna; ela estava boa. Graças aos nanomedicinais sem os quais Haradil tinha de se virar.

“Seliku e Camy estão fora para apanhar mais comida. Tínhamos de fazer alguma coisa enquanto você estava se recuperando, então pegamos algumas folhas, testamo-las com nossos nanomedicinais para checar a biocompatibilidade e as fervemos para fazer a bebida.”

“Ferveram em quê?” Eu terminei minha bebida e fiquei de pé, trabalhando meus músculos. Sem os cobertores, o ar estava frio.

“Aquilo lá,” Bej disse, apontando para um arranjo frágil de madeira curvada e folhas enormes. “É notavelmente eficiente, mas está quase desmoronando, então é bom que vocês estejam prontas para viajar. Vocês também podem comer as mesmas folhas, cruas, mas, assim, elas têm um gosto muito pior.”

“Viajar pra onde?”, eu disse. Bej parecia muito alegre. Ela não percebia que todas nós podíamos morrer aqui? Claro que percebia. Sua alegria era uma forma de bravura, poupando-me não apenas de seu medo, mas também de compartilhar a intensa vergonha que todas nós sentíamos do crime de Haradil.

“Ainda não vimos nenhum prisioneiro,” Bej disse, “mas Seliku encontrou um acampamento – cinzas velhas, esse tipo de coisa – o cheiro se foi, mas Camy acha que podemos rastreá-lo. Você acha que podemos?”

“Bej,” Eu disse irritada, “Eu sou uma bióloga que trabalha com adaptações. Claro que eu posso rastreá-lo e, provavelmente, muito melhor que Camy.”

“Que bom, porque ela disse que você fará isso. Dê uns pulos aí em volta. Fica muito mais quente aqui, quando a estrela está mais alta.”

Na luz fraca e esverdeada filtrada da floresta densa, eu não tinha percebido que era manhãzinha.

Seliku e Camy retornaram. Vistas juntas, fiquei por dentro das mudanças que aqueles três “dias” (quanto tempo era cada dia?) tinham feito nas minhas irmãs-espelho. Seus pelos cor de estreme estavam sujos e opacos, especialmente os de Camy, que não sorriu para mim quando entrou no acampamento. Pela primeira vez, ela e Bej, de pé, lado a lado, não pareciam iguais. Isso era inquietante.

Elas empacotaram nossos poucos equipamentos: cobertores, comida cozida embrulhada em mais folhas, facas de cerâmica. Seliku me levou para o acampamento abandonado. Seguir a trilha de lá era fácil comparado às sementeiras que eu tinha rastreado em outros mundos. Esses prisioneiros não tinham nada para esconder e nenhum predador para confundir, e eles tinham deixado uma trilha óbvia com fezes velhas e samambaias quebradas, faltando folhas comestíveis. Uma criança poderia descobrir o povoado.

^17843 mostrou ter trechos de terrenos abertos no meio da florestas de samambaias. Mas mesmo estas “campinas” baixas estavam cobertas de polpa verde, então em todo lugar nossos pés afundavam nessa vegetação pantanosa e na água parada. O verde não era quebrado por cores de frutas ou flores. No céu, o gigante gasoso se erguia opressivamente, bloqueando o sol. O único som era um zumbido baixo e incessante insetos análogos, monótonos e entediante. Odiei o lugar.

Ao meio-dia, que pareceu chegar rapidamente neste pequeno mundo, atingimos o topo de uma colina com crista de samambaia e, bem diante de nós, descendo uma encosta íngreme, estava o bem-vindo azul do mar.

“Espere,” eu disse, quando Bej ia correr para descer a colina rumo às cabanas construídas à beira-mar.

“Espere pelo quê? Haradil está lá em baixo!”

Eu a puxei para trás, para as grossas frondes. Seliku e Camy, sujas e suadas, olhavam-nos. “Bej, escute-me. Essas pessoas foram mandadas pra cá, pelos Mori pelos crimes que cometeram. Algumas delas podem ter violado algum costume idiota Mori, mas outras devem ser realmente perigosas. Elas podem ter destruído ou matado.”

Como Haradil fez.

Seliku disse, “Alo está certa.” Ela puxou sua faca de cerâmica e olhou para nós.

Camy olhou de volta com descrença. “As facas são para o trabalho, não... você não pode esperar que eu ... Sel, eu não quero!”

“Nenhuma de nós quer,” eu disse. Eu compartilhava o desgosto de Camy, compartilhava a relutante prevenção de Seliku, compartilhava a ansiedade de Bej para ver Haradil.

Estas eram minhas irmãs-espelho. Depois de um momento, Camy, Bej e eu pegamos nossas facas.

Juntas, comigo na liderança, fomos em direção à colônia.

Assim que chegamos perto, detalhes apareceram, todos eles repugnantes. Cabanas eram tão frágeis que parecia que o vento iria soprá-las dali. Eram construídas de tronco de madeira de samambaia, cobertas com folhas largas. Entre elas, queimavam duas ou três fogueiras cercadas com pedras e cobertas com caldeirões de folhas. Pessoas, incluindo algumas crianças, correram freneticamente de um lado para outro, assim que nos viram.

Paramos no meio da colina, sorrindo dolorosamente, e esperamos.

Finalmente, dois prisioneiros vieram em nossa direção. Seliku me olhou e eu fiz um gesto impotente. Eu tinha tentado o melhor que pude sem nenhum dado. Mesmo assim, eu tinha escolhido o corpo errado.

Os dois que vieram em nossa direção eram menores e mais leves que nós, o que, pensando bem, fazia sentido: menos massa para sustentar com a colheita de alimento. Frágeis, sem rabo, pelos espessos para conservar o calor e desencorajar as mordidas de insetos. Eles andavam em duas pernas, mas tinham apenas dois grossos tentáculos que terminavam em dígitos opostos desajeitados. Mas as faces eram humanas. Um dos prisioneiros tinha sido infectado com um tipo de fungo local que cobria sua cabeça e parte de suas costas. Eu vi Camy olhar com horror. O outro tinha uma cicatriz do lado esquerdo de sua face. Acho que nunca vi sentientes mais feios ou mais patéticos.

Silenciosamente, simultaneamente, colocamos nossas facas de volta no cinto de ferramentas. Qualquer uma de nós poderia esmagar todas essas pessoas como geleia.

Então, veio o pior.

Seliku disse, “Oi. Estamos procurando por nossa irmã-espelho, Irmã-espelho Jiunip Haradil 7664-3. Ela está aqui?”

As duas criaturas nos olharam. Então, uma falou incompreensivelmente. Bej arfou de espanto. “Eles não têm capacidade de tradução!”

Claro que não. A tradução vinha através de MIATIREQ por implante, tão simultaneamente que praticamente passava despercebida.

Esses pobres seres não tinham implantes. Nem nós. Então, eles moravam aqui, incapazes de conversar até mesmo com outros prisioneiros patéticos, privados até do consolo das palavras para compartilhar o insuportável. Isso parecia a pior crueldade. A morte não seria melhor que isso?

Camy deu um passo para trás e usou seus tentáculos para cobrir sua face. Seliku insistiu, sua voz levemente trêmula, em muitas outras línguas; eu não havia percebido que ela tinha aprendido tantas. Nenhuma resposta.

Por fim, eu disse muito vagarosamente e com uma variedade de tons e inflexões: “Haradil? Har...a...dil? HARadil? HaraDIL? HarAdil?

Haarrrraaadddiilll? Har dil?”  
ad ra  
il? Ha

Uma delas deu certo. O prisioneiro com os fungos fez um rápido gesto estalante com seus dígitos, um gesto que não entendi, enquanto ele repetia “Haradil” em um tom gutural com uma inflexão ascendente. O outro prisioneiro olhava pateticamente. Eu acenei com a cabeça concordando e sorri, e o primeiro homem apontou em direção à floresta da qual tínhamos acabado de sair. Eu fiz um gesto de desamparo e ele se empertigou em sua altura diminuta, fez uma cara feroz e um gesto para o seguirmos. Nós quatro o acompanhamos contornando a floresta até que, a aproximadamente meio blinu<sup>120</sup> do acampamento, ele entrou no meio das samambaias.

Parecemos percorrer um longo caminho floresta adentro. Finalmente, uma clareira onde a mata havia sido derrubada diante da cabana mais frágil de todas, agachada, mais uma das criaturas feias. Assim que nos aproximamos, ela ergueu seus olhos para nós e eles ficaram cheios de angústia e desespero e, então, reconhecimento.

Haradil.

Bej caiu em lágrimas. Mas Camy correu até ela e, com toda a força de seu corpo superior, bateu o punho de seus tentáculos na face chorosa de Haradil. “Como você pôde, Hari? Como você *pôde* fazer isso com todas nós?”

Eu entendi a fúria de Camy, a tristeza de Bej, o desgosto de Seliku. Eu compartilhava os três sentimentos. Mas eu era a bióloga. Depois que Seliku retirou Camy de cima de Haradil, ajoelhei ao lado dela para examinar seus ferimentos. O prisioneiro-guia tinha se infiltrado na floresta novamente. Os ossos fracos da face de Haradil pareciam não ter se quebrado, mas, obviamente, ela estava com dor, e minha raiva transferiu-se dela para Camy.

“Você poderia tê-la matado! Esse corpo é realmente frágil!”

“Desculpe-me,” Camy engasgou. Ela não chorou. Não choramos facilmente.

Haradil não disse nada, e isso foi, em princípio, estranhamente tranquilizador, porque era o jeito dela desde quando emergiu de MIATIREQ, era, pelo menos, um sinal da Haradil que conhecíamos.

“Haradil,” eu disse o mais calma que pude, “eu vou te dar nanomedicinas.”

Ela se encolheu debaixo das minhas mãos. Seliku disse duramente: “Hari, os Mori não saberão, nem MIATIREQ. Não há sensores aqui. Ninguém saberá o que fazemos neste lugar.”

“Sem nanomedicinas!” Haradil chorou, e, de alguma forma, a voz dela ainda era a mesma, o que era horrível naquele terrível corpo.

<sup>120</sup> Neologismo referente à medida de distância criado pela autora.

“Por que não?” eu disse, mas eu já sabia. Segurando sua delicada e imunda face entre minhas mãos, vi o início da mesma infecção fúngica que o outro prisioneiro tinha, e eu arrepiei.

“Os nanomedicinais me manterão viva!”

“E você quer morrer,” Seliku disse na mesma voz dura. “Dane-se Haradil. Você vai viver. Você nos deve isso, e muito mais.”

“Não!” Haradil berrou, e então ela fugiu tendo escapado do meu abraço gentil. Bej a pegou com um movimento brusco, que podia, por conta própria, ter quebrado alguns ossos. Haradil gritou e mancou ineficazmente.

Horrorizadas, furiosas e determinadas, imobilizamos Haradil. Bej e Camy seguraram suas pernas e um par de braços. Seliku desenrolou de seu cinto uma corda longa e superfina, e a amarramos. As outras me olharam; eu era a bióloga. Puxei minha faca e cortei o braço de Haradil e, depois, cortei o meu, e os pressionei juntos, com firmeza. Nanomedicinais passaram de mim para ela. Haradil começou a emitir um som lamuriante em tom baixo, como um animal numa armadilha.

Levou um longo tempo para os nanomedicinais duplicarem-se a ponto de Haradil atingir a sedação. Até o cair da noite, tivemos de ouvir aquele som terrível. Finalmente, ela adormeceu; nós a carregamos para dentro da floresta e a deitamos debaixo dos nossos cobertores.

Não precisávamos dormir muito, mas não havia mais nada a fazer. Eu nunca tinha visto tanta escuridão. Nenhuma luz estelar penetrava a saliência das copas das árvores. Minha visão infravermelha revelava, fora minhas irmãs-espelho, uma uniforme e baixa neblina de plantas e insetos vivos. Não fizemos fogueira pelo mesmo motivo pelo qual tínhamos deixado a cabana de Haradil. Nem todos os prisioneiros em 17843 devem ser tão generosamente cooperativos quanto o que nos trouxe até Haradil. Algumas dessas pessoas já tinham matado.

Como Haradil .

“Desculpe por ter batido em você,” eu ouvi Camy sussurrar, no escuro, a Haradil, que estava sedada, e eu sabia que Camy estava e ao mesmo tempo não estava arrependida.

Mas o mais estranho na escuridão da noite era a ausência de MIATIREQ. Eu não esperava me sentir tão completamente desamparada. Minhas irmãs-espelho deitaram tão perto de mim que suas respirações eram as minhas, o perfume de seus corpos enchiam minha boca, seus tentáculos agarravam partes da minha pele. E eu ainda sentia falta de MIATIREQ. Aquela voz na minha cabeça, sempre lá, sabendo o que eu estava fazendo que nada lhe fosse dito, sabendo o que eu queria. Apoiando e acompanhando a bióloga. Eu sentia tanta falta que minha garganta se fechou e meu corpo estremeceu.

“Você está com frio, Alo?” Seliku sussurrou. Na escuridão, ela empurrou

mais de seu próprio cobertor sobre mim. Mas ele não me esquentou, não trouxe conforto, não era – chocantemente, horrivelmente – do que eu precisava. De jeito nenhum.

Haradil dormiu por dias e, durante esse tempo, não fizemos nada, exceto adentrarmos mais a floresta, apanhar folhas, e consumi-las para complementar e conservar nossa ração de comida concentrada. Era um processo exaustivo, chato e sem fim. Os corpos que eu tinha pedido eram muito grandes para o sustento disponível, com uma pequena capacidade de armazenamento. Todas nós perdemos peso e, a cada vez que eu tinha de carregar Haradil sedada, ela parecia mais pesada nas minhas costas. Apesar dos nossos esforços, tivemos de usar um pouco da nossa ração alimentar, e nossos suprimentos diminuía regularmente.

Quanto mais nos distanciávamos dos outros prisioneiros, mais eu podia ver por que eles acampavam na beira do mar. Devia haver alguns plânctons comestíveis ou pequenos vermes marinhos no mar; seriam compatíveis com a fauna do nível 4. Mais importante, na praia teria sido possível ver o céu, ouvir as ondas. Debaixo das coberturas das samambaias, não se via nada, exceto um verde polposo em meia luz, alienígena e silencioso. O único som era o zumbido alto dos insetos que nos picavam constantemente. Ocasionalmente, quando o vento vinha da direção certa, um cheiro de plantas podres vinha em nossa direção, um cheiro fétido muito forte. Eu já estive em muitos mundos feios, mas nenhum eu odiei tanto quanto esses.

No sexto dia, acampamos, logo após o meio-dia, em uma clareira pequena e relativamente seca. Estávamos muito cansadas, e mesmo a enorme bolha do gigante gasoso sobre nossas cabeças era melhor que aquele verde opressivo. Bej e Seliku fizeram uma fogueira, apesar do risco da fumaça subir acima das samambaias e revelar nossa posição. Assentamo-nos em volta dela e comemos, em um acordo tácito, o dobro da nossa porção normal de ração alimentar, tomando água de um córrego lamacento.

“O que é isso?” Seliku perguntou a Camy.

Camy estava segurando um pedaço grosso de tronco de samambaia, que ela estava esculpindo com sua faca de cerâmica. Ela produziu um padrão de miçangas redondas e graciosas ao longo da madeira, separadas segundo o padrão CeeHee, as mais adoráveis proporções em arte e matemática. Até aqui Camy era artista.

A visão inexplicavelmente me alegrou. “Camy...” Eu comecei, e o céu explodiu.

Algumas de nós gritaram. Não havia nenhum barulho, mas, no céu do outro lado do gigante gasoso, surgiu um brilho, que depois ficou ainda mais forte. Bej se jogou em cima de Camy, eu fiz o mesmo com Haradil, e Seliku caiu no chão. Em um momento, estava tudo acabado. Seliku olhou para cima.

“O que... o que foi aquilo?” perguntou Camy, mas poderia ter sido qualquer uma de nós.

“Eu não sei,” Seliku disse, e a voz dela parecia bem mais tensa que a de Camy. “Mas eu acho que a estação acabou de explodir.”

“A estação?” Bej disse. “A estação Mori? A estação de MIATIREQ?” Todas as estações eram, num certo sentido, de MIATIREQ. Ele as criava, as mantinha e as fazia funcionar. “Como isso poderia ser?”

“Eu não sei,” Seliku disse. “Não pode ser. A menos que MIATIREQ tivesse feito isso.”

“Por quê?”

“Eu disse que não sei!”

“Sel”, falei, “eu vi algo assim quando aterrissamos, pouco antes de eu cair naquela samambaia gigante, só que não tão claro. Um clarão de luz. Isso também poderia ser a nave explodindo? Não, eu sei que você não *sabe*, mas você viu um clarão naquela hora?”

“Não. Mas todas nós pousamos antes de você, e estávamos debaixo das frondes – aquele primeiro clarão não foi tão forte quanto esse?”

