

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Universidade de Évora

**A Recepção da Ficção Científica em Portugal:
o caso de Philip Kindred Dick**

Dora Margarida Simões Oliveira Dinis

Orientadora: Prof.ª Doutora Cláudia Pereira

Co-orientadora: Prof.ª Doutora Christine Zurbach

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri”

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Universidade de Évora

A Recepção da Ficção Científica em Portugal:

o caso de Philip Kindred Dick



155010

Dora Margarida Simões Oliveira Dinis

Orientadora: Prof.ª Doutora Cláudia Pereira

Co-orientadora: Prof.ª Doutora Christine Zurbach

“Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri”

A Recepção da Ficção Científica em Portugal: o caso de Philip Kindred Dick

Resumo

A Ficção Científica é um género literário internacional baseado no modelo norte-americano. No sistema literário português, este género não possui grande volume de produção nacional: a maioria da Ficção Científica existente é a anglo-americana traduzida.

Do autor ao leitor, vários intermediários contribuem para a consolidação deste género. O editor lidera esta mediação ao seleccionar as obras a publicar. No entanto, o cinema tem interferido cada vez mais na literatura e o cineasta tornou-se outro importante mediador.

Actualmente, a recepção da Ficção Científica num sistema literário efectua-se em grande escala através do cinema.

O estudo de caso analisado nesta dissertação assim o ilustra. A adaptação cinematográfica de Steven Spielberg em 2002 do conto *The Minority Report* de Philip Kindred Dick de 1956 e a posterior tradução do conto para português com marcas peritextuais importadas da obra cinematográfica constitui um exemplo da relação comercial cada vez mais íntima entre cinema e literatura.

The Reception of Science Fiction in Portugal: the case of Philip Kindred Dick

Abstract

Science Fiction is an international literary genre based upon the North American model. In the Portuguese literary system, this genre does not possess a great volume of national production: the majority of the existent Science Fiction is the translated Anglo-American.

From the author to the reader, several intermediaries contribute to the genre's consolidation. The editor leads this mediation by selecting the works to publish. Nevertheless, cinema has more and more interfered in literature and the cinematographer has become another important mediator.

Nowadays, the reception of Science Fiction in a literary system occurs on a large scale through cinema.

The study case analysed in this dissertation illustrates it. Steven Spielberg's cinematographic adaptation in 2002 of Philip Kindred Dick's short story, *The Minority Report* of 1956 and the posterior translation of the short story to Portuguese with peritextual marks imported from the cinematographic work constitutes an example of the more and more intimate commercial relationship between cinema and literature.

La Réception de la Science Fiction au Portugal : le cas de Philip Kindred Dick

Résumé

La Science Fiction est un genre littéraire international basé sur le modèle nord-américain. Dans le système littéraire portugais, ce genre ne possède pas un grand volume de production nationale: la plupart de la Science Fiction existante est l'anglo-américaine traduite.

De l'auteur au lecteur, plusieurs intermédiaires contribuent à la consolidation du genre. L'éditeur commande cette médiation en sélectionnant les oeuvres à publier. Néanmoins, le cinéma a de plus en plus interféré avec la littérature et le cinéaste est devenu un nouveau important médiateur.

Actuellement, la réception de la Science Fiction dans un système littéraire s'effectue à une grande échelle grâce au cinéma.

L'étude de cas analysé dans cette dissertation l'illustre. L'adaptation cinématographique de Steven Spielberg en 2002 du conte *The Minority Report* de Philip Kindred Dick de 1956 et la postérieure traduction de ce conte vers le portugais avec des marques péritextuelles importées de l'oeuvre cinématographique constitue un exemple de la relation commerciale de plus en plus intime entre le cinéma et la littérature.

Índice Geral

Introdução	2
I – Apresentação do estudo de caso	5
1. A definição de um género: a FC	8
1.1 - Paraliteratura e Literatura de massas	11
1.2 - Definições e temas de um género (para)literário	17
1.3 - Os sub-géneros da FC	24
1.4 - As formas narrativas da FC	27
2. A história e a edição de FC nos Estados Unidos da América	29
3. Philip K. Dick e <i>The Minority Report</i> nos Estados Unidos da América	38
II – Análise do estudo de caso	49
1. A História da Edição Paraliterária Portuguesa	52
1.1- A história e a edição de FC em Portugal no século XX	55
1.2- A edição de FC em Portugal no século XXI	73
2. Philip K. Dick e <i>The Minority Report</i> em Portugal	77
1º aspecto: A adaptação cinematográfica – o filme	78
2º aspecto: O <i>best-seller</i> e a não-tradução	86
De 1967 a 1973	92
De 1974 a 1979	98
De 1980 a 1989	100
De 1990 a 1999	106
De 2000 a 2004	108
3º aspecto: Comparação da obra original e da tradução de <i>The Minority Report</i>	112
Conclusão	130
Anexos	135
Bibliografia	145

Introdução

Esta dissertação desenrolar-se-á em torno de um género literário: a Ficção Científica¹ e o seu acolhimento no sistema literário português através do cinema e, posteriormente, da literatura traduzida e nacional.

A divisão entre apresentação do estudo de caso e sua posterior análise pareceu-nos proveitosa de modo a entrosar o leitor, logo desde o início, com conceitos próprios do género literário tratado e a introduzir o autor e o conto analisados especificamente no seu contexto de origem – o sistema literário e editorial norte-americano. Foi este o sistema escolhido pela imensa difusão e desenvolvimento da FC aí constatados e por se tratar do contexto de origem do escritor a analisar: Philip Kindred Dick (1928-1982). O traçar da história das obras deste escritor efectuar-se-á, num primeiro momento, no seio da literatura norte-americana, num segundo momento, em Portugal, desde a primeira tradução em 1967 até ao presente ano. Seguindo a reflexão de José Lambert, todo o estudo histórico da tradução, neste caso de obras de FC, deverá comportar uma visão internacional e, efectivamente, o género da FC tornou-se internacional, assim como uma análise sincrónica (as obras e os escritores de FC mais traduzidos para Portugal) e diacrónica (a evolução do género em Portugal e a sua influência na literatura portuguesa) para que essa história seja progressiva e dinâmica².

A escolha deste escritor, de entre os muitos possíveis, prende-se com o facto de Dick nem sempre ser considerado escritor de Ficção Científica e sim de Fantasia Científica, um sub-género bastante problemático pelo seu carácter híbrido, mas talvez o que mais contribuiu para a divulgação da FC como a entendemos hoje – caminhando lado a lado com a Fantasia numa luta de reconhecimento académico, assunto que será referido ao longo do trabalho. Por outro lado, têm sido cada vez mais frequentes as adaptações cinematográficas de obras de Dick nos últimos vinte anos, o que tem contribuído para o seu reconhecimento académico e por parte do público leitor e espectador. Pretende-se, então, averiguar a posição da FC traduzida no sistema literário

¹ Doravante, e por ser comum nos estudos teóricos, o termo Ficção Científica será designado pela abreviatura FC (assim como SF designa Science Fiction).

² José Lambert, “Traduction, Littérature, Société : historiographie, synchronie, diachronie”, in *Actas do 2º Colóquio de Estudos de Tradução em Portugal da Universidade Católica Portuguesa. Deste Lado do Espelho*, Universidade Católica Editorial, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, Lisboa, 21 e 22 de Fevereiro de 2002, p. 10.

português, com incidência num autor que, apesar de não ser considerado canónico dentro do género FC em geral, mas antes num dos seus sub-géneros, a *Science Fantasy*, poderá ter ganho esse estatuto pela via do cinema.

O estudo de caso das obras literárias de Philip K. Dick e a sua recepção e tradução em Portugal, mais concretamente a tradução de *The Minority Report* - em português, *Relatório Minoritário* - em 2002, o mesmo ano de estreia do filme *Minority Report (Relatório Minoritário)* de Steven Spielberg baseado neste conto, constitui a investigação deste trabalho. Os domínios convocados serão, por conseguinte, a literatura e o mercado editorial norte-americanos, o cinema norte-americano e a literatura e o mercado editorial e da tradução portuguesas, ou seja, o trajecto percorrido por uma obra literária desde a sua elaboração, passando pela adaptação cinematográfica, culminando com a tradução, neste caso, em língua portuguesa.

Optou-se, em primeiro lugar, por esclarecer algumas considerações teóricas relativas à definição da FC, balizando, por vezes, tais definições ao escritor em análise. Nesta primeira parte, serão abordados quatro aspectos: a inserção da FC no que se convencionou designar por Paraliteratura (a FC deverá ser considerada como uma literatura de massas, exigindo, por isso, uma reflexão sobre determinados aspectos relacionados com a crítica literária, como seja a rejeição deste género como alvo de investigação, e a função social da literatura), os temas, os sub-géneros e as formas narrativas deste género literário. Após alguns esclarecimentos teóricos, avançar-se-á com um traçar da história e da edição de FC norte-americanas a fim de situar o escritor e o conto em análise no seu sistema literário de origem.

Num segundo momento, tentar-se-á expor e desvelar, tanto quanto possível, os aspectos históricos da edição paraliterária portuguesa, por se incluir nela o género em estudo, mais concretamente, a edição de FC até aos nossos dias. Este trajecto histórico visa uma contextualização mais nítida do desenvolvimento e difusão da FC num sistema literário distinto do norte-americano, de modo a facilitar a posterior análise do impacto e influência da FC norte-americana na portuguesa.

Neste sentido, para além das traduções das obras de Dick em português, serão analisados aspectos que se prendem com a edição e o papel do editor, uma investigação ainda escassa em Portugal, assim como a influência das adaptações cinematográficas na área da edição e tradução.

Em relação a Philip K. Dick serão analisados três aspectos pertinentes para o estudo da FC em Portugal. O primeiro explora a adaptação cinematográfica das obras de

Dick e o papel do cinema na actualização e proliferação da literatura de FC. O segundo esboça o trajecto das obras do escritor traduzidas em Portugal, analisando-se factos como o de serem maioritariamente traduzidos para português os romances de Philip K. Dick em detrimento dos seus contos (num universo de 45 romances e 124 contos produzidos pelo escritor), ou o facto de o título desses mesmos romances ser substituído pelo título da sua versão cinematográfica (por exemplo, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* adquire o título do filme de Ridley Scott - *Blade Runner* - baseado neste romance), ou, ainda, o facto de contos como *The Minority Report* ou *Paycheck* surgirem apenas traduzidos no mercado português após a estreia da sua adaptação cinematográfica. Um terceiro aspecto lidará exclusivamente com a tradução portuguesa do conto *The Minority Report*, onde se comparará o texto literário com a sua tradução bem como o peritexto editorial que a acompanha numa tentativa de concluir sobre a influência da adaptação cinematográfica na tradução.

São várias as questões a que se tentará responder: porquê a tradução mais comercial (chegando ao estatuto de *best-seller*) apenas de romances e contos deste género literário quando adaptados ao cinema? Porquê a ausência de tradição nacional no âmbito da escrita de FC? A interrogação sobre a relação comercial entre cinema e literatura de FC estará sempre presente nesta análise. Hoje em dia, as obras de Philip K. Dick foram retomadas, primeiro pelo cinema norte-americano, depois pela edição internacional.

Não tentando responder prontamente ao que, provavelmente, não terá resposta, este trabalho desenvolver-se-á num ambiente de inquirição, de investigação, de reflexão e de argumentação relativas aos aspectos já referidos.

No prólogo da sua tese de doutoramento sobre Philip K. Dick, José Manuel Mota coloca a seguinte questão: sendo “um autor de um sub-género de literatura de massa” e, acima de tudo, “um autor que escreve mal, que é muitas vezes ignorante, trapalhão, dependente da sua escrita para sobreviver”³, qual a razão do estudo da sua obra e da sua recepção cada vez maior, primeiro no cinema, depois na literatura traduzida? À recepção dessa obra se dedica este trabalho.

³ José Manuel Mota, *O efeito do irreal: a fantasia científica de Philip K. Dick*, Tese de Doutoramento em Literatura Inglesa apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, Coimbra, 1995, p. vii.

I – Apresentação do estudo de caso

O seguinte estudo de caso pretende esclarecer, por um lado, a recepção do género FC em Portugal, por outro, a recepção da obra de Philip K. Dick em Portugal, mais concretamente, nos primeiros anos do século XXI, pois esta investigação incide sobretudo na tradução portuguesa de uma das obras de Dick datada de 2002. Falamos da tradução do conto *The Minority Report*, inserida no número 2 da colecção “Viajantes no Tempo” da Editorial Presença. Contar a história desta tradução implica analisar a adaptação livre ao cinema deste conto realizada por Steven Spielberg a fim de concluir sobre a sua importância na importação e tradução do mesmo conto para a língua portuguesa. Será a partir da recepção do conto através do cinema e de outras obras de Dick no sistema literário português que analisaremos o fenómeno da literatura de FC traduzida e produzida em Portugal.

Vários têm sido os casos estudados pelos teóricos de Estudos de Tradução que abordam a importação de um género literário através da tradução de obras pertencentes a outros sistemas literários. José Lambert apresenta-se hoje como um dos teóricos mais influentes nesta área. Ao longo de todo o seu trabalho, entre muitos outros aspectos, José Lambert refere o carácter intermediário da literatura em tradução – o ajudar a importar e a trazer para o plano nacional um género inexistente ou pouco praticado. No caso da FC, Lambert afirma que “le roman policier et la science-fiction sont devenus des genres internationaux à partir des lettres anglo-saxonnes, au bout d’une longue et complexe intégration dans les autres littératures.”⁴

A FC tornou-se um “género internacional” por se estender às literaturas nacionais. O género adquire contornos internacionais que serão, dentro de cada sistema literário, trabalhados ao gosto nacional. Os temas e ideias veiculados por tal género internacionalizam-se, o que nos remete para a importante questão da circulação internacional de ideias como auxiliadora da importação e recepção de novos géneros literários em sistemas diferentes.

Anthony Pym defende a História da Tradução como “a source of ideas and data for the political or sociological study of international relations.”⁵ Num mundo cada vez

⁴ José Lambert, “La Traduction”, in Marc Angenot, et al, *Théorie Littéraire. Problèmes et Perspectives*, PUF, Paris, 1989, p. 157.

⁵ Anthony Pym, *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester, 1998, p. vii.

mais globalizante, a análise do multiculturalismo, do intercâmbio de tradições, de preocupações e progressos tecnológicos permite uma visão do funcionamento das diversas sociedades menos nacionalista e restritiva. A investigação da função da literatura traduzida num determinado sistema literário poderá proporcionar esta análise multicultural.

Importa aqui referir a noção de campo literário de Pierre Bourdieu assim definido: “les espaces sociaux dans lesquels se trouvent situés les agents qui contribuent à produire les œuvres culturelles”⁶; é neste campo, sempre dependente do campo do poder por motivos económicos, ideológicos ou políticos e com o seu “habitus” específico, que se pode analisar a recepção de uma obra. Se a FC possui o estatuto de *best-seller* no contexto anglo-americano (também em Portugal, sobretudo nas décadas de 80 e 90 do século passado, embora em proporção mais reduzida), a explicação reside no tipo de funcionamento do campo literário que permitiu aos seus escritores ocuparem uma posição central (em Inglaterra e nos Estados Unidos, através da publicação da obra original, em Portugal, através da importação e conseqüente tradução), isto é, o facto de valorizarem e pretenderem reforçar uma tradição ligada à ciência e a este género literário de massas. O início desta tradição remete-nos à época da Revolução Industrial, quando a ciência e suas implicações (o progresso tecnológico provocou várias mudanças de hábitos e comportamentos) encontram lugar na literatura e, paralelamente, surge o novo público leitor pertencente a uma classe social em ascensão, a Burguesia. Como afirma Umberto Eco, “com o advento da era industrial e a ascensão das classes subalternas ao controlo da vida associada, estabeleceu [-se] na história contemporânea uma civilização dos *mass media*.”⁷

Ao grande sucesso editorial da FC aplica-se a afirmação de Bourdieu sobre a crescente autonomia do “campo intelectual e artístico” na segunda metade do século XIX:

Le mouvement du champ artistique vers l'autonomie qui s'est accompli à des rythmes différents selon les domaines de la vie artistique s'accélère brutalement avec la révolution industrielle et la réaction romantique. Le développement d'une véritable industrie culturelle, et en particulier la relation qui s'instaure entre la presse quotidienne et la littérature et qui

⁶ Pierre Bourdieu, “Le Champ Littéraire”, in *Actes de la Recherche en sciences sociales*, Éditions de Minuit, Paris, n° 89, septembre, 1991, p. 4.

⁷ Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, Difel, Lisboa, 1991, pp. 52-53.

favorise la production en série d'œuvres élaborées selon des méthodes quasi industrielles, comme le feuilleton (...) coïncide avec l'extension du public résultant de la généralisation de l'enseignement élémentaire, capable de faire accéder de nouvelles classes (et les femmes) à la consommation symbolique.

8

Por outro lado, Bourdieu adianta a ideia de que importar a obra sem o seu campo de produção - o contexto onde foi produzida, neste caso, o sistema literário inglês e o norte-americano - poderá levar a interpretações incorrectas da mesma, pois o campo de recepção (o sistema literário português) poderá ignorar o sentido e função originais da obra, moldando-a às suas próprias características. Então, para perceber o papel duma obra traduzida num outro sistema literário, torna-se muito importante averiguar as operações sociais levadas a cabo no campo de recepção, operações essas que Bourdieu apelida de: selecção (do que se traduz, feita por editores e tradutores), marcação (o prefácio, a inserção da obra traduzida em determinada colecção, com determinada capa, etc) e tipo de leitor que caracterizam essa obra.⁹

Posto isto, duas situações distintas poderão acontecer e, por isso, terão de ser averiguadas: a circulação internacional de ideias, no caso da FC, a crítica de uma sociedade industrial, a divulgação de avisos das suas eventuais consequências e a especulação (ou extrapolação) sobre o funcionamento desta sociedade, provoca a apropriação da obra e seus ideais para servir intuítos diferentes dos iniciais ou essa obra serve a mesma ideologia no sistema literário de chegada. Na análise deste estudo de caso, pretendemos apurar qual das duas situações ocorre relativamente à FC anglo-americana importada para Portugal.

Se a correlação do campo literário com os agentes de outros campos, como sejam o artístico, o científico, o político, o económico ou o social, ajuda a explicar a produção das obras culturais num certo espaço social, então, o fenómeno da tradução, como mediador de obras de diferentes espaços sociais, poderá ser visto como promotor da circulação de ideias (veiculadas por essas obras) a nível internacional. É neste sentido que Pascale Casanova defende a visão do campo literário como internacional e não só nacional, acrescentando a necessidade de considerar as condições históricas que

⁸ Pierre Bourdieu, "Le Marché des Biens Symboliques", in *L'Année Sociologique*, PUF, Paris, 3^{ème} série, vol. 22, 1971, p. 52.

⁹ Pierre Bourdieu, "Les Conditions Sociales de la Circulation Internationale des Idées", in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 14^e année, 1-2, 1990, p. 4.

possibilitaram a consagração de um autor dentro e fora do seu sistema literário, dado que a história se apresenta sempre como “multiple, complexe et transnationale.”¹⁰

No caso da FC e a sua perpetuação na tradição de um tipo de literatura que explora temas científicos, esta não se verificou apenas em Inglaterra e nos Estados Unidos, mas também noutros países – um deles Portugal - onde essa tradição, embora em menor escala, é igualmente importante. Escreve-se sobre ciência pois faz parte da cultura de um país e espelha os receios e dúvidas. No entanto, falar de FC não significa apenas referir temas de progresso tecnológico; pelo contrário, muitos escritores portugueses, através da FC, em conto ou em romance, exploraram este tema com o objectivo de criticar implícita ou explicitamente as condições gerais da sua sociedade. Já os escritores anglo-americanos o haviam feito (e continuam) com as suas obras. Philip K. Dick foi um deles.

Por se considerar pertinente um primeiro esclarecimento sobre este género literário, dada a pouca divulgação de escritos sobre o mesmo em português, tentou-se adiantar uma eventual definição de FC. De seguida, procedeu-se a uma breve resenha da história e edição de FC nos Estados Unidos da América, de modo a introduzir a análise do escritor e da sua obra, sobretudo o conto em questão, no seu contexto de origem, análise essa que constituirá um contraponto com a análise feita posteriormente da recepção do mesmo escritor no sistema literário português.

1. A definição de um género: a FC

There is really no reason to expect that a workable definition of sf will ever be established. None has been, so far.

John Clute

A tarefa de definir e caracterizar um género literário persiste sem resposta consensual, bem como outras eternas questões no âmbito dos Estudos Literários (dificilmente se chegará a uma breve explicação de termos utilizados frequentemente nesta área do saber, nomeadamente “literariedade” ou “cânone”). Se, em determinados campos, graças ao empenhado esforço do acervo académico, o caminho percorrido

¹⁰ Pascale Casanova, “La production de l’universel littéraire : le ‘grand-tour’ d’Ibsen en Europe”, in *Penser l’Art et la Culture avec les sciences sociales*, Séminaire de l’Université de Paris, 2001-2002, p. 80.

oferece já alguns dados relativamente isentos de discussão, noutros, ela pode ainda nem ter começado. Será o caso da FC, sobretudo nos sistemas literários onde a sua produção, por ser tão diminuta, não provocou ainda o despoletar de tal debate; um exemplo de um deles será efectivamente Portugal.

Em países como os Estados Unidos da América ou a Inglaterra, a emergência da definição deste género literário fez-se sentir e possibilitou a discussão, que se tem vindo a prolongar desde fins do século XIX até hoje, devido ao impacto e recepção das obras assumidas (ou não) como FC.

Esta discussão começa logo pela ausência de consenso em relação aos inícios de tal género. Dando agora os primeiros passos, neste trabalho optou-se por seguir a opinião mais consensual – o género da FC nasceu com o romance *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), como o defendem ensaístas mais experientes. Brian Aldiss considera a obra-prima de Mary Shelley como o despoletar da tradição da Ficção Científica aliada ao romance gótico através dos efeitos e preocupações relativos à Revolução Industrial e Científica do início do séc. XIX.

As raízes góticas do Romantismo e da Ficção Científica são bastante visíveis. Henry Beers, no seu estudo, refere as tendências góticas do movimento romântico:

There never was a generation more romantic in temper than that which stepped upon the stage at the close of the eighteenth century: a generation fed upon "Ossian" and Rousseau and "The sorrows of Werther" and Percy's "Reliques" and Mrs. Radcliffe's romances.¹¹

Por outro lado, Mark Rose afirma igualmente as tendências góticas da Ficção Científica:

All forms of fantastic literature – the gothic, the romantic tale, and modern fantasy as well as science fiction – are concerned with the relationship between the ordinary and the extraordinary.¹²

Ainda de acordo com Mark Rose, não podemos esquecer que *Frankenstein* "nasceu" graças ao convívio entre Byron, Shelley e sua esposa Mary na disputa de

¹¹ Henry Beers, *History of Romanticism in the Eighteenth Century*, Trubner & Co, London, 1926, p. 423.

¹² Mark Rose, *Alien Encounters. Anatomy of Science Fiction*, Harvard U.P.I, Cambridge, MA, 1981, p. 29.

invenção de histórias fantásticas. Torna-se, de facto, interessante constatar que, logo desde o seu aparecimento, a FC surge conotada com um carácter mais lúdico que diligente ou empenhado na criação de algo a florescer no meio académico. Eram histórias de fantasmas, contos de arrepiar que especulavam sobre um mundo imaginário mas, ainda assim, crível e capaz de amedrontar o leitor. A personagem criada por Mary Shelley, para além de provocar este medo, alia-se à característica predominante da FC: a constante interrogação sobre o futuro da humanidade proporcionado por descobertas e acções do próprio homem. As questões levantadas apreciam conjunturas políticas - o mundo acabará em guerra?, religiosas - quem é Deus? e, sobretudo, tecnológicas - apesar das vantagens, para onde nos leva o progresso?. O pensamento científico tem impacto na literatura na medida em que o herói passa a ser um cientista, como em *Frankenstein*, e os temas relacionam-se com ciência. Como consequência dos ideais do século das luzes, o poeta romântico sente a necessidade de incluir os temas da ciência moderna no seu trabalho. Casar arte e ciência era um dos ideais de William Wordsworth descrito no segundo prefácio de *Lyrical Ballads* (1802): "He [o poeta] will be ready to follow the steps of the man of science. (...) The remotest discoveries of the chemist, the botanist, or mineralogist, will be as proper as objects of the poet's art as any upon which it can be employed."¹³

Este ideal desenvolve-se igualmente na FC, transformando o universo em objecto estético e de estudo científico.

O termo *science fiction* terá sido usado pela primeira vez em 1851 por William Wilson, poeta inglês, num tratado que defendia a poesia da ciência:

Campbell [the Scottish poet Thomas Campbell] says that 'Fiction in Poetry is not the reverse of truth, but her soft and enchanting resemblance'. Now, this applies especially to Science Fiction, in which the revealed truths of Science may be given, interwoven with a pleasing story which may itself be poetical and *true* – thus circulating a knowledge of the Poetry of Science, clothed in a garb of the Poetry of Life.¹⁴

¹³ *Idem*, p. 36.

¹⁴ Citado por Brian M. Stableford, "William Wilson's Prospectus for Science Fiction: 1851", *Foundation*, 10, Junho, 1976, in Edward James, *Science Fiction in the 20th century*, Oxford U.P., New York, 1994, p. 8.

Estas grandes verdades e consequências da ciência constituem os temas dos grandes iniciadores da FC, como a já referida Mary Shelley, o visionário francês Jules Verne e o respeitado senhor vitoriano Herbert George Wells.

Todavia, tanto a produção como a crítica de FC tardaram a integrar-se, ou a ser-lhes permitida a integração, em meios academicamente reconhecidos. A FC sempre teve um desenvolvimento paralelo e periférico aos géneros literários aceites no centro do sistema literário. Por isso, a FC, até hoje, sempre encontrou a sua morada naquela imensa e heterogénea “casa dos subúrbios da cidade da Literatura” que se pode chamar, entre outras designações atribuídas, de “Paraliteratura”, igualmente de árdua definição.

1.1 - Paraliteratura e Literatura de massas

O trabalho de Daniel Couégnas, entre muitos, pretende dar resposta a esta questão no seu ensaio *Introduction à la Paralittérature*, afirmando desde logo os perigos do termo “Paraliteratura” ao considerá-lo uma “caixa de Pandora”. Com efeito, as tentativas de definição de determinada produção literária atravessam termos tão abrangentes e flutuantes como “Literatura Marginal”, “Literatura de massas” ou “Subliteratura”.

Couégnas parte da distinção entre “géneros nobres” e a “literatura oral rural” da época clássica, onde se estabeleciam já dois ramos divergentes do panorama literário associado ao panorama social: a uma classe social alta correspondia uma “literatura elevada”, a uma classe social baixa correspondia uma “literatura baixa”. O romance, em franco desenvolvimento a partir do século XVIII, vai contribuindo para o desequilíbrio desta correspondência clássica e medieval. A ele se juntam as mutações sociais, económicas e culturais que, já no século XIX, sofrem ainda maior alteração com a chegada da Revolução Industrial. Segundo Couégnas, entre os séculos XVIII e XX, assistimos à proliferação da ficção romanesca que conquista cada vez mais público, socialmente de classe baixa, mas adquirindo cada vez mais cultura, aproximando-se das classes mais altas. Um dos sub-géneros romanescos mais apreciados no século XVIII e mais enraizado na produção literária até aos nossos dias (com maior incidência numas épocas que noutras) é, sem dúvida, o romance gótico, no seio do qual se traçaram as primeiras feições da literatura de FC, da fantástica ou da de horror. “L’héritage gothique

se serait donc disséminé par l'intermédiaire de nombreux sous-genres"¹⁵, confirma Couégnas, acrescentando que estes sub-géneros sempre desfrutaram de um grande apoio por parte do público e que, graças a esse interesse, vieram igualmente a suscitar a estima e o interesse por parte dos críticos literários.

Em Portugal, os ensaios são escassos, destacando-se o trabalho de Arnaldo Saraiva na década de 70 do século XX dedicado ao que o crítico descreve como “a oposição explícita ou implícita à literatura dominante, oficial, consagrada, académica, e mesmo clássica”¹⁶; elege o termo “Literatura Marginal” para designar o oposto a literatura dominante, inserindo nela o género literário da FC.

Enveredando por outro termo, e apenas a partir de uma edição mais recente de *Teoria da Literatura*, também Aguiar e Silva contempla esta problemática estabelecendo uma oposição semelhante à adiantada por Arnaldo Saraiva dado que inicia o tópico com o título “Literatura e Paraliteratura”. Após uma exaustiva enunciação de anteriores estudos que apoiam e clarificam as várias designações, Aguiar e Silva prefere optar pela mesma definição de Couégnas, “Paraliteratura”, pois “atendendo à sua conformação lexical e ao seu espectro semântico, se revela como a mais operatória de todas, a mais adequadamente abrangente, tanto do ponto de vista intensional como extensional.”¹⁷

Sobre a posição divergente dos teóricos que abordaram esta questão, afirma João David Pinto-Correia, socorrendo-se dos argumentos de Marc Angenot que:

Num ponto todos estavam de acordo: era designação que, como acentua Marc Angenot, assentava no prefixo “para-”, e este “apresenta a vantagem de não implicar um juízo de valor a priori: evoca apenas uma margem, uma orla ou uma periferia”. Daí, reconhece o mesmo estudioso canadiano: “a noção de paraliteratura apresenta outra vantagem, a de agrupar num todo, para fins heurísticos, diversas formas de expressão desprovidas de estatuto canónico, mas cujo carácter ‘popular’ não é evidente (e a palavra ‘popular’ é ela mesma ambígua e polissémica)”. E, procurando ser mais explícito, faz a pergunta: “Quem consome hoje ficção científica, por exemplo, e qual é o seu estatuto institucional?”¹⁸

¹⁵ Daniel Couégnas, *Introduction à la Paralittérature*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p. 13.