“Não, não tão claro. Mas eu vi.”

Seliku disse, com uma relutância que eu não entendi. “Se esse clarão foi a estação, então, eu acho que o que você viu poderia ter sido a nave. Mas não há razão para MIATIREQ explodir nenhuma delas.”

“Talvez ele não tenha explodido”, Camy disse.

Todas nós olhamos para Haradil, ainda profundamente sedada. Se houvesse respostas, elas viriam dela. Mas, se a nave e a estação tivessem realmente explodido –

“Eu acho que”, Camy começou, “é melhor nós –” Homens irromperam da densa folhagem polposa.

Doze prisioneiros, todos armados com versões mais longas, grossas e pontiagudas da madeira entalhada por Camy. *Lanças* – minha boca sentiu o gosto da palavra arcaica e viscosa. Então, os exilados sabiam o tempo todo onde estávamos. Eles tinham experiência em rastrear, assim como eu tinha, e tinham ficado contra o vento o tempo todo.

Eu disse calmamente: “peguem suas facas e façam um círculo de costas e ao redor de Haradil.”

Nós o fizemos, quatro mulheres comparativamente grandes contra uma dúzia de frágeis pigmeus. Só então eu vi que a ponta da lança mais próxima de mim estava bezuntada com alguma coisa grossa e verde.

Essas pessoas haviam tido anos de exílio para aprenderem sobre a flora daqui, assim como para desenvolverem estilos de guerras livres dos parâmetros de MIATIREQ. A lança poderia facilmente estar coberta com algum veneno local. Nossos nanos poderiam lidar com isso, mas, enquanto os nanos trabalhavam, provavelmente, estaríamos sedadas, completamente vulneráveis.

Um senso de irrealidade tomou conta de mim. Eu fiquei aqui – eu, Jiunip Akilo Irmã-Espelho 7664-3, que tinha adaptado sementeiras sentientes, não muito diferentes destas em vários outros mundos – encarando um inimigo armado com lanças, enquanto eu segurava somente uma faca. E a parte mais irreal era que essas pessoas também, pelo menos as que não haviam nascido aqui, tinham vindo do mesmo universo de nano, de abundância e de paz. De MIATIREQ, que nunca teria permitido isso.

Seliku disse em uma voz que eu não reconheci: “Alguém... alguém de vocês fala o padrão?”

Para a minha surpresa, o prisioneiro mais próximo respondeu, choramingando em um estranho sotaque. “Vocês fazer isso! Vocês e suas mágica! Vocês destruir nuvens e agora nunca mais teremo chuva!”<sup>121</sup>

Mágica. Cinco pequenas garotas jogando “mágica” e “morte” e “supernova,” sabendo, asseguradas por MIATIREQ, que para nós isso não existia.

Eu disse para o pigmeu, que devia ser da terceira ou da quarta geração para ser tão ignorante: “As nuvens retornarão. Mas não as destruímos. Não somos destruidoras.”

Ele acenou com a lança para Haradil. “Ela é. Ela disse isso.”

Oh, o que Haradil tinha dito? Que ela era uma destruidora, talvez que, ela quisesse morrer. Ela podia estar tentado fazer com que eles a matassem. Suicídio por companheiro de exílio.

Camy disse: “Mas vocês não a mataram. Você sabia que, se vocês a matassem, toda sua mágica ruim passaria para vocês.”

Eu vi no rosto dele, nas faces doentes e degradadas de todos os pigmeus, que era verdade. Eles temiam demais que os poderes de destruição de Haradil para matá-la. Então, o que estavam fazendo aqui, agora?

Eu disse: “Vocês querem que a gente vá pra longe.”

“Sim! Vão!”

Era por isso que Haradil vivia longe daquilo que poderia ser o conforto de dividir a miséria. Mas, claro, ela não queria conforto. Ela queria a morte e o sofrimento, como reparação pelo que ela tinha feito.

Seliku disse: “Pode ser uma armadilha, para fazer-nos abaixar as facas.”

Eu olhei de novo para as criaturas patéticas diante de nós. Duas, eu via agora, estavam com as pernas tremendo de medo. Eu disse calmamente: “Não é uma armadilha. Bej, carregue Haradil. Iremos para mais longe, para dentro da floresta. Movam-se devagar, mas com firmeza... agora.”

Os prisioneiros nos viram sair. Depois de apenas alguns momentos, a visão deles foi bloqueada pelo eterno verde esponjoso.

\* \* \*

<sup>121</sup> As irregularidades na fala são propositais, visto que os prisioneiros não tinham bom linguajar.

Então, novamente, caminhamos todo o resto do dia, e o outro, fazendo rodízio para carregar Haradil. Economizamos o resto de nossos nutrientes concentrados para Haradil e comemos apenas um tipo seguro de folha crua apanhada das plantas enquanto marchávamos. A folha tinha gosto ruim. Os nanomedicinais não ajudavam nem com o gosto nem com a fome; em qualquer lugar civilizado, essas são sensações humanas prazerosas. Eu podia sentir meu corpo mudar para o modo de conservação de energia, o que tornava mais difícil continuar, mas mais fácil não pensar. Isso, agora, seria minha esperança. Não pensar.

Finalmente, assim que a escuridão chegou, fizemos o acampamento em um pequeno espaço aberto. Uma fogueira, cobertores tirados dos nossos cintos, estrelas acima, mas não, o que eu vi com uma exausta gratidão, o gigante gasoso. E assim que nos assentamos ao redor da fogueira, desanimadas demais para conversar, Haradil acordou.

“O que –”

“Você está conosco, você tomou nanomedicinais. Sente-se,” Camy ordenou.

Haradil sentou-se. Ela olhou em volta, e então para nós. Talvez Camy e Bej, as artistas, poderiam ter imaginado tal expressão de tormento, mas eu não podia.

Seliku disse, nem gentilmente nem severamente: “Haradil, você forçou nossa vinda a este planeta, e agora nós –”

“MIATIREQ deixou vocês virem? Os Mori deixaram vocês virem?”

“Não,” disse Camy com rispidez. “Sel acabou de lhe dizer – nós forçamos nossa descida. E agora parece que nosso caminho de volta se foi para sempre.”

“O que você quer dizer!” Haradil exclamou. Pelo menos ela estava conversando.

Eu disse, com um dó repentino: “Camy, não. MIATIREQ reconstruirá a nave, você sabe disso.”

“Não sabemos de nada!”, Camy disse.

Seliku falou ainda naquela voz neutra e cuidadosa, como se ela se dirigisse a uma criança inconstante: “Haradil, todas nós falaremos em voltar pra casa, em um momento. Agora, estamos dizendo que viemos de tão longe, com todo esse perigo – nós não temos implantes agora, você sabe, nenhuma de nós – para descobrir o que aconteceu. Por que você destruiu aquele sistema estelar habitado?”

Haradil nos olhou sem esperança. Seu olhar movia-se de uma face para outra ao redor da fogueira. Na luz oscilante, seu rosto desolado naquele corpo de pigmeu parecia mais velho que o próprio MIATIREQ.

Bej disse: “Foi a Grande Missão, Hari? Você se tornou uma arlbenista, e o sistema incluía um planeta com vida sem DNA nele? Existe uma documentação agora, você sabe, os arlbenistas estavam errados, a galáxia não estava vazia antes de os humanos começarem a enchê-la. Se você se tornou uma arlbenista –”

“Eu não sei se algum planeta no sistema tinha vida sem DNA,” Haradil disse tristemente.

“Então você –”

“Eu não era uma arlbenista.”

Camy disse, “então, *por quê?*” Eu vi sua ferocidade levando Haradil de volta ao silêncio.

Seliku o quebrou dizendo: “E como? Como você transformou um asteroide em um míssil forte o suficiente para explodir uma estrela? Até mesmo MIATIREQ disse que Ele não sabia como fazer isso!”

“Ele não o fez.” Haradil disse.

Eu gritei, “Então, o que aconteceu?”

“Foi a luz que aconteceu,” Haradil disse. “Feixes de luz.”

“Feixes de quê?”, Camy perguntou nervosamente. “De que você está falando?”

“Fótons,” Seliku disse. “É isso mesmo, Haradil? Você quer dizer fótons?”

“Sim.” Ela olhou para suas mãos feias, os dígitos tão espessos que, mesmo na sua magreza, a luz do fogo não brilhava através deles. “Eu estava transformando um asteroide, mais um planetoide, em órbita ao redor da estrela. Eu estava –”

“Você não podia ter feito isso,” Seliku disse. “Eu vi os dados dos Mori sobre a explosão. Aquele asteroide estava numa órbita extremamente excêntrica – ele tinha sido capturado pela gravidade da estrela há aproximadamente meio milhão de anos e estava caindo numa espiral rumo ao disco estelar. Pouco antes da explosão, o asteroide estava muito próximo da estrela, pegando uma assistência gravitacional para se projetar. Não há como, nem mesmo um corpo-máquina teria sobrevivido a isso.”

“Eu sei,” Haradil disse. “Eu não estava no asteroide.”

Seliku disse, “Onde você estava?”

Ao invés de responder, Haradil disse: “Eu estava transformando o asteroide – tentando transformar o asteroide – em um trabalho de arte. Arte de luz. Para ser uma artista como você, Bej. Como você, Camy. Vocês quatro têm... têm coisas para fazer. Eu só tinha MIATIREQ.”

Bej disse: “É onde você estava. Não na estrela, mas em *upload* com MIATIREQ. Direcionando a arte através dele. Nós já fizemos isso.”

Haradil não olhou pra Bej, e logo eu soube que ela também não estava em *upload*. Haradil disse: “A arte era fundir fótons. Você sabe, para criaram aumento de energia.”

“Sim,” Seliku disse, mas ela olhou um pouco assustada. O resto de nós devia ter olhado para o nada porque ela disse: “É como MIATIREQ opera, em parte. De fótons e átomos, Ele cria uma mistura de matéria e energia temporária. Ele também força o compartilhamento de fótons entre estados quânticos para criar um enredamento. É como MIATIREQ

faz os buracos de transporte, é como Ele faz a informação circular – na verdade, é como Ele existe. O processo inteiro é a base para MIATIREQ ser tecido no espaço-tempo. É apenas conhecimento básico.”

Não para mim e, de acordo com as faces de Bej e Camy, para elas também não. Mas Haradil parecia ter aprendido muito sobre isso.

Eu disse, tentando manter minha voz suave o suficiente para não colocar Haradil numa atitude de oposição maior: “Foi isso o que aconteceu, Hari? Você estava ligada a MIATIREQ para criar esta arte e, de alguma forma, você juntou muita energia fóton ou outra coisa para explodir a estrela?”

“MIATIREQ não permitiria que isso acontecesse,” Seliku disse. “De qualquer forma, a energia de que você precisaria seria enorme, mais do que você poderia pegar de qualquer escultura luminosa.”

Bej disse: “Era uma escultura, Hari?”

“Não. Era... ia ser... o que importa o que eu estava fazendo! Eu não consegui fazer e matei um sistema estelar!”

Eu disse gentilmente: “Minha irmã, a escultura não importa se você não pensar que ela importa. O que importa é como o sistema explodiu. O que aconteceu?”

“Eu não sei!” Haradil ferrou. “Eu estava lá trabalhando na arte e, de repente, o asteroide fugiu do meu controle e acelerou em direção à estrela, e eu não sei como!”

“Isso não faz sentido,” Bej disse. “Se você estava em *upload* com MIATIREQ e isso aconteceu, então Ele lhe diria o que houve no momento em que você perguntou.”

Seliku disse: “Você perguntou?”

Haradil ficou em silêncio. Camy levantou seus pés e desenrolou seus tentáculos. Iluminada pela luz do fogo baixo, ela, de repente, pareceu terrivelmente vingativa. “Você perguntou, Haradil? Você explodiu um sistema estelar e *não perguntou o que aconteceu?*”

“Claro que ela perguntou”, Bej disse. “Hari?”

“Eu perguntei mais tarde,” Haradil disse. Eu tinha visto essa postura em mamíferos primitivos em outros mundos. Haradil se encolheu, de medo da sua matilha. Isso fez meu estômago ficar enjoado. “Eu perguntei mais tarde e MIATIREQ disse... disse que Ele não sabia o que eu tinha feito.”

“Isso não é possível!”, Camy disse brava. “Se você estava em *upload* com MIATIREQ, Ele saberia exatamente o que você tinha feito e você também! Você está mentindo!”

Essas ficaram pairando no ar iluminado pelo fogo. Insetos, invisíveis na escuridão inimiga, gemeram. Nunca mentimos umas para as outras. Irmãs-espelho não mentem umas para as outras. Suas irmãs-espelho são as únicas no universo para quem você pode dizer qualquer coisa, confessar qualquer coisa, porque

a capacidade da mesma ação está em cada uma delas. Uma irmã-espelho sempre aceita tudo sobre você, como nenhum amante nunca fez, nenhum amigo, ninguém mais, a não ser MIATIREQ.

“Ela não está mentindo,” eu disse.

Camy virou-se para mim. “Mas se ela estava em *upload* e fez alguma coisa para – ”

“Ela não estava em *upload*,” eu disse vagorosamente. “Estava, Haradil? Você não estava no estado de *upload*, você estava no estado de fusão. Você tinha imerso uma segunda vez com MIATIREQ.”

Haradil me fitou e, no alívio que se espelhou em seus olhos, vi que eu estava certa. Ela estava aliviada porque, agora, nós sabíamos.

Bej gritou: “Oh, Hari! Por quê? A primeira vez que você fez isso, você voltou tão... tão... afusão reduz as pessoas, as destrói! Você deixou partes de você, ou alguma coisa, pra trás, em MIATIREQ – você sabe que nunca mais foi a mesma depois disso!”

“Eu sei,” Hari disse com tanta simplicidade que meu coração doeu. Haradil, sabendo que ela estava incompleta, fragmentada, tinha voltado para o estado de fusão para encontrar seus pedaços perdidos. Ou, talvez, apenas para redimir-se do que ela visa como uma vida desperdiçada (“Vocês quatro têm... têm coisas pra fazer”) pela criação de um objeto de arte fantástico e inovador. Qual de nós não tinha sonhado com aquele tipo de glória e fama pelo nosso trabalho? Somente Seliku tinha conseguido.

Foi Seliku quem mudou a conversa do estado de Haradil, para o que Seliku via como o mais importante: o estado de MIATIREQ. Ela disse calmamente: “Se Haradil não está mentindo, então MIATIREQ está.”

Nós a olhamos com espanto. Seliku era cosmologista; ela conhecia MIATIREQ tão bem quanto algum ser humano seria. Ela sabia que MIATIREQ não poderia mentir.

“Isso é impossível!”, Bej disse.

“Sim, é impossível,” Seliku concordou, e nós quatro olhamos umas para as outras através do fogo baixo.

Haradil disse em desespero: “Vocês não veem que não importa se MIATIREQ está mentindo ou não? Só importa que, mesmo que eu não soubesse por que, eu destruí *vida*. Um mundo inteiro de vida. Minha arte, minha ação. E nada que eu possa fazer – nada que ninguém possa fazer, nem mesmo MIATIREQ – pode mudar ao menos uma pequena parte da minha culpa e vergonha.”

Eu acho que eu soube, por um momento, o que aconteceu a Haradil. Mas minha atenção estava em Seliku. Ela e eu éramos os únicos cientistas ali. Eu disse a ela: “Se MIATIREQ não mente, e se Ele estiver mentindo, o que isso significa?”

Ela respondeu indiretamente, seus tentáculos quietos em seu colo, sua voz baixa o suficiente para alcançar apenas nós quatro, fechadas em nosso círculo com a luz do fogo oscilante por entre a escuridão. “Eu sei que nenhuma de vocês entende meu trabalho, os algoritmos que me deram o prêmio Zeotripab. Vocês teriam que entender como o universo funcionava.”

“O espaço-tempo vibra, vocês sabem, em suas partículas minúsculas. Elas vibram através do espaço. Grávitons – uma das partículas a que cria a força gravitacional – são as únicas partículas que também têm uma oscilação mínima no tempo. Isso é o que faz delas as únicas partículas – eu não sei como dizer isso sem a matemática – as únicas partículas que ‘vazam’ do universo, afetando sua massa. É por isso que o universo se mantém em expansão. A falta de grávitons é o que faz o espaço-tempo possível, o que, por sua vez, faz qualquer outra coisa possível.”

Bej disse ingenuamente; “Você provou isso tudo?”

Seliku sorriu. “Não. Apenas uma pequena parte disso. Isso é conhecimento antigo. MIATIREQ funcionava manipulando essas minúsculas oscilações de tempo, em formas até menores. Mas isso significa que Ele não pode mentir. Ele é delimitado pelas constantes físicas do universo. Se Ele disse que não sabe como Haradil explodiu o sistema estelar, então Ele não sabe.”

“Mas,” eu disse, “poderiam, Ele e Haradil juntos – eles estavam fundidos, lembra-se – terem feito isso? Ele poderia ter usado Haradil para fazer isso? Aliás, alguém perguntou a MIATIREQ se Ele tinha explodido o sistema?”

Camy se sobressaltou. “MIATIREQ?”

“Ele não pode mentir,” eu disse, olhando para Seliku, “mas pode destruir, certo? Ele destruiu a nave e a estação. Podia haver Mori na estação, não sabemos. Com todas aquelas constantes físicas que você mencionou, existe alguma que poderia absolutamente abster MIATIREQ de destruir um sistema estelar com vida?”

“Constantes físicas?”, Seliku falou. “Não.”

Bej disse: “Mas existem os próprios parâmetros de MIATIREQ! Ele preserva, não destrói! Todo mundo sabe disso! Todo mundo sabe disso!”

“Seliku,” eu disse, “os parâmetros morais de MIATIREQ são tecidos no espaço-tempo como sua incapacidade para mentir?”

“Sim. Seus parâmetros morais são programações, mas programações invioláveis, programações centrais. Redundância não começa nem a descrever o quanto esses parâmetros são uma parte profunda de MIATIREQ. Eles não podem ser tocados nem mesmo por Ele.”

“De qualquer forma,” eu disse, “se Ele não pode mentir, se Haradil explodiu o sistema estelar enquanto ela estava fundida a MIATIREQ, então, Ele explodiu

o sistema. Ele destruiu vidas. Não você, Hari – ” eu falei para ela, suplicando “ – *não você. MIATIREQ.*”

“Eu não acredito!” Camy disse. “MIATIREQ não pode fazer isso! Não pode destruir...” Camy calou-se, e eu sabia que ela havia se lembrado da nave, da estação.

Haradil não tinha se movido. Ela se sentou olhando para seus tentáculos em seu colo, um espelho inconsciente da postura de Seliku, embora os ombros de Hari caíssem para frente.

“Haradil,” eu repeti, “você não fez isso. MIATIREQ fez.”

Finalmente, ela levantou seus olhos aos meus. “Não importa, Alo. Não faz diferença. Eu estava em estado de fusão. Naquela hora, eu *era* MIATIREQ.”

Nós todas olhamos para ela. Nenhuma de nós sabia o que dizer. Nenhuma de nós, exceto ela, que tinha estado lá.

“Eu acho”, Bej finalmente disse, “que está na hora de irmos para casa.”

Não poderíamos partir até de manhã. Os esporos manipulados que estavam armazenados em nossos cintos, os mesmos esporos que tinham criado os flutuadores biológicos que nos trouxeram aqui, precisavam da luz do sol para se alimentarem, para crescerem e se dilatarem. Só poderíamos deixar a superfície em um dia claro e ensolarado. Só poderíamos sair de um espaço grande e aberto entre as enormes samambaias.

E, claro, uma vez que flutuássemos para a atmosfera superior, só poderíamos sobreviver se MIATIREQ tivesse criado outra nave para nos buscar.

Ninguém mencionou isso. Conversamos muito pouco, assim que nos embrulhamos nos cobertores perto do fogo. Eu não pude dormir, e duvidei que as outras também pudessem.

Seliku estaria pensando no paradoxo de MIATIREQ. Ele não poderia destruir e tinha destruído. Ela estaria indo além da matemática, da lógica do espaço-tempo, tentando encontrar uma saída.

Bej e Camy estariam lutando com o problema moral. Haradil tinha sido MIATIREQ; Ele tinha matado; portanto, Haradil tinha realmente matado? Você poderia cometer genocídio sem saber e, se pudesse, seria mesmo um genocídio?

Haradil – eu não sabia o que Haradil estava pensando. “Eu *era* MIATIREQ,” ela disse. Eu não sabia, não podia imaginar o que aquilo realmente significava. Mas ela estava certa, de alguma forma – ela já não era Haradil há muito tempo.

Um milênio pareceu passar antes que eu caísse no sono.

Quando acordei, assim que a primeira luz sombria foi filtrada pelas samambaias polpudas, Haradil tinha ido embora.

\* \* \*

“Dane-se no inferno para sempre!” Camy gritou. Eu não sabia o que era “inferno”; Camy gostava de passear pelas bases de dados arcaicas de MIATIREQ. Era do que ela gostava.

Seliku disse: “Alo, você pode segui-la?”

“Sim”

Apressadamente, arrumamos as malas. A manhã estava nublada e chuvosa; não poderíamos ter saído de ^17843 naquele dia, mesmo se Haradil não tivesse fugido. De início, senti o cheiro dela facilmente. Depois de segui-la por metade da manhã, eu tinha certeza. “Ela está voltando para a praia,” eu disse. “Para os acampamentos.”

Bej, com seu rosto sujo, enrijecido no esforço de reter as lágrimas, disse: “Ela quer que eles a matem. Ela ainda pensa que foi responsável pelo... pelo genocídio.”

“Talvez ela tenha sido,” Camy disse amargamente. Eu senti o eco daquela crueldade em mim. Haradil não imaginou que nós a seguiríamos – e assim arriscaríamos nossas próprias vidas? Ela sabia que planejávamos sair de ^17843 hoje. Ela, um quinto de uma irmã-espelho, estava colocando em perigo o grupo todo. Em que ponto a reparação moral se torna egoísmo?

E se eu estivesse na posição dela eu teria feito a mesma coisa?

Talvez tivesse. A percepção só piorava minha amargura.

Nós estávamos tomando uma rota diferente, mais em direção à costa, daquela que nós tínhamos tomado na vinda. O solo inclinou para baixo e ficou muito mais alagadiço. A flora também mudou. Assim que o solo ficou mais molhado, as enormes samambaias que se agigantavam foram substituídas por junças mais espalhadas.

“Esperem,” Seliku chamou do final da nossa triste procissão. “Akilo, as plantas aqui são aquelas que estávamos comendo e eu não vejo nenhuma outra à frente. Eu acho que deveríamos parar aqui e comer enquanto podemos.”

“É uma boa ideia.”

Colocamos um punhado daquela coisa indigna em nossas bocas e mastigamos. Estes corpos leves e pequenos continham muito pouca gordura extra; meus tentáculos tinham a aparência azulada e magra de uma rápida perda de peso. Mas, pelo menos, as folhas fariam meu estômago parar de doer temporariamente.

Depois de comer, caminhamos em frente. No terreno pantanoso, caminhar era muito mais difícil. Cada passo fazia um som de algo se afundando na lama<sup>122</sup>. O solo foi ficando cada vez mais úmido e lamacento, com pequenos montes de terra que ofereciam mais firmeza ao pé, mas que também estavam cheios de pequenos vermes pálidos. O sol, atrás das grossas e acinzentadas nuvens, quase não esquentava minha pele e nada podia aquecer meu coração.

---

<sup>122</sup> Onomatopeia usada para descrever o som de quando se pisa em um chão pantanoso

“Alo... pare um minuto...”

Eu virei a tempo de ver Camy vomitar. Um pouco mais tarde, as cólicas me atingiram. Todas as folhas que eu tinha comido voltaram em uma nojenta massa verde. E depois outra. E depois eu a senti na outra extremidade do meu corpo.

Quando acabou, continuei em direção a um pequeno monte de terra onde havia uma junça de musgos e me deitei. Os nanomedicinais foram eficientes; eu me sentiria melhor em alguns momentos, e não haveria nenhuma toxina duradoura em meu corpo. Mas não era isso que me incomodava.

“Isso dá para o almoço,” Seliku disse caindo ao meu lado. Vermes arrastavam-se em direção ao rabo dela. “Ah, eu odeio esse lugar.”

Bej disse com convicção: “Não fomos feitas para essa vida. Isso é como animais vivem, não pessoas!”

Eu tomei isso como uma afirmação moral, não biológica. De qualquer forma, eu não tinha forças para discutir.

Camy, sempre a mais delicada de nós, disse: “Tem areia bem ali. Eu vou esfregar minha bunda nojenta lá.”

Seliku deitou de lado e me olhou. “Alo, aquelas eram as mesmas folhas que tínhamos comido o tempo todo. Exatamente as mesmas. Você disse isso.”

“Sim. A única coisa que eu tenho que descobrir é se elas eram enantiomorfas.”

Seliku disse: “Imagens Espelhadas.”

“Sim. Algumas moléculas, especialmente mas não exclusivamente cristais, são a parte da direita e outra a parte da esquerda – elas são chamadas de enantiomorfos uma da outra. Biológicos normalmente podem digerir somente uma ou outra.”

Bej disse: “Imagens Espelhadas umas das outras. Como nós.”

Eu sorri pra ela. “Sinto uma arte vindo por aí.”

“Talvez.” Ela sorriu de volta, e eu pensei: *Esse é o único momento bom que tivemos neste satélite imundo.*

Camy gritou.

Nós três demos um pulo. Bej correu em direção a Camy e eu gritei: “Não, Bej! Pare!”

“Ela está afundando!”

“Pare! Você irá também! Eu já vi isso, posso ajudá-la! Camy, não lute! Arqueie-se para trás e deite-se devagar – devagar – de costas e espalhe seus braços e pernas o máximo que você puder. *Deavagar.*”

Ela tinha afundado na areia movediça um pouco acima de seus tornozelos. Ela arqueou-se para trás e estendeu seus quatro tentáculos. Eu podia vê-la tremer. Os pés dela não saíram da areia, mas ela não afundou mais, posicionada para trás como um arco, seus olhos e boca bem acima da areia. “Por favor... ah, por favor...”

Os arlbernistas rezavam; nós, não. Eu arranquei a corda do meu cinto

e a joguei para Camy. Ela não era longa o suficiente e não alcançou. Antes que eu pudesse perguntar, Bej pegou sua corda e amarrou as duas, os dígitos dela estavam tremendo. Eu conversava com Camy qualquer coisa que viesse a minha cabeça: “Camy, vai ficar tudo bem, eu vi essa massa em ^3982 e em ^12983, é só areia comum misturada a água em dilatação, então, ela se comporta como um líquido, ela vai fazer você boiar como qualquer outra água –” Em ^3982 eu vi um pequeno ser biológico sendo sugado pela areia movediça no tempo que levei para abrir minha bolsa. “Vamos tirar você daí, vai ficar tudo bem, lembra-se de quando éramos crianças e brincávamos de resgatar umas às outras em planetas pacatos e –” O que eu estava dizendo? Isso não era nenhum jogo. O medo nos faz idiotas.

A corda a atingiu no meu segundo arremesso. Vagarosamente, cuidadosamente, nós a puxamos para fora. Nós quatro desabamos num aglomerado de montes de terra seca. Ninguém falou nada; apenas nos agarramos forte o suficiente para nos machucar.

Os nanomedicinais curariam os machucados.

Foi Seliku quem se afastou primeiro. “Irmãs-espelho – está na hora de irmos para casa.”

Bej disse chocada, “Sem Haradil?”

“Sem Haradil. Bej, ela está morta. Ela queria morrer. Esta é a trilha que ela estava seguindo. Ela veio até essa... essa areia ‘movediça,’ assim como nós fizemos. E ela queria morrer.”

A cabeça de Bej virou-se para olhar fixamente a areia movediça. Eu vi o momento em que ela rejeitou a lógica de Seliku. “Você não sabe disso!”

“Mas é praticamente certo que é verdade,” eu disse. “Seliku está certa. Não há nada mais que possamos fazer aqui.”

“Podemos encontrar Haradil novamente!” Camy me surpreendeu. Mas eu não deveria ter ficado surpresa; ela e Bej quase sempre pensavam como uma. “Akilo pode continuar a rastreá-la.”

“Não, não posso. Não através disso.”

“Você quer dizer que não irá! Como você pode pensar em deixar uma irmã-espelho? Especialmente *aqui*, neste lugar –”

Coberta de areia molhada, cheirando a vômito e diarreia, Camy deu um passo para trás. Bej foi com ela. Bej disse: “Não voltaremos sem Haradil. Como vocês podem até mesmo pensar nisso? Nós viemos aqui para pegá-la e descobrir o que aconteceu e não fizemos nenhuma das duas coisas. E você ainda quer que voltemos para Calyx, com todos sabendo que nossa irmã-espelho, que nós... que ela destruiu um *planeta cheio de sentientes* e você apenas-”

“Do que você realmente está com medo, de perder Haradil ou da sua própria vergonha?” Eu perguntei por causa da minha própria vergonha, da minha própria perda. “Será Haradil a única egoísta aqui?”

Elas voaram em minha direção, simultaneamente, como se fosse uma coreografia.

O punho de Bej bateu na minha boca. Camy me socou no estômago e me derrubou. Eu não conseguia enxergar, não conseguia respirar. Quando pude, elas tinham derrubado Seliku também. Estaríamos empatadas, Seliku e eu contra duas delas, mas elas atingiram primeiro. Meus nanomedicinas começaram a trabalhar e eu tentei levantar, mas meus pés e tentáculos estavam emaranhados na longa corda que tínhamos usado para resgatar Camy.

“Desculpe-me, desculpe-me, é Haradil,” eu ouvi Bej dizer. Na hora que Seliku e eu tínhamos recuperado nossa respiração e desamarrado a videira, Bej e Camy estavam correndo de volta pelo caminho por onde tínhamos vindo, em direção à floresta de samambaia.

Nós poderíamos tê-las seguido. Seus cheiros frescos teriam feito essa tarefa fácil. Mas Seliku e eu éramos iguais a elas na força e no vigor – éramos elas. Irmãs-espelho. Elas poderiam provavelmente ficar na nossa frente, como estavam agora. E, se nós as pegássemos, então o quê? Outra briga? Outra impensável separação irmã para irmã?

Antes eu achava que sabia o que era ficar sozinha. Eu estava errada.

Seliku e eu olhamos uma para a outra. Finalmente, ela concordou balançando a cabeça.

“Sim,” eu respondi.

Ela olhou friamente para o céu cinza. “Não hoje, não há luz solar suficiente. Nós precisaremos passar a noite aqui.”

Silenciosamente, pegamos nossos cobertores e os estendemos no monte de musgos. Pareceu demorar uma eternidade para a noite cair. Nenhuma de nós mencionou fazer fogo. Ocorreu-me que Bej e Camy poderiam ter-nos amarrado, cortado nossos cintos e levado não apenas nossos cobertores, mas também os esporos dos flutuadores. Assim, garantiriam que nós todas ficássemos aqui. Talvez elas não tivessem tido tempo ou não tivessem pensado nisso. Talvez fosse uma coisa que elas não teriam feito.

Eu já não sabia.

Perto do amanhecer, as nuvens desapareceram e o céu ficou claro e estrelado. O gigante gasoso estava se pondo. Eu deitei de costas, não tendo dormido nada, e olhei por um longo tempo as constelações não familiares. MIATIREQ estava lá entre as frias estrelas.

“Seliku,” eu disse suavemente, “você está acordada?”

“Sim.”

Eu busquei um modo para fazer uma pergunta não familiar: “Quando os grávitons de que você falou ‘vazam’ do universo – pra onde eles vão?”

“A matemática diz que eles vão para outros universos.”

“Bem do lado do nosso?”

“ ‘Do lado’ não é bem o conceito certo. Outros universos coexistem com o nosso. Isso se chama um multiverso.”

“Os outros universos têm seu próprio espaço-espaço?”

“Presumidamente.”

“Ele é como o nosso? Quadridimensional?”

“Nós não sabemos.”

“Esses outros universos – eles poderiam – ter vidas?”

“Presumidamente,” Seliku disse. Eu a ouvi mudar de posição na escuridão.

“A vida lá poderia criar suas próprias membranas, tecidas no material de seu próprio espaço-tempo?”

Ela disse: “E poderia esse universo ser um enantiomorfo do nosso? É isso que você está perguntando?”

Eu me levantei com um cotovelo para olhar para ela, mas pude ver apenas seu contorno coberto com o cobertor. “Você sabia.”

“Não, claro que não. Mas eu imaginei, depois que você descreveu a flora enantiomorfa. E logo depois daquilo, Camy –”

“Sim. Sel, outro universo está de alguma forma em contato com o nosso? Através de MIATIREQ?”

“‘Contatando’ talvez seja a palavra errada,” Seliku disse, e eu reconheci o cuidado dos cientistas. “É mais como... os dois universos se chocam entre si. Muita energia seria lançada até mesmo de uma pequena colisão. Na verdade, uma teoria sobre a origem da matéria é que ela é resultado de uma enorme colisão entre universos. Há muito que a gente não sabe, Alo. A tecnologia vai muito além da teoria básica. Não poderia ter sido sempre dessa maneira ou MIATIREQ não saberia o quanto Ele sabe.”

“Mas se dois universos se colidirem e energia for lançada, muita energia, MIATIREQ não a absorveria?”