¹⁶ Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginal izada: Novos Ensaios*, Edições Árvore, Porto, 1980, p. 5.

¹⁷ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 1992, p. 128.

¹⁸ João David Pinto-Correia, *Paraliteratura: da acção ao sentimento*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Outubro de 2003, <http://purl.pt/301/xpo/docs/joao-d-p-correia.doc>, p. 9.

Também Darko Suvin, um dos maiores teorizadores de FC, adopta o termo “Paraliteratura” a fim de definir a FC e descreve a sua situação baseando-se na ideia da Literatura como uma família:

The popular, “low”, or plebeian literary production of various times, particularly since the Industrial Revolution, (...) the noncanonic, repressed twin of Literature which, for want of another name, one calls Paraliterature is (for better or worse) the literature that is really read – as opposed to most literature taught in schools. Within it, SF is one of the largest genres.¹⁹

O argumento principal de Suvin para a necessidade de se analisar este género literário não se prende, sequer, com a sua qualidade literária²⁰ e sim com a sua importância sociológica; a verdade é que, desde a Revolução Industrial da segunda metade do século XIX, se tem vindo a produzir, publicar e consumir em abundante quantidade textos paraliterários, evidenciando-se um distanciamento (considerado por alguns até como desprezo) por parte dos agentes de crítica literária relativamente a este fenómeno. Importa esclarecer, por um lado, o objecto da crítica literária, ou seja, qual o tipo de literatura alvo dessa crítica, e, por outro lado, qual(ais) o(s) tipo(s) de leitor(es) existentes e resultantes desse marco da cultura ocidental que foi a Revolução Industrial.

A definição de FC obrigará à consideração de dois campos interligados: literatura e mercado literário. Neste sentido, foi escolhida, para definição breve do género, uma afirmação de Umberto Eco:

Temos uma literatura [a fc] que não se pode subtrair a uma função pedagógica (quer seja positiva ou negativa, consoante os casos) e que, quase sempre, ao viver num e para um circuito comercial, é consumida como literatura de puro entretenimento. Não será um dever cultural esclarecer aqueles que, antes de adormecerem apressadamente no comboio, percorrem

As citações de Marc Angenot utilizadas por David Pinto-Correia neste excerto pertencem à obra do crítico canadiano intitulada *Glossaire de la Critique Littéraire Contemporaine*, Paris, 1972, numa tradução portuguesa de Miguel Tamen, Lisboa, 1984.

¹⁹ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of Literary Genre*, Yale U.P., New Haven, CT, 1979, p. vii.

²⁰ Suvin afirma mesmo que “90 or even 95 per cent of SF production is strictly perishable stuff, produced in view of instant obsolescence for the publisher’s profit and the writer’s acquisition of other perishable commodities” (*Ibidem*).

com um olhar desatento os únicos manuais de devoção que a civilização industrial lhes concedeu?²¹

A afirmação de Umberto Eco vai de encontro ao estabelecimento de três funções essenciais do género por Hugo Gernsback, o editor de FC norte-americana dos anos 20 mais reconhecido, descritas num artigo da *Science Fiction Studies*²²: a narrativa (a ficção) proporciona “entertainment”, a informação científica fornece “a scientific education” e o especular sobre novas invenções tecnológicas servirá de “inspiration” aos cientistas.

Seguindo ainda o artigo acima citado, de acordo com Gernsback, a estas três funções da FC, correspondiam três tipos de leitor: “the general public, seeking to be entertained; younger readers, yearning to be educated about science; and working scientists and inventors, anxious to find some stimulating new ideas.”²³

Pedagogia e entretenimento poderão, à partida, veicular atitudes paradoxais. No entanto, os dois termos aclaram a definição de FC. Se, por um lado, este género literário visa o cumprimento de uma função educativa e pedagógica pela sua componente científica, alertando e instruindo para um provável futuro da Humanidade moldado pelos progressos tecnológicos e suas consequências pan-sociais, por outro, é ficção, associada ao entretenimento. Tendo em conta este último aspecto, a FC insere-se na literatura de consumo e suas perspectivas lúdica e comercial, destinada às horas de ócio e lazer. Aliás, e seguindo os argumentos de Couégnas, à Paraliteratura parece estar inerente a característica de “objecto comercial”:

Née avec la révolution industrielle, la paralittérature avait pour vocation de se vendre en grande quantité. Qu'elle fût accessible au client potentiel présupposait qu'elle acquit progressivement une identité matérielle, visuelle, parfaitement reconnaissable, repérable.²⁴

Esta identidade material, tanto na FC como noutros géneros literários, por exemplo, o romance policial ou o sentimental, traduz-se pelas colecções em formato de bolso e suas capas ilustradas de forma bastante vincada e colorida, como descrito em

²¹ Eco, *Apocalípticos e Integrados*, p. 412.

²² Gary Westfahl, “The Popular Tradition of Science Fiction Criticism, 1926-1980”, in Robert Philmus (ed.), *Science-Fiction Studies Magazine*, # 78, Vol. 26, Parte 2, SFS Publications, Montreal, Julho de 1999, p. 189.

²³ *Idem*, p. 190.

²⁴ Couégnas, p. 29.

capítulo seguinte. O aspecto visual relaciona-se com o aspecto social: existem as colecções literárias e as paraliterárias, direccionadas, respectivamente, para o leitor de classe social mais alta e o de mais baixa, a saber as massas.

Dwight Macdonald prefere estabelecer a mesma divisão socio-literária em três níveis diferentes, sendo o terceiro posterior ao aparecimento dos dois primeiros: toda a cultura ocidental começa por ter uma Cultura de Elite (a erudita) e uma Cultura Popular (a massificada) à qual Macdonald chama de “Masscult”, pois nem cultura a considera, vendo-a como uma paródia da Cultura de Elite. Este “Masscult” será a literatura de massas referida por outros estudiosos que partilham a ideia de puro entretenimento desta literatura com Macdonald, embora este a leve às últimas consequências:

Masscult offers its customers neither an emotional catharsis nor an aesthetic experience, for these demand effort. The production line grinds out a uniform product whose humble aim is not even entertainment, for this too implies life and hence effort, but merely distraction. It may be stimulating or narcotic, but it must be easy to assimilate.²⁵

“Midcult”, o terceiro nível de Macdonald, evidencia-se na década de 50 do século XX, aliado a novas condições sociais e económicas nos Estados Unidos no pós-guerra. Trata-se de uma evolução do “Masscult” graças ao seu constante cruzamento com a Cultura de Elite numa tentativa de universalização e valorização. Neste nível, Macdonald considera nomes como Hemingway ou Stephen Benét.

Embora Macdonald não refira directamente a FC, insere Herbert George Wells no “Midcult”, conferindo a este pioneiro da FC uma posição intermédia, o que, eventualmente, não se aplicará a todo o género. Macdonald colocará a FC como leitura de massas por oposição a uma leitura de elite intelectual, merecendo duras críticas de Umberto Eco. Ao dissertar sobre o “kitsch” da cultura de massas (onde insere o “Masscult e o “Midcult”) e a vanguarda da “arte superior”, Umberto Eco apelida a atitude de Macdonald perante a cultura de massas de “presunção snobe” e justifica-se desta forma, terminando até com um aviso a este tipo de crítico “apocalíptico”:

O facto é que para ele [Macdonald] a dialéctica entre vanguarda e produto médio se põe de uma maneira bastante rígida e unidireccional (...), e no seu

²⁵ Dwight Macdonald, *Against the American Grain: essays on the effects of mass culture*, Vintage Books, New York, 1962, pp. 4-5.

discurso as razões da arte “superior” nunca são postas em causa. (...) A vanguarda, a arte “superior”, parece-lhe ser, sem reservas, o reino do valor; e somos levados a pensar que qualquer tentativa de mediação dos seus resultados se torne automaticamente má porque o homem médio, o cidadão da civilização industrial contemporânea, é irrecuperável. (...) Então, o critério snobe substitui-se à observação crítica, a sociologia e a obediência às exigências das massas, mesmo que seja em sentido oposto, pesam no gosto e nas capacidades de juízo do crítico, o qual corre o risco de vir a ser condicionado precisamente por aquele público médio que ele abomina.²⁶

Apresentados os termos de definição de um género literário de massas, relativamente à FC, parecem-nos mais operacionais os termos “Paraliteratura” e “Literatura de massas” e a sua continuada interacção, sendo que o primeiro deposita a relevância no aspecto literário, enquanto que o segundo aborda o aspecto socio-cultural. Serão duas faces da mesma moeda, todavia, duas características da FC.

Dedicando-se sobretudo ao debate em torno da Literatura de massas, Eco questiona, precisamente, este facto: mesmo com o seu carácter massificado, não poderá a FC desempenhar um cargo tão digno como o de agente didáctico e enquadrar-se na comunidade literária e académica junto de outras obras como o romance que, se recuarmos na sua história, iremos igualmente encontrar o termo “massas” ou “popular”? Parece-nos ter sido este o objectivo de Gernsback ao definir a FC como um género acessível a vários tipos de leitor, desde as grandes massas à elite científica.

De facto, e ao longo dos tempos, apenas o carácter de massas e entretenimento da FC parece ter-se estabelecido na cultura ocidental académica, ignorando-se o carácter pedagógico da mesma. O porquê poderá encontrar-se, logo de início, no rótulo editorial que provoca o rótulo social.²⁷ O tipo de edição, analisado adiante, isola um tipo de leitor e o leitor de FC mais facilmente se associa a uma literatura de massas.

²⁶ Eco, *Apocalípticos e Integrados*, pp. 107-108.

²⁷ Apenas a título de exemplo, lembremo-nos que as primeiras edições de *Harry Potter* nos Estados Unidos da América se desdobraram em dois tipos meramente diferentes na capa: uma destinada aos jovens, outra a adultos que, pelo aspecto “juvenil” da primeira, sentiriam algum constrangimento na sua leitura em lugares públicos.

1.2 - Definições e temas de um género (para)literário

No primeiro capítulo do seu ensaio, *Worlds Apart: a Narratology of Science Fiction*, Carl Malmgren tenta traçar uma teoria para a FC, partindo da distinção entre “histoire” e “discours”, constituindo uma base teórica num nível mais literário do que social, ou seja, a sua análise insere-se sobretudo na área da Paraliteratura.

Já segundo Gérard Genette, o termo “récit” engloba estes dois termos e um terceiro: num primeiro sentido, “récit” designa a enunciação narrativa²⁸, num segundo sentido, refere a sucessão e a relação entre os acontecimentos que são o objecto desse enunciado e, num terceiro sentido, engloba o próprio acto de narrar.²⁹

Para um bom entendimento do género FC a tónica terá de recair na história, no mundo narrado (a sucessão de acontecimentos – o segundo significado proposto por Genette) e não no discurso (o primeiro significado proposto por Genette), já que a FC “narra” da mesma forma que outros géneros literários.

Malmgren conclui: “SF can be defined by its peculiarly ‘science-fictional’ worlds. (...) The discourse of SF does not define the genre (it shares the same discursive formations with other narrative forms, such as historiography and naturalistic fiction).”³⁰ A questão coloca-se, portanto, ao nível, não de como se narra, mas do que se narra: a diferença entre FC e Ficção Realista³¹ estabelece-se na história, partilhando-se, no entanto, o discurso.

Se a Ficção Realista nos transporta para o mundo empírico como o conhecemos, a FC leva-nos mais longe, para mundos que desconhecemos (que, talvez, nunca chegaremos a conhecer) e que são hipotéticos. Caberá ao leitor interpretar e imaginar esses mundos desconhecidos retratados pela história do texto de FC. Como afirma Umberto Eco, “todo o texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor que faça parte do seu trabalho.”³² O texto de FC não apresenta excepção; pelo contrário, ao colocar a relevância na história e não no discurso, a FC exige uma atitude bastante activa por parte do seu leitor, dado que o obriga a concretizar a imagem do mundo presente na

²⁸ Termo de Carlos Reis no *Dicionário de Narratologia*, Livraria Almedina, Coimbra, 2002, p. 247.

²⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 71.

³⁰ Carl Malmgren, *Worlds Apart: a Narratology of Science Fiction*, Indiana U. P., Bloomington, IN, 1991, p. 2.

³¹ Ficção Realista poderá ser entendida como toda a ficção que apresente tempos, espaços e personagens empíricos, como o descreve Darko Suvin ao apelidá-la de “mimetic”, “naturalistic” ou “empirical”, colocando-a em oposição a “science fiction” precisamente pelos diferentes mundos que cada uma explora (Suvin, p. viii).

³² Umberto Eco, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Difel, Lisboa, 1997, p. 9.

história. O conceito de Eco de Leitor Modelo, por oposição a Leitor Empírico, aplica-se inteiramente à FC:

O leitor modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, quem quer que seja, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de muitas maneiras e não há uma lei que lhes diga como devem ler, porque frequentemente usam o texto como um contentor para as suas próprias paixões. (...) O leitor modelo [é] uma espécie de tipo ideal que o texto não apenas prevê como colaborador, mas também tenta criar.³³

Sem Leitor Modelo, a história da FC poderá não atingir os seus objectivos, pois o autor conta com a participação do leitor partindo do princípio que este conhece já as leis básicas da FC, como por exemplo, a aceitação da existência alienígena ou da Inteligência Artificial, ou seja, o leitor necessitará de um conhecimento mínimo relativamente aos novos progressos tecnológicos.

Não devemos, contudo, esquecer que, tanto a Ficção Realista como a FC, traduzem duas respostas diferentes ao advento do pensamento científico, isto é, são duas interpretações do mundo e do homem em presença de tal advento que proporcionou uma nova dimensão de tempo: o futuro. Como afirma João Seixas, escritor e crítico de FC portuguesa, num artigo da revista de divulgação *Ler*:

Apenas com o advento do pensamento científico-racional, que redesenhou à luz de causas materiais o complexo entrançado da realidade, foi possível abandonar as atávicas concepções do mundo até então dominantes. Com a revolução científica iniciada no século XVII, não só o posicionamento do mundo no universo, como a própria natureza do mundo, do homem, do tempo e do espaço foram objecto de uma radical reperspectivação. (...) A FC surge, pois, com o advento do realismo na literatura, este por sua vez impulsionado por uma nova forma, não só racional, mas eminentemente materialista de ver o mundo.³⁴

A FC alimenta-se de possibilidades e estranheza, isto é, de eventualidades de um mundo paralelo ao nosso, o que o torna estranho por este paralelismo e, mais ainda, essa possibilidade estranha é explicada de uma forma racional (com parâmetros diferentes ao

³³ *Idem*, p. 15.

³⁴ João Seixas, "O Realismo Fantástico", in *Ler*, n° 57, Círculo de Leitores, Lisboa, 2002, pp. 51-52.

longo da evolução do género) com o suporte científico – a explicação enriquece-se de cognitivismo.

Estrangement, cognition e *novum* constituem termos que entraram para o vocabulário de qualquer leitor e investigador de FC graças a Darko Suvin, embora este os tenha adoptado das teorias formalistas russas e seu conceito de “desfamiliarização”, isto é, o olhar sobre um evento familiar de modo estranho e distante transformando-se assim num evento não-familiar:

*SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and the interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment.*³⁵

Por “author's empirical environment”, Suvin entende a realidade, o “zero-world”. O “imaginative framework” será o *novum*, o facto desconhecido e alienígena, encarnado em variados tipos e incluído no mundo da FC que provocará a sensação de estranheza ao leitor; este será ajudado pelo autor que colocará o problema (o *novum*) a explorar no texto de forma cognitiva, não abolindo por completo as leis do “zero-world”, mas explorando-as de modo a construir novas possibilidades numa perspectiva científica.

Será o *novum*, enriquecido por Suvin de *cognitive innovation*, a grande *décalage* entre a Ficção Realista e a FC. O *novum* pode adquirir inúmeras formas, humanas ou não, na FC; *a priori*, será sempre “a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality.”³⁶ Este elemento/fenómeno externo e novo poderá tomar a forma de uma nova invenção (por exemplo, o robot protagonista do conto *I Robot* de Isaac Asimov); um novo espaço (por exemplo, o mundo perdido de *Ubik* de Philip K. Dick); uma nova personagem (por exemplo, a encarnação de Prometeu em *Frankenstein* de Mary Shelley) ou uma nova relação entre as personagens (por exemplo, a sociedade alternativa descrita em *1984* de George Orwell).

Estas formas associam-se a um determinado tema da FC. Mark Rose propõe quatro categorias de temas tratados neste género literário - Espaço, Tempo, Máquina e Monstro - que funcionarão como o “paradigma do género”, ou seja, em todos os temas,

³⁵ Suvin, pp. 7-8.

³⁶ *Idem*, p. 64.

desenvolvidos através de um determinado *novum*, o arquétipo debatido é a oposição estabelecida entre tudo o que se considere humano e tudo o que seja considerado não-humano:

Indeed, this opposition [humano/não humano] defines the semantic space, the field of interest, within which science fiction as a genre characteristically operates. It constitutes what we may call the genre's paradigm. At the level of theme and motif, science fiction seems bewilderingly diverse, composed of such disparate elements as aliens, time machines, spaceships, robots and telepaths. If we proceed to a higher level of abstraction, however, we can observe the way the concern with the human in relation to the nonhuman projects itself through four logically related categories, which I shall call space, time, machine and monster.³⁷

Estas quatro categorias englobam todos os temas explorados na FC e representam o factor não-humano que entra em oposição com o humano. O Espaço remete para temas onde o não humano se encontra fora do mundo humano, mas, ao invadi-lo, provocará conflitos. O cenário da narrativa adquire, então, maior importância na FC do que na Ficção Realista e, muitas vezes, a própria Natureza protagoniza a história. Constituem exemplos deste tema todas as obras que explorem a invasão do espaço humano por algo não humano e perigoso, seja um fenómeno natural (por exemplo, o conto *The Star* de Herbert George Wells que descreve o impacto de um asteróide no planeta Terra), sejam criaturas alienígenas (por exemplo, *The War of the Worlds* do mesmo autor, que retrata uma invasão marciana). Mark Rose aponta alguns dos temas tratados dentro desta categoria: "alien-encounter", "fabulous-voyage tales", "journeys beneath the earth or above the earth to the moon, other planets or other stars."³⁸

O tema do Tempo lida com processos estranhos que ameaçam o mundo como o conhecemos e que evoluem com o passar do tempo (por exemplo, *Time Machine* de Wells). Ainda segundo Mark Rose, neste tema, "stories tend to be set in the future or perhaps in an alternate version of the present, and typically they deal with changes in the human condition wrought by some aspect of time."³⁹

³⁷ Rose, pp. 31-32.

³⁸ *Idem*, p. 32.

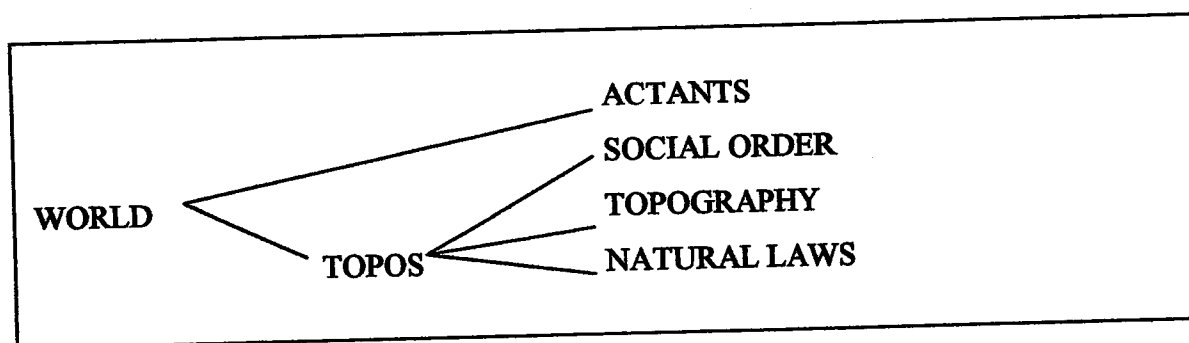
³⁹ *Idem*, p. 33.

A Máquina, encarada como o não humano, simboliza todo o tipo de invenção tecnológica gerada pelo homem e a sua posterior revolta contra a humanidade (muitos romances de Dick exploram este tema – *Do Androids Dream of Electric Sheep?* debate a questão do andróide e dos perigos da inteligência artificial). Mais uma vez, Rose enumera os temas pertencentes a esta categoria: “robot stories”, “computer stories” and other versions of the man machine confrontation.”⁴⁰

Por último, o Monstro implica uma metamorfose do humano, perigosa ou não, causada pela intercalação de uma das três categorias anteriores: “an alien encounter may lead to a metamorphosis of humanity, time may lead to a metamorphosis, or man himself may be the agent of his own metamorphosis, as in postatomic apocalypse stories in which the landscape is dominated by mutants.”⁴¹

Evidentemente, Mark Rose chama a atenção para o facto destas quatro categorias e seus temas associados serem heurísticas, dado poderem comparecer vários temas de várias categorias numa mesma obra.

Aliás, a divisória temática de Rose não é igual à de outros teóricos, embora, na generalidade, todos aceitem o paradigma do género como sendo a oposição entre humanidade e tudo o que não se considere humano. Carl Malmgren apresenta um modelo diferente do de Rose, mas igualmente coerente. A tipologia da FC elaborada por Malmgren baseia-se no tipo de mundos nela apresentados e no tipo de elemento (*novum*) que os torna diferentes e estranhos. Eis o seu esquema⁴²:



O *novum* inserir-se-á num destes quatro sistemas⁴³, com a ressalva de Malmgren: “it should be clear that in any well-constructed and consistent world these

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Malmgren, *Worlds Apart: a Narratology of Science Fiction*, p. 16.

⁴³ Malmgren concebe estes campos como sistemas, dado que:

systems are interdependent and self-regulating”⁴⁴, à qual acrescentamos a de Suvin, pois os seus esquemas assemelham-se em relação à introdução de um *novum*:

Tangentially I might say that this environment is always identifiable from the text’s historical semantics, always bound to a particular time, place and sociolinguistic norm, so that what would have been utopian or technological SF in a given epoch is not necessarily such in another – except when read as a product of earlier history; in other words, the *novum* can help us understand just how is SF a *historical* genre.⁴⁵

A literatura de FC constituída por estranhamento cognitivo, em parte provocado pelo *novum*, poder-se-á, então, dividir em dois grandes modelos. Suvin classifica-os como extrapolativo e analógico; Malmgren opta igualmente pelo termo extrapolativo, mas avança com o termo especulativo para designar o modelo que Suvin refere como analógico.

O modelo extrapolativo inclui obras como *The Time Machine* de Herbert George Wells, ainda no século XIX, ou *Last and First Men* de Olaf Stapledon, escrito em 1931. Trata-se de, como o próprio termo indica, ir mais além, na maior parte das vezes, até um futuro mais ou menos distante, a partir do nosso presente e construir uma “hipótese cognitiva” do mundo. Esta hipótese é sempre uma antecipação; no entanto, e, ainda seguindo o pensamento de Suvin:

futuristic anticipation reveals that extrapolating is a fictional device and ideological horizon rather than a basis for a cognitive model. It is thus dubious (...) that significant SF could be simply extrapolation.⁴⁶

Por “significant SF”, Suvin entende o melhor deste género, que não se satisfaz apenas com a extrapolação (de comum acordo se encontram aqui os investigadores: existe muita má FC).

a fictional world consists of a set of actants who exist continuously in an implicit or particularized topos. The latter includes both topography through which the actants move and the social system which structures their interactions and informs their behaviour. In addition, both the configuration of those topoi and the morphology of the actants presuppose an operative system of natural laws. A world, then, is composed of four interlocking and interanimating sets of systems. (*Ibidem*)

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Suvin, p. 64.

⁴⁶ *Idem*, p. 28.

É esse o segundo modelo de FC: o analógico que, mais uma vez, como o próprio nome indica, se baseia na analogia, indo mais além da extrapolação. Suvin chega a considerá-lo a versão moderna do “conte philosophique” – uma “parábola moderna” – pela sua sátira ao mundo actual apresentando, sem dúvida, um mundo estranho, mas analógico. *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick ou *Solaris* do polaco Stanislaw Lem ilustram bem este segundo modelo. O romance de Dick apresenta-nos uma história alternativa à actual: a Segunda Guerra Mundial foi ganha pelos Alemães. O romance de Lem descreve uma sociedade paralela à humana situada no planeta Solaris.

A dificuldade de consenso teórico na FC já foi referida anteriormente. Tomando o exemplo dos dois grandes teóricos, Suvin e Malmgren, no que diz respeito ao modelo extrapolativo (definido por Malmgren como a criação de um *novum* através de uma projecção ou extensão lógica da actualidade⁴⁷), ambos concordam, fornecendo até o mesmo exemplo (*Time Machine* de H. G. Wells). Em relação ao termo “analógico” para o segundo modelo de FC, Malmgren prefere a designação de “especulativo”⁴⁸, embora um dos exemplos seja comum (o romance *Solaris* de Lem). Nota-se, então, independentemente da discórdia no que diz respeito à terminologia, a tendência comum para apontar como obras centrais os mesmos exemplos; apesar de ainda não existir a terminologia comum, existem já obras de maior valor literário indicadas como as melhores e mais merecedoras de citação.

Por se considerar mais apropriado à obra de Philip K. Dick, neste trabalho será adoptado o termo “especulativo” de Malmgren para o segundo modelo de FC (não deixando, contudo, de ser considerado o melhor, assim como Suvin considera o analógico). Aliás, na obra de Dick dever-se-á discutir a especulação e não a analogia, dada a fabulosa construção de universos paralelos pelo escritor. Em FC, especular encerra “a more ‘creative’ or ‘freer’ mental operation, in that the writer who chooses to speculate is cut loose from the current state of affairs”⁴⁹; nada mais verdadeiro sobre a criação literária de Dick.

Esta supremacia da especulação sobre a extrapolação poderá ser entendida como uma fuga à contradição. Por outras palavras, se o autor extrapola - avança no tempo e imagina o que acontecerá - corre o risco de ter a sua obra desacreditada junto dos

⁴⁷ Malmgren, *Worlds Apart: a Narratology of Science Fiction*, p. 12.

⁴⁸ Malmgren critica e aponta algumas imprecisões no trabalho de Suvin. Uma delas prende-se, precisamente, com o termo analógico que Malmgren critica por ser definido de maneira redundante e obscura.

⁴⁹ Malmgren, *Worlds Apart: a Narratology of Science Fiction*, pp. 12-13.

contemporâneos desse futuro que imaginou. A especulação, por outro lado, não se confirma nem se nega com o tempo. Trata-se aqui das duas grandes questões colocadas pelos escritores de FC, de acordo com o modelo seguido: extrapolando, questiona-se “até onde iremos?”, especulando, questiona-se “e se tivesse sido assim?”. Neste segundo caso, a história apresentará uma alternativa ao universo que conhecemos, não pondo em causa a sua futura veracidade ou falsidade.

Em ambas as situações, visualiza-se nitidamente a preocupação dos escritores de FC em conquistarem um lugar na História da Literatura e na sociedade em geral, para além do objectivo de serem consumidas as suas obras. Pretendem discutir e desvelar conceitos, ideologias, atitudes, valores intrínsecos à sociedade em que vivem autor e leitor: o primeiro lega ao segundo a sua criação, esperando perpetuar e divulgar as suas inquietações. A FC é um produto a ser consumido, mas acompanhado de um objectivo quase missionário: a consciencialização e o alertar, através de uma leitura de lazer, para os riscos e problemas que atravessamos numa sociedade ávida de progresso.

1.3 - Os sub-géneros da FC

Pela sua variedade de temas, a FC encontra-se dividida em vários sub-géneros, nem sempre estanques. Neste trabalho, tendo em conta o perfil de escritor de FC preenchido por Dick, importa reflectir sobre alguns desses sub-géneros.

Em primeiro lugar, pelo tipo de abordagem efectuada, a FC encerra duas formas: a *Hard SF* e a *Soft SF*. O interesse na minuciosidade e explicação científicas oriundo das Ciências Naturais caracteriza a primeira; a exploração filosófica, sociológica, política e social importada das Ciências Sociais e Humanas dão rosto à segunda.

Isaac Asimov, Arthur C. Clarke (também pela sua formação académica pertencente às Ciências Exactas) escrevem sobretudo *Hard SF*. Em termos cronológicos e evolucionistas do género, este sub-género adapta-se e encontra as suas maiores produções nos *pulps* dos anos 20 – o leitor também era o cientista e a FC regia-se pelos ideais de Gernsback. Avançando até à década de 50 do século XX, contando com um certo descrédito da ciência e tecnologia, os escritores buscam apoio nas ciências menos tecnológicas (as sociais e humanas) e, aí, falaremos de *Soft SF*, escrita por nomes como Philip K. Dick, Ursula Le Guin, Frank Herbert ou Ray Bradbury.

O declínio no entusiasmo e confiança nos benefícios da ciência e tecnologia provocado, sobretudo, pelo desenlace da Segunda Guerra com a bomba H e o desenvolver dos dois sub-géneros com uma distinção cada vez mais marcada, permitem o crescimento de outro sub-género: a *Science Fantasy*, termo controverso e de difícil definição, que invade as certezas (que nunca foram muitas) do género FC. Malmgren, seguindo a argumentação de L. David Allen, caracteriza-a de:

unstable hybrid form combining features of SF and Fantasy. (...) Like SF, [science fantasy] assumes “an orderly universe with regular and discernible laws”, but, like fantasy, it contains at least one violation of the laws that we derive from the current state of science.⁵⁰

Este “híbrido” vem dar à FC novos desafios, na medida em que as leis naturais do universo, até agora minimamente respeitadas, vão ser transpostas, alargando a especulação e enriquecendo o *novum* de características fantásticas que não exigem explicações científicas. A vinda da Fantasia ao universo da FC permitiu uma aproximação à literatura *mainstream*, dado que esta, ao longo dos tempos, sempre se afirmou com um carácter mais fantástico do que científico. Aliás, em Portugal, como veremos, e em países onde a produção de FC é mais tardia, a sigla comum que designa o género é FC&F - Ficção Científica e Fantástico.

É precisamente a influência da literatura fantástica na FC que dá origem ao crescimento da *Science Fantasy*, o que só seria possível na chamada era moderna da FC – os anos 60 - quando os temas exigem um rejuvenescimento, pois apenas a explicação tecnológico-científica não basta. Neste sentido, surge em Inglaterra o movimento *New Wave*, uma FC de carácter experimental e parodístico da FC clássica, talvez até numa tentativa de a colocar no terreno do *mainstream* e de diferenciar a FC inglesa da norte-americana. Escritores britânicos como J. C. Ballard, Brian Aldiss ou John Brunner protagonizam este novo momento da FC anunciado por Michael Moorcock, também escritor, em Abril de 1963 num editorial da revista *New Worlds* (nº 129) com algumas considerações e balanço de mais de meio século de FC:

Let us hope that there will always be writers only capable of helping us escape from the ordinary world for a few hours – on the other hand, there will always be writers who will want to do more than this, who will want to

⁵⁰ *Idem*, pp. 140-141.



appeal to *all* the reader's senses, to strip away as much illusion as possible, to show things as they really are and to do so masterfully, with passion and craftsmanship. This is the science fiction writer I am interested in – but as yet he hardly exists.⁵¹

A primeira parte da frase refere os escritores britânicos de FC dos anos 40 e 50; a segunda anuncia os futuros escritores dos anos 60, tanto os britânicos, como os norte-americanos eleitos por estes para caracterizarem e ilustrarem a produção da *New Wave* – exemplo disso é Philip K. Dick. O movimento *New Wave* baseia-se nos escritores de *Science Fantasy* que, entretanto, se alargara à Europa vinda dos Estados Unidos.

Após a *New Wave*, os leitores querem mais qualidade e mais terrenos explorados, pois, ao juntar-se FC e Fantasia, despertam-se novas consciências, provocando o amadurecimento da escrita e da leitura.

Note-se, aliás, que o termo a utilizar eliminou *fiction* e não *science*: não *Fantasy Fiction* (para essa existia já a literatura fantástica), mas *Science Fantasy*, uma ciência fantasiada ou uma fantasia científica.

No entanto, embora o termo se estabeleça definitivamente nesta altura, a *Science Fantasy* pratica-se a partir do momento em que a Ciência se articula com a Fantasia, isto é, escreve-se Fantasia Científica paralelamente com FC. O próprio Carl Malmgren o defende num artigo intitulado “Towards a definition of *Science Fantasy*”:

The analysis which follows perhaps suggests a diachronic process; i. e., that first fantasy and SF existed as recognizable and distinct genres, and then someone came along and (deliberately?) combined features from each genre, creating a hybrid form. (...) I must emphasize that I am describing a *synchronic system* in which at a moment in time, science fantasy can be situated at a point of intersection between the two genres. The fact that fictions by Poe, Verne, E.R Burroughs, and A. Merrit can best be identified as science fantasies attests to the genre's historical pedigree.⁵²

Mais do que um escritor de FC, Philip K. Dick escreve Fantasia Científica, tendo-se tornado num dos maiores representantes deste sub-género, sendo um dos exemplos mais citados pelos teóricos. Dick trata temas de literatura de FC construindo,

⁵¹ Edward James, *Science Fiction in the 20th century*, Oxford U.P., New York, 1994, p. 168.

⁵² Carl Malmgren, “Towards a definition of *Science Fantasy*”, in *Science-Fiction Studies Magazine*, # 46, Vol. 15, Parte 3, Novembro de 1988, p. 276.

igualmente, uma fantasia científica. Aliás, Philip K. Dick encontra-se entre as preferências dos fundadores do movimento *New Wave* britânico. Um deles, Michael Moorcock, elogia a técnica de Dick, esclarecendo, no entanto as suas diferenças em relação aos dois outros fundadores do *New Wave*, Brian Aldiss e James G. Ballard:

Dick's work (...) lacks the intensity of vision and powerful symbolism of Ballard and the elegance and ability to create mood of Aldiss. What it does have is a seriousness of purpose, an unfaltering intention to get at the truth as Dick sees it, the power to create everyday environments which gradually shift in perspective until every aspect of the particular environment is held in question. (...) Dick is quietly producing serious fiction in a popular form and there can be no greater praise.⁵³

Independentemente desta preferência, Dick não poderá ser considerado um escritor de FC *New Wave*, pois “não há na sua obra nem experimentalismo literário, nem paródia consciente ou intencional às formas convencionais de fc, nem ‘ousadias’ de conteúdo – que o aproximem dos autores propriamente conotados com o movimento.”⁵⁴

1.4 - As formas narrativas da FC

As duas formas narrativas mais utilizadas na escrita de FC são o romance e o conto, o que engloba determinadas diferenças narrativas e históricas. Como afirma Malmgren, o *novum* – ingrediente essencial em toda a FC – toma proporções diferentes no romance e no conto; neste, o *novum* não será tão desenvolvido:

Even the most ‘relevant’ novum can be trivialized or ‘wasted’ when it is somehow backgrounded to other narrative functions. It happens that some SF (especially of the short story variety, where the matter of length can obviate the full working out of the novum’s potential) uses the novum only to elaborate a puzzle or create an effect.⁵⁵

⁵³ Michael Moorcock, “The Real Ideas of Philip K. Dick”, in *Vector*, Nº 39, Abril, 1976, www.philipkdick.com.

⁵⁴ Mota, *O efeito do irreal: a fantasia científica de Philip K. Dick*, p. 56.

⁵⁵ Malmgren, *Worlds Apart: a Narratology of Science Fiction*, p. 29.

Digamos que, por falta de espaço, o *novum* do conto poderá perder algum do seu cognitivismo e ficar-se apenas pela estranheza.

Esta será a diferença narrativa. A diferença histórica implica desenvolvimentos externos ao género associados a tendências comerciais. Como será referido adiante, a história da FC começa não em romance (formato de livro), mas em folhetim ou em conto publicados em jornais gerais ou específicos da área da FC (os *pulps* e as *fanzines*⁵⁶). Apenas após profundas transformações, sobretudo no mercado de FC, se impõem o romance e o formato de livro face às publicações periódicas. Como afirma José Manuel Mota em relação a Philip K. Dick, o que se poderá alongar a grande parte do universo da FC: “será talvez legítimo associar a relação de Dick com o romance em detrimento do conto com a própria evolução mercantil do género – com o declínio da revista e o triunfo do livro de bolso.”⁵⁷

Este factor é igualmente sintomático quando se trata da tradução de romance ou conto. Numa análise quantitativa entre romances e contos de algumas das mais famosas colecções portuguesas de FC, compostas, maioritariamente, por traduções de obras anglo-americanas, o resultado é óbvio: traduzem-se e editam-se mais romances do que contos.

Ao contrário, na produção nacional, produzem-se e editam-se mais contos que romances. A produção portuguesa encontra-se muito aquém da produção anglo-americana, a nível de quantidade e de percurso histórico. Assim como nos anos inaugurais da FC anglo-americana o conto se encontrava mais divulgado, também nos anos primordiais da FC portuguesa ele se evidencia mais. Juntamente com esta ideia, surge, forçosamente, o eventual receio – do escritor e do editor – de investirem numa produção e publicação mais extensa destinada a um leitor pouco receptivo a este género.

Se muitos escritores são mais conhecidos pelos seus romances do que pelos seus contos, voltam-se a convocar as razões narrativas: o *novum* tem mais esperança e qualidade de vida num romance. Aceitemos, por base, as razões do tamanho e da liberdade de escrita. Ora, muitas vezes, a ideia do escritor nasce num conto, acabando por amadurecer num romance. É a estratégia ou, pelo menos, o caminho normalmente seguido por Dick e outros escritores, como se deduz desta afirmação de Dick: “most of my own novels are expansions of earlier stories, or fusions of several stories –

⁵⁶ Um dos termos do “SF jargon” que funciona pela junção de abreviaturas de palavras: fan + magazine = *fanzine*.

⁵⁷ Mota, *O efeito do irreal: a fantasia científica de Philip K. Dick*, p. 69.

superimpositions. The germ lays in the story; in a very real sense, that was its true distillate.”⁵⁸ Ilustrativo desta afirmação é o caso do conto *The Days of Perky Pat*, escrito em 1963, originando, em 1965, o romance *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. No conto, Dick cria um mundo humano colonial em Marte, onde os colonos suportam o dia-a-dia graças a um jogo que funciona, simultaneamente, como entretenimento e lembrança da vida anterior na Terra destes homens e mulheres. No romance, o contexto mantém-se, embora surja enriquecido com outros elementos.

É claro que, de tudo isto, não se pode concluir que o conto seja inferior ao romance; simplesmente, por questões comerciais e históricas, o romance ganhou a prova.

Existe ainda outra diferença entre romance e conto no que diz respeito ao leitor: com o conto, este mais facilmente ficará curioso e desenvolverá a sua imaginação a pensar no excedente (“the reader is left intrigued, wondering, entranced – not stated or bored.”⁵⁹); com o romance, esse excedente torna-se menor. Nesta perspectiva, num sistema literário menos receptivo ao género (como em Portugal), a produção nacional mais facilmente se expandirá com o conto, enquanto que num sistema literário onde as raízes do género são já bem sólidas, o escritor poderá ser mais ousado na sua produção.

2. A história e a edição de FC nos Estados Unidos da América

To understand Science Fiction one is forced to be a historian.

Edward James

Apesar das suas raízes britânicas (como já referido, *Frankenstein* de Mary Shelley é apontado por muitos como o primeiro romance de FC), a grande saga da FC começa realmente na vida literária e mercantil nos Estados Unidos da América (país onde amadureceu) nos anos 20 do século XX: “a *SF proper* – o tipo de literatura que se desenvolveu nos Estados Unidos desde os anos 20.”⁶⁰

Até à Primeira Grande Guerra Mundial, a FC produzia-se, editava-se e lia-se cada vez mais, tanto em Inglaterra como nos Estados Unidos da América. Com o

⁵⁸ *Idem*, p. 67.

⁵⁹ James, p. 129.

⁶⁰ Mota, *O efeito do irreal: a fantasia científica de Philip K. Dick*, p. 45.

advento da guerra na Europa, apenas o comércio norte-americano continuou a evoluir. A guerra não constitui a única causa deste desfazamento: o *dime novel*⁶¹ era muito mal pago na Europa - as edições inglesas optavam pelo *hardback*, o livro com capa dura, mais caro do que os florescentes *pulps* americanos que, embora de péssima qualidade na impressão, deliciavam os primeiros membros de uma comunidade de fãs em constante crescimento e apoiavam o lançamento de escritores embrionários.

O nome obrigatório nesta altura é o do editor de *Amazing Stories*, a primeira revista especializada em FC, Hugo Gernsback⁶² que retomou o termo usado em 1851 (embora de forma diferente no início quando Gernsback se referia ao género como *scientifiction*, mudando, anos mais tarde, para *science fiction*).

São estes “loucos anos 20” que dão voz às primeiras preocupações sobre a definição de um género (até aqui, quem escrevia FC não se preocupava muito em dar-lhe um nome) que ganha cada vez mais adeptos unidos numa *fandom*⁶³, devoradora de revistas, elas também em franco crescimento. Paralelamente ao interesse demonstrado pelo comércio por este género literário instala-se o interesse, ainda mínimo, da crítica académica por um terreno ainda por explorar.

No seio desta conjuntura, surge Hugo Gernsback com a sua convicção da função e missão educativas da FC, género assim descrito pelo editor: “it should be romance (...), ‘a narrative work dealing with events and characters remote from ordinary life’, and finally, it ought to have ‘prophetic vision’.”⁶⁴

Este “trabalho narrativo” composto de “visão profética” dirigia-se ao leitor americano de classe média da altura: o trabalhador que procura ocupar o seu tempo de lazer com histórias que o distraiam, ao adolescente, desejoso de experimentar novas aventuras e ao próprio cientista.

Após a era Gernsback – fim dos anos 30 – surge a normalmente apelidada *Golden Age of Science Fiction* e uma das figuras centrais continua a ser um editor: John Campbell Jr., também escritor de FC, que assume a edição da revista *Astounding SF* em 1937, onde colaboram os mais famosos e conhecidos (e traduzidos) escritores ainda hoje: Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Alfred Elton van Vogt, Clifford Simak, Robert

⁶¹ Originário dos Estados Unidos, era constituído por pequenas brochuras de 24, 36 ou 64 páginas e vendido por 10 “cents” (daí o seu nome). Começou a ser exportado (e, posteriormente, produzido) para a Europa em 1907.

⁶² Filho de emigrantes luxemburgueses, nascido em 1884 e falecido em 1967 em Nova Iorque. Para além da sua paixão pela FC como editor e escritor (usava o pseudónimo Ralph 124C 41) tinha formação em Engenharia e enunciou o princípio do radar.

⁶³ Mais um termo próprio da FC: fan + kingdom = fandom.

⁶⁴ James, p. 52.

Heinlein, etc. Estes nomes constituem as grandes referências para os escritores dos anos 50 e 60, onde se inclui Philip K. Dick. A FC toma um rumo diferente e mais alargado nos anos 40, tanto a nível literário, pois o género encontra uma definição mais estruturada, contando com mais escritores e com mais qualidade literária, como a nível geográfico, estendendo-se à escala internacional, representando os Estados Unidos da América o padrão seguido pelos outros, principalmente a Inglaterra, onde, após um certo adormecimento, a FC volta em alta.

Não se considera ainda digna de participação no mundo académico, mas já é mais tida em conta. A crítica de FC surge fora do contexto académico. Nos anos 20, com a tutoria de Hugo Gernsback, desenvolve-se o que hoje os críticos anglo-americanos apelidam de *popular criticism*, um debate entre editores, escritores e fãs do género, tornado público nos *pulps*, paralelamente aos contos. Edward James confirma esta situação: “it was indeed from the fannish community, and not from academia, that the first scholarly study and criticism of sf emerged.”⁶⁵ Iniciada nos Estados Unidos da América, esta crítica de cariz popular depressa se espalha a nível internacional, com especial ênfase nas décadas de 50 e 60, e, hoje em dia, ela encontra-se em inúmeras publicações. A chamada crítica académica surgiu cerca de vinte anos mais tarde. Embora os primeiros trabalhos se tenham desenvolvido nos mesmos trâmites da popular⁶⁶, a crítica académica de FC comporta algumas diferenças. Gary Westfahl refere que os críticos dedicam atenção apenas aos escritores que já conquistaram um lugar de destaque com as suas obras, como Mary Shelley, H. G. Wells, Olaf Stapledon, Philip K. Dick, Stanislaw Lem ou Ursula K. Le Guin. Existe, assim, um vasto território na FC ignorado pela crítica académica e explorado pela crítica de tradição popular cujo objectivo é analisar qualquer tipo de obra de FC, não se tornando tão selectiva como a académica.⁶⁷

O desenvolvimento da crítica de FC faz-se até hoje por estas duas vias distintas, o que dificulta o entendimento e a consolidação de ideias.

Nos anos 40, John Campbell Jr. continua a definir a FC como detentora de três princípios: “fiction, science and prophecy”, como Gernsback a havia definido. No entanto, Campbell alarga estes princípios, exibindo, assim, a “receita” para uma boa

⁶⁵ *Idem*, p. 137.

⁶⁶ Donald Hassler afirma que os primeiros trabalhos de crítica de FC académica são semelhantes “in tone and tactic to the pulp genre itself (...) with isolated bibliographic efforts.” (“The Academic Pioneers of SF Criticism”, in *Science-Fiction Studies Magazine*, # 78, Vol. 26, Parte 2, Julho, 1999, p. 213).

⁶⁷ Westfahl, p. 210.

história de FC: “the author begins with an innovative idea, then employs a process of scientific thinking, or extrapolation, to develop a complete background from that idea, and finally allows a narrative to evolve out of that background;”⁶⁸

Os anos 50 vêm mudar este panorama: estamos no pós-segunda guerra, no pós-bomba atômica, no seio da sociedade consumista e capitalista americana, berço do cinema de Hollywood, do Jazz, das *sitcoms* televisivas, com medo racista às cores e vontade de governar o mundo. A quantidade e qualidade da produção literária em FC beneficiam de um enorme *boom* e já não se podem apontar apenas duas figuras de editor como mestres e líderes de uma escola: os Gernsback e os Campbell dos anos 30 e 40 multiplicam-se nos 50. Evidentemente, continuam a destacar-se alguns nomes de culto, como Anthony Boucher, editor (e também escritor) de *The Magazine of Fantasy and SF* e Horace Gold, da revista *Galaxy*.⁶⁹ Edward James resume desta forma a grande diferença entre a FC produzida de 1920 a 1940 e a que se começou a produzir a partir de 1950:

In the era of Gernsback and Campbell there was a strong feeling that sf *should* be written for scientists, and indeed that sf was part of the scientific discourse which would remake the world. (...) Science, of course, had high prestige in the 1930s and 1940s, and there was general optimism about the possibilities of technological solutions to problems. (...) By the 1950s that attitude towards science seemed outdated to some, and the very formulation ‘science fiction’ was questioned.⁷⁰

Com a crescente desilusão e o optimismo a diminuir face a um futuro tecnologicamente avançado menos promissor e mais perigoso do que o que se preconizava, a FC torna-se menos científica, ou seja, a tecnologia deixa de ser tão explicada, o *novum* já não se caracteriza essencialmente pelo seu avanço graças a novos métodos científicos; por outras palavras, o termo “ficção” supera o termo “científica” – entre entretenimento e educação, escolhe-se o primeiro. Todavia, aliado ao entretenimento surge um novo conceito de educação: já afastado do que se entende por ciência nos anos 50 e direccionado para um novo domínio que, em maior ou menor

⁶⁸ *Idem*, p. 193.

⁶⁹ Serão as revistas paradigma desta altura, como o foram as revistas *Amazing Stories* à guarda de Gernsback e *Astounding SF* por Campbell nas décadas anteriores.

⁷⁰ James, pp. 61-62.

escala, controverso ou não, sempre se manifestou no género FC – a Fantasia. Como referido em capítulo anterior, na década de 60 acentua-se a escrita de *Science Fantasy*.

Mais uma vez, o desenvolvimento de novas temáticas na FC ocorre, em primeiro lugar, nos Estados Unidos da América devido ao advento de mais uma Guerra Mundial e suas consequências não sofridas directamente pelo povo norte-americano.

Na década de 50, a Europa Ocidental começa a recuperar da Segunda Guerra Mundial e a importar a FC dos Estados Unidos da América. A Inglaterra, que estivera mais ligada a esta produção do que a restante Europa, desenvolve um mercado mais rápido; no entanto, os temas continuam a ser os clássicos da FC norte-americana dos anos 20 e 40 com as recomendações de maior qualidade e menos tecnologia de Campbell na década de 50.

Apenas nos anos 60, quando florescia a *Science Fantasy* nos Estados Unidos da América, estes temas entram em declínio e surge em Inglaterra a *New Wave* (referida em capítulo anterior). Não obstante o nascimento em Inglaterra, e até o facto de constituir uma reacção ao que se produzia nos Estados Unidos, a *New Wave* atravessa o Atlântico e estabelece-se no país de concorrência, onde, por mais irónico que pareça, provocará mudanças mais marcantes; enquanto em Inglaterra o movimento estagna logo no início da década de 70, nos Estados Unidos origina outro tipo de FC em oposição à *New Wave* – a *Hard Science Fiction* – que se direcciona novamente para a perspectiva científica de Gernsback. Aliás, a *New Wave* norte-americana desenvolveu características bem diferentes da britânica (talvez, por isso, lhe tenha sobrevivido), pois, em vez de condenar ao extermínio a tradição *pulp* do género, tentou melhorá-la: “it did not abandon the traditional sf icons and venues – spaceships, robots, exotic planets – but it did inject a new interest in style, psychological complexity, and interest in character.”⁷¹

A *New Wave* vem aproximar ainda mais a FC e a Fantasia, provocando o alargamento da *Science Fantasy*. Segundo Mota, trata-se de uma “reavaliação do género”, de um momento histórico “em que a natureza da fantasia e da ficção científica, e da relação entre elas, são reformuladas *em nome da literatura, e por causa dela*. Quer dizer, a FC está em processo de admissão no cânone literário.”⁷² Se esse processo já terminou ou não, a resposta parece-nos merecedora da expressão em *stand-by*.

Assim como a *New Wave* constitui uma resposta ao conteúdo exacerbadamente tecnológico da FC tradicional, um outro movimento de FC surgido nos anos 80 – o

⁷¹ *Idem*, p. 173.

⁷² Mota, *O efeito do irreal: a fantasia científica de Philip K. Dick*, p. 57.

Cyberpunk – constitui uma resposta ao experimentalismo e fantasia da literatura de FC praticada pela *New Wave*. Curiosamente, K. Dick também surge como referência neste movimento, mas talvez por má interpretação, pois o culto *Cyberpunk* relaciona-se sobretudo com a adaptação cinematográfica do romance *Do Androids Dream of Electrical Sheep?* de Dick e não propriamente com o romance. José Manuel Mota defende que o filme de Ridley Scott, *Blade Runner*, adaptado do romance é que servirá de referência ao movimento por apresentar um “mundo dominado pela cibernética e seus ‘espaços virtuais’, onde se movem os ‘duros’ que protagonizam as ficções ‘cyberpunk.’”⁷³ Herlander Elias corrobora a opinião de Mota ao descrever este movimento como uma escola de FC formada no início dos anos 80, após a adaptação cinematográfica de Ridley Scott, cujo objectivo era estruturar um futuro menos idealista e mais coerente.⁷⁴

Em paralelo com a história do género, não podemos esquecer a história da *fandom* – o universo de fãs - que sempre acompanhou, discutiu e chegou também a produzir FC. Desde os anos 20 até hoje, a quantidade deste gigantesco clube alarga-se à escala internacional, sempre em maior número nos Estados Unidos. Como afirma Edward James: “sf fans existed before sf itself was named: in a sense readers had created a genre before publishers, or even writers, were clear what that genre was.”⁷⁵

Também na constituição desta comunidade, o nome de Hugo Gernsback deve ser referido, pois foi nas suas revistas de FC (*Amazing Stories* e *Amazing Stories Quartely*) que se estabeleceu o hábito nos fãs de escreverem cartas, artigos, críticas sobre o mundo da FC, o que proporcionou a evolução da própria definição do género.

Desde o fim da década de 20, através de cartas e artigos de jornal e revista, até aos nossos dias, através, essencialmente, da Internet, com os seus *sites*, *chats*, *fóruns*, clubes de fãs, *mails*, *blogs*, a *fandom* continua o seu debate sobre FC. Inúmeros fãs criam as suas *web pages* e os seus *blogs* a fim de partilharem o seu entusiasmo e conhecimento aprofundado sobre um determinado escritor. A página de Philip K. Dick constitui um desses casos: Frank Bertrand, Bruce Gillepsie, Kim Stanley Robinson são alguns dos fãs e críticos de Dick, mas também escritores de FC.

⁷³ *Idem*, p. xvii.

⁷⁴ Herlander Elias, *Cyberpunk – Ficção e Contemporaneidade*, Edição de autor, s. l., 1999, p. 15.

⁷⁵ James, p. 52.

O autor, o tradutor⁷⁶, o editor e o leitor de FC norte-americanos formam o conjunto de agentes operantes no campo literário, onde as suas funções não são estanques, isto é, cada um deles poderá exercer várias funções. Hugo Gernsback e John Campbell Jr. tornaram-se editores célebres, mas enveredaram igualmente pela experiência da autoria e da tradução; além disso, mesmo como editores, aconselhavam e guiavam os novos escritores para determinados temas que consideravam pertinentes dentro do género. Theodore Sturgeon, mais conhecido pelos seus romances, desempenhou durante algum tempo a função de editor de revistas de FC e de crítico literário.

A colaboração entre autor, editor e leitor estabelece-se de uma maneira bastante *sui generis* neste género literário. Essa colaboração tornou-se, desde o início, mais saliente nos Estados Unidos pois foi aí que se enraizou de forma mais permanente. Como afirma Edward James:

Sf fandom is a subculture which had its origins in the United States, but is now to be found in the most developed countries throughout the world. Since the late 1920s sf fandom – the body of enthusiastic and committed readers of sf – had an appreciable and unique, if unmeasurable, impact upon the evolution of sf, influencing writers, producing the genre’s historians, bibliographers, and many of its best critics, and, above all, producing many of the writers themselves. There is no branch of literature where the contact between reader and writer has been so close, and the interaction so strong, over so long a time. Fandom is what has helped American sf attain its individual voice.⁷⁷

Do autor ao leitor intervém o editor. Este desempenha o papel de mediador entre autores e leitores, bem como o de mentor (as já referidas “normas” de Gernsback para escrever FC constituem um exemplo). Por outro lado, Edward James adverte para a contribuição dos editores na situação de *guetto* e posição marginal da FC que, no entanto, tem vindo a diminuir:

The popular image of sf is expressed in those spaceships, robots or aliens on the covers of paperbacks which publishers have decided express the essence

⁷⁶ O tradutor anglo-americano de FC encontra-se numa posição menos activa do que o tradutor português, pois grande parte da edição de FC processa-se na língua-fonte.

⁷⁷ James, p. 132.

of the field. (...) Most publishers appear to want to define sf as no more than another genre of popular fiction.⁷⁸

Esta colaboração tem, portanto, alguns efeitos menos positivos. A título de exemplo, mostramos um dos casos editoriais passados com a obra de Philip K. Dick no seio do sistema literário norte-americano. A edição de *The Unteleported Man* constitui o exemplo mais ilustrativo da relação nem sempre pacífica entre este autor e os seus editores.

Dick aceita a encomenda de uma novela⁷⁹ a ser publicada na revista de FC *Fantastic*, o que acontece em Dezembro de 1964, embora Dick declare numa entrevista com Gregg Rickman em 1981 a verdadeira origem de *The Unteleported Man*:

That was just written as a novelette for *Amazing* [actually published in *Fantastic*, *Amazing*'s sister magazine, December 1964]. That was just a way to make money. They offered me double their normal word rate if I'd do a novelette based on the cover. They had a cover drawn. And I did that. It wasn't very good.⁸⁰

O autor surge como dependente do editor ao realizar um produto com base num outro já feito; estamos perante uma estratégia de “marketing”.

Posteriormente, Donald Wollheim, editor da Ace Books⁸¹, propõe a Dick o alargamento da novela para romance (isto é, para 30 mil palavras), mas este alargamento é rejeitado por Wollheim, que publica apenas a novela original como um *Ace Double* em Novembro de 1966 e a reedita em Setembro de 1972 com um título diferente: *Dr. Futurity*. Em 1979, outra editora, a Berkley Books compra a novela e o seu alargamento, mas propõe a Dick uma revisão antes de nova publicação, o que vem a acontecer em Julho de 1983 com duas chamadas de atenção na capa: “Now uncensored for the first time” e “The author's previously unpublished original ending”. O problema é que esta nova edição contém a novela original juntamente com o alargamento rejeitado por Wollheim em 1966, mas a revisão feita por Dick entre 1979 e a data da publicação está ausente (recordemos que Dick falece em 1982).

⁷⁸ *Idem*, p. 6.

⁷⁹ Em linguagem editorial, a novela era uma produção escrita que não deveria ultrapassar as 20 mil palavras; seria, portanto, maior que o conto e mais pequena que o romance.

⁸⁰ Patrick Clark, “The Tangled History of *The Unteleported Man*”, in www.philipkdick.com.

⁸¹ Editora que publicava FC no fim dos anos 50. Wollheim lançou uma nova linha de edição de FC, os *Ace Doubles* – cada número publicado continha duas obras de dois autores.

Em 1984, surge outra edição, desta feita no Reino Unido, pela editora Gollancz: trata-se de uma revisão composta pelo material escrito por Dick em três fases diferentes e ostenta um título diferente: *Lies, Inc.* Esta editora, ao aperceber-se dos “buracos” por preencher e, de modo a conciliar as três partes, encarrega o escritor de FC John Sladek de escrever essas partes conectoras.

Este percurso editorial levantou sérios problemas na área da tradução – talvez, por isso, não esteja ainda traduzido para português. Este caso ilustra o poder de alteração do editor na criação original. O produto final vendido apresenta muitas diferenças da primeira produção de Dick, diferenças essas criadas pela acção do editor. Esta acção tem vindo a ser apelidada de *editing*, a “reescrita’ dum texto com vista à sua publicação.”⁸² Apoiando-se no trabalho de A. Moles, Jorge Martins designa assim o *editing* ou *rewriting* do ponto de vista da sociologia da comunicação:

O *rewriting* designa “o acondicionamento dos textos já escritos com vista a adaptá-los a um certo público” e existe desde que a literatura existe (...), “mas só ganhou importância com o jornal e a edição, com a clivagem progressivamente estabelecida entre a sociedade intelectual e sociedade de massas.”⁸³

As várias etapas e edições diferentes da obra de Dick poderão ser interpretadas como técnicas editoriais, como um *rewriting* por parte do editor.