“Tanto quanto Ele puder. Pense dessa forma: você deixa cair uma pedra em um lago. Ela cria ondas. Então, o lago se acalma de novo. Deixe cair uma pedra maior, e você cria ondas maiores. Depois de tudo, o lago está sutilmente mudado. O nível da água está um pouco maior, a topografia fundo do lago está um pouco diferente.”

“Não me subestime, Sel.”

“Sinto muito. Acho difícil conversar com pessoas que não cientistas sobre minha área.”

Eu também achava. Minha irritação se foi.

Ela continuou: “Para levar a metáfora um pouco adiante, arremesse um grande asteroide em um planeta. Dependendo de onde ele bater, você terá uma enorme cratera, um tsunami, uma oscilação no eixo, mudanças climáticas, mortes biológicas. Tudo se reconfigura. Se MIATIREQ for atingido por algum tipo de enantiomorfo de energia ou matéria – talvez alguma versão de grávitons – Ele é forçado a reconfigurar o espaço-tempo.”

Isso sempre foi teoricamente possível, em pequenas dimensões: chamada-se transição fracassada. Nós entendemos a matemática. MIATIREQ deve estar fazendo isso nas nossas dimensões universais. E se partes do próprio MIATIREQ estão sendo destruídas ou por colisão de outros universos ou por reconfiguração, Ele pode não saber o que está acontecendo.”

“Haradil –”

“Ela estava em fusão com MIATIREQ. Ela também não saberia. E um sistema estelar morreu.”

De repente, eu me lembrei do corpo-máquina na nave para Calyx. Ele teve momentos de rigidez, e se recusou a funcionar. Eu tinha dito, então, mesmo sabendo o quanto a afirmação era ridícula, que o corpo-máquina tinha “desmaiado.” Estados maquinários estavam intrincadamente conectados a MIATIREQ.

Eu disse, numa calma entorpecida de choque: “Você tem de contar para MIATIREQ. Tem de contar para todo mundo. Talvez seja até mesmo por isso que não havia nenhum registro de sementeira no planeta que Haradil destruiu...”

*Os registros de MIATIREQ... Você tem de contar –”*

“Você acha que eu não sei disso?” A irritação de Seliku voltou. “É por isso que estamos deixando nossas irmãs-espelho aqui, amanhã.”

Era esse o motivo? Ou foi porque nós finalmente chegamos a uma posição mental e moral na qual nossas irmãs não eram mais nós mesmas? Ou era apenas porque nós não poderíamos suportar essa lua amaldiçoada nem mais um minuto?

Não conseguia mais distinguir minhas razões – nossas razões.

Não conseguia mais ter certeza de nada.

A aurora veio clara e quente. Seliku e eu rasgamos nossos cintos de pano e despejamos os esporos no chão coberto de musgos. Cuidadosamente – muito cuidadosamente – enxugamos um pouco da água da margem úmida da areia movediça e a torcemos em cima deles. Em apenas alguns minutos, os esporos se abriram e os flutuadores começaram a se formar ao nosso redor.

“Seliku, e se MIATIREQ não tiver recriado a nave ou a estação? E se Ele não conseguisse? E se não tiver nada lá...” Eu tinha de perguntar, mesmo que já soubesse a resposta.

“Então, a gente morre.” Um momento depois ela acrescentou: “eu não tenho informações o suficiente para fazer a matemática, Alo. Desculpe-me.”

Nós cinco assumimos mais responsabilidades do que propriamente deveriam ser nossas.

Os flutuadores vedaram-se e começaram a subir. Eu tinha feito esse grupo para uma gravidade maior do que a deste mundo, e eles apenas subiriam até que o ar acabasse e eles morressem. Todavia, a viagem para o andar de cima, que vai

contra a gravidade, seria maior que a da descida. Flutuamos acima da areia movediça, e tentei não pensar em Haradil, possivelmente afundada em algum lugar abaixo daquele lago arenoso repugnante. A grossa e dura membrana ao meu redor ampliava a luz do sol e eu fui ficando com calor. Era desconfortável, mas não perigoso. Deitei embalada no arqueamento do flutuador criado pelo meu peso. Talvez fosse o calor, mas, incrivelmente, adormeci. Quando acordei, a nave estava na minha visão, um ponto escuro crescendo contra a pálida cor do gigante gasoso.

Não tinha como dirigirmos os flutuadores. Eu não conseguia ver o flutuador de Seliku, o vento tinha nos separado. A membrana que era meu flutuador já tinha afinado e enfraquecido, por causa da menor concentração de luz e do menor número de moléculas atmosféricas nessa altitude.

MIATIREQ, *venha até nós...*

A nave virou e veio em minha direção.

Eu mal consegui chegar à câmara de compressão, prendendo a respiração e suportando o choque corporal enquanto ela pressurizava. Os capilares em meu globo ocular estouraram e meus olhos se encheram de sangue. Então Seliku estava me puxando para dentro da nave e meus nanomedicinas começaram a trabalhar.

“Alo! Você está –”

“B-bem,” eu suspirei.

“Descanse aqui, irmã.” Ela me esticou no convés.

MIATIREQ disse no sistema da nave: “Vocês duas desceram para o planeta pacato.”

“Ele está me censurando desde que entrei a bordo,” Seliku disse severamente.

“Descer para um planeta pacato é proibido.”

“S-Sel... você...”

“Eu estou tentado dizer a Ele,” ela disse irritada. “MIATIREQ, *escute-me*. Encontramos Haradil. Quando ela destruiu o sistema estelar, ela estava em fusão com você, e foi você quem o destruiu. Uma teoria é –”

“Eu não destruí o sistema estelar que abrigava o planeta ^5387. Eu me lembraria disso.”

“Você não se lembra porque, na verdade, não foi uma decisão que você tomou. O espaço-tempo deve ter se reconfigurado em uma grande transição falha, depois de outro universo no multiverso ter batido no universo –”

“Eu me lembro de tudo. Eu não destruí o sistema estelar que abrigava o planeta ^5387.”

“– e muita quantidade de energia foi liberada. O projeto de arte de Haradil com o asteroide deveria estar próximo do ponto de impacto. Então –”

Deitada no chão, escutando, uma irrelevante parte da minha mente ficou admirada com a facilidade com que Seliku falava de universos inteiros.

“– sua memória do acontecido foi reconfigurada quando o espaço-tempo também foi. Você perdeu um nanossegundo de tempo. A energia –”

“Eu não perdi nenhum tempo. Eu não posso perder tempo. Oscilações de grávitons através do tempo são parte de minha função.”

“Eu não estou falando de grávitons, MIATIREQ. Escute –”

Ela se lançou em complicadas explicações, com termos e princípios que eu não conseguia acompanhar. O que estava claro para mim era a total recusa de MIATIREQ de aceitar seu raciocínio. E, de certa forma, sua recusa era mais razoável que as afirmações absurdas dela. MIATIREQ queria provas físicas, experimentais ou matemáticas. Ela não tinha nenhuma.

Meus nanomedicinas recuperaram meu corpo e eu fiquei de pé. A refeição criada pelo sintetizador de comida era a melhor que eu já tinha experimentado. Fiz Seliku comer. Ela não queria. Sentou-se na poltrona da frente da nave, não discutindo mais com MIATIREQ, mas, em vez disso, pedindo equações na tela, olhando para elas, pedindo a MIATIREQ para efetuar vários processos matemáticos complexos. Eu sabia que era melhor não interrompê-la por muito tempo. Depois que ela comeu um pouco, eu os deixei sozinhos.

“A nave chegou ao buraco de transporte,” MIATIREQ me disse. “Para onde vocês querem ir?”

Eu hesitei por mais de uma razão.

“Seliku... Sel?”

Eu acho que ela nem me escutou.

“Seliku!”

“O quê? Eu estou trabalhando!”

“Nós estamos no buraco de transporte. Para onde estamos indo? E é seguro ir através dele? Se seu universo paralelo bater com o nosso enquanto nós estivermos –”

“Não é ‘meu’ universo paralelo.” Então, a irritação dela sumiu e ela me deu total atenção. “Eu sei o que você está perguntando, Alo. Não deve ser seguro. Mas se isso continuar, se eu estiver certa sobre o multiverso, e se essa série de batidas e a reconfiguração de espaço-tempo não acabarem logo, então nada mais será seguro novamente.”

“Você está falando um absurdo,” MIATIREQ disse.

Eu falei: “Onde você precisa ir para fazer isso... sua teoria ser conhecida? Para advertir todo mundo?”

Assim que eu disse isso, soube o quanto a pergunta era estúpida. A forma de advertir todo mundo, a forma de disseminar qualquer tipo de informação através da galáxia, era através de MIATIREQ. E MIATIREQ não acreditava em nós.

Eu vi que Seliku estava pensando a mesma coisa. Vagarosamente, ela disse: “Devemos voltar para Calyx, eu acho. A Comunidade Cosmológica está lá. De qualquer forma, já é alguma coisa.”

“MIATIREQ,” eu disse, “nós estamos indo para Calyx.”

A nave passou através do buraco de transporte. Eu teria segurado minha respiração, mas claro que eu não poderia saber exatamente quando a passagem aconteceria até que tivesse acabado e as estrelas mudassem de configuração. Calyx girava bem abaixo de nós. A cidade continente veio à minha visão e o mar azul deu lugar a um motim de cores que eram as artes de flores de Bej e Camy. Pela primeira vez, desde que Seliku me falou sobre Haradil, meu olhos se encheram de lágrimas. Não choramos facilmente.

“Eu quero um corpo novo,” Seliku disse. “Não importa o risco. Eu não ficarei neste aqui um minival a mais do que eu tenha que ficar. Nem um minival.”

O tom dela foi violento. Eu soube, sem me virar, que ela estava chorando também.

A primeira coisa que fiz em Calyx foi arranjar um novo corpo com MIATIREQ. Dane-se o risco. Eu não poderia ficar nem um minival a mais nessa estrutura feia e ineficiente na qual cada poro respirava ^17843.

“Você sabe que é um risco,” Seliku disse. Ela mal tinha parado tempo o suficiente para se limpar, antes de se apressar para a Comunidade Cosmológica. “Se MIATIREQ levar uma batida perto daqui, enquanto você estiver na nanomaquinaria...”

“Eu vou arriscar,” eu disse e então acrescentei: “E você também. Você fará seu impacto inicial em todos aqueles cosmologistas incautos e, então, apenas trabalhe no estado *upload* enquanto MIATIREQ faz um corpo para você.”

Ela realmente precisava responder. “Qual corpo você vai escolher?”

“O que usávamos quando convivíamos.”

Ela balançou a cabeça negativamente e saiu, arrastando seu corpo através da gravidade para a qual ele não tinha sido projetado.

No meu caminho para a cápsula, passei pelo mar. Um vento fresco atçou pequenas ondas e soprou na minha direção a fragrância de flores. De muitas cores: carmim e cor do céu, escarlate e ameixa, rosa e vermelho escuro e roxo. Eu ruminava as palavras na minha mente. Foi assim, então, que meus ancestrais remotos tinham vivido, como se cada momento fosse o último. Eles devem ter tido uma coragem inimaginável. Ou isso ou eles eram todos loucos o tempo inteiro.

Eu fui para o quarto, escalei a cápsula disponível, e fiz o *upload* com MIATIREQ.

\*Você tem certeza, Akilo, que não quer implantes no seu novo corpo?\* Ele perguntou.

\*Eu tenho certeza. Sem implantes.\*

\*Isso é por causa do absurdo que Seliku tem falado?\*

\*Sem implantes, MIATIREQ. Essa é minha escolha.\*

\*Sim, é.\*

A mente humana não se sai bem em *upload* sem simulações visuais. Eu considerei minha simulação, um quarto com estilo rústico copiado de ^894, e a rejeitei. Eu não quero nem nosso lar da infância nem Calyx. Muitas memórias. Ao invés, eu criei um quarto austero, uma simples mesa, uma cadeira e tela de exibição. Uma janela aberta com vista para uma planície nua rochosa. Era um quarto para refletir, para concentração.

Seliku saberia o que procurar em MIATIREQ, quais dados ou processos, para ver se Ele estava fundamentalmente diferente. Eu não saberia. Em vez disso, fiz perguntas, uma corrente de perguntas sem fim, sobre o multiverso e o espaço-tempo. Algumas das respostas eu não entendia. Algumas pareciam contraditórias. Já que eu não sabia se isso era inerente à ciência ou representava uma falha em MIATIREQ, desisti da coisa toda, criei uma porta no meu quarto e fui dar uma caminhada na tranquilizante planície vazia. Nenhum verde polpudo, nenhuma fronde iminente, nenhuma areia traiçoeira. Chão firme debaixo dos meus “pés” e um horizonte que eu podia avistar em todas as direções.

Os Arlbenistas estão errados em pensar que preencher o universo é uma missão divina. Às vezes, a melhor cura é o vazio.

Eu estava examinando algumas velhas pedras redondas da minha própria imaginação, quando MIATIREQ, de repente, disse: \*Akilo. Magnitude um, mensagem de notícias.\*

\*O quê?\*

\*O Núcleo Mori foi destruído.\*

\*Destruído?\*

\*Sim. Houve uma explosão e a estrutura inteira desabou para dentro de si mesma.\*

\*Você... Você consegue visualizar?\*

\*Sim.\*

Então, voltei para meu quarto austero, assisti ao enorme Núcleo Mori deixar de existir. A visualização era do lado de fora, pouco acima, talvez a partir de um orbital baixo. O Núcleo, uma estrutura enorme e precisa de anéis concêntricos, cobria metade de um subcontinente.

Os Mori, em oposição direta aos Arlbenistas, se tornaram cada vez mais parecidos biologicamente, enquanto os Arlbenistas se tornaram mais e mais diversificados a fim de semear mundos estranhos. Os Mori preferiam substancialmente biológicos peludos e mundos frios. O Núcleo estava coberto de gelo, enquanto os jardins de inverno entre os anéis concêntricos floresciam com plantas baixas e rendadas

Em tons de marfim, prata e azul muito pálido. Pessoas com pelo branco caminhavam pelo jardim.

No próximo momento, toda a estrutura enorme se foi e um clarão ofuscante de luz preencheu minha tela.

\*O Primeiro Mori estava em residência?\*

\*Sim.\*

Eu tentei organizar meus sentimentos. Os Mori haviam reivindicado mais e mais mundos, tinham imposto suas próprias ideias de ordem e justiça, tinham enviado Haradil para ^17843 por uma monstruosidade que ela não havia cometido. Mas os Mori não eram fundamentalmente maus – e eles eram *pessoas*.

\*Quantos... quantos sentientes morreram?\*

\*19.865.842 humanos, 15.980 androides, 598.654 dokins aperfeiçoados.\*

Eu me preparei. \*O que causou a explosão, MIATIREQ?

\* Uma liberação de quarks é o que pareceu se encaixar melhor nos dados.\*

\*Quem usou o dispositivo de liberação de quarks?\*

\*Não se sabe.\*

\*MIATIREQ...\*

\*Akilo, eu não posso monitorar os humanos sem implantes se não houver nenhum sensor, se eles estiverem num ambiente fechado e não houver sensores na sua vizinhança imediata! Você e suas irmãs-espelho já demonstraram isso. Eu não sei se os humanos tinham um dispositivo de liberação de quarks dentro do Núcleo ou qual motivo existia para a sabotagem. relatei isso para o novo Primeiro Mori, em ^10236.\*

\*Você tem certeza de que.... o sabotador era humano?\*

\*Androides não são criados para causar nenhum dano sem instrução direta dos humanos, e os dokins não têm capacidade intelectual para detonar, muito menos criar, um dispositivo que libera quarks. Por isso, por simples lógica, o destruidor foi um humano.\*

Em *upload* – mas não em fusão – meus pensamentos são um programa separado escondido de MIATIREQ, a menos que eu escolha me dirigir a Ele.

\*Meu corpo está quase pronto?\*

\*Não.\*

\*Ligue-me a Seliku.\*

Ela me olhou da tela de exibição, ainda em seu corpo de ^17843. Ela devia estar de pé em algum grande salão da Comunhão dos Cosmologistas. Atrás dela, erguiam-se altos pilares coberto com flores. “Eu ouvi, Akilo. E não, eu não sei o que aconteceu, não com certeza. Existem muitas pessoas que odeiam Mori, por razões pessoais ou religiosas. Poderia ter sido um humano ou ... ou não.”

“Seu melhor palpíte.”

“Não.”

\*Isso é absurdo,\* MIATIREQ disse. \*Seliku, eu queria que você parasse de disseminar informação errada.\*

Nos olhos de Seliku, uma imagem exata da verdadeira Seliku, eu vi medo.

*Os parâmetros de MIATIREQ te protegem de qualquer retaliação feita por Ele*, eu queria dizer a ela. Mas ela já sabia. E ela também sabia que os parâmetros de MIATIREQ poderiam ser a próxima coisa a mudar.

“A Comunidade tem dados da explosão?” Eu perguntei a ela.

“Sim, nós temos todas as medidas feitas por MIATIREQ. Estamos selecionando os dados agora. Alo, venha para casa.”

Ela sabia que eu não podia apressar a criação do meu corpo. O apelo dela não tinha nada a ver com lógica.

“Estou indo,” eu disse, “o mais rápido que puder.”

Nada mais aconteceu antes que meu corpo estivesse pronto, exceto por uma coisa: eu sonhei.

Essa foi a segunda vez que eu sonhei em *upload*, supostamente uma impossibilidade. Pra reduzir o tempo insuportável de espera pelo meu biológico, eu me pus no modo de programa dormente em MIATIREQ. Não deveria haver nenhum pensamento, nenhuma sensação, nem nada. Mas, de repente, uma corrente passou sobre mim e, então, eu sonhei, o mesmo de antes: alguma coisa ameaçadora e mal definida me perseguia através de uma paisagem em transformação, alguma coisa incompreensivelmente vasta, vindo cada vez mais perto, sua respiração terrível nas minhas costas, sua –

\*Seu corpo está pronto.\*

Eu fiz o *download* no corpo, saí da cápsula e me olhei no espelho.

Éramos nós, o corpo que minhas irmãs-espelho e eu sempre usávamos na nossa época de convivência. Um corpo feminino, completamente humano, com pele marrom-pálido, uma crista verde-escuro sobre a cabeça, olhos negros. Quatro tentáculos em espirais, de um metro cada um, os dígitos esguios e graciosos – esse era o corpo em que teríamos crescido se nossa criação tivesse acontecido em um planeta pacato. Não parecia haver nada de errado com o corpo. MIATIREQ tinha orientado os nanos perfeitamente para a sua confecção.

Dei um longo suspiro.

“Ainda posso adicionar os implantes, você sabe. Não um completo, agora que o cérebro está crescido, mas ainda muito funcional.”

“Não, obrigada, MIATIREQ.”

“Ele tornaria a comunicação muito mais completa.”

“Não, obrigada.”

“Como você quiser.”

“Por favor, diga para Seliku que eu estou pronta.”

“Ela sabe.”

Ela veio pela porta alguns minutos mais tarde, arrastando seu corpo pequeno e pesado, parecendo tão exausta quanto em ^17843. Eu agora era mais de duas vezes mais alta que ela; provavelmente, três vezes mais forte. Peguei-a e, sem reclamação, carreguei-a para a praia. Assentamo-nos bem na beirada, nossos pés no mar quente, longe de qualquer sensor de MIATIREQ.

“Alguma coisa, Sel?”

“Não. Não consigo nem convencer a maioria da Comunidade. Eles são bons cosmologistas, mas não estavam lá. Não viram a nave explodir, não viram a estação explodir. Eles ainda pensam que Haradil destruiu o sistema estelar, e eles, provavelmente, pensam que minha teoria demente é uma defesa da mente para não admitir isso. A única coisa que eu tenho a meu favor é minha reputação e eu estou levando-a ao limite.”

Balancei a cabeça positivamente. “Sel, enquanto eu estava em *upload*, eu sonhei.”

Ela não disse que isso era impossível. Ela fechou os olhos, como se absorvesse um golpe. Eu descrevi o sonho, adicionando: “Eu acho que não era meu sonho. Eu acho que era de MIATIREQ. O *upload* supostamente é um subprograma separado de MIATIREQ, mas acho que eu estava – de uma forma bem, bem minúscula – além do *upload* e no estado de fusão. Sel, eu não acho que você deva pegar um novo corpo.”

Os olhos dela permaneceram fechados, e ela fez uma cara de dor.

“Eu não estou dizendo que a nanomaquinaria e até os buracos de transportes não são seguros. Ou se eles não são, será uma explosão finita, como o sistema de Haradil ou o núcleo Mori, e estaremos mortos antes mesmo que possamos perceber o que aconteceu. Mas o estado de *upload*, até mesmo o estado de máquina...” Eu me lembrei de Haradil dizendo: *eu era MIATIREQ*.

“Sim,” Seliku disse. “Você está certa.”

“Eu já tinha tido um sonho em *upload*, o mesmo sonho. Foi no dia em que você me falou a primeira vez sobre Haradil. Então, já naquela época... já naquela época.”

“Sim. Você foi sortuda com seu corpo.” Ela abriu os olhos e olhou para ele saudosamente.

“Desculpe-me,” eu disse inadequadamente.

“Não é sua culpa. Você poderia me carregar para a sala da comunidade? Eu estou muito cansada.”

“Claro que sim.”

Delicadamente carreguei minha irmã-espelho de volta para seu trabalho. Era quase o mesmo que embalar uma criança. Vi que deveria haver um novo relacionamento entre eu e a única irmã-espelho que me havia sobrado, fisicamente frágil nesse planeta, mas mentalmente liderando uma cruzada para convencer a galáxia de um perigo cataclísmico. Eu seria sua protetora, cuidadora e auxiliadora.

A mudança entre nós foi permanente. Nada seria a mesma coisa de novo.

Eu estava errada. Muitas coisas permanecem as mesmas.

Seliku foi incapaz de convencer a galáxia de sua teoria. Ela ganhou alguns adeptos entre os cosmologistas, mas, para a maioria das pessoas, a ideia de que MIATIREQ poderia estar decaindo, poderia ter se tornado pouco confiável, era impossível de levar em consideração. É como dizer que a gravidade não é confiável. O que, eu suponho, pode vir a acontecer mais tarde. *Isso* poderia convencer todos, ou pelo menos os que sobrevivessem.

Enquanto isso, alguns não sobrevivem. Tem havido erros nas cápsulas nanos, criando corpos, diferentes dos que tinham sido pedidos, ou matando os corpos antes que eles estivessem prontos. Ninguém sabe quantos erros; eu não confio mais nos registros de MIATIREQ.

Um novo quasar apareceu no céu, e seis supernovas, tudo do lado de fora da nossa galáxia. Eles preencheram o céu, noite após noite, com luz brilhante. Seliku disse que são muitas supernovas para ser casual, mas nem mesmo todos os seus colegas acreditam nela. Ela trabalha dia e noite para encontrar evidências físicas, experimentais ou matemáticas que possam convencê-los. Sua grande pergunta é: o outro universo oculto estaria apenas de passagem roçando no nosso, criando supernovas e quasares e pequenas reconfigurações de espaço-tempo que também mudariam e reconfigurariam MIATIREQ? Ou os dois universos estariam prontos para uma colisão total, da qual nenhum dos dois emergiria sem mudanças tão fundamentais que as partículas básicas seriam afetadas e toda a vida cessaria?

Os Arlbenistas estavam errados, de formas vez que eles nunca poderiam ter pressuposto quando Arlbeni criou sua Missão Divina, há mais de um mil de anos. Nunca estivemos sozinhos na galáxia, e não apenas porque os esporos se espalharam além das suas fronteiras e semearam aqui vida não baseada em DNA. Mesmo sem a panspermia, não estávamos sozinhos. Humanos já estavam em toda parte porque MIATIREQ, nosso eu histórico e coletivo, preenchiam o espaço-tempo. E nós não estávamos sozinhos em um sentido muito mais profundo.

Eu fiz outra pergunta para Seliku. É possível que outro universo também tenha membranas como MIATIREQ, porém mais avançadas? E que Ele saiba o que está fazendo ao sondar a nossa membrana? Em <sup>17843</sup>, Seliku comparou nosso encontro com outro universo às pedras jogadas num lago. Se há pedras jogadas, talvez haja quem as tenha jogado.

Seliku recusou minha pergunta, não porque ela seja completamente estúpida, mas porque realmente não há evidências para isso. Mas eu sei que ela pode

Imaginar esse fato. Ela ainda é minha irmã-espelho, e irmã-espelho das artistas também. Ela pode imaginar um lançador de pedras no buraco cósmico entre os universos.

Como ele ou eles são? Eles imaginam os efeitos que suas experiências têm em nós?

Nenhuma dessas especulações atinge os Arlbenistas, que ainda semeiam os mundos alegremente em uma crença egocêntrica de que só humanos podem criar vida. Eu, entretanto, não corrijo mais ou ajusto a semeadura Arlbenista de outros mundos. Eu não vou arriscar as cápsulas necessárias para isso. E, agora, eu tenho meu próprio trabalho aqui, ajudando Seliku em sua importante luta e cuidando dela. Seus nanomedicinas a mantêm saudável, mas seu corpo não se destina a este planeta e não está se dando bem aqui. Surpreendentemente, não me incomoda se eu nunca sair de Calyx. Finalmente, aqui é minha casa, com meu trabalho e minha irmã-espelho. Estou aprendendo a cultivar um jardim de plantas comestíveis, sem nanos e sem MIATIREQ, só para garantir. De forma estranha, eu não estou insatisfeita.

Não que Calyx ainda pareça a mesma. Um novo artista recebeu o privilégio de um projeto quando a franquia de Bej e Camy acabou. O nome dele é Kiibceroti, e ele fez de Calyx uma cidade serena e austera. Foram-se as flores maravilhosas e exuberantes, substituídas por curvas suaves de areias em desenhos gentis, com, talvez, uma pedra escura colocada precisamente na ponta da curva e uma única samambaia alta. Eu não gosto muito de samambaias ou do esboço. Mas admito que ela seja bonita à sua maneira. Há alguma coisa melancólica nela, algo triste. Alguém me disse que Kiibceroti perdeu um irmão no Núcleo Mori, mas não sei se é verdade. Eu poderia perguntar a MIATIREQ, mas tenho perguntado muito pouco a Ele estes dias.

Uma coisa boa sobre a cidade de Kiibceroti: toda aquela tranquilidade discreta é boa para sonhar. Agora, eu sonho quase toda noite. Ontem sonhei com Bej e Camy.

Eu sonhei que elas tinham se juntado à colônia dos prisioneiros em ^17843, de alguma forma trazendo a paz entre eles, encontrando companhia e trabalhando juntos para criar o que tiver de bom naquela lua mole. Bej e Camy cortaram seus braços e compartilhavam os nanomedicinas de seus corpos, e os fungos desapareceram da cabeça e dos pés de todos. Nenhum deles morreria.

Então, eu vi Bej e Camy caminhando na beira do mar com seus amigos, todos se aproximando de um grande objeto ao longe. No sonho, caminhei com elas. Vi que era um grande pedregulho arremessado pelo mar, milênios atrás. Camy e Bej tinham meticulosamente moldado-o durante muito

tempo, usando outras pedras pontiagudas e seus talentos próprios. Elas tinham polido a pedra com areia e a estátua brilhava na luz do sol com pedaços de mica e quartzo. Era Haradil sorrindo e feliz, sólida à beira do mar azul pelo tempo que as ondas permitissem que a escultura durasse.

“Alo?” Seliku disse sonolenta do meu lado.

Eu coloquei meus tentáculos sobre o corpo dela, protegendo-a, e me movi levemente para me aconchegar junto a ela. “Estou aqui, irmã-espelho. Volte a dormir. Ainda estamos aqui.”

### Posfácio de “Imagem Espelhada”

Esta é minha história favorita nesta coleção, apesar de ela não ter chamado atenção de quase ninguém. Não sei bem dizer por que ela é a favorita. Akilo não é uma personagem principal particularmente simpática. É uma história de alta tecnologia e num futuro distante, que de certa forma exige conhecimento de leitura de muita ficção científica, a fim de ser entendida por completo.

Talvez seja a minha história favorita porque me permitiu lidar com ideias genuinamente grandes. Afinal, MIATIREQ abrange a galáxia e monitora a maioria da humanidade. Haradil equivocadamente destrói todo um sistema estelar. O clímax envolve outros universos, ou, pelo menos, outras estruturas teóricas e misteriosas atribuídas ao nosso próprio universo, como, por exemplo, as membranas. O primeiro romance de ficção científica que eu li foi *Childhood's End* de Arthur C. Clarke, se desenvolva numa escala semelhante. Talvez seja possível apegar-se<sup>123</sup> à vastidão como um patinho se apegava ao primeiro objeto animado que vê, logo após seu nascimento. Grande parte do conhecimento científico para “Imagem Espelhada” foi elaborado a partir do maravilhoso e erudito livro de Brian Green, *The Fabric of Cosmos*. Aí está uma pessoa que pensa grande.

---

<sup>123</sup> O sentido da palavra *imprinted*, neste contexto, foi fornecido por Kress e, segundo a autora ela refere-se ao comportamento inato que são liberados em resposta à um estímulo aprendido. O conceito de *imprinted* foi criado por Konrad Lorenz referindo-se também à forma de sobrevivência de animais recém-nascidos. Resultado da interação entre instinto e aprendizagem.

## GLOSSÁRIO<sup>124</sup>

**^:** Símbolo utilizado pela autora para designar um planeta, para indicar a seção de um catálogo astrológico. “*I used ^ as part of the designation for a given planet, to imply a section of an astronomical catalogue.*”<sup>125</sup>

**Arlbeni:** um povo (KRESS, 2008, p. 289)

**Aro galáctico:** Aro Relativo à Galáxia, ou a uma galáxia que não a Via Láctea. (Aurélio)

**Biocompatibilidade:** Biocompatibilidade é a habilidade que um material possui de promover uma resposta biológica apropriada em uma dada aplicação. Compatível com organismo vivo. (Aurélio)

**Bio-nanotecnologia** geralmente refere-se ao estudo de dispositivos e sistemas através do controle da matéria em comprimento de escala de nanômetros e exploração de novos fenômenos e propriedades - físicas, químicas, biológicas, mecânicas e elétricas. Podem ser guiados pelo estudo de como "máquinas" biológicas trabalham e adaptam estas interfaces gráficas biológicos para o melhoramento das existentes nanotecnologias ou criação de novas máquinas. Nanobiotecnologia, por outro lado, se refere às maneiras como a nanotecnologia é usada para criar dispositivos para o estudo de sistemas biológicos. (Disponível em <http://meuartigo.brasilecola.com/fisica/nanociencia-nanotecnologia-manipulacao-materia-atomo-atomo.htm> Acesso em: 20 nov. 2012.)

**CeeHee:** unidade de comprimento do futuro baseada em uma medida matemática futura.<sup>126</sup> (KRESS, 2008, p. 286)

**Celwi:** raça de um povo (KRESS, 2008, p. 263)

**Ciborgues:** Um Ciborgue é um organismo cibernético, isto é, um organismo dotado de partes orgânicas e cibernéticas, geralmente com a finalidade de melhorar suas capacidades utilizando

<sup>124</sup> Os verbetes pesquisados contém referências diversas. Logo, no final de cada um deles, há a fonte consultada.