Em termos literários, este *rewriting* provocou na obra outro tipo de alteração: de conto passa a romance, alargando o seu conteúdo, e na última edição terá mesmo de se questionar qual o seu verdadeiro autor, pois John Sladek contribui para o texto último.

Pacífica ou não, é esta colaboração que torna a edição de FC nos Estados Unidos tão peculiar e diferente da portuguesa (talvez também dos outros países). Philip K. Dick e os da sua geração começaram a carreira de escritores no universo da *fandom* – a vasta comunidade de fãs de FC que, ao “devorar” toda a produção do género, foram investindo na sua produção individual, vindo a ocupar posteriormente o lugar dos seus ídolos, onde se destacam nomes como van Vogt ou Robert Heinlein. Por outro lado, muitos daqueles que maioritariamente se dedicaram à tarefa de fazer circular estas obras, experimentaram em várias alturas a acção criadora da escrita.

⁸² Jorge M. Martins, *Marketing do Livro. Materiais para uma sociologia do editor português*, Celta Editora, Oeiras, p. 124.

⁸³ *Ibidem*.

Nos dias de hoje, esta colaboração continua, embora em termos diferentes, em parte, causados pela imensa indústria que engloba a publicação de FC nos Estados Unidos o que provocou um certo afastamento da tríade: já não é possível apontar apenas determinadas figuras em cada campo, pois elas multiplicaram-se. No entanto, a edição permanece de cariz maioritariamente nacional. Os novos escritores do fim do século XX, anunciados como referência para o século XXI, continuam a ser sobretudo anglo-americanos, o que contribui para a não-tradução de escritores de outras nacionalidades no sistema literário norte-americano. Na opinião de Edward James, essa ausência de importação deve-se, em parte, aos editores norte-americanos contemporâneos: “the dominance of American sf is still considerable; rather more significant, however, is the fact that American editors believe, perhaps rightly, that American readers do not readily take to foreign writers.”⁸⁴

3. Philip K. Dick e *The Minority Report* nos Estados Unidos da América

Philip Kindred Dick nasceu a 17 de Dezembro de 1928, em Chicago, tendo vivido grande parte da sua vida no Estado da Califórnia e vindo a falecer em Los Angeles a 3 de Março de 1982, vítima de ataque cardíaco.

Viveu 53 anos, a maior parte deles a escrever, a ultrapassar necessidades financeiras, a combater dúvidas e frustrações e, finalmente, segundo alguns estudiosos, a usufruir de uma aura de loucura nos seus últimos anos de vida – talvez o derradeiro refúgio encontrado.

Aos 12 anos, começou a escrever contos imaginários que, mais tarde, tentou desenvolver e encaminhar por duas vias, para Dick, bem distintas: a FC e o *mainstream*⁸⁵; após a sua morte, celebraram-no no seio da primeira via – nunca foi reconhecido na segunda, por sinal, o seu grande objectivo.

Muito se escreve e discute sobre Philip Kindred Dick – como caracterizar os seus romances e contos, como descrever a sua temática? A atitude, muitas vezes semelhante a um espartilho, dos teorizadores de géneros literários considera obras como as de Dick um obstáculo a esse armário com gavetas tão acomodadas que, por vezes, se

⁸⁴ James, p. 205.

⁸⁵ Como afirma Bruce Gillespie, *mainstream* deverá aqui ser entendido como a literatura canónica norte-americana.

tenta fazer da literatura. Dick, simplesmente, não cabe apenas numa gaveta – talvez por isso não seja apontado como o clássico representativo da FC (já que o consenso é colocá-lo neste género, embora com algumas reservas). Dick é visto, essencialmente, como um escritor de dupla face: a da FC, embora no seu limite, já a penetrar bastante a *Science Fantasy*, e a do *mainstream* – numa obteve o sucesso, noutra o fracasso. Escritores como Philip K. Dick ilustram a controversa definição do género FC, sobretudo por enveredar pelo terreno da *Science Fantasy*. Muitas das obras de Dick questionam e desafiam esta definição pelo que patenteiam e pelo modo como apresentam os seus temas, devendo mais a este sub-género da FC. A FC dickiana, como afirma José Manuel Mota, era um misto de fantasia, uma forma literária idiossincrática que abria novos horizontes à FC e influenciava escritores *mainstream*.⁸⁶ As suas obras primam sobretudo pela especulação (inserindo-se no modelo especulativo e não no extrapolativo de FC) ao incluírem a questão “e se tivesse sido assim?”, apresentando universos alternativos àquele que conhecemos, onde a condição humana é constantemente questionada. Em Dick, o debate sobre o que é, afinal, a realidade, e, dentro dela, quem é o ser humano, torna-se uma presença incontornável. O leitor é interrogado insistentemente a propósito da perpétua quezília entre homem e universo: o que andamos aqui a fazer e como aqui chegámos?

A experiência literária de Dick aparenta uma divisão em três períodos de produção e atitude diferentes perante a literatura e a sociedade. De modo geral, a primeira década (sensivelmente entre 1945 e 1955) inclui uma produção abundante e destinada à venda; o segundo período é considerado, pela maior parte dos críticos, o de melhor qualidade dentro da FC e o terceiro período (a partir de 1974) possui uma vertente mais religiosa, com obras mais problemáticas em termos de características genéricas.

Iniciando a sua actividade literária muito precocemente, o adolescente Dick, influenciado pela conjuntura literária norte-americana dos anos 40, já orientada pelos ideais de John Campbell Jr, o editor de FC norte-americana mais reconhecido desta

⁸⁶ “His science Fiction was factually a blend of fantasy, an idiosyncratic literary form opening new ways in science fiction and, more than that, leaving its imprint on mainstream authors.” (José Manuel Mota, “Science Fiction as Language: Postmodernism and Mainstream – some reflections”, Universidade de Coimbra, Julho de 1996, p. 4).

O escritor *mainstream* mais referido como seguidor da obra de Dick é Thomas Pynchon. Contemporâneo e, nos anos 60, conterrâneo de Dick, Pynchon explora temas científicos como a entropia e a termodinâmica; muitos críticos referem a sua dívida para com a obra de Dick no modo como explora esses temas (informações mais detalhadas sobre Thomas Pynchon poderão ser encontradas no sítio de Zephyr P. Stuart, www.pynchon.pomona.edu/bio).

década, envereda pelo universo da FC. Cerca de uma década mais tarde, vende o seu primeiro conto, *Roog*⁸⁷, a uma das revistas mais prestigiadas da altura: *Fantasy & Science Fiction*, dirigida por Anthony Boucher – o perfil de editor ideal da altura (estamos já no início dos anos 50 e a FC desenvolve outros critérios de qualidade). A razão do nascimento de um conto como *Roog* exemplifica bem a temática de Dick explicada nas suas próprias palavras proferidas em 1976 como nota de rodapé ao referido conto, publicado em 1977 na antologia *The Best of Philip K. Dick*:

This little story, *Roog*, is about an actual dog. (...) The dog's actual name was Snooper and he believed as much in his work as I did in mine. His work (apparently) was to see that no one stole the food from the owner's garbage can. Snooper was labouring under the delusion that his owners considered the garbage valuable. (...) At the end of the week the garbage can was full – whereupon the worst assortment of evil entities in the Sol System drove up in a huge trunk and stole the food. (...) Snooper must have thought he inhabited a planet of lunatics. His owners, and everyone else in Berkeley, could hear the garbagemen coming, but no one did anything. (...) I asked myself, What must the world look like to that dog? Obviously, he doesn't see as we see. (...) So here, in a primitive form, is the basis of much of my twenty-seven years of professional writing: the attempt to get into another person's head, or creature's head, and see out from his eyes or its eyes, and the more different that person is from the rest of us the better.⁸⁸

Toda a obra de Dick começa pela problemática da percepção do mundo pelo Eu e pelo Outro, seja este humano ou não-humano, projectado no passado, presente ou futuro, partindo para o conflito gerado por diferentes e inconciliáveis percepções do mesmo fenómeno. Tal acontece em *The Infinities*, publicado pela primeira vez em *Planet Stories*, em Maio de 1953, um conto onde o ser humano se confronta, não só com o seu descendente futuro, mas também com o do hamster; ambos os seres vivos são expostos a uma intensa radiação alienígena que lhes acelerará o processo evolutivo, colocando-se a ansiosa questão da convivência com o que lhes parecerão primatas: os seus, agora, antepassados. Um conto de antecipação e moralidade sobre a raça humana, cujas expectativas de evolução ficam muito aquém; o hamster terá muito mais a evoluir que o ser humano, como nos é dito pelo próprio hamster já evoluído: “your race has little

⁸⁷ Escrito e vendido em 1951, mas apenas publicado em Fevereiro de 1953. O seu primeiro conto publicado foi *Beyond lies the Wub* na então famosa revista *Planet Stories* em Julho de 1952.

⁸⁸ Philip K. Dick, *Beyond Lies the Wub*, Vol. 1, Orion Publishing Group, London, 2003, pp. 401-402.

evolution ahead of it. A few more inches of cranium, a little less hair, perhaps. But not really so much. Our race, on the other hand, had just begun.”⁸⁹

Esta primeira época de produção toma os contornos de uma literatura de massa. Numa das muitas entrevistas concedidas por Dick, o próprio autor confessa o dinamismo de produção em termos quantitativos e não qualitativos.⁹⁰ A procura era muita e a qualidade literária passava para segundo plano.

No entanto, a segunda fase não tardou: Dick conseguiu aumentar a sua qualidade literária, alargando as suas experiências ao romance. 1955 foi o ano da primeira publicação em romance: *Solar Lottery*, vendido a outra prestigiada editora de FC: a Ace Books, dirigida por Don Wollheim. É considerado o romance mais descritivo desta época de Dick: totalmente FC, onde o estranho é o facto da escolha do governante do país se basear numa eleição em tudo semelhante a uma lotaria.

Iniciava-se, assim, uma era próspera, onde Dick criou as suas mais fascinantes histórias de FC, culminando na sua obra mais agraciada: *The Man in the High Castle*, escrito em 1962 e premiado com o Prémio Hugo⁹¹ em 1963. Será esta a obra de consagração do escritor norte-americano dentro do género literário da FC, no modelo especulativo de ordem social de Carl Malmgren. De facto, *The Man in the High Castle* subverte essa ordem social, apresentando uma alternativa, baseada numa premissa bastante verosímil: a segunda grande guerra foi ganha pela Alemanha. Trata-se da questão central do modelo especulativo: “what if?”.

A produção de contos torna-se inferior à de romances, acompanhando a revolução no mercado da FC – da publicação em revistas passa-se para a edição em livro, normalmente de bolso, que vai ser a figura de marca da FC em muitos países,

⁸⁹ Philip K. Dick, *The Infinities*, in *Beyond Lies the Wub*, Vol. 1, p. 147.

⁹⁰ Numa entrevista de rádio no programa *Hour 25* de Mike Hodel da KPFK-FM de Hollywood a 26 de Junho de 1976, Dick declara:

I'm still making money off stuff I wrote when I was just starting. They're still in print, those early stories of mine. But then I hit a bad part of my career. About 1954 when I started writing the worst trashy stuff you ever – none of that stuff's in print. It started out very good. I was a very good writer under Tony Boucher's direction. And in '53 I sold 27 stories that year. And 26 and 27 were rotten, worthless pieces of fiction (...) but they were all being purchased.

Transcrito por Frank C. Bertrand, disponível em www.philipkdick.com.

⁹¹ Hugo é a designação informal para o *Science Fiction Achievement Award*, honrando Hugo Gernsback, um dos primeiros editores norte-americanos a divulgar este género literário nos anos 20 do século XX. Este prémio é atribuído às categorias de romance, novela, conto, editor, ilustrador, revista especializada e obra cinematográfica em Setembro de cada ano nos Estados Unidos da América pela Convenção Mundial de Ficção Científica desde 1953. Trata-se do prémio mais ambicionado pelos escritores de FC pelo prestígio e vendas que possibilita, sendo, no entanto, bastante polémica a sua atribuição quase exclusiva a escritores norte-americanos.

incluindo Portugal. Destacam-se outros romances como *Time out of Joint*, de 1959, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, de 1965, *Ubik*, de 1969 e, talvez o mais conhecido nos nossos dias pela sua imortalização através do cinema: *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, escrito em 1968 e adaptado por Ridley Scott no filme *Blade Runner*, película de culto dentro do *Cyberpunk*.

No entanto, é igualmente nesta época que Dick produz alguns dos seus contos mais famosos, como *The Minority Report* (1956) e *We Can Remember It for You Wholesale* (1966), ambos adaptados ao cinema com grande sucesso. Note-se, contudo, que o reconhecimento e interesse por parte da crítica académica nestes contos desenvolveram-se apenas após as adaptações cinematográficas.

No dia 2 de Março de 1974, tudo muda e inicia-se a terceira e última fase. Philip K. Dick confessa ao mundo a sua experiência mística, que marcará a sua escrita até aos últimos dias. Numa entrevista guiada por Uwe Anton e Werner Fuchs, na altura da convenção de FC em Metz no Outono de 1977, na qual Dick é convidado de honra, a resposta do escritor à questão “What do you search for?” é:

I think what I saw, I think if I decipher it and I'm not sure that I'll ever be able to, but if I could, I would really understand the answer to my years of questioning what is real. And one of the things that I'm willing to say now, what I'm always positive about (...) is that time is somehow elusive or rather our perception of it is inappropriate and that there are other ways of perceiving time.⁹²

Três anos depois, surge a mais emblemática obra de Dick. Entramos na sua fase teológico-científica, ilustrada pela ambígua trilogia VALIS (*Valis*, 1981; *The Divine Invasion*, 1981 e *The Transmigration of Timothy Archer*, 1982). Em redor de um só conceito: “Vast Active Living Intelligence System”, Dick constrói uma sociedade paralela, um Deus alternativo e um ser humano paranóico, bases para ideias como *The Matrix* dos irmãos Wachowski ou *ExistenZ* de David Cronenberg. A produção de contos cessa quase por completo, notando-se uma obsessão com o romance e a exploração das suas potencialidades já fora da FC. Neste sentido, sempre existiu ainda uma fase

⁹² “So I don't Write about Heroes – an interview with Philip K. Dick”, transcrita por Frank Bertrand de *SF Eye*, #14, Primavera de 1996, pp. 37-46, disponível em www.philipkdick.com.

paralela e contínua na escrita de Dick, pois as suas aspirações sempre se encontraram na literatura “séria”.⁹³

A crítica e a discussão no seio académico em torno da obra de Dick são recentes, provocadas em parte pelas várias adaptações cinematográficas cada vez mais frequentes (de que se falará posteriormente neste trabalho). Comparativamente com outros escritores de FC, Dick, até aos anos 80 (curiosamente, a altura da sua morte), mereceu uma menor atenção por parte dos críticos. As razões para tal situação poderão encontrar-se, em primeiro lugar, na problemática interpretação e classificação dos seus escritos e, em segundo, na qualidade literária do seu trabalho. Dick não é considerado um escritor clássico de FC pela comunidade académica que o coloca antes no sub-género da Fantasia Científica, o qual mereceu uma maior atenção a partir dos anos 70, até porque representa uma fase mais tardia da FC iniciada nos anos 60. Por outro lado, a sua obra inclui romances de literatura realista que o próprio autor pretendia que fossem reconhecidos como Literatura *mainstream*, o que não aconteceu, sendo a maior parte deles apenas publicados postumamente, “na esteira do interesse criado pela restante obra do autor.”⁹⁴

⁹³ Bruce Gillespie, editor da revista australiana *The Electric Sepherd*, dedicada a Dick, resume assim a história de tais romances e as consequências no homem:

A series of novels that Philip Dick wrote during the 1950s with the aim of launching a career into the mainstream of American Literature. For this reason, they might truly be called “mainstream” novels much as I dislike the term. None of these novels were published during the 1950s or 1960s, and only one, *Confessions of a Crap Artist*, appeared during the author’s lifetime. In his biography of Philip Dick, *Divine Invasions*, Lawrence Sutin shows that this lack of success was a constant, inconsolable disappointment to Dick until he died. (...) In his last years, he begged Dave Hartwell at Timescape Books to market *The Divine Invasion* and *The Transmigration of Timothy Archer* as general novels. This happened, but removing these books from the science fiction category seems merely to have deprived them of sales within the genre. Other novels of the 1970s and 1980s are so much based on Phil Dick’s day-to-day experience that they might also be counted as non-sf novels. *A Scanner Darkly* is the most obvious example.

Bruce Gillespie, *The Non-Science Fiction novels of Philip K. Dick*, comunicação no Encontro da “Nova Mob”, 1 de Outubro de 1990, in www.philipkdick.com.

⁹⁴ José Manuel Mota, “Mainstream or Crap: Philip K. Dick, o artista de caca”, in *O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos*, Minerva, Coimbra, 1994, p. 268.

No mesmo artigo, José Mota equaciona a situação desta forma:

Temos assim que a própria questão do cânone dickiano se põe em dois níveis: qual é ele (e ainda nem tudo está publicado); e em que género se enquadra. (...) Os que se interessam pela produção literária dickiana começam por rejeitar a obra *mainstream*. (...) É como se os críticos tivessem pudor de abordar esse esforço dickiano. (...) É pena que não tenha de facto qualidade... (pp. 268-271)

Não se pretende neste trabalho ajuizar sobre a qualidade literária dos romances *mainstream* de Dick⁹⁵; apenas importa referir que o lento e tardio processo de reconhecimento da sua obra poderá encontrar aqui uma justificação. Todavia, a comunidade académica sempre tomou consciência da existência do trabalho de Dick e existem mesmo opiniões que defendem o contínuo interesse dos críticos e dos editores por este escritor logo desde o início da sua carreira. Exemplo disso é o artigo de Roger Bozzetto sobre a bem sucedida recepção do trabalho de Dick em França:

Dick's reception in the US and in the entire English-speaking world generally seems reasonably good, if one considers the number of works published and re-edited and the reviews and critical articles as well as the money he got for his work. By "good" I mean that it corresponds, for the most part to what other comparable writers of his generation received. (...)

It does not appear, on the basic level of the ability to get published, that Dick suffered from ostracism on the part of editors or publishers. (...)

It is difficult to claim that Dick was not appreciated by his peers, even if some of these, like Knight, have had varying opinions about his work. By the same token, the argument of Marcel Thacon, who claims (...) that because of the limited space allotted to them, the American reviewers could not adequately deal with works as complex as Dick's, must be qualified, especially as we find longer studies of his work being written rather early.⁹⁶

Estas opiniões divergentes ilustram a polémica em torno da obra de Dick. A revista canadiana *Science-Fiction Studies* representa, desde os anos 70, um dos pilares de crítica de FC. Em 1988, dedica todo um número a Philip K. Dick, iniciado por um editorial de Carl Freedman sobre a crítica literária produzida em torno da obra deste escritor, onde se refere precisamente a falta de consenso entre os vários críticos que já se debruçaram sobre a obra de Philip K. Dick.⁹⁷ Embora todos os críticos lhe

⁹⁵ Os críticos que defendem a ausência de qualidade literária nos romances realistas de Dick justificam-na com o facto de a veiculação de ideias e temas originais nem sempre brotar de uma narrativa excelentemente construída, não seguindo, por isso, certos parâmetros considerados essenciais a uma escrita merecedora de prestígio ao nível da "High Literature" pela comunidade literária.

Neste aspecto, José Manuel Mota cita Kim Stanley Robinson que considera a narrativa realista de Dick "excessivamente verbosa, falha de sentido de humor, auto-convencida e – de notar – com 'a helpless tropism toward the fantastic.'" (Kim Robinson, *The Novels of Philip K. Dick*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984, p. 4).

⁹⁶ Roger Bozzetto, "Dick in France: A Love Story", in *Science-Fiction Studies*, #45, Volume 15, Parte 2, Julho de 1988, pp. 131-132.

⁹⁷ Freedman apresenta esta falta de consenso ao afirmar que:

Though everyone involved in the production of this issue surely agrees that Dick is one of the major authors of our time, it would, I think, be difficult to

reconheçam o valor, não concordam em todos os aspectos. De qualquer forma, torna-se inquestionável o facto de o interesse por Dick se ter desenvolvido mais recentemente graças às adaptações cinematográficas. Este escritor conquistou o seu “mérito literário” por outra via: o cinema.

Ridley Scott será um dos grandes responsáveis pelo despertar da comunidade académica para o trabalho de Dick; com a adaptação cinematográfica do romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?* em 1982, o estatuto de Dick passa de desconhecido fora do *guetto* da FC para um escritor de renome. Assistimos aqui a um processo de canonização graças à adaptação cinematográfica, facto que será analisado mais adiante.

Ainda no artigo introdutório do número da revista *Science-Fiction Studies* dedicado a Dick, Freedman admite a depreciação pelo escritor até à sua morte, reforçando a ideia de que, pelo que hoje se escreve sobre Dick, poderá estar em curso a sua “canonização”; acrescenta ainda o que considera a justificação para o súbito interesse neste escritor nos anos 80, sobretudo nas suas obras dos anos 60, ou seja, o facto de os anos 80 cultivarem ainda algum do radicalismo defendido na década de 60, o mesmo defendido por Dick.⁹⁸

formulate any other or more precise proposition that could command unanimous assent. Among the various contributors (...), the careful reader will certainly notice many implicit and several explicit disagreements. In sum, we might say that if the general criticism of Philip K. Dick cannot now claim the special intensity or excitement of the manifesto, it is also free of the rather straitened circumstances which typify that noble but limiting critical genre.

Freedman, “Editorial Introduction: Philip K. Dick and Criticism”, in *Science-Fiction Studies*, #45, Volume 15, Parte 2, Julho de 1988, p. 122.

⁹⁸ Nas palavras de Freedman:

If, as I have tried to indicate, Dick is a paradigmatic '60s' writer and one of the great social critics of the era, it may not be immediately apparent why the 1980s should be the time when his reputation is on his rise. The Age of Reagan, after all, is normally considered the antithesis and repudiation of the '60s (...). Why should Dick's fame be benefiting?

In the first place, it is important not to overstate the degree to which the oppositional values of the '60s have actually been defeated. The radicalism of the period has never been occluded in the way – for instance – that the radicalism of the 1930s was occluded during the '50s. Reaganism has scored a few clear victories in its war on the '60s – the currently prevailing attitude towards drugs is perhaps the most prominent example – but more often has been forced to accept uneasy co-existence with its enemy. (...)

So the '60s are still with us to a greater degree than is always appreciated. Yet, this statement is true not only of '60s' radicalism but also, and far more, of the process of conspiracy and commodification central to Dick's representations. In this regard, the '80s are not the negation of the '60s but almost their apotheosis.

Idem, pp. 126-127.

Já os fãs e leitores de FC alimentam um interesse e admiração cada vez maiores por Dick em muito provocados pelas adaptações cinematográficas e pelo crescente interesse do mercado editorial e da crítica académica em torno deste escritor. O êxito de bilheteiras dos filmes adaptados das suas obras, as reedições das mesmas e os vários artigos de crítica comprovam esta tendência.⁹⁹

O conto *The Minority Report*

A produção do conto *The Minority Report* insere-se no final da primeira fase da sua carreira. Vendido em 1954 e publicado, pela primeira vez, no número 6 da revista *Fantastic Universe* em Janeiro de 1956, este conto de Dick passa-se em finais do século XX, no planeta Terra, mais precisamente, nos Estados Unidos da América. A sociedade aqui retratada é isenta de crime graças a um engenhoso projecto apelidado de Sistema Precrime. Este sistema conta com o trabalho premonitório dos *precogs*, três seres humanos com profundas lesões cerebrais, mas capazes de antever um futuro não muito longínquo. Baseado nos relatórios destes seres sobre futuros crimes, a agência Precrime consegue identificar o criminoso e a vítima com alguns dias de avanço procedendo à captura do primeiro e salvando o segundo. O processo de avaliação dos relatórios é explicado da seguinte forma no conto:

The system of three precogs finds its genesis in the computers of the middle decades of this century. How are the results of an electronic computer checked? By feeding the data to a second computer of identical design. But two computers are not sufficient. If each computer arrived at a different answer it is impossible to tell *a priori* which is correct. The solution, based on a careful study of statistical method, is to utilize a third computer to check

⁹⁹ Como referido adiante, até hoje, foram adaptadas ao cinema sete obras de Dick (cinco contos e dois romances), estando em filmagem mais duas adaptações (um conto e um romance). As primeiras seis adaptações renderam cerca de 700 milhões de dólares em receitas de bilheteira de todo o mundo. A mais famosa adaptação continua a ser *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) que, apesar de ter registado lucros modestos no cinema (cerca de 28 milhões de dólares - por exemplo, *Minority Report* de Spielberg lucrou 132 milhões), se tornou um filme de culto e consumo caseiro através do vídeo (dados retirados de www.imdb.com).

Em termos de reedições em livro das suas obras, sobretudo as que foram adaptadas ao cinema e as que ganharam prémios literários encontram-se ainda hoje em permanente edição, quer individual (especialmente os romances), quer antologizadas.

No que diz respeito à crítica literária em torno de Philip K. Dick e a sua obra, Carl Freedman afirma mesmo que ela se tem tornado uma "indústria" e acrescenta que "probably more has been published about Dick since his death than during the three decades of his active career." (Freedman, "Editorial Introduction: Philip K. Dick and Criticism", in *Science-Fiction Studies*, #45, Volume 15, Parte 2, Julho de 1988, p. 121).

the results of the first two. In this manner, a so-called majority report is obtained. It can be assumed with fair probability that the agreement of two out of three computers indicates which of the alternative results is accurate. (...) It is much more common to obtain a collaborative majority report of two precogs, plus a minority report of some slight variation, usually reference to time and place, from the third mutant.¹⁰⁰

John Allison Anderton é o fundador e director da organização que funciona há cerca de sete anos impedindo todos os crimes. Tudo se complica quando os *precogs* prevêm que o próprio Anderton irá assassinar Leopold Kaplan, um homem que o comissário nem sequer conhece. Kaplan desempenhava um importante cargo no Exército Americano até ser dispensado de funções devido à total eficiência do Precrime. Kaplan aproveita a situação para desacreditar o sistema, que, afinal funcionou, mas de forma peculiar pois os relatórios dos três *precogs* sofreram um desfasamento no tempo, não existindo o tal relatório maioritário, mas sim três relatórios minoritários.

Toda a história se desenvolve em torno da tentativa de Anderton de provar a sua inocência até que se confronta com o dilema de preservar ou não este sistema, dado que a sua inocência abalará a inequívoca eficiência do Precrime.

O conto possui as tão características paranóia e teoria da conspiração presentes em muitas outras obras de Dick. No início do conto, a personagem principal vive a sua rotineira vida até que algo acontece e a transforma por completo ameaçando essa rotina e estendendo-se ao funcionamento normal da sociedade em que a personagem se insere.

Após a primeira publicação em 1956, *The Minority Report* foi reeditado em muitas outras ocasiões, individualmente ou em antologias de ficção científica juntamente com outros contos de Philip K. Dick. A primeira dessas antologias surge logo no ano seguinte, 1957, intitulada *The Variable Man*, lançada pela Editora Ace, contendo 5 contos de Dick já publicados individualmente em anos anteriores (entre 1953 e 1956). Uma outra publicação deste conto (talvez a mais vendida) insere-se na antologia *The Days of Perky Pat*, o quarto volume de uma série de cinco antologias que apresentam grande parte dos contos de Dick. Esta colectânea foi lançada em 1987, adoptando-se o título *Minority Report* a partir de 2001, tendo tido, entretanto, inúmeras reedições efectuadas por várias editoras norte-americanas (aliás, este formato em cinco volumes foi também adoptado por editoras inglesas). Na contracapa encontramos a

¹⁰⁰ Dick, *The Minority Report*, in *Minority Report*, Volume 4 of *The Collected Stories of Philip K. Dick*, Orion Publishing Group, London, 2003, p. 85.

justificação para a mudança de título deste quarto volume: “the title story of this collection is being made into the Steven Spielberg-directed movie of the same name.”

A mudança de título não é arbitrária; em 2001, falar-se-ia já do novo filme de Spielberg baseado neste conto a estrear em 2002. Não será, portanto, coincidência a tradução de *The Minority Report* surgir em Portugal precisamente em Outubro de 2002, tendo logo duas edições no mesmo mês.

Destaca-se igualmente o facto de que, até à estreia do filme de Spielberg, a única publicação individual do conto era a de 1956; a partir de 2001, essa publicação individual volta a repetir-se, assim como edições em capa dura (não muito comum em literatura de FC, onde se pratica mais a edição *paperback*) e até edições áudio do conto.

Assiste-se, então, ao que proponho classificar de “ocasião editorial”. Por um lado, a antologia onde se insere o conto de Dick é rebaptizada com o título do mesmo e ganha novo rosto - o cartaz do filme que o conto originou; por outro, o conto torna-se alvo de mais e variadas reedições.

II – Análise do estudo de caso

Le récepteur est pris comme point de départ, et non plus comme point d'arrivée: recevoir est une *activité*. (...) Les études de réception choisissent donc de mettre l'accent sur l'activité de celui qui reçoit, plus que sur l'activité potentielle de l'objet reçu.