<sup>125</sup> KRESS, Nancy. Tradução da *short story* “Mirror Image”. Mensagem recebida por [cris\\_fontes19@yahoo.com.br](mailto:cris_fontes19@yahoo.com.br) em 2 ago. 2012

<sup>126</sup> Informação fornecida por Kress. “It’s a made-up future unit of length based on a made-up mathematical issue.” KRESS, Nancy. Tradução da *short story* “Mirror Image”. Mensagem recebida por [cris\\_fontes19@yahoo.com.br](mailto:cris_fontes19@yahoo.com.br) em 19 fev. 2013

tecnologia artificial. Suposto ser humano ao qual se adaptam dispositivos mecânicos que comandam suas funções fisiológicas vitais (Aurélio)

**Comédia Rococó:** O Rococó é um estilo artístico que nasceu na França no ano de 1700, espalhando-se pela Europa no século XVIII. É considerada uma espécie de continuação um pouco modificada da arte barroca. Todavia, diferencia-se do Barroco principalmente pela leveza e delicadeza com que se exprime, oferecendo menos exuberância e vigor. ([http://www.pitoresco.com.br/art\\_data/rococo/index.htm](http://www.pitoresco.com.br/art_data/rococo/index.htm))

**Cosmologia** [De cosm(o)- + -logia; lat. Cient. Cosmologia.] Qualquer doutrina ou narrativa a respeito da origem, da natureza e dos princípios que ordenam o mundo ou o universo, em todos os seus aspectos. / O conjunto de representações que, operando explícita ou implicitamente nos mais diversos aspectos da vida coletiva, forma a concepção que os membros de um grupo sociocultural têm a respeito do mundo; concepção de mundo; cosmovisão. / Ciência afim da astronomia, e que trata da estrutura do Universo. / Modelo cosmológico em que o Universo inicial é descrito como gigantesca nuvem esférica colapsante de matéria e antimatéria. Quando a densidade crítica é alcançada, a matéria e a antimatéria começam a se aniquilar, e a resultante liberação de radiação e energia provoca o Universo em expansão. Dentro do atual conhecimento observacional do Universo, em especial considerando a pequena quantidade de radiação gama registrada, é muito difícil aceitar esse modelo como o mais provável. (Aurélio)

**Deebees:** data base = base de dados<sup>127</sup>

**Digits:** dedos (KRESS, 2008, p. 275)

**Download:** utilizados para referenciar a obtenção de dados de um dispositivo através de um canal de comunicação. (Oxford)

**Drollery-** Drolleries (ou drollery), frequentemente chamado de grotesco, são imagens decorativas em miniatura à margem dos manuscritos iluminados, mais populares a partir de 1250 até o século XV, porém encontrados mais cedo e mais tarde. Os tipos mais comuns de

---

<sup>127</sup> KRESS, Nancy. Tradução da *short story* “Mirror Image”. Mensagem recebida por [cris\\_fontes19@yahoo.com.br](mailto:cris_fontes19@yahoo.com.br) em 2 ago. 2012

imagens *drollery* aparecem como criaturas mistas, entre animais diferentes, ou entre animais e seres humanos, ou mesmo entre animais e plantas ou coisas inorgânicas. Exemplos incluem galos com cabeças humanas, cães carregando máscaras humanas, arqueiros, enrolados na boca de um peixe, pássaros como dragões com cabeça de elefante nas costas. Muitas vezes eles têm uma ligação temática com o assunto do texto da página e miniaturas maiores, e eles normalmente fazem parte de um esquema mais amplo das margens decoradas, embora alguns sejam efetivamente rabiscos adicionados posteriormente. (Wikipédia)

**Enantiomorfo**: diz-se de corpos ou formas que não se sobrepõem e são simétricos um ao outro; enantiomórfico (Houaiss) / Diz-se de duas formas ou figuras que não se podem sobrepor, e que são simétricas em relação a um plano, como, p. Ex., um objeto e sua imagem refletida no espelho. (Aurélio)

**Flutuador**: meio no qual as personagens se transportam da nave para o planeta pacato. (KRESS, 2008, p. 279)

**Fótons**: Sempre que você estiver em contato com a luz, qualquer luz, você estará em contato com os fótons que são partículas elementares. Propriedades dos fótons: o fóton não tem massa, não tem carga. O fóton viaja muito rápido, a velocidade do fóton é a velocidade limite, é absoluta. Interações e colisões de fótons: os fótons colidem e interagem de uma maneira análoga às demais partículas. É isso que, afinal, justifica a classificação dos fótons como partículas. Do início do universo até hoje: seguindo o raciocínio de um Universo composto apenas pelas "substâncias básicas", as partículas elementares, o Universo teria evoluído deixando alguns "fósseis" dessa era primitiva. Dentre esses fósseis estariam os fótons. A evolução do conceito de fóton: como todas as partículas, os fótons exibem uma natureza dualística: onda e partícula. Os fótons em alguns fenômenos exibem mais claramente a natureza ondulatória (como na interferência de Young) e em outros se torna mais evidente a natureza de partículas (como no efeito fotoelétrico). Hoje, com o dualismo onda-matéria podemos conciliar a ideia de Newton com os resultados de Young e de Fresnel. (Disponível em <http://efisica.if.usp.br/optica/basico/fotons/> Acesso em: 20 nov. 2012.)

**Fronde**: copa das árvores. (Aurélio)

**G<sub>3</sub>** de terceira grandeza. / Símbolo da constante de gravitação universal. (Houaiss)

**Genocídio**: Crime contra a humanidade, que consiste em, com o intuito de destruir, total ou parcialmente, um grupo nacional, étnico, racial ou religioso, cometer contra ele qualquer dos atos seguintes: matar membros seus; causar-lhes grave lesão à integridade física ou mental; submeter o grupo a condições de vida capazes de destruí-lo fisicamente, no todo ou em parte; adotar medidas que visem a evitar nascimentos no seio do grupo; realizar a transferência forçada de crianças dum grupo para outro. (Aurélio)

**GK**: unidade de pressão.

**Grávitons**: Partícula cuja existência é prevista na teoria quântica do campo gravitacional, e que deve ter massa em repouso igual a zero, carga elétrica nula e spin igual a dois. (Aurélio)

**Junça**: Erva estolonífera, da família das ciperáceas (*Cyperus esculentus*), cosmopolita, de folhas lineares e muito agudas, flores mínimas, reunidas em pequenas espigas secas, e rizoma tuberoso e comestível. (Aurélio)

**Magnitude**: grau de intensidade luminosa de um astro [Anteriormente denominada *grandeza*.] / fração obscurecida de um astro num eclipse / medida da quantidade de energia despreendida num terremoto, expressa na escala Richter / condição do que é magno; grandeza, importância. (Houaiss)

**Minivals**: medida de tempo utilizada por MIATIREQ, não há uma relação com nosso sistema de horas, minutos ou segundo.<sup>128</sup>

**Mori**: nome do planeta. (KRESS, 2008, p. 270)

**Nano-**: Nano (símbolo n) é um prefixo que significa um bilionésimo. Usado principalmente no sistema métrico, esse prefixo denota um fator de  $10^{-9}$  ou 0,000000001. (Aurélio)

---

<sup>128</sup> KRESS, Nancy. Tradução da *short story* “Mirror Image”. Mensagem recebida por [cris\\_fontes19@yahoo.com.br](mailto:cris_fontes19@yahoo.com.br) em 2 ago. 2012

**Nanoesporos**: “esporo”; “semente”: esporângio, esporozoário. “Semente nano”. (Aurélio)

**Nanomaquinaria**: Elas são como as máquinas que inundam nosso cotidiano. Têm eixos, rolamentos, engrenagens e rodas, respondem a comandos e são alimentadas por energia. A diferença é que suas dimensões são da ordem do bilionésimo de metro.

**Nanomed**: A grande revolução, segundo Kurzweil, em entrevista a ISTOÉ, é o amadurecimento da biotecnologia, na qual o desafio da ciência é interferir nos mecanismos biológicos para reprogramar o RNA e melhorar a produção de enzimas e proteínas. Essa evolução permitirá alcançar um fantástico estágio de transformação imposto pela nanotecnologia. Os robôs do tamanho de uma célula vasculharão o organismo fazendo reparos em tempo integral. Aparecimento de nano-dispositivos de regeneração celular que poderão garantir a regeneração dos tecidos e imortalidade. (Disponível em:

[Http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalheprint.htm?Identrevista=4556&txprint=completo](http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalheprint.htm?Identrevista=4556&txprint=completo) Acesso em: 20 nov. 2012

**Nanossegundo**: o que se obtém quando se divide um segundo por  $10^9$ . (Aurélio)

**Paletej**: nome da lua em que Haradil foi presa. (KRESS, 2008, p. 272)

**Panspermia**: Proposta no final do século XIX, a **panspermia** é uma das teorias de origem e evolução da vida, que afirma que a vida é fruto de sementes dispersas no Universo, e que a Terra é apenas um dos planetas que recebeu essa semente, que se propagou com o passar do tempo, dando origem a todas as formas vivas existentes hoje. Segundo a teoria da Panspermia, formulada pelo físico sueco **Arrhenius**, a Terra teria sofrido uma inseminação por organismos, partículas provenientes de espaços externos ao planeta, chegando à Terra através de poeira cósmica ou meteoritos. O argumento apresentado para tal hipótese é a presença de matéria orgânica em meteoritos encontrados na Terra, como certos tipos de aminoácidos, formaldeído, álcool etílico, tese que foi contradita pelo fato de não ser admitida a sobrevivência de microrganismos a temperaturas tão diferentes da qual são procedentes. Além disso, tais moléculas podem se arranjar de maneira natural no ambiente, sem ter, para isso, qualquer influência biológica. Tais teorias geraram discussões acaloradas pela comunidade científica, e, embora a Panspermia seja irrefutável, não se chegou, até hoje, a uma conclusão acerca da origem da vida no nosso planeta, e ainda, se há ou não vida em

outros planetas do Sistema Solar. (Disponível em: <http://www.infoescola.com/biologia/panspermia/> Acesso em: 20 nov. 2012.)

**Planetoide:** refere-se a pequenos corpos celestes com algumas características de um planeta. Asteroide. (Aurélio)

**PU:** medida de distância.

**Quadridimensional:** que tem quatro dimensões. (Aurélio)

**Quark:** nome genérico dado às partículas elementares com as segg. características: *spin* 1/2, carga elétrica igual a uma fração (+2/3 ou -1/3) da carga do elétron e a existência de seis sabores que distinguem os *quarks* em *quark u* ou *quark up* (símb.: *u*), *quark d* ou *quark down* (símb.: *d*), *quark s* ou *quark* estranho (símb.: *s*), *quark* charme (símb.: *c*), *quark b* ou *quark bottom* (símb.: *b*) e *quark t* ou *quark top* (símb.: *t*), sendo que para cada um desses sabores existe o *antiquark* que possui tb. carga elétrica oposta. (Houaiss)

**Qubits = Bits quânticos:** “vantagens de uma máquina impulsionada por qubits, ou seja, os bits quânticos, ao emaranhamento ou entrelaçamento quântico, misterioso e estranho fenômeno que aumentaria exponencialmente a capacidade de processamento de dados. Partículas, átomos ou moléculas descritos como emaranhados se encontram tão fortemente ligados entre si que são capazes de trocar informação independentemente de estarem lado a lado ou a milhares de quilômetros de distância. O qubit é o análogo quântico do bit clássico, definido como a menor unidade em que a informação pode ser codificada, armazenada e transmitida nos computadores atuais e nos sistemas de telecomunicações, como fibras ópticas ou redes sem fio. Um bit clássico, também denominado dígito binário, só pode se encontrar em apenas um de dois valores ou estados possíveis: 0 ou 1, por exemplo. Nos computadores de hoje em dia o 0 é representado pela interrupção da voltagem num circuito (estado *off*) e o 1 pela liberação da corrente (estado *on*). Um qubit é mais do que isso. Ele pode, simultaneamente, representar os valores equivalentes a 0 e 1. Pode estar numa superposição de estados, uma estranha propriedade quântica que potencializa a realização de cálculos em paralelo. “Os qubits aumentam de maneira exponencial a capacidade de computação.” (Pesquisa FAPESP. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2012/03/26/a-nova-onda-dos-qubits/> Acesso em: 20nov. 2012.)

**Raios gama:** Radiação gama ou raio gama ( $\gamma$ ) é um tipo de radiação eletromagnética produzida geralmente por elementos radioativos, processos subatômicos como a aniquilação de um par pósitron-elétron. Este tipo de radiação tão energética também é produzido em fenômenos astrofísicos de grande violência. Disponível em <http://www.brasilecola.com/quimica/raios-gama.htm> Acesso 20 nov. 2012.

**Self:** auto, próprio / mesmo DNA, ego, “eu”. (Oxford)

**Semeadura:** semear, plantar. (Aurélio)

**SIM:** A denominação SIM é uma sigla inglesa para *Subscriber Identity Module* ("módulo de identificação do assinante") refere-se à um cartão de plástico que é inserido em celulares e armazena dados sobre a pessoa. (Oxford)

**Sistema binário:** O sistema decimal é muito usado no cotidiano, pois nos oferece uma forma mais simples de manipular os números em determinadas situações matemáticas, é composto por dez números: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. O uso da Matemática em situações diversas não diz respeito somente ao homem, os computadores utilizam números para efetuar cálculos complexos com uma maior rapidez e praticidade. O sistema binário é usado pelos computadores e é constituído de dois dígitos, o 0 e o 1. A combinação desses dígitos leva o computador a criar várias informações: letras, palavras, textos, cálculos. Disponível em <http://www.brasilecola.com/matematica/sistema-numeracao-binaria.htm> Acesso em 20 nov. 2012

**T-Holes:** “The term stands for ‘transport holes’” - O termo significa buracos de transporte.<sup>129</sup>

**Upload:** Numa rede de computadores, envio, para um computador remoto, de cópia(s) de arquivo(s) originado(s) em máquina local. (Aurélio)

---

<sup>129</sup> KRESS, Nancy. Tradução da *short story* “Mirror Image”. Mensagem recebida por [cris\\_fontes19@yahoo.com.br](mailto:cris_fontes19@yahoo.com.br) em 2 de agosto de 2012

## APÊNDICE:

### A RELEITURA VISUAL DE “IMAGEM ESPELHADA”

A novela “Imagem Espelhada” é escrita apenas pelo modo verbal de comunicação, ou seja, não há ilustrações por parte da autora. Pelo fato de a história ser bastante visual, decidimos fazer a releitura da obra através de desenhos que transmitam a nossa visualização dos fatos. Para Maria Nikolajeva e Carole Scott, os livros ilustrados se comunicam com seus leitores por meio dos signos convencionais – as palavras, que não têm nenhuma relação direta com o significado – e pelos signos icônicos, ou melhor, as figuras, nas quais “o significante e o significado estão relacionados por atributos comuns, ou seja, quando o signo é uma representação direta de seu significado.” (2011, p. 13) Ainda segundo as autoras, cada releitura, de imagens ou de palavras, cria novas experiências, expectativas e interpretações em relação à obra. Algumas versões são adaptadas às crianças, outras tendem ao espírito cômico, enigmático ou até aventureiro da obra. A cada artista uma diferente ilustração é apresentada. Perry Nodelman afirma que um livro ilustrado só adquire significado se houver uma interação de palavras e imagens, “mas, em sua totalidade, o foco principal está nos aspectos visuais.” (apud NIKOLAJEVA, SCOTT 2011 p. 18) Já Alfred Clemens Baumgartner trata da relação entre palavras e imagens, mas “coloca prioridade no texto verbal, no processo criativo e interativo, considerando principalmente como as estruturas textuais são transformadas em imagens.” (apud NIKOLAJEVA, SCOTT 2011 p. 19)

Segundo Nikolajeva e Scott, uma narrativa verbal com várias imagens se torna uma história ilustrada na qual, às vezes, as imagens são subordinadas às palavras (2011, p.23). Quando as ilustrações são feitas por diferentes artistas, algumas delas podem se tornar contrárias às ideias do original, porém a história permanecerá a mesma, podendo ser lida sem levar as imagens em consideração. Ao mesmo tempo, em algumas situações, “o enredo visual é tão claro que as imagens não são realmente dependentes das palavras [...]” (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 28)

Nikolajeva e Scott afirmam que “interpretar a relação entre imagem e texto é cada vez mais difícil, sendo que o número de pessoas envolvidas em sua criação aumenta e a colaboração individual delas diminui.” (2011, p. 49) As várias autorias e ideias resultam em ambiguidade e multiplicidade de opiniões que causa dúvida quanto à legitimidade da interpretação.

John Stephens cita um princípio importante sobre a relação texto-imagem, criando uma dúvida sobre como lidar com a contradição entre texto e imagem.

[...] capacidade para construir e explorar uma contradição entre texto e imagem, de forma que os dois se complementem e juntos produzam uma história e um significado que dependem de suas mútuas diferenças. Além disso, como as imagens individuais não possuem gramática, sintaxe ou fluxo linear, mas congelam momentos específicos no tempo, raramente apresentando mais de um evento dentro de um único quadro, essa relação entre texto e imagem é uma entre discursos construídos de maneira diferente que geram tipos diferentes de informações, se não mensagens diferentes. Consequentemente o público experimentará um processo complicado de decodificação, de sorte que um texto cuja essência é uma série de eventos incoerentes estruturados como uma aula de línguas e como tal seria de esperar que se empenhasse pela clareza e pelo significado simples e preciso, torna-se apenas uma superfície sob a qual outros tipos de significado podem ser vistos, e a insignificância em si se torna problemática.

“Imagem Espelhada” não é uma história ilustrada, mas, pelo fato de ela ser muito visual e com descrições vívidas, decidimos ilustrá-la a partir do nosso ponto de vista em relação às cenas. Cientes de todas as dificuldades de se ilustrar um texto que não é nosso, entramos em contato com o *designer* gráfico Michel Silva Araujo.<sup>130</sup> Fizemos vários encontros e debates. A cada reunião, novas ideias, opiniões e divergências surgiram, e foi a partir do nosso ponto de vista que fizemos a releitura da obra. Assim que as ilustrações ficaram prontas, enviamos-las para Kress com o objetivo de assegurar um pouco de fidelidade dos desenhos à obra. Então, Kress disse: “The illustrations are lovely. I had pictured scenes more science fictional than fantasy, but these are very beautiful.”<sup>131</sup> Pela observação de Kress, podemos perceber que as ilustrações não são exatamente o que a autora visualizou ao escrever a obra, porém, como estamos trabalhando com uma releitura, decidimos mantê-las como tínhamos definido.

Considera-se que as cenas escolhidas foram as essenciais para a ilustração da obra, mas, segundo Nikolajeva e Scott, isso é uma questão de ponto de vista. A caracterização das personagens e o cenário podem se formar na imaginação do artista e não estar presente na obra, ao passo que pode haver algum detalhe descrito na história que o desenhista não visualiza. Para Nikolajeva e Scott, todas essas questões levam à dúvida: “as ilustrações são meramente decorativas ou destacam nossa experiência do texto?” (2011, p. 64)

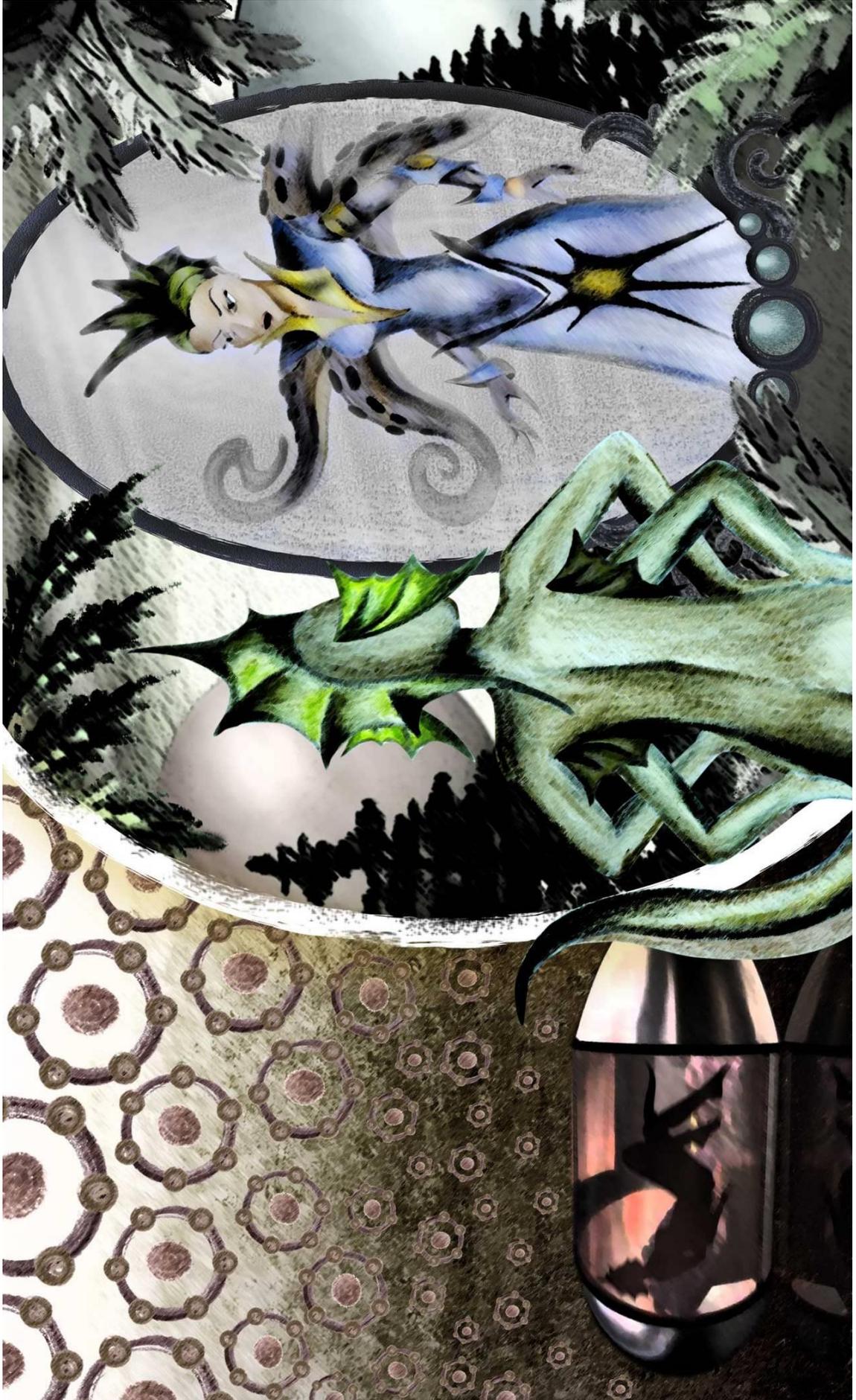
<sup>130</sup> E-mail: [msaportfolio@yahoo.com](mailto:msaportfolio@yahoo.com) End: [www.kaboosh-design.com](http://www.kaboosh-design.com) / [www.kaboosh-ingles.com](http://www.kaboosh-ingles.com)

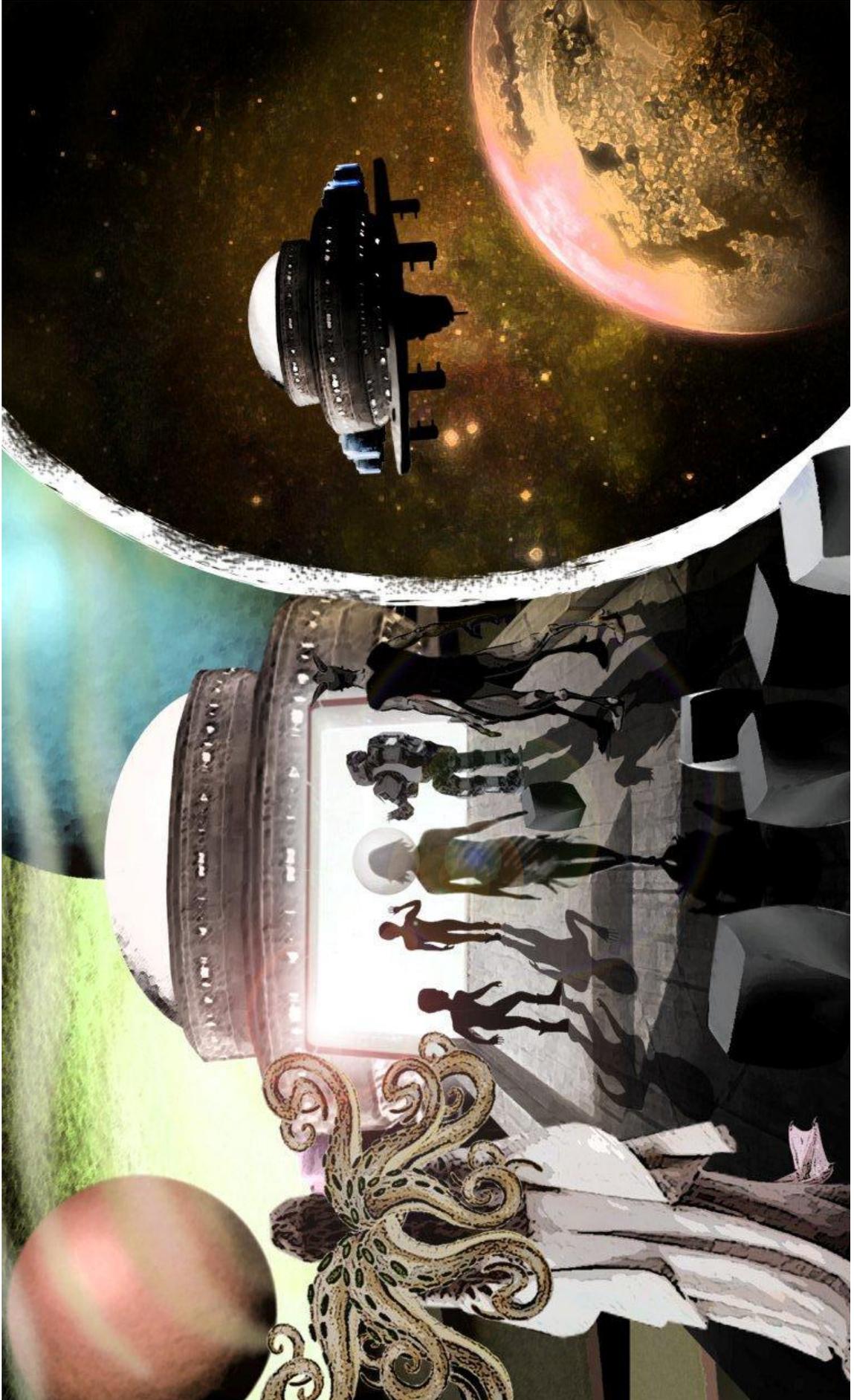
<sup>131</sup> “As ilustrações estão adoráveis. Eu tinha imaginado cenas mais ficção científica que fantasia, mas essas estão muito bonitas.” (nossa tradução)

Na visão de Nikolajeva e Scott, “o narrador verbal força o leitor a ‘ver’ certos detalhes do cenário ao mesmo tempo que ignora outros. A representação visual do cenário é ‘inenarrada’ e, por isso, não manipuladora, dando ao leitor considerável liberdade de interpretação,” (2011, p. 85) além das ilimitadas possibilidades de uma representação visual que o artista possui. As autoras acreditam que uma imagem pode ter um propósito educacional, colaborando com o leitor para que ele encontre coisas mencionadas e não mencionadas pelas palavras.

No que se refere às personagens, Nikolajeva e Scott consideram que, se absorvermos o que há de melhor entre imagens e palavras, elas asseguram que as “descrições físicas pertencem ao domínio do ilustrador, que pode, em um instante, comunicar informações sobre aparências que exigiriam muitas palavras e tempo de leitura.” (2011, p. 113) Já as descrições psicológicas, embora possam ser descritas em imagens, são mais bem definidas através das palavras.

De acordo com os pensamentos de Nikolajeva e Scott, mesmo com suas diferenças e particularidades, as palavras e as imagens são em grande proporção importantes para uma boa fruição de uma obra. Elas devem trabalhar juntas para causar o impacto que o livro requer.

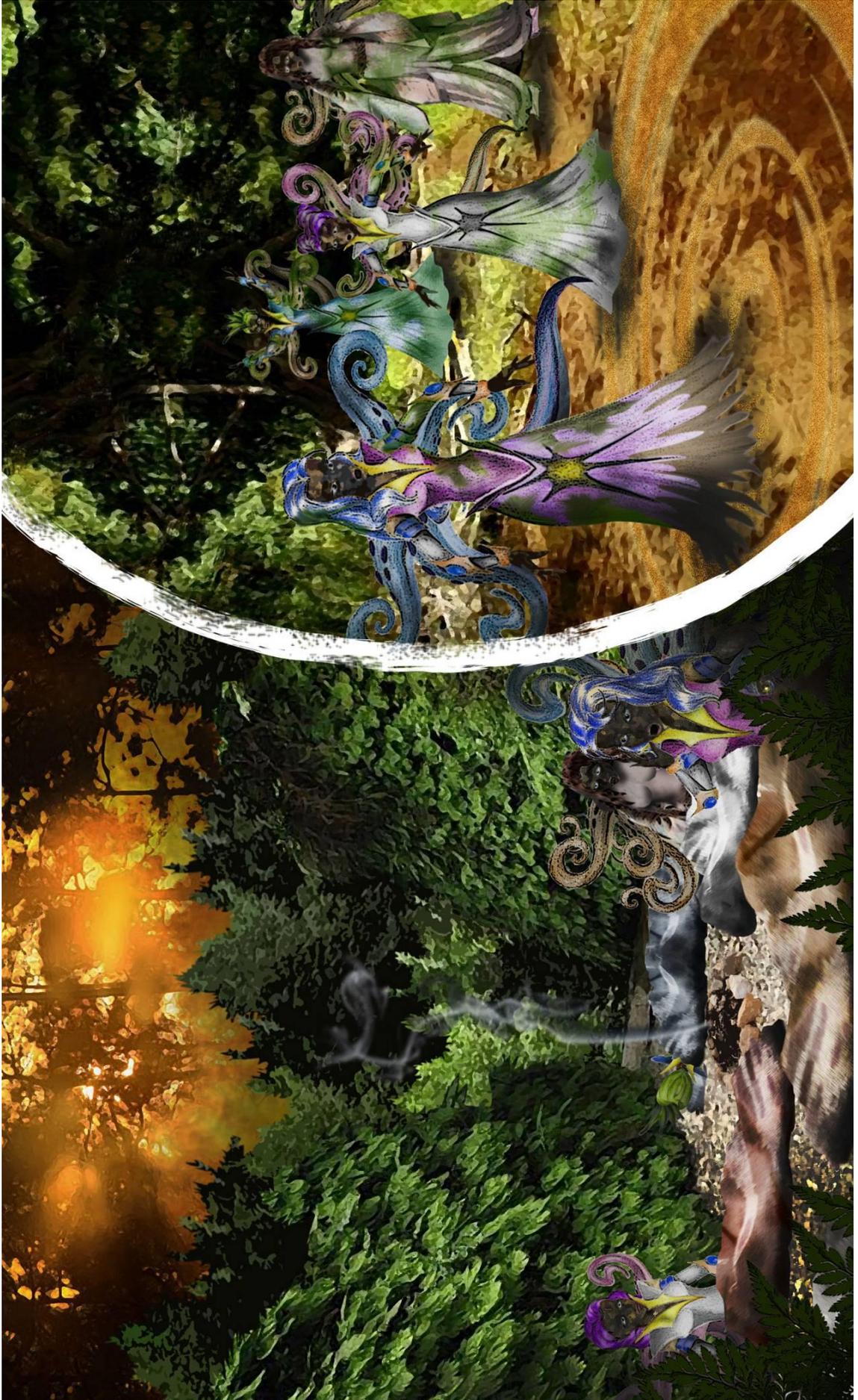














### **Livros publicados por Nancy Kress:**

- KRESS, Nancy. Flash Point. New York: Penguin Young Reader Group, 2012
- KRESS, Nancy. Fountain of Age: Stories. Easthampton, MA: Small Beer Press; [Minneapolis, Minn.]: Distributed to the trade by Consortium, c2012
- KRESS, Nancy. Steal across the sky. New York: TOR, 2009
- KRESS, Nancy. Dogs. San Francisco: Tachyon Press, 2008
- KRESS, Nancy. Nothing Human. Urbana, III : Golden Gryphon Press, September 2003
- KRESS, Nancy. Crossfire. New York: TOR, 2003
- KRESS, Nancy. Probability Space. New York: TOR, 2002
- KRESS, Nancy. Probability Sun. New York: TOR, 2001
- KRESS, Nancy. Probability Moon. New York: TOR, 2000
- KRESS, Nancy. Yanked. New York: Avon Books, June, 1999
- KRESS, Nancy. Dynamic Characters. Cincinnati, Ohio:Writer's Digest Books,June,1998
- KRESS, Nancy. Beakers Dozen. New York: TOR, summer, 1998
- KRESS, Nancy. Stinger. New York: Forge Books, fall, 1998.
- KRESS, Nancy. Maximum Light. New York: TOR, January, 1998
- KRESS, Nancy. Beggars Ride. New York: Tor, November, 1996
- KRESS, Nancy. Oaths and Miracles. Forge Books, January, 1996. (Paperback, 1997)
- KRESS, Nancy. Beggars and Choosers. New York: TOR, 1994. (Paperback, 1995)
- KRESS, Nancy. The aliens of Earth. Sauk City, Wis. : Arkham House Publishers, c1993
- KRESS, Nancy. Beggars in Spain. New York: Avon Books, 1993
- KRESS, Nancy. An Alien Light. New York : Arbor House, c1988

#### Seleção do clube do livro de Ficção Científica:

- KRESS, Nancy. Brain Rose. New York : W. Morrow, c1990. (Paperback, Avon, 1989)
- KRESS, Nancy. Trinity and Other Stories. New York, N.Y. : Bluejay Books, 1985
- KRESS, Nancy. The White Pipes. New York, N.Y. : Bluejay Books, 1985
- KRESS, Nancy. The Golden Grove. New York, N.Y. : Bluejay Books,1984
- KRESS, Nancy. The Prince of Morning Bells. New York : Pocket Books, 1981.