Pierre Brunel e Yves Chevrel

Após a apresentação e contextualização do autor e obra em estudo no seu sistema literário de origem, pretendemos analisar a recepção do conto *The Minority Report* de Philip K. Dick no sistema literário português, assim como a recepção da FC anglo-americana de um modo geral, incidindo a atenção, por isso, mais no leitor que recebe e não no objecto recebido. Partimos, pois, das indicações fornecidas por Pierre Brunel e Yves Chevrel.¹⁰¹ Os dois críticos delimitam vários métodos de conduzir um estudo de caso inserido nos Estudos de Recepção. Um deles pretende analisar o caso em que uma área cultural recebe um escritor e a sua obra; é este o método que será seguido neste trabalho. A fórmula utilizada por Brunel e Chevrel, “le pays X face à l'écrivain Y”¹⁰² traduz-se aqui como “Portugal face a Philip K. Dick”. Por Portugal entende-se o receptor que se situa em todas as instituições responsáveis pela recepção e distribuição da obra de Dick neste país. Nessa recepção participam vários intermediários; dois dos mais importantes cabem à figura do editor e do tradutor.

No seu ensaio sobre o “marketing” do livro português, Jorge M. Martins¹⁰³ apela a uma nova e mais profunda atenção à figura do editor, dadas as recentes mudanças na área editorial que nos remetem para um “paradigma digital”, o que provocará uma nova percepção da “cadeia do livro”. De facto, não lhe deve ser negada a posição de intermediário activo entre o campo de produção (autor e/ou tradutor) e o campo de recepção (leitor¹⁰⁴); cabe ao editor a preparação técnica do produto “bruto” a

¹⁰¹ Pierre Brunel e Yves Chevrel, *Précis de Littérature Comparée*, PUF, Paris, 1989.

¹⁰² *Idem*, p. 182.

¹⁰³ Jorge M. Martins, *Marketing do Livro. Materiais para uma sociologia do editor português*, Celta Editora, Oeiras, 1999.

¹⁰⁴ Jorge M. Martins elabora uma eventual cadeia do livro, iniciada nos “autores” (onde engloba igualmente o tradutor), passando por “editores” e “gráficos” – os intermediários entre “autores” e o último elo da cadeia: os “mercados” (bibliotecas, leitor individual, etc). Considera ainda o elo dos “distribuidores” (livrarias, supermercados, etc) entre o editor e os mercados.

Não ambicionando uma investigação de tão completo escrutínio, neste trabalho, são consideradas, como leitor, todas as entidades que recebem os produtos seleccionados e preparados pelo

comercializar e essa preparação requer dois grandes misteres: “a selecção dos títulos a publicar (função criativa) e a selecção dos mercados a atingir (função marketing).”¹⁰⁵ A presença de um editor interfere com a relação entre autor e leitor, portanto, a recepção de um autor junto de um leitor terá de ser analisada tendo em conta esta presença. Se o leitor se torna essencial num estudo de caso, então, o editor, como responsável pela escolha da obra e pela forma última como ela chega a esse leitor, também se torna essencial. A análise da recepção de um género, escritor ou obra necessita do conhecimento da acção do editor, pois ela caracteriza a tradução, dado que lhe confere elementos novos e diferentes da obra original (modificada igualmente pela edição no seu mercado literário). A acção editorial constrói o invólucro do texto que é identificado pelo leitor.

O editor executa uma acção criadora como o autor e/ou tradutor, na medida em que transforma o produto “bruto” num bem de consumo. Como num acto de fala, ao editor caberá a função de emissor que transmite uma mensagem (a obra publicada).

O editor partilha, igualmente, uma atitude com o leitor: a recepção e a interpretação da referida mensagem, pois só encarnando o papel de receptor/leitor, poderá concluir sobre os desejos de leitura deste receptor.

Todavia, o editor, enquanto mediador, executará estas duas acções de modo particular: não cria como o autor/tradutor; não recebe como o leitor. O seu código possui regras específicas. Para começar, a mensagem não lhe pertence – apenas a forma como a elabora (o mesmo sucedendo ao tradutor) e a sua recepção é feita antes da emissão que ele próprio realizará a seguir. Ele terá de interpretar para depois emitir.

Esta perspectiva do editor tem as suas origens no campo da sociologia da comunicação, cuja análise dos meios de comunicação social se efectuou em várias etapas. Jorge Martins descreve assim esse percurso:

No particular da sociologia da comunicação, o modelo “clássico” costumava ser o da transmissão unidireccional (C. Shannon, 1948, 1949, 1962) entre emissor e receptor: o emissor influenciaria o receptor e este, passivamente, deixar-se-ia guiar pelos média. (...) Todavia, este modelo de comunicação veio a ser progressivamente substituído. As sucessivas pesquisas sobre a função do “inconsciente”, a função do “suporte” e a função do “contexto”,

editor já que, através dos estudos de mercado, são as opiniões destas duas entidades (“distribuidores” e “mercados” que regem as escolhas do editor - talvez com uma palavra mais forte para os distribuidores do que para o leitor individual...).

¹⁰⁵ Martins, p. 38.

foram conduzindo à consideração doutras tantas dimensões da comunicação: a dimensão “simbólica”, a dimensão “técnica” (M. McLuhan, 1962) e a dimensão sociopolítica ou do “poder” (A. E. M. Mattelart, 1986). Quanto à recepção, “reconheceu-se o papel primordial dos ‘receptores’ no trabalho de descodificação das mensagens que interpretariam a partir do contexto que lhes é específico. (...) Essa transição de paradigmas, característica dos anos 80 nos meios de investigação sobre a acção ideológica da comunicação, consiste, pois, em passar de um modelo que define a acção dos média a partir das fontes e dos difusores para um modelo que descobre a importância dos sujeitos-receptores na construção social dos significados ideológicos” (P. Breton, S. Proulx, 1997: 210-213).¹⁰⁶

Neste contexto, o editor é visto como mediador “técnico (ou industrial)”, “simbólico (ou de imagem)” e “de negócios (gestor)” que estabelece uma comunicação bidireccional: tanto emite como recebe. Todavia, residem nesta relação entre editor e leitor algumas problemáticas – desde a liberdade de transformação do editor: que limites a respeitar quando se transforma uma mensagem que não é sua? até à questão da lei da procura e da oferta: o leitor encontrará no mercado do livro o que quer ou escolherá de entre as opções oferecidas pelos editores? Por outras palavras, a relação entre os dois possui equilíbrio de transmissão de informação ou o *feedback* não existe?

Importa, pela importância recente dada à área da edição, estabelecer alguns dos aspectos primordiais da história da edição em Portugal, sobretudo ao nível da edição paraliterária, onde se insere a FC. Por outro lado, a definição de um género literário relaciona-se com um trajecto histórico e a FC não apresenta excepção. Esta breve resenha cronológica ajudará igualmente a clarificar certos aspectos e a tornar mais nítida a evolução deste género literário em Portugal, assim como servirá de contraponto em relação à análise anterior do percurso histórico, sobretudo no que diz respeito à actividade editorial, da FC nos Estados Unidos da América.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 45.

Jorge Martins cita nesta passagem as obras de:

Shannon, Claude E. (1948) “A mathematical theory of communication”, in *Bell System Technical Journal*, Vol. 27, Julho-Outubro.

Shannon, Claude E. (1949) “Communication in the presence of the noise”, in *Proceedings of the Institute of Radio Engineering*, Vol. 37, nº 10.

Shannon, Claude, WEAVER, W. (1962), *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, Urbana (trad. Francesa com prefácio de A. Moles, Paris, Centre d’études et de promotion de la lecture, 1976).

McLuhan, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy*, Mentor, Nova Iorque.

Mattelart, Armand e Michèle (1986), *Penser les médias*, La Découverte, Paris.

Breton, Philippe, Serge Proulx (1997), *A Explosão da Comunicação*, Editorial Bizâncio, Lisboa.

1. A História da Edição Paraliterária Portuguesa

Tal como o rio de Malraux, a Ficção Científica é uma presença invisível.

João Seixas

É sabido que o livro, enquanto objecto cultural e editorial/comercial, comporta determinados antecedentes. Antes do que conhecemos hoje como instrumento de leitura, foram vários os passos. A revolução do mercado do livro posta em marcha por Gutenberg e a imprensa evidencia o “grande potencial enquanto significativo produto de consumo”¹⁰⁷ do livro, o que provocará o desenvolvimento de um “meio livreiro com regras específicas e grande ritmo de trabalho, onde já se distinguem os papéis que competem ao impressor e ao livreiro.”¹⁰⁸ Esta revolução agudiza-se no século XVIII pelos ideais humanistas que despertam a curiosidade sobre a Antiguidade Clássica, provocando uma enorme procura de textos antigos e promovendo o gosto pela leitura espalhado por um público mais amplo. A partir daqui, o negócio apenas terá de encontrar canais de produção e distribuição compatíveis com a procura. Neste sentido, a profissionalização dos intervenientes requer uma maior especialização: a difusão do livro provoca alterações nas profissões a ele ligadas. Como afirma José Furtado, “nos anos 1835-1845 o editor separa-se do livreiro-retalhista, zela pela fabricação dos livros que coloca no mercado e exerce as funções estratégicas entre o público, os autores e os tipógrafos, assim como em relação a todos os que concorrem para a realização material do livro.”¹⁰⁹ A procura intensifica-se ainda mais durante o século XIX, alargando a publicação a vários géneros literários. Paralelamente ao franco desenvolvimento do mercado do livro, cresce de semelhante forma a publicação periódica provocada pelos mesmos avanços tecnológicos e sociais. A paraliteratura encontra aqui o seu modo de publicação por excelência.

Daniel Couégnas apresenta um breve resumo da história da edição paraliterária em França:

Au XIX^e siècle, les supports de la paralittérature sont tout autant ceux d’une littérature romanesque plus exigeante, plus difficile, plus élitaire. Le roman-

¹⁰⁷ Marta Lança, “Os Caminhos do Livro, Parte III”, in *Ler*, n.º 63, 2004, p. 72.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ José Afonso Furtado, *Os Livros e as Leituras, novas ecologias da informação*, Livros e Leituras, Lisboa, 2000, p. 64.

-feuilleton n'est pas, à l'origine, un genre romanesque, mais un mode de publication, sous diverses formes : en revues littéraires, puis dans les journaux quotidiens (1836), les journaux-romans vers 1855, les livraisons illustrées. (...) C'est au début du siècle que le système éditorial des grandes collections spécifiques de romans populaires réellement accessibles aux prolétaires se développe. Un autre public, celui des enfants, considéré à l'époque comme relativement proche du précédent, bénéficie depuis 1864 de la lecture du *Magasin d'éducation et de récréation* de Hetzel, Verne et Macé, et des collections qui vont suivre.¹¹⁰

Com uns anos de atraso, esta também é a história em Portugal, bastante influenciada pela conjuntura francesa. Na sua investigação sobre o livro e a leitura em Portugal nos séculos XVIII e XIX, Fernando Guedes apresenta os factores deste atraso e os que provocaram a revolução que já acontecera noutros países europeus:

Como é uso em Portugal, o século XIX chegou atrasado ao nosso país. (...) É certo que os livros dos “pervertidos filósofos” iam sendo lidos, apesar da censura, por alguns elementos da *élite* intelectual; é certo que a Maçonaria, desde os recuados tempos de Pombal, se mantinha activa – e duplamente diligente na sequência dos acontecimentos franceses de 1789; (...) só que o comum da população, os comerciantes, os artesãos, os industriais, tomados globalmente, iriam levar ainda muitos anos para tomar consciência dessa revolução, exterior e interior. (...)

Serão precisos vários cataclismos – políticos, económicos e sociais – para que os ventos libertários soprem com a força suficiente que faça soçobrar o velho edifício do Antigo Regime: as três invasões francesas, a estada da Corte no Brasil, o domínio inglês na política e na administração nacionais, promotor da crise económica – e o fermento trazido pelos livros dos filósofos e revolucionários, bem como a acção persistente e eficaz das lojas maçónicas.¹¹¹

Relativamente à edição paraliterária, estes “cataclismos” surtiram efeitos primordiais para o seu desenvolvimento, na medida em que permitiram uma maior liberdade e diversidade de publicações. O “comum da população” começou a ser encarado, paralelamente à “elite intelectual”, como um público-alvo, o que veio

¹¹⁰ Couégnas, pp. 29-30.

¹¹¹ Fernando Guedes, *O Livro e a Leitura em Portugal – Subsídios para a sua história nos séculos XVIII e XIX*, Editorial Verbo, Lisboa, 1987, pp. 119-121.

provocar um grande crescimento nas traduções, até aí, quase inexistentes, pois o público de elite lia-as no original¹¹², e nas edições de Paraliteratura, bem mais ao gosto da Burguesia. Para além disso, as edições paraliterárias encontram outro modo de publicação que não o livro na segunda metade do século XIX: a imprensa periódica e o seu famoso folhetim constituem o instrumento de divulgação das produções paraliterárias por excelência. Lutava-se já pelo termo “liberdade de imprensa”, numa constante quezília entre a área jornalística e a política e, por outro lado, insurgia-se uma nova classe social, em busca de poder e cultura: a Burguesia. Debruçando-se sobre o caso português, José Tengarrinha afirma que “o grande surto de imprensa após 1834 está intimamente relacionado com a vitória do Constitucionalismo e, portanto, com a construção de uma sociedade assente numa ordem burguesa.”¹¹³ Exibindo gostos carentes de educação em termos literários, ao contrário da Aristocracia, que assentava os seus nos modelos clássicos, esta Burguesia tencionava, sobretudo, adquirir conhecimentos gerais e culturais de forma fácil e rápida de modo a afirmar a sua ascensão social. Tengarrinha oferece uma excelente descrição do tipo de leitor dos periódicos portugueses do último quartel do século XIX ao referir que este burguês preferia o sensacionalismo à informação objectiva; daí, eleger como leitura favorita os romances de aventuras e os sentimentais que recheavam os folhetins dos jornais.¹¹⁴

Quando fala de romances sentimentais, Tengarrinha refere-se a nomes como Ponson du Terrail ou Eugène Sue; os romances de aventuras encontram os seus melhores representantes em Alexandre Dumas e Jules Verne. As influências são marcadamente francesas. Como afirma Jacinto Prado Coelho:

só no séc. XVIII Portugal, libertando-se da influência espanhola, inicia um largo movimento de traduções que reflecte o interesse pelas letras italianas, francesas, inglesas e até alemãs, ao mesmo tempo que vem satisfazer as necessidades dum público cada vez mais numeroso. (...) O Romantismo intensificou esta forma de actividade, vulgarizando assim entre nós escritores e ideias de além-fronteiras.¹¹⁵

¹¹² A propósito desta situação, Fernando Guedes coloca uma pertinente questão: “Será legítimo assumir que a camada culta da população portuguesa era tão bilingue na época e tão tributária da cultura francesa (ainda que média ou baixa), tão empertigada no seu francês que não gerava ambiente próprio ao aparecimento de traduções das melhores obras dessa mesma França que tanto admirava? Ou essa camada culta era tão diminuta que não justificava o investimento na tradução?” (*Idem*, p. 145).

¹¹³ José Tengarrinha, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Portugália Editora, Lisboa, 1965, p. 108.

¹¹⁴ *Idem*, p. 193.

¹¹⁵ Jacinto do Prado Coelho, “Traduções”, in *Dicionário de Literatura*, Figueirinhas, Porto, 1983, p. 1104.

No entanto, estes escritores “além-fronteiras”, nos anos 60 e 70 do século XIX, continuavam a ser maioritariamente franceses por constituírem uma tradição mais antiga em Portugal do que a anglo-saxónica. As invasões napoleónicas ainda se faziam sentir, assim como a esmagadora influência da literatura francesa na nossa literatura, o que comandava o número superior de traduções de obras oriundas de França. A estes factores, junta-se a diminuição ainda mais evidente das traduções de obras inglesas durante a década de 90 provocada pelo descontentamento e fúria dos Portugueses em relação ao Ultimato dado por Inglaterra a propósito da expansão em África.

1.1- A história e a edição de FC em Portugal no século XX

Devido à grande influência francesa na edição portuguesa e ao ultimato inglês da última década do século XIX, dentro do género FC, Jules Verne surge traduzido com maior frequência do que o seu homónimo nas letras inglesas, Herbert George Wells. E, mesmo com essa frequência, Verne é colocado num género diferente: o romance de aventuras ou de imaginação ou de viagens extraordinárias. O próprio termo FC será inventado e utilizado mais tarde.

O poeta José Blanc de Portugal afirma mesmo que “a literatura de entretenimento parece não ser querida dos autores portugueses”, já que “o género policial, as aventuras e ficção científica raramente têm seduzido os nossos escritores – que aliás tentando tais géneros encontram as maiores dificuldades em serem publicados... a não ser sob pseudónimos estrangeiros.”¹¹⁶

Num recente trabalho patrocinado pela Biblioteca Nacional, Manuela Rêgo e Miguel Castelo-Branco tentam traçar o esboço de uma história do romance de aventuras português, tema que admitem encontrar-se sem estudo consolidado. Embora não refiram directamente a FC (nem a literatura policial e infanto-juvenil pois, como afirmam, tornar-se-ia uma investigação bem mais morosa), estes dois investigadores aludem constantemente às traduções e publicações de Jules Verne, dado que, como mencionado anteriormente, as suas obras eram descritas como romances de aventuras. Tendo em conta que estes géneros literários se poderão incluir na grande casa de produções

¹¹⁶ José Blanc de Portugal, “Filosofia, ficção, entretenimento”, *Flama*, n.º 756, 31 de Agosto de 1962, in *Romance de Aventuras Português – Um tema por estudar*, www.bn.pt.

paraliterárias, o caminho traçado pelo romance de aventuras, de forma geral, terá sido o caminho traçado pela FC.¹¹⁷ Os dois investigadores apontam vários factos para a quase inexistência de uma produção portuguesa de romance de aventuras. O mais interessante para este trabalho prende-se com a concepção portuguesa de passado, presente e futuro:

O interesse de Portugal pelo tempo morto – traço definidor tão bem caracterizado por Unamuno, que definia o país como “hermosamente triste y tristemente hermoso” – encontrará, talvez, explicação na conturbada vida colectiva de uma nação hesitante perante os umbrais da contemporaneidade. O passado ausente-presente, invocado em todas as querelas políticas, literárias, religiosas, tão presente aos olhos desencantados da nossa intelligentsia (...) emprestou ao nosso nacionalismo um travo amargo que nem as façanhas de um Mouzinho, de um Alves Roçadas e da prometeica República conseguiriam disfarçar.¹¹⁸

Esta obsessão pelo passado bloqueia o vingar de qualquer tipo de literatura situada no futuro, como o é a FC. A noção de aventura nos parâmetros portugueses definia-se por um reviver de um passado histórico e glorioso. Os temas explorados num romance de aventuras português situavam-se, quase exclusivamente, num dado momento de orgulho nacional, apelando a ícones patrióticos, como as Grandes Cruzadas, as viagens marítimas ou a colonização, e a heróis nacionais, como Camões, o Infante D. Henrique ou Vasco da Gama. Esta noção de aventura histórica conjugada com a recepção das obras mais canónicas do romance de aventuras no meio europeu (com maior destaque para Defoe e Stevenson no sistema literário inglês, para Dumas e Verne no francês) desencadeou um tipo de romance de aventuras ao “gosto nacional”, como concluem Manuela Rêgo e Miguel Castelo-Branco: “Portugal oferecerá, neste particular, um exemplo único de nacionalismo fundado na ideia de aventura. A ‘aventura portuguesa’ (...) imbrica-se num misto de acaso e desígnio nacional,

¹¹⁷ Os dois investigadores referem mesmo que, no século XX, depois de uma banalização do herói do romance de aventuras, este “mudou-se para o espaço sideral, para mundos paralelos ou regressou às cavernas dos dragões de Tolkien, à magia de Harry Potter e às mutações do Homem-Aranha”. Por conseguinte, o romance de aventuras estendeu ramificações à FC e à Fantasia.

Aliás, alguns dos exemplos portugueses da segunda metade do século XX nomeados no ensaio destes investigadores como representantes da temática da aventura encontram-se também como experimentadores de FC; são eles Mário de Carvalho, Roussado Pinto, Virgílio Martinho e Hélia Correia.

¹¹⁸ Manuela Rêgo e Miguel Castelo-Branco, “Passado e Aventura”, in *Romance de Aventuras Portugêses – Um tema por estudar*, www.bn.pt.

provocador de espanto e incredulidade, mas também de resignada impotência perante o tempo e as ruínas.”¹¹⁹

Pode-se dizer que, enquanto no universo europeu o género se ia já afirmando no século XIX com Mary Shelley, Jules Verne e Herbert George Wells, em Portugal, exceptuando as traduções destes dois últimos escritores¹²⁰ e algumas raras obras nacionais, o género não consta sequer do vocabulário das letras portuguesas.

De acordo com a investigação de A. A. Gonçalves Rodrigues¹²¹, a primeira tradução portuguesa de Jules Verne surge em 1871, com *Da Terra à Lua* (no original, *De la Terre à la Lune*, datado de 1865) publicado num dos periódicos da altura: o *Archivo Popular*. A partir desta data, praticamente todos os anos se publicam obras de Verne, quer em periódicos, quer em livro. Já Herbert George Wells esperou até 1902 para ver algumas das suas obras traduzidas e publicadas em Portugal; todavia, nesse ano, surgem 21 ao todo, sendo a primeira *Os Exploradores da Lua*, traduzida por Olympio Monteiro e publicada no *Diário de Notícias*. Até 1919, as traduções ou reedições de obras wellsianas na língua portuguesa (em periódicos ou livro) efectuam-se muito frequentemente, como acontecera já com as vernianas.

Relativamente a obras de FC portuguesa, na segunda metade do século XIX, surge apenas uma obra nacional datada de 1895: *O que há-de ser o Mundo no anno Três Mil*, da autoria de Pedro José Suppico de Moraes que nos apresenta a visão pessoal do escritor sobre uma sociedade futura.¹²² António de Macedo, conhecido cineasta e

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Saliente-se que *Frankenstein* de Mary Shelley data de 1818 e não consta das traduções portuguesas até à década de 70 do século XX. Segundo os registos da Biblioteca Nacional, a sua primeira tradução em português data de 1972 pela Editorial Estampa no número 12 da colecção “Livro B” que contém obras sobretudo de Literatura Fantástica. Assim como Jules Verne, a obra por muitos defendida como a pioneira da FC chega ao leitor português, não como FC, mas como pertencente ao género fantástico.

Mesmo no panorama literário português publicam-se algumas obras que são consideradas FC apenas por aqueles que a defendem e tentam legitimar; o conto *A Estranha Morte do Prof. Antena* de Mário de Sá-Carneiro é um dos exemplos. Escrito em 1914, este conto, segundo críticos e escritores portugueses de FC, é a “primeira narrativa de FC criada em português sobre a temática dos mundos paralelos,” como afirma António de Macedo no seu artigo “Portugal transnatural”, disponível em www.triplov.com/coloquio_natural/ademac_04.htm. Embora no prefácio a cargo de António Quadros da colectânea de contos de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, das publicações Europa-América (1995) onde se encontra inserido este conto, a personagem principal do conto seja descrita como um “sábio-protagonista” que “desaparece misteriosamente ao efectuar a experiência que lhe permitiria aceder a uma outra dimensão do espaço-tempo”, o conto é encarado como ficção fantástica e não FC.

¹²¹ A. A. Gonçalves Rodrigues, *Tradução em Portugal*, volumes 4 (1871-1900) e 5 (1901-1930), Isla, Lisboa, 1999.

¹²² Informação retirada de *Breve História da Ficção Científica Portuguesa*, título do *paper* apresentado por Álvaro de Sousa Holstein, membro activo da *fandom* portuguesa, nos Encontros de FC&F da Simetria em 1996. Este *paper* resume a bibliografia da FC&F portuguesa preparada pelo próprio Holstein em colaboração com José Manuel Morais. Holstein mantém uma página na Internet, onde se pode aceder a este documento: www.geocities.com/area51/vault/1077.

escritor, afirma mesmo ser este “o primeiro livro catalogado de FC de proveniência portuguesa (...). É uma adaptação ‘ao gosto português’ (...) em que a ‘sociedade futura’ visionada pelo autor se rege pelos inevitáveis mecanicismos a vapor do século XIX com os delírios duma ‘estética futurista’ própria da época.”¹²³

Já no século XX, mas conservando os mesmos ideais, por Melo de Matos chegamos outra obra portuguesa que se poderá incluir no género FC: o conto *Lisboa no Anno 2000*, publicado pela primeira vez na Revista *Ilustração Portuguesa* em 1906, traça uma Lisboa hipotética e futura. José Maria de Melo de Matos, nascido a 8 de Abril de 1856, formado em Engenharia Civil produziu muitas e variadas obras, desde o ensaio aos artigos de revista, como este conto de FC (talvez o próprio escritor não o designasse assim), sempre relacionados com a sua formação académica. Melo de Matos é o tipo de escritor norte-americano do início do século XX: formação académica ligada às ciências exactas, exploração de temas de ordem tecnológica aliada ao progresso humano e a crença optimista nesse progresso, como o afirma no conto logo no primeiro capítulo: “Chamamos-lhe *Lisboa no Anno 2000*; mas se progredirmos a valer e como devemos, dentro de 96 anos teremos ultrapassado tudo quanto fantasiarmos aqui.”¹²⁴

A FC demorará, então, mais algum tempo a entrar no mercado editorial português, que continua a publicar traduções de outros géneros. O público português do fim do século XIX e início do século XX é mais diversificado e menos poliglota, ou seja, inclui outros grupos sociais menos cultos. Torna-se urgente a tradução de novas obras dos géneros mais apreciados, pois existe mercado para eles.

No início do século XX, a figura dominante passa a concentrar-se no editor (já que até aí se concentrava no autor), embora estivéssemos apenas no começo do mercado editorial português como o conhecemos hoje. Fernando Guedes, fundador e editor da Editorial Verbo, descreve assim o panorama editorial nacional no final da década de 20 do século XX: “na incipiente vida editorial portuguesa, algumas editoras estavam solidamente implantadas, dividindo proveitosamente entre si o generoso bolo da ficção,

¹²³ António de Macedo, “Portugal transnatural”, www.triplov.com/coloquio_natural/ademac_04.htm.

Foi impossível encontrar esta obra e informações adicionais sobre o seu verdadeiro autor, até porque os dados fornecidos por António de Macedo não coincidem com os dados de Holstein. Embora se refira à mesma obra, António de Macedo atribui a sua autoria a Sebastião José Ribeiro de Sá (1822-1865) em 1859.

¹²⁴ Melo de Matos, *Lisboa no Anno 2000*, Apenas Livros, Lisboa, 1998, p. 11.

Esta é a primeira edição em livro do conto fazendo-se acompanhar de uma nota dos editores, onde estes referem o “assinalado êxito” obtido em 1906. Lado a lado com o texto comparecem imagens que mais não são que a materialização das profecias de Melo de Matos; entre elas, destacam-se as naves espaciais, o telefotográfico (o nosso telefone com ecrã de hoje) e o túnel sob o Tejo.

nacional e internacional: Portugália Editora, Livros do Brasil, Ulisseia, Livraria Bertrand, entre outras, bem colocadas no mercado.”¹²⁵ Acrescenta ainda que 90% do que se editava em Portugal era ficção e a escolha pertencia ao editor, que ganhava cada vez mais importância. Como afirma Jorge Martins:

De facto, nesta primeira metade do século XX parece que o importante agora é o editor, o editor que passou realmente a ser criador: “escolhe” agora os “seus” autores, forma o “seu” catálogo, procede (de lápis vermelho na mão) ao *editing* dos originais dos seus autores, conquista mercados através dos novos meios de comunicação de massas.¹²⁶

Entramos na década de 30 do século XX e a produção de FC em português continua a não ser significativa. Um dos poucos registos traz à luz o nome de Amílcar de Mascarenhas e seu romance *A. D. 2230*¹²⁷. Todavia, a este romance afluem já as normas apregoadas por Hugo Gernsback: colocada no ano de 2230, a história desenrola-se na Europa, ou, antes, nos Estados Unidos da Europa que se encontram em guerra contra os Estados Unidos da América. Portugal desempenha um papel preponderante e poderoso no seio dos Estados Europeus. Com esta atitude, vislumbra-se uma tendência mais nacionalista, habitual nos escritores norte-americanos – Amílcar Mascarenhas coloca o seu país de origem na posição líder de decisões que mudarão todo o curso do mundo, tónica muito mais acentuada na produção literária e cinematográfica de FC, seguindo as directrizes de Gernsback quanto ao carácter profético da FC.

Nos anos 40 e 50 – fervilhantes e inovadores nos Estados Unidos – em Portugal assomam dois únicos escritores, seguidores de Mascarenhas: Luís de Mesquita, com dois romances - *Mensageiro do Espaço*¹²⁸ e *Ameaça Cósmica*¹²⁹ - e Sebastião Alves Morgado (1901-1980), com uma antologia de contos intitulada *O Construtor de Planetas e outras histórias*¹³⁰ e um romance – *A Morte da Terra*.¹³¹ Exceptuando a antologia de contos de Alves Morgado, publicada individualmente, uma diferença notória em relação a publicações anteriores é comum nestas obras: incluem-se em

¹²⁵ Fernando Guedes, *Eu, editor, me confesso*, Editorial Verbo, Lisboa, 1988, p. 9.

¹²⁶ Martins, p. 101.

¹²⁷ A única edição a que tive acesso data de 1938, a cargo de Parceria A. M. Pereira.

¹²⁸ A única edição a que tive acesso data de 1957, a cargo de Sampedro, “Colecção Flamingo”, nº 4.

¹²⁹ A única edição a que tive acesso data de 1962, a cargo de Sampedro, “Colecção Satélite”, nº 1.

¹³⁰ A única edição a que tive acesso data de 1956 (2 volumes), a cargo de Edições Orbe.