#### Contos/Novelas de Ficção

- KRESS, Nancy. "Patent Infringement," Asimov's Science Fiction, 2002
- KRESS, Nancy. "The War on Treemon," Asimov's Science Fiction, January, 2003
- KRESS, Nancy. "...And No Such Things Grow Here,"Asimov's Science Fiction, June,2001
- KRESS, Nancy. "Plant Engineering," Death Dines At 8:30, ed. Claudia Bishop and Nick DiChario, Berkley, 2001
- KRESS, Nancy. "Computer Virus," Asimov's Science Fiction, April, 2001
- KRESS, Nancy. "My Mother, Dancing," Destination 3001, ed. Robert Silverberg and Jacques Chambon, Flammarion, 2000 (English-language publication forthcoming)
- KRESS, Nancy. "Wetlands Preserve," scifi.com on-line, October, 2000
- KRESS, Nancy. "Savior," Isaac Asimov's Science Fiction Magazine, June, 2000
- KRESS, Nancy. "To Cuddle Amy," Isaac Asimov's Science Fiction Magazine, August, 2000
- KRESS, Nancy. "Sleeping Dogs," Far Horizons, ed. Robert Silverberg, Avon, 1999

- KRESS, Nancy. "State of Nature," *Bending The Landscape*, eds. Nicola Griffith and Stephen Pagel, White Wolf Books, 1998
- KRESS, Nancy. "A Scientific Education," *Crime Through Time*, ed. Miriam Monfredo, Berkeley, 1998
- KRESS, Nancy. "Steamship Soldier on the Information Front," *Future Histories*, ed. Stephen McClelland, Horizon House (U.K.), 1997, reprinted in *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, April, 1998
- KRESS, Nancy. "Always True to Thee, In My Fashion," *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, January, 1997
- KRESS, Nancy. "The Flowers of Aulit Prison," *Isaac Asimov's Sf Magazine*, Oct/Nov 1996
- KRESS, Nancy. "Marigold Outlet," *Cat Tails*, ed. Ellen Datlow, Avon, 1996
- KRESS, Nancy. "Steadfast," *Black Swan, White Raven*, ed. Ellen Datlow, Avon, 1997
- KRESS, Nancy. "Sex Education," *Intersections: The Sycamore Hill Anthology*, ed. John Kessel, Tor, 1996
- KRESS, Nancy. "Hard Drive," *Killing Me Softly*, ed. Gardner Dozois, HarperPrism, 1995
- KRESS, Nancy. "Feigenbaum Number," *Omni*, December, 1995
- KRESS, Nancy. "Unto the Daughters," *Sisters In Fantasy*, ed. Susan Schwartz and Martin Greenberg, 1995
- KRESS, Nancy. "Evolution," *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, October, 1995
- KRESS, Nancy. "Fault Lines," *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, August, 1995
- KRESS, Nancy. "Summer Wind," *Ruby Slippers*, ed. Ellen Datlow, Avon, 1995
- KRESS, Nancy. "Margin Of Error," *Omni*, October, 1994
- KRESS, Nancy. "Words Like Pale Stones," *Black Thorn, White Rose*, ed. Ellen Datlow, Avon, 1994
- KRESS, Nancy. "Ars Longa," *Alternate Celebrities*, Bantam, ed. Mike Resnick 1994
- KRESS, Nancy. "Grant Us This Day," *Isaac Asimov's Sf Magazine*, Sept, 1993
- KRESS, Nancy. "Dancing On Air," *Isaac Asimov's Sf Magazine*, July, 1993
- KRESS, Nancy. "Martin On A Wednesday," *Isaac Asimov's Sf Magazine*, March 1993
- KRESS, Nancy. "The Battle of Long Island," *Omni*, February, 1993
- KRESS, Nancy. "The Death of John Patrick Yoder," *Full Spectrum Iv*, ed. Lou Aronica, Amy Stout, Betsy Mitchell, Bantam, 1993
- KRESS, Nancy. "Stalking Beans," *Snow White, Blood Red*, ed. Ellen Datlow, Avon, 1993
- KRESS, Nancy. "To Scale," *Xanadu*, ed. Jane Yolen and Martin Greenberg, ROC, 1993
- KRESS, Nancy. "Eoghan," *Alternate Kennedys*, ed. Mike Resnick and Martin Greenberg, 1992
- KRESS, Nancy. "Birthing Pool," in *Murasaki*, ed. Robert Silverberg, Bantam, 1992
- KRESS, Nancy. "The Mountain to Mohammed," *Isaac Asimov's Sf*, April, 1992
- KRESS, Nancy. "And Wild For To Hold," *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, July 1991
- KRESS, Nancy. "Beggars In Spain," *Isaac Asimov's Sf*, April, 1991
- Simultaneous publication: Axolotl Press, 1991
- KRESS, Nancy. "Peace of Mind," *When The Music's Over*, ed. by Lewis Shiner, Bantam, 1991
- KRESS, Nancy. "Touchdown," *Isaac Asimov's Sf*, October, 1990.  
This short story has been adapted for a star show at Strasenburgh Planetarium in Rochester, NY
- KRESS, Nancy. "Inertia," *Analog*, January, 1990

- Reprinted in *The Year's Best Science Fiction*, #8, ed. Gardner Dozois
- KRESS, Nancy. "Renaissance," *Isaac Asimov's Sf*, mid-December, 1989
  - KRESS, Nancy. "People Like Us," *Isaac Asimov's Sf*, September, 1989.  
Audio-cassette version: *The Best Science Fiction Stories Of The Year*, ed. Orson Scott Card and Martin Greenberg, Dercum Press, 1989
  - KRESS, Nancy. "The Price of Oranges," *Isaac Asimov's Sf*, April, 1989.  
Reprinted in *The Year's Best Science Fiction*, #7, ed. Gardner Dozois. Hugo nominee.
  - KRESS, Nancy. "In A World Like This," *Omni*, October, 1988
  - KRESS, Nancy. "In Memoriam," *Isaac Asimov's Sf*, June, 1988.  
Reprinted in *The Year's Best Science Fiction*, #6, ed. Gardner Dozois
  - KRESS, Nancy. "Spillage," *Fantasy & Science Fiction*, April, 1988.  
Reprinted in *The Year's Best Fantasy*, ed. Ellen Datlow and Terri Windling
  - KRESS, Nancy. "Craps," *Isaac Asimov's Sf*, March, 1988
  - KRESS, Nancy. "Philippa's Hands," *Full Spectrum*, ed. Shawna McCarthy et. al., Bantam, 1988
  - KRESS, Nancy. "Glass," *Isaac Asimov's Sf*, September, 1987
  - KRESS, Nancy. "Cannibals," *Isaac Asimov's Sf*, May, 1987
  - KRESS, Nancy. "Training Ground," *Liavek: Wizard's Row*, ed. Will Shetterly and Emma Bull, Ace, 1987
  - KRESS, Nancy. "Phone Repairs," *Isaac Asimov's Sf*, December, 1986
  - KRESS, Nancy. "Down Behind Cuba Lake," *Isaac Asimov's Sf*, August, 1986
  - KRESS, Nancy. "Out Of All Them Bright Stars," *Fantasy & Science Fiction*, March, 1985. Reprinted in *The Year's Best Science Fiction*, ed. Gardner Dozois. Nebula winner, Best Short Story, 1985.
  - KRESS, Nancy. "Birth Luck," *Liavek*, ed. Will Shetterly and Emma Bull, Ace, 1985
  - KRESS, Nancy. "Trinity," *Isaac Asimov's Sf*, October, 1984.  
Reprinted in *The Year's Best Science Fiction* ed. Gardner Dozois, and in *Terry Carr's Best Science Fiction Of The Year (Tor)*. Nebula nominee.
  - KRESS, Nancy. "Ten Thousand Pictures, One Word," *Twilight Zone*, August, 1984
  - KRESS, Nancy. "Explanations, Inc." *Fantasy & Science Fiction*, July, 1984
  - KRESS, Nancy. "Borovsky's Hollow Woman," *Omni*, October, 1983
  - KRESS, Nancy. "Night Win," *Isaac Asimov's Sf*, September, 1983
  - KRESS, Nancy. "With The Original Cast," *Omni*, May, 1982.  
Reprinted in *The Best Science Fiction Of The Year 12*, ed. Terry Carr, Timescape
  - KRESS, Nancy. "Talp Hunt," *Universe 12*, ed. Terry Carr, 1982
  - KRESS, Nancy. "A Little Matter of Timing," *Fantasy & Science Fiction*, September, 1982
  - KRESS, Nancy. "Green Thumb," *Terrors*, ed. Charles L. Grant, Playboy Press, 1982
  - KRESS, Nancy. "Casey's Empire," *Fantasy & Science Fiction*, November, 1981
  - KRESS, Nancy. "Shadows On A Cave Wall," *Universe 11*, ed. Terry Carr, 1981
  - KRESS, Nancy. "Against A Crooked Stile," *Isaac Asimov's Sf*, May, 1979
  - KRESS, Nancy. "And Whether Pigs Have Wings," *Omni*, January, 1979
  - KRESS, Nancy. "A Delicate Shade of Kipney," *Isaac Asimov's Sf*, Jan-Feb, 1978
  - KRESS, Nancy. "The Earth Dwellers," *Galaxy*, vol.9. December, 1976.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOTT, H. Porter. **The Cambridge introduction to narrative**. 2ª ed. New York: Cambridge University Press, 2008. Disponível em: [http://books.google.com.br/books?id=Jyyt1826rhsC&pg=PA13&hl=pt-BR&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=Jyyt1826rhsC&pg=PA13&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 15 mar 2012.

ARANHA, G., BATISTA, F. REVISTA CONTRACAMPO. **Literatura de massa e mercado**. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em comunicação, UFF. n 20. 2009. ISSN 2238-2577. p. 121-131. 213p. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/11> Acesso em: 15 nov 2012.

ARISTÓTELES. **Poética: filosofia aristotélica**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Ed. Edipro, 2011. 96p.

ARROJO, Rosemary. (org.) **O signo desconstruído**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2003. 122p.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2000. 80p. (Série Princípios.)

ATTEBERY, Brian. The magazine era: 1926–1960. In: **The Cambridge Companion to Science Fiction**. New York. Cambridge University Press, 2003.

BASSNETT, Susan. **Trasnlation studies**. 3ª ed. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Tradução de José Lino Grunnewald. Coleção Os Pensadores [Benjamin, Adorno, Marcuse, Horkheimer]. São Paulo: Abril Cultural, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet 3ª ed. São Paulo. Editora Brasiliense, 1985.

BERMAN, Antonie. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora 7Letras/PGET, 2007.

BRODERICK, Danien. The magazine era: 1926–1960. In: **The Cambridge Companion to Science Fiction**. New York. Cambridge University Press, 2003.

BRONCKART, J. P., **Atividade de linguagem, discurso e desenvolvimento humano**. Campinas: Mercado de Letras, 2006.

CALDAS, W. **Literatura da cultura de massa: uma análise sociológica**. São Paulo: Musa Editora, 2000. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/75752816/A-Literatura-Da-Cultura-de-Massa-Waldenyr-Caldas> Acesso em: 15 nov 2012.

CANDIDO, Antônio (Org.); ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**. São Paulo: Ed: Imprensa Oficial, 2001.

CASTELLI, Eleonora. BENJAMIN E BORGES: por uma história da tradução. **Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeira da Universidade Federal de Santa Catarina**. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, Semestral, v.28 p.151/160, jan./dez. 2005. Disponível em: [www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/745](http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/745). Acesso em: 25 set 2012.

CLUTE, John. The Encyclopedia of Science Fiction. Disponível em: [http://www.sf-encyclopedia.com/entry/clute\\_john](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/clute_john). Acesso em: 25 ago 2012.

COELHO, Nelly Novaes. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=700&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=700&Itemid=2). Acesso em: 28 fev 2012.

DONA, Haraway, HARI, Kunzru. **Antropologia do ciborgue** : as vertigens do pós-humano / organização e tradução Tomaz Tadeu – 2ª ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2000.

FIKER, Raul. **Ficção científica: ficção, ciência ou uma Épica da Época?** 1ª ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985

FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. 1ª ed. Porto Alegre: Ed. Globo S.A., 1969.

FRANCISCO, Reginaldo. **Reis caolhos e cajadas em coelhos: a questão da tradução de provérbios e expressões idiomáticas**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, 2012. 232p. Disponível em: [http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Reginaldo\\_Francisco\\_-\\_Dissertacao.pdf](http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Reginaldo_Francisco_-_Dissertacao.pdf) Acesso em: 15 set 2012.

FRANCO, Edgar Silveira. **“Perspectivas pós-humanas nas ciberartes.”** Tese de doutorado em artes plásticas da escola de Comunicação da Universidade de São Paulo. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-154033/pt-br.php>. Acesso em fev 2013

FURLAN, Mauri. “Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos”, In: *Cadernos de Tradução nº VIII*. Florianópolis: PGET, 2003. (p.11-28) Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores.php?autor=9>. Acesso em: 15 jan 2013.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 8ª ed. São Paulo: Ed. Ática. Série Princípios, 2004.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 4ª ed. Série Princípios. Editora Ática, 1988.

<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/10/some-notes-on-the-novella.html>  
Acesso em: 15 abr 2013.

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272>. Acesso em 15 set. 2012.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e comunicação**.

Jorge Alves. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=67&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=67&Itemid=2)  
Acesso em: 28 fev 2012.

JUNIOR, Benjamin Abdala. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Ed. Scipione, 1995.

KRESS, Nancy. “Mirror Image”. In: **Nano Comes to Clifford Falls and Other Stories**. Urbana: Golden Gryphon Press, 2008.

KRIEGER, Maria da Graça. DO ENSINO DA TERMINOLOGIA PARA TRADUTORES: diretrizes básicas. **caderno de tradução**. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, Semestral, v. 1, n.17 : 190-206, 2006. Disponível em: <http://www.journal.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/440>. Acesso em: 03 set 2012.

LANI, Adriano Ramon. A Literatura da Cultura de Massa: puro lazer ou alienação? Monografia Brasil escola, 200-. Disponível em: <http://monografias.brasile scola.com/educacao/a-literatura-cultura-massa.htm> Acesso em: 20 ago 2012.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10ª ed. São Paulo: Ed. Ática. Série Princípios, 2002.

MCEWAN, Ian. The New Yorker. Disponível em:

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1996.

MIGUEL, Rute s.v. “Personagem”, **E-Dicionário de termos literários**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 30 abr 2012.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 17ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2008.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 9ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. Cultrix, 2004. 348p.

NIKOLAJEVA M., SCOTT C. **Livro Ilustrado: palavras e imagens**. Tradução Cid Knipel. São Paulo. Ed Cosac NAify, 2011, 368p.

OTERO, Léo Godoy. **Introdução a uma história de ficção científica**. 1ª ed. São Paulo: Lua Nova, 1987.

OXFORD: LEARNER'S DICTIONARY: INGLÊS-INGLÊS. 7. ed. Oxford University Press, 2005. 1780 p.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o culpado). In: **A Aventura Literária**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

PAZ, E. H. Massa de Qualidade. In: **I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial**, 2004, Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. Disponível em: [www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/elianehpaz.pdf](http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/elianehpaz.pdf) Acesso em: 14 nov 2012.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, cinema e televisão**. Ed. Senac, São Paulo, 2003

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. **Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro**. 2006. 452f. Dissertação (Dissertação (Mestrado em Artes e Design) – Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410891\\_06\\_cap\\_04.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410891_06_cap_04.pdf) Acesso em: 15 jul 2012.

Porto. Rio de Janeiro: Difel, 2007

PRINCE, Gerald. *Dictionary of narratology* (1987). Disponível em: [http://books.google.com.br/books?id=WvRNGan8YZcC&pg=PA1941&hl=pt-BR&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=WvRNGan8YZcC&pg=PA1941&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 25 fev 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 2ª reimpressão. 7 ed. Ed: Almedina, 2011.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mário

revista online **Dark Roasted Blender**. Disponível em: <http://www.darkroastedblend.com/2008/06/exclusive-interview-with-nancy-kress.html>

RODRIGUES, Cristiana Carneiro. Tradução: teorias e contrastes. **Alfa: Revista de Linguística**. São Paulo. Universidade Estadual de São Paulo UNESP, Anual, v. 34, p. 121-128, 1990. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/issue/view/289/showToc> Acesso em: 20 set 2012.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 4ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Educação e Comunicação Editora Ltda – EDUCOM, 1976.

SCARPA, Ester Mirian. O lugar da holófrase nos estudos de aquisição da linguagem. **CADERNO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**. Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem UNICAMP, Semestral, v. 51(2): 187-2000, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/cel/article/view/1452/1161> Acesso em: 29 ago 2012.

SEED, David. **A Companion to Science Fiction**. Massachusetts. Blackweel publishing, 2005.

SODRÉ, M. **A literatura de mercado**. Rio de Janeiro: Ática, 1988.

SODRÉ, M. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

STALLONI, Yves. **Os Gêneros Literários**. São Paulo: Difel, 2001.

STEINER, George. **After Babel — Aspects of Language and Translation**. Londres: Oxford e Nova York: Oxford University Press, 1975.

TAVELA, Maria Cristina Weitzel. **Literatura de Massa na Formação do Leitor Literário**. 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/portal/50-anos/resultado-busca/?q=literatura+de+massa> Acesso em: 20 set 2012.

THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF LITERARY TERMS. Online version: b 2012 Disponível em:

THOMSON, A. J.; MARTINET, A. V. **A Practical English Grammar**. Oxford: Oxford University Press, 1986.

VANCE, Laurence. **A Brief History of English Bible Translations**. Editora: Vance Publications. Florida, 1993.

WEISSBORT, Daniel; EYSTEINSSON Astradur. **Translation – theory and practice**. Oxford New York: Oxford University Press Inc., 2006.

WOOLF, Virginia “The Russian Point of View”. In: **The Common Reader**. Disponível em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter16.html> Acesso em: 15 ago 2012.