¹³¹ A única edição a que tive acesso data de 1969, a cargo da Sociedade de Expansão Cultural do Montijo, colecção “Ficção Científica”.

colecções, exclusivas ou não, de FC, facto que, apenas a partir dos anos 50 se começa a evidenciar no nosso país. Embora, noutros países ocidentais, a moda das colecções de FC em formato de livro não seja muito mais antiga que os anos 50, toda a fase de revolução e afirmação do género nesses países (sobretudo em Inglaterra, nos Estados Unidos da América e em França) partiu e consolidou-se nos *pulps*, ao contrário de Portugal que parece ter omitido essa fase, começando logo a publicar FC em formato de livro.¹³²

As editoras portuguesas, tentando acompanhar as estrangeiras e sofrendo as suas influências, reparam agora na FC e aí encontram um eventual nicho de mercado. Uma delas, a Editora Sampedro, elege os dois romances de Luís de Mesquita acima referidos para encabeçarem as suas mais recentes apostas. A “Colecção Flamingo”, descrita como “uma colecção para toda a gente, que distrai e instrui”, “uma série sensacional de romances de aventuras, de espionagem, policiais, de ficção científica, sentimentais, etc”, será a provável inauguração da publicação em livro de um romance português classificado como FC portuguesa. A nota dos editores desta colecção no número 4 esclarece o risco e a insegurança com que se publicava FC nos anos 50 em Portugal; senão, vejamos a forma de apresentar o género ao leitor e os argumentos de defesa do mesmo:

Mensageiro do Espaço, quarto volume da Colecção Flamingo, é um romance de ficção científica, um dos primeiros, senão o primeiro, de autoria portuguesa a ser publicado.

Desejaríamos, porém, antes de convidar o leitor a abrir as suas páginas, dizer algumas palavras sobre um género literário que nos últimos anos tem conquistado tão grande popularidade no estrangeiro, mórmente nos países de língua inglesa (...). Ninguém pode negar o extraordinário poder de sedução que esta espécie de literatura exerce nos espíritos. Cultivada desde há séculos por escritores como Platão, Cyrano de Bergerac, Voltaire, Edgar Poe, Júlio Verne e H.G. Wells, só recentemente, porém, mercê do interesse despertado pelas surpreendentes realizações da ciência e da técnica moderna se impôs às preferências do grande público. (...)

Misto de realidade e de imaginação, ela [a FC] fornece o meio ideal de evasão inteligente das preocupações da vida. Distrai, mas também instrui,

¹³² Como vimos com Jules Verne e Wells, existiam algumas publicações em periódicos portugueses do último quartel do século XIX de FC, mas não muito significativas. Chegando-se aos anos 50, os editores portugueses terão considerado que, se a produção nacional não se desenvolvera até então, mais valia importar para satisfazer os poucos que se interessavam.

revelando ao leitor muitos factos que lhe eram desconhecidos e, ao mesmo tempo, representando o género mais variado no campo do pensamento humano.¹³³

Para além do tentar convencer o leitor de que a FC é algo que está na moda no estrangeiro, o editor apresenta argumentos irrefutáveis, colocando a FC junto de nomes tão ilustres da literatura mundial e aproximando-se da opinião já referida de Umberto Eco: a FC é uma actividade de lazer e distracção aliada a um sentido didáctico. Eco vai até mais longe quando evidencia o papel de “crítico positivo” deste género, na medida em que “procura sempre imaginar as soluções possíveis de dados actuais” e “mantém uma tensão utopista, uma função alegórica e educativa.”¹³⁴

Após o êxito, inesperado por parte dos editores, do lançamento deste número da “Colecção Flamingo”, a Sampedro resolve dedicar uma colecção exclusivamente de FC, nacional e estrangeira, inaugurando-a precisamente com mais um romance de Luís de Mesquita, *Ameaça Cósmica* em 1962; justificam os editores a escolha de um autor português para primeiro número da “Colecção Satélite” com o propósito “de contribuir para o desenvolvimento do gosto do nosso público por este género tão aliciante como instrutivo, de uma nova tentativa com o intuito de demonstrar que os portugueses podem escrever livros tão apreciados como os estrangeiros em quaisquer ramos da ficção.”¹³⁵ Para além desta declaração, antecipa o romance um esclarecedor e elogioso prefácio de Hugo Rocha, escritor e jornalista, salientando-se o comentário em relação à crítica literária que não hesitará em classificar esta obra de sublitteratura.

Contudo, a editora busca o apoio e aprovação, sobretudo no leitor ao terminar a breve nota introdutória afirmando que “serão os leitores, no entanto, quem dirá a última palavra...como deles dependerá modificar, ou não, o nosso propósito de publicar uma novela de ficção científica em cada trimestre. Oxalá que o seu carinho e interesse nos permitam vir a fazer o que já é rotineiro lá fora – a saída de um livro todos os meses!”

O apelo da Editora Sampedro surtiu o efeito desejado, não propriamente para a colecção desta editora em especial, que, como muitas desta altura, acabou após a publicação de poucos números, mas para a edição de FC em Portugal no sentido geral, dada a proliferação de colecções dedicadas unicamente à FC (embora a produção

¹³³ Nota dos editores no nº 4 (*Mensageiro do Espaço* de Luís de Mesquita) da “Colecção Flamingo” (Edições Sampedro, Lisboa, 1957), pp. 7-8.

¹³⁴ Eco, *Apocalípticos e Integrados*, p. 410.

¹³⁵ Nota dos editores no nº 1 (*Ameaça Cósmica* de Luís de Mesquita) da “Colecção Satélite”, Edições Sampedro, Lisboa, 1962, p. 6.

nacional continue, de certa forma, a ser ignorada em relação às traduções de obras oriundas do contexto anglo-americano). Encontramos um exemplo disso, já nos anos 60, com um outro escritor português popular da altura, Alves Morgado e o seu romance *A Morte da Terra*, também ele o inaugurador de uma colecção de FC, neste caso, a cargo da Sociedade de Expansão Cultural que apresenta dois pontos pertinentes e elucidativos do panorama literário e editorial português da altura: por um lado, a necessidade sentida pela vida literária portuguesa em crise de “criar novos géneros literários para interessar e reconquistar as massas populares, cuja atenção estava a ser polarizada por outras expressões literárias a cargo de novas técnicas de comunicação”¹³⁶, com a certeza cada vez maior de que um desses novos géneros é a FC, dado que é “presentemente o género literário que tem a preferência do público leitor, vindo preencher o lugar outrora ocupado pela ficção policiaca”¹³⁷, por outro lado, a tentativa (como na Editora Sampedro) de destacar e preservar as obras nacionais, pois, ainda seguindo o prefácio desta nova colecção, a Sociedade de Expansão Cultural defende que “a literatura de ficção científica não é apanágio exclusivo dos escritores estrangeiros”.

Durante os anos 50, assiste-se, então, a duas atitudes por parte das editoras portuguesas: importa-se FC dos países anglo-americanos, onde ela é mais afamada, e, paralelamente, muitas editoras tentam publicar o que existe de português numa tentativa de reconhecimento por parte dos leitores e, eventualmente, da academia portuguesas.

Talvez graças a este esforço, a partir de 1955, constata-se uma actividade mais saliente na produção de FC portuguesa, embora ainda hesitante e tímida a concluir pelo uso de pseudónimos na publicação de obras portuguesas; é o caso de Karel Külle (pseudónimo de Carlos Filomeno dos Anjos de Sousa Sardinha), autor das “space operas” *Objectivo Marte* e *Bula Matari*¹³⁸ e de Eric Prince, autor do romance *Vieram do Infinito*¹³⁹, o primeiro romance português a abordar o tema dos alienígenas.

Aliás, o uso de pseudónimos abrange dois géneros literários que se unem pelos seus comuns escritores e pela sua situação ambígua e periférica no sistema literário português de meados do século XX. Frank Gold (pseudónimo de Luís da Silva Campos) e Hélia (pseudónimo de Maria Helena Sotta Baptista Brito de Sousa) estreiam-se nas

¹³⁶ Prefácio do nº 1 (*A Morte da Terra* de Sebastião Alves Morgado) da colecção “Ficção Científica”, Sociedade de Expansão Cultural, Montijo, 1969, p. 4.

¹³⁷ *Idem*, p. 5.

¹³⁸ Publicadas em 1959 pela Editorial Popular, na “Colecção Aventuras”, com o subtítulo de “Ficção Científica”.

¹³⁹ A única edição a que tive acesso data de 1955, a cargo da Minerva.

letras portuguesas inseridos na literatura policial, explorando, posteriormente as potencialidades da FC, sobretudo no conto. Existe uma certa cumplicidade entre a Literatura Policial e a Ficção Científica, visto que alguns letrados portugueses se aventuram em ambos. Miguel Barbosa¹⁴⁰ escreveu, pelo menos, um romance considerado FC (*Crónicas do Tempo do Cavaleiro Charles e do seu fiel Escudeiro Pompidouze*, edição da Panorama de 1970), enquanto, na Literatura Policial usou o pseudónimo de Rusty Brown. Roussado Pinto, usando mais de 75 pseudónimos (sendo o de Ross Pynn o mais célebre), escritor de contos e romances policiais (e também de *westerns*) dedicou-se à organização de antologias policiais e de FC. Já em 1972, com edição da Portugal Press, Roussado Pinto coordena e prefacia a antologia intitulada *Best-Seller de Ficção Científica*, onde, numa tentativa de prestigiar o género, traça uma breve resenha histórica e exhibe uma longa definição de FC adiantada por Fredric Brown, um dos grandes nomes anglo-americanos dos anos 50:

A Ficção Científica é a fronteira do espírito e da imaginação humanas.

É o passatempo de adolescentes inadaptados.

É a forma do futuro. (...)

São as profecias da imaginação baseadas nas descobertas lógicas. (...) ¹⁴¹

Relativamente ao uso de pseudónimos, António de Macedo avança uma interessante concepção da produção literária portuguesa nesta época, partindo de uma designação frequentemente utilizada para definir a cultura portuguesa – os “brandos costumes”:

Esta ficção dos “brandos costumes” (...) explorada sobretudo durante os 48 anos de totalitarismo salazarento-marcelista, serviu bizarramente, entre outras coisas, para convencer os leitores portugueses de ficções policiais e de aventuras de FC que os crimes e os detectives, por um lado, e as aventuras espacio-tecnológicas, por outro, não se coadunavam com o laborioso recato dos nossos “brandos costumes” católicos e agrícolas. Assim, se um leitor português lesse um livro de FC em que uma nave espacial fosse pilotada por um António Freitas ou um Manuel Silva nem passaria das primeiras páginas, por lhe parecer tão absurdo quanto inverosímil, ao passo que se a mesmíssima história fosse protagonizada por um qualquer James Brown ou

¹⁴⁰ Embora seja mais conhecido pela sua obra teatral, poética e de pintura, Miguel Barbosa também enveredou pelo mundo da FC e da Literatura Policial.

¹⁴¹ Ross Pynn (ed), *Best-Seller de Ficção Científica*, Portugal Press, Lisboa, 1972, p. 7.

um John Smith já tudo lhe pareceria razoável e perfeitamente engolível. Não admira que entre os anos 30 e 50 do século XX – e mesmo mais tarde – os poucos livros de FC de autoria portuguesa utilizassem personagens com nomes anglófonos, e até alguns autores se mascarassem sob pseudónimos ingleses.¹⁴²

Nascido em 1933 e falecido em 1991, Romeu de Melo assinala marcadamente a FC portuguesa. O seu primeiro romance, *AK. A Tese e o axioma*, surge na cidade do Porto em edição de autor em 1959; ainda no mesmo ano, seria inserido na colecção “Imaginação e Pensamento” da Livraria Quadrante. É este o nome e é esta a obra que despertam a literatura portuguesa para o género que tantas metamorfoses já sofrera noutros sítios. O romance de Romeu de Melo partilha o toque de “conte philosophique” evocado por Darko Suvin na definição do modelo analógico de FC. Romeu de Melo tem como inspiradores os escritores anglo-americanos Ray Bradbury, Clifford Simak e Isaac Asimov (três dos autores mais traduzidos nos anos 50 para português).

Romeu de Melo escreveu outra importante obra de referência na FC portuguesa: *Não lhes faremos a vontade*, uma antologia de 7 contos de FC publicada igualmente na colecção “Imaginação e Pensamento” um ano após o romance *AK. A Tese e o axioma*. Alguns destes contos encontram-se até incorporados no programa do Curso de Literatura Portuguesa (1973/1974) da Universidade do Arizona (aliás, no conto homónimo da antologia, o espaço e as personagens são efectivamente norte-americanos, remetendo para a ideia de João Seixas de que muita da FC portuguesa imita o contexto norte-americano).

A este escritor português deve-se ainda a tentativa de divulgar e legitimar a FC portuguesa, colocando-a lado a lado com alguns dos nomes mais soantes da FC anglo-americana. Ao seleccionar e prefaciá-la os dois volumes da antologia *Alguns dos melhores contos de Ficção Científica* da Moraes Editora na colecção “Aventura Interior” em 1978, inseriu alguns contos de origem portuguesa. No primeiro volume desta antologia apresenta um dos seus próprios contos - *O Factor Générico e Os Filhos de Anaita*, uma das investidas de Natália Correia na FC, conjuntamente com contos de Arthur C. Clarke e Theodore Sturgeon, entre outros. No prefácio, Romeu de Melo tece duras críticas ao panorama literário português que designa de “conservador” e

¹⁴² António de Macedo, “Portugal transnatural”, www.triplov.com/coloquio_natural/ademac_04.

“exclusivista” contrastando-o com outros estrangeiros, onde se encontram já consagrados nomes da literatura de FC que se afirma cada vez mais.¹⁴³

A atitude extremamente incisiva de Romeu de Melo acompanha toda a sua obra, que sempre contribuiu para a crítica geral do ambiente sócio-literário português, nomeadamente no seu ensaio *Reflexões 3*, onde adverte para a grave situação do mercado português do livro nos anos 80, chamando a atenção para a “dessacralização do livro.”¹⁴⁴

Na escrita e na crítica, Romeu de Melo personifica a primeira grande figura do panorama da FC portuguesa. Segundo Teresa Sousa de Almeida¹⁴⁵, a sua obra aborda questões filosóficas e políticas ilustradas pela história narrada, situando-se, assim, na esfera da alegoria:

Opondo o mundo dos intelectuais e dos cientistas ao mundo dos políticos e/ou dos polícias, Romeu de Melo parece advogar uma espécie de espiritualização do homem, numa filosofia política que parece difusa e ideologicamente pouco definida, embora pareça ser decididamente pacifista e antifanática, aberta que está a um mundo com algumas promessas.¹⁴⁶

Outro grande nome dos anos 60 e 70 é Mário Henrique Leiria. Nascido em 1923, em Lisboa, as suas obras inspiram-se no movimento surrealista, contendo, por isso, o que defende André Breton no seu primeiro manifesto do surrealismo: “le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*”¹⁴⁷ e estando marcadas pelo humor negro, num imaginário recheado de insólito e fantástico. As suas obras mais conhecidas, como as colectâneas *Contos do Gin-Tónico* (1973), *Novos Contos do Gin-Tónico* (1974), *Crónicas de Direito Galáctico* (1975) ou *O Inquietante Mundo de Josela*, também escrito nos anos 70, abordam temas igualmente trabalhados na FC: a crítica à sociedade e a exploração do “non-sense”. Embora os defensores da FC portuguesa coloquem estas produções de Leiria no género da FC, fora do género, estas obras serão vistas apenas como abordagens das temáticas de FC.

¹⁴³ Romeu de Melo, *Alguns dos melhores contos de Ficção Científica, Volume 1*, Moraes Editores, Lisboa, 1978, p. 13.

¹⁴⁴ Romeu de Melo, *Reflexões 3*, Editorial Notícias, Lisboa, 1990, p. 211.

¹⁴⁵ Teresa Sousa de Almeida, docente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, é um dos poucos exemplos académicos de estudo da FC portuguesa, tendo publicado três artigos sobre o tema.

¹⁴⁶ Teresa Sousa de Almeida, “Estranha viagem ao mundo da ficção científica em português”, in *Vértice*, II Série, nº 41, Coimbra, Agosto de 1991, p. 11.

¹⁴⁷ André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Paris, 1985, p. 24.

Nos anos 60 e 70, este género conhece a popularidade em Portugal, tanto a nível das traduções, como da produção nacional. Para além dos trabalhos de Romeu de Melo e de Mário Henrique Leiria¹⁴⁸, o sistema literário português conta ainda com outras obras que, não se inserindo directamente na FC, abordam alguns dos seus temas; exemplos disso são a crónica romanceada *Crónicas do Tempo do Cavaleiro Charles e do seu fiel Escudeiro Pompidouze* (edição da Panorama de 1970) de Miguel Barbosa e a peça de teatro *O Grande Cidadão* (edição da Plátano Editora em 1976) de Virgílio Martinho, uma fábula de aviso contra o eventual regresso do regime salazarista (tratando o tema da história alternativa de FC).

Editam-se várias antologias, onde se misturam traduções e produções nacionais de FC, à semelhança do que já fizera Romeu de Melo e outros letrados portugueses, ou associam-se escritores já conhecidos e traduzidos em Portugal, mas não como escritores de FC, a escritores do género; Joel Lima da Costa¹⁴⁹, tradutor e organizador de uma antologia de FC publicada em 1964 justifica assim o facto de lá incluir contos de Guy de Maupassant, John Steinbeck ou Edgar Allan Poe que, só muito superficialmente abordaram a FC: “quando o assunto não desfruta de acolhimento certo junto do grande público, obriga ao recurso de utilizar, como imãs, escritores famosos no campo da Literatura dita séria.”¹⁵⁰ Para além da importação e tradução de obras prestigiadas no contexto anglo-americano, tenta-se aproximar a FC de uma literatura já admitida nos cânones do sistema literário português.

Por outro lado, as edições de autor aumentam. Num país pouco receptivo a um género literário, é o próprio escritor que luta pela sua divulgação. Dois casos: João Barreiros e as suas *Duas Fábulas Tecnológicas* de 1977 e a antologia de quinze contos de Carlos Moutinho de Macedo, acompanhada de um prefácio de Rui de Brito bastante elucidativo (mas talvez optimista demais) da situação da FC em Portugal no início dos anos 70:

A Ficção Científica tem bastante audiência no nosso país. O leitor culto discute-a, especialmente quanto aos autores – casos específicos a assinalar

¹⁴⁸ Paralelamente às suas obras de FC, este escritor traduziu várias obras primas do mesmo género, como *Brave New World* de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury ou, já no contexto francês, *Alerte aux Robots* de Jean-Gaston Vandel - todos considerados marcos da Ficção Científica ocidental.

¹⁴⁹ Lima da Costa constitui outro exemplo de escritor português que, embora mais radicado no género da Literatura Policial (como escritor, tradutor, crítico e director literário da colecção “Vampiro”, a mais representativa da Literatura Policial em Portugal) viu o seu trabalho dentro da FC reconhecido e publicado até fora de Portugal.

¹⁵⁰ Lima da Costa, *Antologia de Ficção Científica*, Arcádia, s.l., 1964, p. 10.

como Isaac Asimov e Bradbury – sobre os quais se debruça a crítica e com os quais arriscam os editores.

O leitor vulgar, ou seja, aquele que procura umas horas de distração por meio de aventuras extra-terrestres idealizadas, sugestionou-se pelo título desinteressando-se do autor. Basta que ele não seja português para que haja uma sensação de legitimidade ou, mais concretamente, não é discutível “a priori” a qualidade do conteúdo. Aliás, este aspecto psicológico é comum, não só à literatura de ficção científica como à policial pois ambas são tradicionalmente fruto da importação a traduzir e, quantas vezes, mal traduzida.

Um autor português que pretenda aparecer a público, debate-se com a frustração imediata do nome como desinteresse editorial e descrédito do leitor.¹⁵¹

Estes serão alguns dos nomes pertencentes à chamada primeira geração da FC portuguesa. É, portanto, em meados dos anos 60 e início dos 70 do século XX que a FC Portuguesa conhece o seu maior desenvolvimento com várias publicações de obras nacionais. Embora a liberdade do editor se tenha estreitado durante o regime salazarista, ao ponto de, sobretudo nos anos 60, muitas editoras serem assaltadas pela polícia do Estado Novo e posteriormente abdicarem do trabalho pela falência devida aos prejuízos (durante o regime de Salazar/Caetano, cerca de 3300 obras foram proibidas), a publicação de FC parece não ter sofrido tanto com a censura como outros géneros literários. Aliás, com o fim da ditadura salazarista e com a maior abertura política e social de Marcello Caetano, culminando no 25 de Abril, esta primeira geração põe em marcha a primeira tentativa de criar e desenvolver um caminho para a consolidação do género em Portugal.

As repercussões da revolução do 25 de Abril de 1974 fazem-se sentir em grande escala na actividade literária e editorial dos anos 80, altura em que se publicam escritores censurados e se intensifica a consagração dos escritores já anteriormente divulgados na literatura portuguesa. No entanto, o *boom* editorial constatado nos anos 80 causou o encerramento de várias editoras que não conseguiram acompanhar a nova indústria do livro que se formava. Lyon de Castro, editor das publicações Europa-América justifica a crise nos anos 80 para algumas editoras com o facto de não terem sido capazes de “responder às exigências dos tempos modernos, quer na escolha das programações, quer no modo como conduzem a sua acção no plano comercial,

¹⁵¹ Rui de Brito in *Canopus 98*, Edição de autor, s.l., 1970, pp. ix-x.

financeiro, promocional, etc, inclusive porque não dispõem dos recursos exigidos actualmente para a promoção, comercialização, publicidade, em suma, para a organização do negócio.”¹⁵²

A indústria do livro tornou-se efectivamente uma indústria, um negócio como qualquer outro e as publicações Europa-América souberam administrá-lo. É uma das editoras com mais publicações paraliterárias nos anos 80, sobretudo dentro da FC, numa altura em que as colecções populares invadem o mercado literário.¹⁵³

As colecções de FC em Portugal são constituídas maioritariamente por traduções registando-se poucos números dedicados à produção nacional. É igualmente nos anos 70 que a importação de obras estrangeiras aumenta consideravelmente e se desenvolvem as famosas colecções de FC com centenas de números e tiragens mensais. As mais resistentes, talvez por pertencerem a editoras mais consagradas no mercado literário português são a colecção “Argonauta” (embora tenha começado em 1957, é nesta altura que se desenvolve mais) da editora Livros do Brasil e a colecção “Livros de Bolso de Ficção Científica” da Europa-América. A primeira, com 558 números, embora ainda continue a publicar, a saída de novos números tem-se tornado cada vez mais rara (no entanto, já neste ano de 2004, remodelou a sua capa para um formato maior); a segunda, com 249 números, apesar de não ter sido ainda anunciada a sua extinção, há muito que não publica novos números. Estas colecções possuem, inclusivamente, uma colecção posterior – em formato maior – para obras que não se enquadram no pequeno formato de livro de bolso. A editora Livros do Brasil cria a colecção “Argonauta Gigante”, com 18 publicações, já extinta. A Europa-América avança com a colecção “Nébulas”, com 91 números, que vai editando com pouca frequência. Pela sua simultaneidade, os escritores intercalam-se e viajam de uma para a outra. No interior destas centenas de números (com apenas 3 ou 4 publicações de contos, sendo as outras de romances) não existe uma única publicação de autor português – apenas traduções dos escritores mais famosos da FC, o que significa uma hegemonia norte-americana,

¹⁵² Excerto de uma entrevista a Lyon de Castro sobre a crise do livro nos anos 80 em Portugal conduzida por Norberto Lopes e inserida numa comunicação apresentada pelo mesmo à sua classe de Letras da Academia de Ciências de Lisboa em 1981 (Norberto Lopes, “A Crise do Livro”, in *Memórias da Academia de Ciências de Lisboa, Classe de Letras*, Tomo XXII, Lisboa, 1981, p. 129.)

¹⁵³ Norberto Lopes afirma que estas colecções constituem o grande volume de edições nesta altura em Portugal: “a maior parte das primeiras edições é de facto constituída pela acumulação de títulos de colecções populares, desde os romances cor-de-rosa aos livros de *cowboys*, passando pela banda desenhada.” (*Idem*, p. 130.)

Juntamos a FC a estas colecções populares que, infelizmente, não foi referida, embora contribuisse bastante para este grande volume editorial.

seguida de um segundo lugar britânico, com um terceiro localizado em França e, mais recentemente, escritores de outras nacionalidades, mas não muito diversas (a mais destacada será a russa).

Já nos anos 80 surge uma editora pronta a apostar na FC luso-brasileira e com mais quantidade de contos.¹⁵⁴ Trata-se da Editorial Caminho e a sua colecção em livro de bolso. Iniciada em 1985, contando com a coordenação de Belmiro Guimarães, esta colecção abrange, até 2002, último ano da sua actividade, 197 números, onde a FC, identificada pelos volumes de capa azul e número ímpar, intercala com a Literatura Policial, identificada pelos volumes de capa preta e número par. Mais uma vez, assistimos à junção dos dois géneros (também a editora Livros do Brasil destinou uma colecção exclusivamente à Literatura Policial, ainda hoje em funcionamento e com poucos mas assíduos leitores, em simultâneo com a colecção “Argonauta”; falamos da colecção “Vampiro”, que, há bem pouco tempo, renovou a seu aspecto exterior para uma formato maior).

A Editorial Caminho, para além da imensa contribuição na divulgação da FC, sobretudo a luso-brasileira, decidiu igualmente atribuir-lhe prémios; o Prémio Caminho de Ficção Científica (também existia o de Literatura Policial) era concedido a escritores portugueses e brasileiros (e a colectâneas e romances), o que lhes dava a oportunidade de verem a sua obra premiada e publicada posteriormente na colecção (por outro lado, assegurava a Caminho a legitimidade das suas publicações). Iniciado em 1982, este prémio foi atribuído primeiramente a João Aniceto com o romance *Os Caminhos que Nunca Acabam*. Juntamente com a consagração de uma obra pelo reconhecimento através deste prémio, a comissão de júri recomendava outras obras para publicação, caso do romance *A Vocação do Círculo* de Daniel Tércio, recomendado neste ano de 1982 e publicado em 1984.

A partir de 1985, o prémio passa a ser bienal, não sendo atribuído nesse ano por falta de qualidade das obras a concurso, assim com em 1995. Já em 1987, a obra vencedora intitula-se *Universal Limitada* de Isabel Cristina Pires; dois anos mais tarde, vence o brasileiro Bráulio Tavares com *A espinha dorsal da memória*; em 1991, Luís Filipe Silva ganha com *O Futuro à janela*; João Botelho da Silva é o premiado de 1993, com *Beduínos a gásóleo*; nos dois últimos biénios da existência do Prémio de FC da

¹⁵⁴ De qualquer forma, a quantidade de contos continua inferior à dos romances: em 99 números, 21 constituem contos. Quanto à nacionalidade dos escritores, o domínio continua anglo-americano, dado que se encontram 26 escritores anglo-americanos, 12 portugueses, 3 brasileiros, 8 russos e 3 franceses consagrados nesta colecção.

Caminho, foram premiados o romance *Euronovela* por Miguel Vale e Almeida (1997) e a colectânea de quatro contos intitulada *Quatro Andamentos* por Luís Sequeira (1999).

A Editorial Caminho desencadeou uma grande vaga de produção de FC em português e ajudou esta segunda geração na sua afirmação no seio da literatura portuguesa. A especialização e dedicação quase absoluta ao género da FC no sistema literário português revela-se, então, apenas nos anos 80 e 90, dado que os escritores anteriores não se assumiam como pertencentes exclusivos ao género – tratava-se, antes, de uma “escapadinha” ao diferente e desconhecido. Mesmos os nomes acima referidos não escrevem unicamente FC; alguns enveredam mais pelo fantástico, passando, por vezes, pela FC (mais uma prova de que nem sempre se torna fácil a distinção entre FC e fantástico).

Para além da Caminho, nos anos 80 e 90, surgem outras colecções esporádicas de FC. Uma delas, a colecção “Órbita”, a cargo da editora Vega, onde foi publicado outro romance de referência da FC portuguesa: *Veleiros do tempo cósmico* de João de Mancelos.

Também nas publicações periódicas, a FC portuguesa faz a sua aparição mais frequente nesta altura; o melhor exemplo surge com a revista profissional e científica *Omnia*, apenas com 11 números publicados, que intercala artigos de interesse tecnológico e científico com um dossier dedicado à FC publicando artigos e contos de escritores portugueses, contribuindo, assim, para a sua divulgação.

As últimas duas décadas do século XX trazem à memória os *pulps* dos anos 20 e da *Golden Age* da FC nos Estados Unidos¹⁵⁵ com a edição de vários *fanzines*: o brasileiro *Somnium* e o português *Nebulosa* encarregam-se de divulgar a FC em papel e via Internet. De destacar ainda os suplementos literários como o *DN-Jovem* do *Diário de Notícias*.

Destes *fanzines* saem grandes nomes para os anos 90 e início do século XXI. Talvez a figura mais emblemática da FC portuguesa no fim do século XX e início de XXI seja João Barreiros: a sua colectânea de contos de 1994, *O Caçador de Brinquedos e outras histórias*, torna-se uma obra de referência na FC nacional, sendo também publicada no Brasil, Espanha, Estados Unidos e França.

¹⁵⁵ António de Macedo afirma mesmo que “em Portugal, pode-se dizer que a *Golden Age* da nossa FC se balizou nas décadas de 80 e 90 do século XX – com cerca meio século de atraso!” (António de Macedo, “Portugal transnatural”, www.triplov.com/coloquio_natural/ademac_04).

Este panorama animador dos anos 90 parece espalhar-se como prova a realização dos primeiros encontros anuais de Ficção Científica e Fantasia, em Cascais, em Setembro de 1996, que deram origem à fundação da Associação Portuguesa Simetria de Ficção Científica e Fantasia. O seu manifesto mostra o descontentamento em relação à situação da FC em Portugal, começando por estabelecer a realidade portuguesa deste género literário tanto para o leitor como para o autor:

Ser leitor de ficção científica em Portugal é aceitar com passividade as más traduções, as publicações ocasionais, as encadernações baratas, as capas de mau gosto, as obras datadas e quase esquecidas, a ignorância dos editores relativamente ao que de moderno se está a fazer lá fora, a condição de isolamento, as livrarias que se recusam a ter o material. (...) Ser escritor de ficção científica em Portugal é aceitar com menos passividade mas pouco resultado o desprezo da maioria das editoras, o relegar para edições de bolso, o habitar das prateleiras mais escondidas das livrarias, bem longe do olhar das obras dos escritores “decentes” e dos olhares dos leitores com um mínimo de “bom-gosto”, a falta de divulgação, o desconhecimento dos críticos e o afastamento cultural.¹⁵⁶

Esta associação nasceu dos encontros entre esta mais recente geração de escritores portugueses de Ficção Científica¹⁵⁷, como Daniel Tércio, João Barreiros, António de Macedo, Maria de Menezes, Luís Filipe Silva ou José Manuel Morais. Estes escritores, e muitos outros, são considerados os pioneiros da segunda geração e contribuíram para a divulgação do género, sobretudo na formação da Simetria FC & F, que leva a cabo diversos projectos, como a promoção de acções educativas e de formação, *workshops*, debates, concursos literários, etc. A Simetria encarrega-se ainda da publicação das antologias de contos lusófonos em edição bilingue (Português-Inglês) que celebram os encontros anuais de Ficção Científica e Fantasia. Desde 1996 até 2004,

¹⁵⁶ “Manifesto da Simetria”, www.ficção.online.pt.

¹⁵⁷ António de Macedo justifica assim tais encontros:

As nossas reflexões durante as referidas tertúlias culinário-literárias haviam começado por partir de três constatações factuais (para além doutros temas ligados ao “género”): primeira, que há actualmente autores portugueses de FC e Fantástico de assinalável qualidade literária; segunda, que a crítica literária *mainstream* persiste em ignorar esses autores; e terceira, que só os autores estrangeiros de FC, e sobretudo os consagrados do costume, são objecto de alguma referência nas páginas culturais dos jornais e revistas portuguesas.

António de Macedo, “Portugal transnatural”,
www.triplov.com/coloquio_natural/ademac_04

estes encontros realizaram-se anualmente¹⁵⁸ e já trouxeram a Portugal autores de grande prestígio da FC. Para além dos escritores e críticos portugueses referidos ao longo deste trabalho, os convidados são brasileiros (nomes soantes dentro do género no Brasil, como Gerson-Lordi Ribeiro e Alfredo Keppler), mas com mais destaque para os anglo-americanos (como Brian Aldiss, Joan D. Vinge ou Robert Silverberg). O facto de a maioria dos convidados pertencer ao sistema literário anglo-americano vem reforçar a ideia de que a produção nacional de FC recorre, quase exclusivamente, a este sistema.

No entanto, os meados da década de 90 iniciam afinal um processo de decadência da FC portuguesa: o prémio da Caminho deixa de existir, terminam muitos dos *fanzines* e os escritores, há pouco tão entusiasmados e empenhados na produção de tal género, regressam a um registo mais fantástico do que científico nas suas obras.

No início do século XXI, a FC portuguesa volta à condição de desconhecida e desprezada pelos editores e leitores (mesmo que uma obra enquadrada neste género tenha sucesso, não o tem enquanto FC). A edição em livro torna-se cada vez mais escassa (aliás, o grande *boom* editorial deveu-se em muito à edição de ficção curta – em revistas ou suplementos literários – o que acabou). Hoje, a FC portuguesa vive na Internet, em sítios e *fanzines* que só os membros do *guetto* visitam, pois, como afirma Jorge Candeias, “o que falta agora é uma casa acolhedora, uma editora que faça o que a Caminho fez ao longo das décadas de 1980 e 1990.”¹⁵⁹

Ao intitular o seu artigo de “FC portuguesa, filha de pais incógnitos”, Jorge Candeias pretende mostrar a ausência de comunicação e partilha de experiências, tão útil ao desenvolvimento de qualquer tipo de actividade ou produção, que se faz sentir na FC portuguesa. Não existe continuidade entre a primeira geração e a segunda de FC nacional e, mesmo os da primeira não estabelecem, ou não estabeleceram, grande contacto entre si; ao contrário de países como os Estados Unidos, não existe em Portugal o sentimento de partilha e cooperação para que o género vingue. É o que se deduz das palavras de Candeias:

Em todos os países do mundo onde existe uma literatura de ficção científica estabelecida, os autores contemporâneos conhecem-se bem, leram e respeitam os que vieram antes deles, valorizam a sua tradição no género. Em

¹⁵⁸ Segundo António de Macedo, estes encontros adoptaram o termo “Na Periferia do Império”, destacando, simultaneamente, a posição periférica de Portugal em relação a dois impérios – Europa e Estados Unidos e a mesma posição da FC portuguesa em relação ao império da FC anglo-americana.

¹⁵⁹ Jorge Candeias, “FC portuguesa, filha de pais incógnitos”, in *Ler*, n.º 57, 2002, p. 65.

Portugal, não. Entre nós, a geração de 1960/1970 é hoje quase totalmente desconhecida, muitos dos que escrevem actualmente nunca sequer ouviram falar dos que publicaram nos anos 1980 ou até nos 1990 e nem lêem o que se publica hoje. Escreve-se, ou com base nas influências da FC anglo-saxónica, ou com base apenas na literatura *mainstream* portuguesa, ou então, o que é pior ainda, com base em referências provenientes da televisão e do cinema. Em França, Júlio Verne é reverenciado; em Portugal, Melo de Matos é ignorado.¹⁶⁰

O artigo termina, todavia, com uma mensagem positiva ao referir que nos dias de hoje mais facilmente se apontam escritores de FC em língua portuguesa como referência e não apenas escritores anglo-americanos, destacando João Barreiros, Luís Filipe Silva e os brasileiros Gerson Lodi-Ribeiro e Bráulio Tavares.

Actualmente, segundo os críticos portugueses, a situação não é muito diferente da situação descrita pelo manifesto da Simetria em 1996, notando-se, contudo, um interesse crescente no género. Talvez seja um novo começo.

1.2- A edição de FC em Portugal no século XXI

Comparando com a FC norte-americana, a portuguesa carece de estudos teóricos e históricos que permitam uma ampla e detalhada visão do percurso deste género em Portugal. Mesmo os mais afeccionados revelam o seu pessimismo em relação a tal percurso. João Barreiros, umas das figuras mais representativas do que se vai produzindo e discutindo dentro da FC portuguesa contemporânea, refere que “se por ficção científica entendermos um género literário que trata quase exclusivamente do impacte da ciência e da tecnologia numa sociedade localizada num futuro próximo ou distante, podemos afirmar, sem grande receio, que este género quase não existe nas letras portuguesas.”¹⁶¹

João Barreiros aponta como causas desta situação o facto deste género literário não ser incluído no ensino de literatura no meio universitário português, que caracteriza de “conservador”, e o facto de Portugal não possuir grande tradição na área da

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ João Barreiros, “Ficção Científica”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Editorial Verbo, Lisboa, 1997, p. 566.

investigação científica. Sendo assim, a FC tem sido muito pouco divulgada no nosso país.

Jorge Candeias, escritor, editor de um dos sítios de FC portuguesa mais duradouros e prestigiados e fã de FC descreve a existência da FC portuguesa como uma excepção ao que realmente se consome em Portugal dentro deste género, dado que a literatura fantástica e a americanização constituem dois pólos inseparáveis, desencadeadores de uma produção nacional de imitação. De acordo com Candeias, não existe ainda em Portugal “aquela ficção científica que aproveita as peculiaridades do povo que habita este rectângulo e da língua que o povo fala”¹⁶²; o que existe em Portugal são decalques da produção norte-americana e, por isso, encontram-se desprovidos de características nacionais, de marcas exclusivamente portuguesas (lembremo-nos, por exemplo, que alguns contos de Romeu de Melo, um dos escritores portugueses mais referenciados, passam-se nos Estados Unidos e as personagens são norte-americanas).

Faltarà à FC portuguesa o ser efectivamente portuguesa, isto é, cultivar a sua “cultura nacional” do género e não se confundir com uma tradução de um escritor norte-americano ou britânico. A esta lacuna, João Seixas¹⁶³ junta outras: a falta de uma cultura científica em Portugal, a existência de uma literatura *mainstream* “repetitiva e conservadora”, “a inexistência de outros géneros envolvidos (o horror, o policial, a fantasia heróica, o erótico)”, o que provoca uma “falta de produção constante”, bem como “a falta de um público leitor esclarecido e conhecedor do género”. Estas lacunas poderiam ser colmatadas com determinados aspectos, entre eles, “uma nova geração capaz de afirmar uma cultura própria, esteticamente inovadora e genuína” através de meios adequados, como os *fanzines* ou as revistas especializadas.

As opiniões actuais de quem mais se interessa e trabalha com FC referem o pessimismo e a hesitação presentes na FC portuguesa; são entraves que dificultam o amadurecimento do género em português comparativamente com o contexto norte-americano, onde a produção de FC se processa em grande escala, obrigando a uma relação autor/tradutor/editor/leitor mais consolidada. Faltarà à FC portuguesa o *background*, ou seja, o amadurecimento da relação advindo de mais de um século de fortalecimento crescente do género que se evidencia nos Estados Unidos.

¹⁶² Jorge Candeias, “FC Portuguesa, filha de pais incógnitos”, in *Ler*, n.º 57, 2002, p. 59.

¹⁶³ Este escritor e crítico de FC refere as lacunas da FC Portuguesa num artigo de 2003 intitulado “A Ficção Científica Portuguesa e o Omphalo Mundi”, disponível em www.brigadas-fc.web.pt.

No entanto, nas devidas proporções, a familiaridade entre autor e leitor mostra já a sua inclinação anglo-americana; através, essencialmente da Internet, autores e fãs comunicam-se intensamente graças às edições electrónicas.

O carácter intermediário do editor permanece na comunicação electrónica, embora a sua posição tradicional de mediador na circulação e no mercado do livro apresente algumas alterações, dado que a maior parte do que se publica hoje em FC portuguesa não é em suporte de papel, mas em revistas *on-line*, editadas e coordenadas precisamente por escritores de FC. Os exemplos são demasiados para serem todos referidos aqui. Foram escolhidos os mais celebrados pela comunidade de FC.

Uma das revistas digitais sobre FC e Fantástico portugueses é a *E-nigma*, editada por Jorge Candeias¹⁶⁴ desde 2001, onde, para além de artigos sobre o género e críticas literárias, são publicados contos de escritores já conhecidos na área ou de simples amadores que tentam a sua sorte. O contributo é luso-brasileiro.

Como todas as iniciativas portuguesas de FC, a *E-nigma* surge na Internet com o seu manifesto, neste caso, elaborado pelo seu editor. A *E-nigma* pretende modificar a situação da FC Portuguesa, convocando mais e melhores leitores (um maior número de leitores, mas aqueles que saibam ler). No entanto, para que haja bons leitores, terá de haver bons escritores, bons tradutores de obras estrangeiras e também bons editores que saibam o que o bom leitor deseja. Esta melhoria torna-se mais fácil com uma revista digital pela sua maior flexibilidade comparativamente a uma revista tradicional. Em Portugal não existem muitos *fanzines* nem revistas de FC, mas existe a Internet que, segundo Candeias, poderá possibilitar a tão ambicionada “renovação” da FC portuguesa.¹⁶⁵

Eis um pequeno excerto do manifesto da *E-nigma*, onde Jorge Candeias mostra o seu cepticismo perante o estado do género em Portugal, responsabilizando, por um lado, os autores, por outro, os leitores:

A FC portuguesa está moribunda. Não que seja um estado novo. A FC portuguesa sempre esteve moribunda (...).

Além disso, a FC portuguesa nunca teve grande qualidade. A par de uma meia-dúzia, ou até menos, de bons autores, a FC portuguesa foi albergando uma quantidade de gente que do género ou de literatura em geral sabia pouco

¹⁶⁴ Jorge Candeias estreou-se como escritor de FC em 1998 na revista *Eventos* com o conto curto *Nos Confins*, embora escrevesse FC desde muito cedo. Tem publicado frequentemente outras obras, tendo até um conto em livro – *Sally* – pela Editora Colibri, recomendado para publicação pela Simetria em 2000.

¹⁶⁵ Jorge Candeias, “Manifesto E-nigmático”, www.ficcao.online.pt/E-nigma.

ou coisa nenhuma, acabando por publicar-se aberrações tão aberrantes que noutros países de mercado mais desenvolvido nunca veriam a luz do dia. (...)

Provavelmente por isso, neste país, os leitores de FC portuguesa são uma espécie rara que dá sinais de extinção próxima. Provavelmente por isso, a FC é objecto de desprezo aberto ou velado de quase toda a comunidade “literata”. (...)

É necessária a capacidade de compreender que os paradigmas da FC e do Fantástico são diferentes dos da demais literatura. Esta passa-se no mundo que todos conhecemos, aquelas criam mundos próprios (...). Dessa diferença nasce uma diferença básica na maneira de estruturar as histórias e uma diferença básica no modo de as ler. O género necessita de leitores capazes de “suspender a descrença” e deixar-se ir história adiante levados pela mão do autor.¹⁶⁶

Com este tipo de autor e leitor, a qualidade da FC portuguesa encontra-se comprometida. Torna-se imperativa a lei básica do mercado: “só com leitores haverá procura, e só com procura pode haver oferta. Os leitores são a base da pirâmide. (...) Por isso tentaremos ser muito rigorosos relativamente à qualidade do que publicamos.”¹⁶⁷

O segundo exemplo referenciado é a *Eventos*¹⁶⁸, existente desde Março de 2000, dirigida por Luís Filipe Silva, escritor, tradutor e editor de FC, que a denomina de Revista de Tecnofantasia¹⁶⁹, termo da autoria deste escritor português, que o explica no Manifesto intitulado “Manifesto de Tecnofantasia” ou “A era dos Gutenbergs Alucinados”:

A imprensa foi a internet do séc. XVI. (...) O mundo real é agora a nossa tecnologia, que surge sobreposta à Natureza. (...) Em tempos idos surgiu o Mito, primevo, único. O Mito e o Sonho juntaram-se, e deram origem à Fantasia. A Razão interpôs-se e chamou ao casamento Ficção Científica. Mas a informação estragou tudo ao inventar o Ciberpunk. O ruralismo não explica mais o nosso mundo. A FC transforma-se e abarca tudo, mas nesta desmultiplicação perde o farol, o nevoeiro é denso. Os sonhos são outros, e não são nossos.

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Eventos* começou por ser aquilo que se chama uma *newsletter*, uma revista/boletim em formato “txt” distribuída gratuitamente pelas caixas de correio electrónicas dos seus assinantes, da Simetria em Outubro de 1998.

¹⁶⁹ Coordenado igualmente por Luís Filipe Silva existe o sítio www.tecnofantasia.com, o seguidor da revista *Eventos* e de um anterior *blog*.

Estamos na era da Tecnofantasia. De pegar no híbrido que já foi resultado do enxerto da ficção na ciência e dar-lhe finalmente forma. (...) A ficção vive com a ciência no nosso dia a dia, e já não se chama ficção científica, mas realidade. (...) A Tecnofantasia é o realismo mágico da era tecnológica. É o mito dos cientistas experimentais. É o imaginário infantil da geração informatizada.¹⁷⁰

Como a *E-nigma*, a *Eventos* publica novidades literárias, artigos, reflexões, críticas, sugestões de sítios, sempre relacionados com a FC e o Fantástico.

Existem ainda os sítios dedicados a FC. O escolhido foi *Brigadas de FC*, pois conjuga o meio académico com a *fandom* portuguesa. Os docentes Rogério Ribeiro, Teresa Sousa de Almeida e José Manuel Mota, entre outros, colaboram com fãs da FC no enriquecimento deste sítio.

Ainda de referir os inúmeros *blogs*, sendo um dos mais bem organizados o *Trilha de Moebius*.

É claro que também existe edição em papel dedicada à Ficção Científica e ao Fantástico: o *fanzine Dragão Quântico*, publicado desde Fevereiro de 2002, a cargo de Rogério Ribeiro e a revista *Paradoxo*, dirigida por Daniel Tércio, cujo último número data de 2000.

Nestes tempos modernos, os papéis não são tão claramente definidos como outrora. O editor de FC portuguesa trabalha fora do mercado geral do livro, é um editor *on-line*.

2. Philip K. Dick e *The Minority Report* em Portugal

Pela sua especificidade actual, importa avaliar o caso de Philip K. Dick em termos de edição em Portugal pois apresenta características únicas em relação a outros escritores de FC já traduzidos em Portugal. Esta particularidade reside nas várias adaptações cinematográficas de obras do autor realizadas nos últimos anos, o que provocou uma diferente recepção de Dick em Portugal. Este trabalho investiga uma dessas adaptações: *Minority Report* de Steven Spielberg que será analisada sob três aspectos.

¹⁷⁰ Luís Filipe Silva, “Manifesto de Tecnofantasia ou A era dos Gutenbergs Alucinados”, in *Eventos*, 25 de Março de 2000, www.ficcao.online.pt/enciclopedia/eventos.

1º aspecto: A adaptação cinematográfica – o filme

Adaptar um texto literário à forma cinematográfica implica sempre uma transferência de uma mensagem expressa em palavras para outra mensagem expressa em imagens. Literatura e cinema poderão ser encarados como dois modelos de linguagem produtores de objectos finais similares relativamente ao facto de ambos constituírem uma transmissão de significado, mas com algumas particularidades específicas do discurso de cada um.

A transposição filmica de um romance sempre foi praticada ao longo da história do cinema, tanto nos seus primórdios, quando se apoiava na literatura para assomar ao reconhecimento, dado ser ainda considerado uma arte inferior, como na actualidade, onde se poderá falar de simbiose entre as duas artes. Esta complementaridade reflecte-se no romance norte-americano do período entre guerras e do pós-segunda guerra, onde o cinema utiliza a narratividade do romance e este recorre a técnicas cinematográficas.

Segundo Jeanne-Marie Clerc, é nos anos 50 do século XX que o cinema se transforma em “linguagem” e o cineasta desenvolve um estilo particular como um escritor.¹⁷¹ O romancista escreve; o realizador filma – cada um com o seu próprio estilo, mas ambos capazes de exprimir as mais intensas sensações, ou seja, cada um produz um objecto cultural diferente. O cineasta terá de esvaziar a imagem do seu realismo e torná-la tão abstracta como a palavra para proceder à criação de novos signos.

A adaptação cinematográfica de todo o texto literário terá de ser vista como uma tradução de uma língua para outra – das palavras para as imagens, onde a fidelidade ao romance não deverá ser posta em causa, pois, como afirma Sérgio Guimarães de Sousa, “em regime de adaptação deve ter-se em conta que se está em contexto de *arte* que procura não só uma interpretação do objecto literário – é inacreditável que um realizador possa adaptar sem interpretar o que adapta - , mas essencialmente a sua *reconfiguração estética*.”¹⁷² O filme deverá ser encarado como uma continuação e um reviver da obra em que se baseia, contribuindo para o seu enriquecimento e não julgá-lo (na maior parte das vezes até condená-lo) em termos de traição ao texto literário em que

¹⁷¹ Como afirma Jeanne-Marie Clerc, “plus que le pouvoir révélateur de l’image, porte ouverte sur l’inconscient, le rêve ou les aspects insoupçonnés du monde, plus que son caractère analogique, caution d’authenticité de la représentation, [no cinema] compteront désormais ses qualités “arbitraires”, enracinées dans le libre choix d’un auteur qui manifeste ainsi son “style”, tout comme le fait, depuis toujours le romancier.” (Clerc, *Littérature et Cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 1993, p. 58).

¹⁷² Sérgio Guimarães de Sousa, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*, Coleção Hespérides, Universidade do Minho, 2001, p. 47.

se apoia. Todavia, esta tendência parece ter vindo a atenuar-se. Segundo Sérgio de Sousa, a adaptação cinematográfica é hoje vista como “um fenómeno intersemiótico dinâmico e multidimensional, capaz de gerar novas funções sógnicas e de conferir, por transfiguração/reconfiguração, mobilidade semiótica nas marcas pragmo-semânticas do texto literário”¹⁷³, procurando-se o diálogo entre cinema e literatura e não a fidelidade do primeiro ao segundo.

Este diálogo entre literatura e cinema torna-se claramente norte-americano nos anos 50 e grande parte da literatura adaptada ao cinema extrai-se da FC. Existe, no entanto, um abismo entre a literatura de FC e o cinema de FC. Nas palavras de John Baxter: “ao longo da história da ficção científica, tem constituído dogma de fé entre os leitores do género a ideia de que a FC filmada é uma abominação que degradou essa área e nada trouxe de interessante a qualquer cabeça minimamente arrumada.”¹⁷⁴ Voltam-se aqui a convocar os dois tipos de leitor clarificados por Umberto Eco; a FC exige uma participação activa por parte de um leitor modelo de modo a concretizar os mundos por ela imaginados. Ao ser transposta para o cinema, essa imaginação torna-se mais limitada, pois o realizador, também ele leitor modelo, oferece ao espectador uma das possíveis concretizações desse mundo retratado no texto literário. Ao ser confrontado com uma imagem já construída, o espectador não desenvolverá o mesmo esforço criativo que o leitor. Digamos que o conceito de espectador diferencia-se do conceito de leitor na forma como ambos consomem cada produto cultural: o produto gerado pela sétima arte torna-se menos abstracto e restringe a liberdade do espectador. Como afirma Jeanne-Marie Clerc, o cinema sempre possibilitou “la matérialisation visible de ce qui avait toujours été ressenti comme abstrait: les émotions, les états d’âme, mais aussi les qualités et les défauts. (...) Il rendait directement sensible ce qui n’avait jamais pu être que suggéré à travers les équivalences imparfaites des mots.”¹⁷⁵

Concordando ou não com John Baxter sobre a qualidade do cinema de FC¹⁷⁶, o facto é indiscutível: hoje, o cinema cada vez mais se interessa pelos enredos imaginados por escritores da FC e Dick constitui um dos melhores exemplos da actualidade. As adaptações cinematográficas poderão ser vistas como uma extensão do género FC; uma adaptação cinematográfica prolonga a vida de uma obra literária assim como uma

¹⁷³ *Idem*, p. 67.

¹⁷⁴ John Baxter, “A FC e o cinema”, in João Bénard da Costa (org.), *Ciclo de Cinema de Ficção Científica*, Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1984, p. 15.

¹⁷⁵ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et Cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 1993, p. 24.

¹⁷⁶ John Baxter afirma mesmo que “pense-se o que se pensar do cinema de ficção científica, a verdade é que o género continua a ser uma forma de divertimento atractiva e popular.” (Baxter, p. 15).

tradução (já Walter Benjamin a apelidava de “afterlife”). E, para além de a prolongar, a adaptação cinematográfica provoca igualmente uma maior procura do texto literário em que se baseia. No que diz respeito à FC, o seu produto sai do *guetto* paraliterário em que nasceu e alarga-se a um público mais heterogéneo, alcançando o que vulgarmente se designa por fenómeno de massas. Por outras palavras, passamos de um leitor modelo a um espectador empírico, ou melhor, em primeiro lugar somos espectadores e, num segundo momento somos leitores, pois, se a literatura gera cinema, o que se verifica é que, para o grande público actual, o primeiro contacto é com o filme e não com o texto literário, o que é considerado por alguns críticos como uma banalização do texto ao alargar o seu público. Brunel e Chevrel referem este facto ao afirmarem que:

Le film destiné à être tiré de l'oeuvre en commande souvent *a priori* la publication. Le public s'est peu à peu habitué à considérer le film adapté comme premier et à n'effectuer que secondairement le parcours vers l'oeuvre écrite. (...)

L'adaptation cinématographique est donc, à certains égards, le sous-produit bâtard de cette industrialisation de la culture propre à une société qui fait commerce des produits de l'esprit comme de ceux de son agriculture ou de ses usines.¹⁷⁷

Concordamos com os dois críticos no facto de que não deve ser este o ponto de vista a adoptar. De facto, a adaptação cinematográfica de um texto literário provoca os efeitos acima mencionados, efeitos esses que não devem ser condenados e logo desprezados, mas sim averiguados e aceites como fruto da sociedade em que vivemos. Efectivamente, a industrialização já chegou à cultura como noutros sectores, falando-se de consumo, produto, mercado, etc, como noutro negócio qualquer. O cinema é hoje uma das maiores indústrias mundiais, fazendo, por isso, mover importantes ramos económicos. O conceito de autor cinematográfico torna-se incompatível com o de autor literário: um escritor produz a sua obra a título individual, um cineasta encabeça toda uma equipa que, afinal, se torna toda ela a autora do filme. Juntamente com este factor surge a condicionante económica que Sérgio de Sousa aponta como mais uma condição de diferenciação entre literatura e cinema; neste, os gastos são muito mais avultados que na primeira, o que torna o cinema dependente de um consumo de massas de modo a

¹⁷⁷ Brunel e Chevrel, p. 275.

alcançar o lucro monetário previsto, provocando uma “poética de mercantilização e coisificação estética.”¹⁷⁸

Hollywood representa esta indústria de massas presente no mundo do cinema, protagonizando o papel de veiculador da indústria dos meios de comunicação de massa. No seu ensaio sobre a posição dos *mass media* numa cultura popular, Lawrence Grossberg apresenta a seguinte definição destes transmissores de cultura e informação:

Mass media are primarily used for communication from a single point to a large number of points, or from a single source to an audience that includes many people. (...) Mass media allow the communicator little power to select and little likelihood of knowing much about the audience (...) [e] tend to separate the sender from the receiver. (...) The mass media include newspapers, magazines, books, radio, broadcast, satellite and cable television, film, records, and tapes.¹⁷⁹

Todos os *mass media* entram num processo de competitividade, não se diferenciando, por isso, de qualquer outro sector industrial cujas preocupações ao lançar um novo produto no mercado envolvem a garantia de que esse produto terá efectivamente uma procura que garanta o lucro da empresa. Grossberg considera a televisão o mais importante meio de comunicação de massas pelo seu fácil acesso por parte do público e pela junção das especificidades dos outros meios: “TV could show (like magazines) and tell (like radio), and it added motion (like cinema). More important, it could reach a larger audience.”¹⁸⁰ Por outro lado, o cinema, graças a esta competitividade alcançou igualmente um patamar de grande lucro ao enfrentar a concorrência oferecida pela televisão a partir dos anos 50. Em primeiro lugar, os sectores da indústria cinematográfica exploraram e espalharam a ideia de cinema como uma experiência social, levando a uma maior adesão por parte do público, sobretudo nos Estados Unidos, onde as receitas da indústria cinematográfica apenas voltaram a ter o mesmo lucro dos anos 40 na década de 80; a esta estratégia juntou-se a especialização do tipo de filme, ou seja, como refere Grossberg, os cineastas passaram a reger-se por

¹⁷⁸ Sérgio de Sousa, p. 77.

¹⁷⁹ Lawrence Grossberg, *Media Making – mass media in a popular culture*, Sage Publications, Thousand Oaks – California, 1998, p. 8.

¹⁸⁰ *Idem*, pp. 102-103.

géneros, como a FC, as artes marciais, o horror, procurando um público determinado e não uma audiência de massas.¹⁸¹

Esta especialização em determinados géneros literário-cinematográficos não exclui o carácter massificado do cinema; apesar de se ter tornado mais direccionado, o grande público continua a ser o receptor ambicionado. Hollywood surge como ícone deste negócio de biliões, transformando os filmes em “unidades de produção” destinadas ao consumo massificado, como o destaca Sérgio de Sousa.¹⁸²

A adaptação cinematográfica surge, assim, condicionada por factores de cariz económico e empresarial que a diferenciam logo à partida do contexto de produção literária. É precisamente este o caso das adaptações cinematográficas de obras de Philip K. Dick e de outras histórias de FC.

A obra de Philip K. Dick começou por ser cobiçada por Ridley Scott nos anos 80 do século XX e, até 2004, são estes os romances e contos de Dick transpostos para o cinema:

Contos:

We Can Remember It for You Wholesale, 1966: *Total Recall* de Paul Verhoeven, 1990.
Second Variety, 1953: *Screamers* (ou *Claw*) de Christian Duguay, 1996.
Impostor, 1953: *Impostor* de Gary Fleder, 2002.
The Minority Report, 1956: *Minority Report* de Steven Spielberg, 2002.
Paycheck, 1953: *Paycheck* de John Woo, 2003.
The Golden Man, 1954: *Next* de Lee Tamahori (as filmagens começarão em 2005, não havendo ainda data de estreia).

Romances:

Do Androids Dream of Electric Sheep?, 1968: *Blade Runner* de Ridley Scott, 1982.
Confessions of a Crap Artist, 1975: *Confessions d'un Barjo* de Jérôme Boivin, 1992.
A Scanner Darkly, 1977: *A Scanner Darkly* de Richard Linklater (a estrear em 2006).

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² Sérgio de Sousa, p. 78.

Em Portugal, e não só, o cinema constitui a causa do regresso de Dick ao mercado do livro, incidindo-se sobretudo nos últimos anos, isto é, no início do século XXI. Frank Rose, um dos participantes na página dedicada ao autor, designa este facto como “the second coming of Philip K. Dick”, título que escolheu para um dos seus muitos artigos sobre o autor, acompanhado do sub-título “the inside-out story of how a hyper-paranoid, pulp-fiction hack conquered the movie world 20 years after his death.”¹⁸³ Após a estreia do filme, surge o lançamento do livro: o consumo de um produto permite o consumo de outro. A adaptação cinematográfica apresenta-se, então, como mediadora e provocadora da tradução de obras literárias, não podendo, por isso, ser ignorada. Como afirmam Pierre Brunel e Yves Chevrel, “les adaptations cinématographiques constituent aujourd’hui un des aspects essentiels, trop souvent négligé, de la fortune d’un texte, et il semble qu’elles doivent être étudiées au même titre que ses traductions.”¹⁸⁴

Nesta perspectiva, e porque o primeiro objecto cultural derivado do conto *The Minority Report* é precisamente a adaptação cinematográfica (a tradução surge depois), ela deverá constituir o primeiro objecto de análise. Steven Spielberg realizou uma adaptação livre do conto, isto é, o conto foi apenas a base para o desenrolar do filme. Recorrendo ao trabalho de Alain Garcia¹⁸⁵, Sérgio de Sousa explicita o termo adaptação livre como “um processo activo de apropriação por transfiguração de um material literário de base, a partir do qual, mediante interacções semióticas múltiplas e complexas, se procede à construção de uma objectualidade estética independente.”¹⁸⁶

Como referido anteriormente, as diferenças entre os dois objectos culturais são evidentes. Uma delas prende-se com a personagem principal. No conto, John Anderton, é um homem velho, casado com Lisa, muito mais nova, detentor de grande prestígio profissional pois é o criador e executador do sistema Precrime; no filme, ele é Tom Cruise, mais jovem, com uma situação familiar complexa (separado da esposa Laura desde o desaparecimento do filho do casal, pelo qual Anderton se sente culpado), exercendo apenas o cargo de comissário da polícia precrime. A personagem principal no conto desdobra-se em três no filme: o criador do sistema é Lamar Burgess em colaboração com Íris Hinemam, John Anderton é apenas o comissário. A diferente faixa etária da personagem principal no conto e no filme tem uma consequência a nível de

¹⁸³ Frank Rose, “The second coming of Philip K. Dick”, www.wired.com/wired/archive/11.12/philip.

¹⁸⁴ Brunel e Chevrel, p. 274.

¹⁸⁵ Alain Garcia, *L’Adaptation. Du Roman au Film*, Éditions IF Diffusion, Paris, 1990.

¹⁸⁶ Sérgio de Sousa, p. 64.

temática de género. No conto, John Anderton acaba por partir para o exílio, para uma colónia humana fora do planeta Terra onde as condições de vida são ainda bastante retrógradas em relação às inovações tecnológicas no nosso planeta. Anderton protagoniza como que um regresso ao passado da sociedade humana, com menos progresso (que foi, afinal, o responsável pela sua partida). Dick explora neste final uma das temáticas recorrentes na FC: a nostalgia de um passado extinto face a um presente recheado de invenções científicas que, se vieram possibilitar um maior conforto e dinamismo na sociedade humana, provocaram também graves danos na privacidade e liberdade de cada cidadão. Se bem que esta situação nem sempre foi considerada pelos críticos como nostalgia e sim como profecia: nos anos 20 do século passado, Gernsback definia este género mesmo como profético e baseado em conhecimentos científicos. A passagem do carácter profético ao nostálgico deve-se a uma mudança de mentalidades provocada pelo acelerado progresso tecnológico: o que ontem era profecia, hoje é realidade e tanto os escritores de FC como os seus críticos sentiram a necessidade de adequar este género aos tempos actuais. A própria definição do género encontra-se hoje em actualização e evolução acompanhando as transformações tecnológico-científicas.¹⁸⁷

Em Dick, esta nostalgia pode ser vista no contexto das suas histórias, que, embora situado em futuros próximos, é muito similar ao contexto do escritor: os anos 50 nos Estados Unidos.

Apesar desta nostalgia não se evidenciar no filme, Spielberg coloca uma situação de certa forma semelhante pois provocará ela também o sentimento nostálgico: Anderton já foi mais feliz, vivendo com a sua esposa e filho de cerca de 6 anos até ao dia em que, por um momento de distração do pai, o filho é raptado nunca se chegando a saber o seu paradeiro. A presente toxicoddependência de Anderton e a sua vida privada infeliz contrastam com uma vida anterior junto da família, de quem Anderton sente

¹⁸⁷ Adam Roberts dedica um ensaio a esta questão, onde avança uma justificação:

There has been a shift in the role of the scientific novum; it now connects its readership less with a particular discourse of "science" and rather (...) with a materialistic, symbolic fiction for reconsidering the world. (...) The term science fiction today suggests an imaginative fiction in which one or more of the contemporary constraints upon the business of living are removed or modified. (...) This has something to do with a certain shift in cultural sensibilities. Space flight changed from being a thing of a gleamingly imagined future to being *real*, and then went on to pass that by and become, as it is nowadays, a thing of the *past*. (...)

Although many people think of SF as something that looks to the future, the truth is that most SF texts are more interested in the way things *have been*.

Adam Roberts, *Science Fiction*, Routledge, New York, 2000, p. 32.

saudades. Todavia, o efeito de nostalgia própria da FC terá sido abalado pela troca de situações, dado que esse sentimento expresso no conto torna-se mais específico da temática de literatura de FC do que a situação no filme, também ela bastante comum noutros géneros literários e cinematográficos. Digamos que Spielberg terá tentado com a escolha desta situação uma maior aproximação ao espectador, que mais facilmente se identificará com a situação familiar da personagem cinematográfica do que com a personagem literária. Por outro lado, tanto esta situação, como o desdobramento da personagem literária em três cinematográficas poderão estar relacionadas com a intenção de Spielberg de optar por um percurso heróico mais trágico e mais óbvio das personagens.

Outra diferença entre as duas criações relaciona-se com as cenas espectaculares presentes no filme e não no conto. O texto literário sugere o contexto adequado ao desenrolar dessas situações filmicas: um dos exemplos é a cena em que Anderton, para entrar na Agência Precrime disfarçado de modo a obter o relatório minoritário da sua situação, se submete a um transplante de olhos dado que o reconhecimento se processa por identificação óptica, o que não acontece no conto, onde a entrada na agência é menos aparatosa. Digamos que Spielberg conjugou a tecnologia de hoje com as ideias avançadas por Dick: o cinema assume-se como agente actualizador do conteúdo literário.

Sequencialmente, surge a já referida “ocasião editorial” averiguada no mercado editorial do país de origem de Dick, assim como noutros países, neste caso, em Portugal. Será esta a justificação para a existência de alguns contos de Dick traduzidos para português. *The Minority Report* é traduzido apenas em 2002, após a estreia em Portugal no mês de Fevereiro do mesmo ano do filme, na colecção da Presença logo no mês de Outubro, contando com duas edições nesse mesmo mês.

O mesmo já se teria passado com outro conto e outro romance, nomeadamente, *We Can Remember It for You Wholesale*, conto de 1966, base do filme *Total Recall* realizado em 1989 e estreado em 1990, a mesma data da tradução e publicação do conto na “Argonauta”, e *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, romance de 1968, adaptado (também livremente) por Ridley Scott para o cinema com o inesquecível *Blade Runner* em 1982, justamente a data da tradução e publicação do romance, desta feita na colecção da Europa-América.

Mesmo o número 14 da colecção de FC “Viajantes no Tempo” da Editorial Presença, lançado em Fevereiro de 2004, sugere uma “ocasião editorial”. Trata-se de

uma antologia de 11 contos de Dick intitulada *Pago para Esquecer*. Este é também o título em português do filme de John Woo de 2003, que, no original, partilha o título do conto em que se baseia – *Paycheck*, conto escrito por Dick em 1953. Sendo assim, a publicação do número 14 da colecção da Presença torna-se uma publicidade literária a esta adaptação que estreou a 19 de Fevereiro de 2004 em Portugal. Talvez pela sua reduzida mancha gráfica, o conto *Paycheck* tenha sido publicado em antologia, acompanhado por mais 10 contos escritos por Dick, o que contribuirá igualmente para um maior conhecimento da obra deste escritor.¹⁸⁸

Tanto na tradução de *The Minority Report* como na de *Paycheck*, a influência do cinema é notória, justificando a publicação em livro. André Lefevere considera esta situação como uma “reutilização” do material literário com uma nova função, ou seja, efectua-se a redescoberta de um determinado autor, porventura esquecido, e volta-se a utilizar a sua obra num contexto diferente. Os exemplos fornecidos por Lefevere são os de Lautréamont e do Marquês de Sade, ambos redescobertos pelos surrealistas.¹⁸⁹

O cinema terá desempenhado o mesmo papel que os surrealistas ao redescobrir as obras de Dick.

2º aspecto: O *best-seller* e a não-tradução

Pela pesquisa e inventário da presença da obra de Dick em Portugal, quer em traduções individuais, quer em antologias e colecções, conclui-se que Philip K. Dick encontra lugar nos *best-sellers* de FC portugueses. De 1967 até 2004, quase todos os seus romances de FC foram traduzidos para português, inseridos nas colecções de FC mais afamadas no nosso mercado editorial. As próprias colecções de FC iniciadas entre finais dos anos 50 e, sobretudo, até aos anos 90, representam também um fenómeno de *best-selling*. A justificação para este volume de vendas prende-se, numa primeira

¹⁸⁸ Esta “ocasião editorial” ocorre igualmente no sistema literário norte-americano: a antologia que comporta *Paycheck*, até ao início de 2003, intitulava-se *Beyond Lies the Wub*, remetendo para o título de outro conto de Dick que consta da antologia. A mudança para *Paycheck* regista-se no fim do mesmo ano, altura em que o filme estaria a chegar às salas de cinema norte-americanas.

No contexto português, a publicidade ao filme torna-se ainda mais evidente, pois o título da antologia não corresponde ao título do conto: *Pago para Esquecer*, anunciado na capa da antologia, refere directamente o filme, enquanto que o conto propriamente dito surge traduzido como *O Pagamento*.

¹⁸⁹ André Lefevere, “The Dynamics of the System: Convention and Innovation in Literary History”, in Theo D’haen, Rainer Grübel & Helmut Lethen (eds), *Convention and Innovation in Literary History*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, 1989, pp. 45-46.

instância, com o interesse essencialmente comercial do editor, o que compromete a qualidade da tradução da obra escolhida. Nas palavras de Lawrence Venuti:

Since the 70s, furthermore, the drive of interest to invest in bestsellers has become so prevalent as to focus the publisher's attention on foreign texts that were commercially successful in their native cultures, allowing the editorial and translating process to be guided by the hope of a similar performance in a different language and culture. (...) The appeal of translations to a mass readership invites the cultural elite to dismiss them as 'popular' or 'middlebrow', as 'failed attempts to approximate the achievement of the best books' according to the judgment of the literary press and academic institutions.¹⁹⁰

O *bestselling* na FC portuguesa (e não só) insere-se neste contexto pois, efectivamente, o interesse da crítica literária demorou a manifestar-se e as traduções das colecções de FC portuguesas, excepto, talvez, as da colecção "Viajantes no Tempo" da Editorial Presença, surgem como produções em série, apressadas, sem preocupações literárias e apenas com o intuito de serem consumidas depressa. Até a situação particular de Dick se assemelha a esta afirmação de Venuti, dado que, apesar do seu reconhecimento por parte da crítica tardar a acentuar-se, as suas histórias sempre encontraram compradores rapidamente.

Dick nasce em Portugal em 1967 pela mão da Editorial Panorama. Todavia, a FC já despertara a atenção de alguns autores e editores portugueses: nos anos 60 do século XX já se escrevem algumas obras de FC em português e as colecções e publicações apresentam uma tiragem regular. Os autores mais traduzidos pertencem ainda em maior número à geração anterior à de Philip K. Dick. Nas grandes colecções de FC portuguesas iniciadas durante os anos 50, os nomes Robert Heinlein, Clifford Simak e Robert Silverberg são os mais frequentes (por exemplo, na "Argonauta", com 558 números até hoje, Clifford Simak surge em 35 volumes, incidindo mais nos primeiros anos da colecção).

Tendo em conta a história da literatura, neste caso, a portuguesa, a tradução associa-se a uma vontade de importação, podendo exercer uma função conservadora ou

¹⁹⁰ Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation*, Routledge, London and New York, 1998, p. 124.

Venuti cita nesta passagem o ensaio de J. Radway, "The Book-of-the-Month Club and the General Reader: The Uses of 'Serious' Fiction", in C. Davidson (ed.), *Reading in America: Literature and Social History*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1989, p. 260.

inovadora no sistema literário de chegada. Relativamente à FC, por ser um género pouco praticado em Portugal, importam-se os escritores mais representativos, isto é, aqueles que haviam já adquirido uma posição central nos cânones do género. Sendo assim, a tradução pode vir a preencher uma função inovadora, estabelecendo um novo género literário onde ele não encontrara ainda raízes sólidas.

Em relação à importação de um novo género literário, Hendrik van Gorp refere que a relação entre a tradução e a sua função no sistema de chegada é bastante complexa, tendo de se considerar “le prestige et le caractère dominant ou dominé de la littérature d’arrivée et de la littérature source, ainsi que le statut du texte à traduire (...) le statut du genre auquel il appartient.”¹⁹¹ Para além desta constatação, van Gorp clarifica a relação entre o tipo de tradução e a sua função:

Dans la mesure où la littérature d’arrivée est prestigieuse et dans la mesure où le genre auquel appartient le texte à traduire est moins prestigieux, nous avons une chance plus nette que la traduction sera plutôt du type acceptable. Ou inversement, un genre très apprécié, telle la tragédie, ou un texte qui appartient à une littérature source prestigieuse, sera traduit d’une manière plutôt adéquate.¹⁹²

Uma tradução aceitável designa o tipo de tradução que aproxima o texto de partida do leitor do sistema literário de chegada; uma tradução adequada opta por aproximar o leitor do texto de partida. Fornecendo alguns exemplos comprovativos, van Gorp acrescenta a esta hipótese o seu inverso: uma tradução aceitável poderá considerar-se inovadora e uma tradução adequada poderá tornar-se conservadora. Tendo em conta esta flexibilidade, acaba por concluir que:

Ces quelques exemples illustreront sans doute que la littérature traduite peut remplir une fonction novatrice, resp. conservatrice dans la littérature

¹⁹¹ Hendrik van Gorp, “Types et Fonctionnement des Traductions dans l’Histoire des Genres Littéraires”, in *Actes du X Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée*, vol. I, Garland Publishing, New York & London, 1985, p. 165.

Esta comunicação de van Gorp partilha as mesmas bases teóricas da comunicação de José Lambert no mesmo congresso; essas bases encaram a tradução em termos de sistemas, o que conduz a uma investigação sobre todos os aspectos envolvidos na tradução de uma obra. Um desses aspectos prende-se com o género literário que poderá ajudar a clarificar a diferente evolução de dois sistemas literários. José Lambert refere mesmo que as traduções “permettent d’une manière singulière d’observer les parallélismes et les décalages entre les littératures, notamment au niveau de genres” (Lambert, “La Traduction, les Genres et l’Evolution de la Littérature : Propositions Méthodologiques”, in *Actes du X Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée*, vol. I, p. 128.)

¹⁹² van Gorp, p. 165.

d'arrivée, indépendamment de la stratégie traductionnelle (type de traduction et intentions des traducteurs individuels). Ces exemples illustreront également que l'évolution de la littérature, et plus concrètement d'un genre littéraire, n'est ni un enchaînement de causes et d'effets de caractère national et de réactions sur le plan formel, mais que différentes normes esthétiques (particulièrement génériques) et de nature non-esthétique (normes sociales, économiques, religieuses) jouent un rôle déterminant.¹⁹³

A importação de textos de FC norte-americanos para o sistema literário português relaciona-se, não só com o facto da sua produção ser em maior escala, mas também com o prestígio que tal literatura e sociedade possuem. Num Portugal fechado a muitas das novidades norte-americanas, cresce a curiosidade em relação a uma sociedade diferente. Uma das possibilidades de aceder a uma cultura em expansão como a norte-americana encontra-se na importação da sua literatura. No entanto, teremos de considerar aqui a atitude “castradora” da censura imposta pelo Estado Novo que, a partir dos anos 40 do século XX, se torna mais restritiva, sobretudo na produção nacional, chegando mesmo, na década de 60 à “proibição da simples referência na comunicação social a uma obra ou ao seu autor.”¹⁹⁴ Os temas considerados nocivos ao bom funcionamento da sociedade portuguesa da altura encontravam-se estipulados numa circular de 21 de Fevereiro de 1934 elaborada pela DGCI (Direcção-Geral de Censura à Imprensa), onde se enumeravam as obras proibidas no mercado editorial português:

“Todas as publicações nacionais ou estrangeiras de propaganda perniciosa contra a segurança e a boa administração do Estado feita por meio de doutrinas internacionalistas de carácter político e social que um equilibrado espírito nacionalista repudia e combate”, assim como “todas as publicações nacionais ou estrangeiras que versem assuntos pornográficos”, e ainda as que “por qualquer forma por que se apresentem, visem à perversão dos costumes

¹⁹³ *Idem*, p. 167.

Cerca de quatorze anos após este congresso, José Lambert redige um artigo onde faz uma apreciação crítica dos Estudos de Tradução dos anos 80, ressaltando o facto de algumas das afirmações proferidas até aí e das teorias sugeridas necessitarem de determinadas reformulações causadas pelos resultados de alguns estudos de caso. Neste artigo inédito, Lambert refere, entre outros, o trabalho desenvolvido nos anos 80 por ele próprio e por Hendrik van Gorp afirmando que, dadas as rápidas mudanças no mundo do fim do século XX, será necessário formular novas teorias e modelos de observação mais adaptados ao mundo moderno, o que não significa recusar todo o trabalho anterior; nas palavras de Lambert, “our previous models may still help in many situations, but we have to be aware of their limits and shortcomings.” (Lambert, “Models for Descriptive Research: from 1976 to 1996”, Universidade Católica de Leuven, 1996, p. 13).

¹⁹⁴ Cândido de Azevedo, *Mutiladas e Proibidas – para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Caminho, Lisboa, 1997, p. 20.

pela propagação de doutrinas não integradas nos princípios de uma moral sã ou propagação de ideias de carácter sexual, pseudo-científicas ou não, contra a honra e o pudor da mulher, a moral da família, ou que por qualquer outro meio tendam à subversão da sociedade portuguesa.”¹⁹⁵

Nos anos 60, esta atitude mais controladora incidia sobretudo nas publicações periódicas, sujeitas a censura prévia, o que não acontecia com os livros. No caso dos livros, um exemplar poderia ser apreendido para ser examinado depois de editado; se fosse confiscado, todos os exemplares o seriam também. Através deste processo, desenrolava-se uma auto-censura: escritores e editores eliminavam à partida as produções literárias que estavam previstas como ofensa à ordem e aos bons costumes portugueses de modo a não correrem riscos. Na linguagem de Gideon Toury, esta situação seria decrita como uma contínua relação de subordinação entre a censura, o agente subordinante, e a selecção das obras a serem traduzidas, ou seja, esta norma preliminar encontrava-se condicionada pela acção da censura.

Relativamente à FC, tomámos conhecimento de dois autores estrangeiros censurados. O escritor checo Karel Čapek (1890-1938) viu três das suas obras proibidas em Portugal: *R.U.R.* (1920), editada no nº 100 da colecção “Argonauta”¹⁹⁶, *A Guerra das Salamandras*¹⁹⁷, no número 102 da mesma colecção e *A Fábrica do Absoluto*, presente na colecção “Miniatura” da editora Livros do Brasil. Sendo de nacionalidade checa, Čapek estaria conotado pela Direcção-Geral de Censura com dois dos termos mais proibidos durante a ditadura salazarista: comunismo e marxismo, como se depreende das palavras de Cândido de Azevedo:

Outro aspecto da actividade da Censura que importa destacar é o que se prende com a atenção que dedicava não já apenas às obras marcadamente político-ideológicas, ou filosóficas, de carácter marxista-leninista, ou declaradamente críticas do regime político português, como na lógica do “Estado Novo” se compreenderia (não surpreendendo, assim, que estivessem interditas obras de Karl Marx, Lénine, Mao Tsé-Tung, e muitos outros), mas

¹⁹⁵ *Idem*, p. 55.

¹⁹⁶ Esta publicação ilustra a atitude de auto-censura por parte do editor; o número 100 da “Argonauta” é uma antologia intitulada *Os Melhores Contos de FC – De Júlio Verne aos Astronautas*, onde foi inserida a obra de Čapek acompanhada de 13 contos escritos por autores como Jules Verne, H.G. Wells, Arthur C. Clarke e outros consagrados contistas da FC internacional. Apenas a obra de Čapek contém um subtítulo na tradução portuguesa: *R.U.R., Comédia utópica em três actos e um prólogo*.

Agradecemos as úteis informações de João Barreiros sobre esta matéria.
¹⁹⁷ Esta obra voltou a ser publicada pela Editorial Caminho no número 13 da sua colecção de FC de Bolso em 1985, já em tempos de democracia.

também à literatura estrangeira em geral, que era igualmente objecto de frequentes proibições.¹⁹⁸

Nesta perspectiva, a nosso ver, a censura a este escritor encontrará maior justificação na sua nacionalidade do que no facto de escrever FC.

O romance *Feira-Crime* (no original, *Mad-Ball*, escrito em 1953) de Fredric Brown (1906-1972), escritor norte-americano de FC, é igualmente censurado em 1963 ao ser editado pela Íbis na colecção “Ângulo Negro”, no número 9. Esta censura não terá directamente a ver com o género FC pois Brown assumia-se como escritor de FC e de histórias de mistério, ou seja, temas da literatura fantástica. *Mad-Ball* insere-se precisamente na sua obra de cariz fantástico e não de FC. Mais uma vez, a perseguição da censura à FC não é directa e sim por ser regularmente relacionada com a literatura fantástica, dado terem autores comuns.

Quanto a escritores nacionais, Mário-Henrique Leiria torna-se o exemplo mais ilustrativo com os seus *Contos do Gin-Tónico* de 1973, “‘apimentados’ politicamente para a época, apesar de envolvidos em roupagem FC&F-surrealista, mas curiosamente, o regime deixou passar.”¹⁹⁹ Também o romance *O Grande Cidadão* de Virgílio Martinho sofreu esta proibição em 1963²⁰⁰; esta obra é considerada pelo seu criador como “uma fábula de aviso e prevenção contra males que nos podem voltar a acontecer”, referindo-se ao regime salazarista. O Grande Cidadão, a autoridade que domina a sociedade descrita por Virgílio Martinho, é uma presença invisível, fazendo lembrar o romance *1984* de George Orwell, onde se aborda um dos temas mais recorrentes da FC: a história alternativa.

De acordo com o inventário levantado pela APEL (Associação Portuguesa de Editores e Livreiros) em Junho de 1974 das obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o regime de Salazar e de Marcello Caetano, nomes ligados à FC como Dórdio Guimarães²⁰¹ e Roussado Pinto²⁰² surgem como censurados, embora a atitude censória se evidencie mais na sua obra de cariz policial.

¹⁹⁸ Azevedo, p. 201.

¹⁹⁹ António de Macedo num útil *mail* enviado à lista do CLFC, o Clube de Leitores de Ficção Científica brasileiro com mais associados, disponível em www.clfc.rg3.net.

²⁰⁰ Este romance foi adaptado ao teatro pelo próprio escritor já no pós 25 de Abril, sendo novamente publicado pela Plátano Editora em 1976.

²⁰¹ Escritor de Literatura policial e FC. A sua obra *Canto Psicadélico* pela editora Manuel Simões e Rui Mendes foi censurada.

²⁰² Os seus seis romances policiais escritos sob o pseudónimo de Ross Pynn foram censurados: *O Caso da Mulher Nua*, *O Caso da Mulher Sádica*, *O Caso da Mulher Suicida*, *O Caso da Mulher Deportada*, *O*

Não obstante a censura nestes escritores, as obras mais representativas do género continuam a ser importadas para Portugal logo a partir dos anos 60; falamos aqui dos escritores da geração anglo-americana de FC da década de 50. Dick chega, então, ao nosso país um pouco mais tarde, porque não se encontra nem entre os mais clássicos nem entre os mais velhos escritores de FC.

Todas as obras de Dick traduzidas para português encontram-se nos quadros seguintes, divididos cronologicamente.

De 1967 a 1973

5 traduções de romances na mesma colecção de FC

Títulos	Tradutores (as)	Datas	Publicações
<i>Os Sobreviventes</i>	Maria Roque Casimiro	1967	Série Antecipação, nº 3 Editorial Panorama (Lisboa)
<i>Regresso ao Passado</i>	J. M. Ferreirinha	1967	Série Antecipação, nº 8 Editorial Panorama (Lisboa)
<i>Lotaria Solar</i>	Eduardo Saló	1969	Série Antecipação, nº 21 Editorial Panorama (Lisboa)
<i>Os Olhos do Céu</i>	Teresa Curvelo	1969	Série Antecipação, nº 27 Editorial Panorama (Lisboa)
<i>A Revolução dos Brinquedos</i>	J. J. Serrano	1970	Série Antecipação, nº 35 Editorial Panorama (Lisboa)

O primeiro encontro do leitor português com a obra de Philip Dick celebra-se em 1967 com a tradução de Maria Roque Casimiro do romance *Dr Bloodmoney, or How We Got along after the Bomb* (Ace Books, 1965), com o título *Os Sobreviventes*, inserida no número 3 da colecção/série “Antecipação”, da Editora Panorama, dirigida por Lima Rodrigues, uma das colecções de FC mais bem sucedidas na década de 60 e 70 em Portugal com cerca de 69 números publicados (apenas traduções de autores anglo-americanos). Para além de Dick, com cinco romances traduzidos, encontram-se

Caso da Mulher das Meias Negras e *O Caso da Mulher Cega*; este último teve edição na Afrontamento e os restantes na Íbis.

Com o seu nome verdadeiro, Roussado Pinto viu censurado o romance *O Homem Pervertido* pela editora Rui Lima.

nomes como Robert Silverberg (com oito obras traduzidas ao longo de toda a actividade da colecção), Poul Anderson (no total, com sete) e Hugh Walters (no total, com cinco). Todos os outros escritores são representados por uma ou duas obras traduzidas (ver Anexo 1).²⁰³

A capa da tradução publicita o prémio ganho por Dick, de forma a convencer o leitor da qualidade da obra; de facto, Dick é inserido no campo literário português após a atribuição de um dos mais ambicionados prémios de FC: o prémio *Hugo*, arrebatado pelo escritor em 1963 com o romance *The Man in the High Castle*, escrito em 1962. A referência ao prémio literário torna-se até enganadora parecendo que o prémio foi atribuído a esta obra agora traduzida (*Dr. Bloodmoney*, escrita em 1963 e publicada em 1965) e não à já referida.²⁰⁴ De qualquer forma, a primeira colecção de FC portuguesa a conduzir o nome Philip K. Dick à literatura nacional decidiu seguir os trâmites comuns na escolha de uma obra a importar: o editor escolhe a obra mais recente do escritor (apenas dois anos de diferença entre a produção original e a tradução). A primeira obra de Dick foi publicada em 1952 – um conto; o primeiro romance em 1955. No entanto, os leitores portugueses não travam o primeiro conhecimento com a obra de Dick através dos primeiros livros, mas através de um romance produzido após mais de dez anos de experiência como escritor de FC (e não só – lembremo-nos que, por volta de 1967, Dick já exploraria mais o terreno da FC com *Fantasia*).

Dr Bloodmoney, or How We Got along after the Bomb retrata um mundo pós-apocalipse, tendo este sido causado pelo uso de bombas nucleares. Dentro dos temas de FC, é um dos mais recriados pelos escritores.

Sendo assim, Dick surge em Portugal como mais um autor de FC norte-americana, que já ganhou um prémio e cuja obra importada não apresenta problemas de interpretação por parte do leitor de FC português, já, de alguma forma, familiarizado com o tema trabalhado no romance. Por outro lado, novos temas e novas formas de os explorar vão-se desenvolvendo na literatura de FC anglo-americana e Dick, entre outros, arrebatava-os para o seu trabalho. Estamos nos anos 60, década em que a FC tenta rejuvenescer e criar os seus mundos – estamos na altura da *New Wave* e do desenvolvimento da *Science Fantasy*. No entanto, o leitor português recebe, por

²⁰³ Para uma melhor visualização da composição das colecções abordadas, em anexo, encontram-se gráficos ilustrativos dos escritores com maior número de obras publicadas em cada uma dessas colecções no espaço de tempo em que Dick também foi publicado.

²⁰⁴ Aliás, nas três próximas traduções de Dick nesta colecção, a capa ostenta sempre a referência ao prémio *Hugo*, nunca divulgando o nome do romance com qual o ganhou.

enquanto, as obras mais claramente classificadas de FC de Dick, ou seja, aquelas cujos temas e sua exploração seguem ainda os parâmetros dos anos 40. Talvez porque o leitor não estivesse ainda preparado para as vertentes mais complexas da obra do escritor norte-americano? Estando agora a afirmar-se, o género necessitaria de bases (obras importadas) mais facilmente reconhecíveis como FC, ou seja, as obras que possuem os temas clássicos da FC, como é o caso de *Dr Bloodmoney*.

Dos responsáveis pelas cinco traduções presentes na colecção “Antecipação”, Eduardo Saló representa o tradutor que mais se dedicou à FC: para além de ter traduzido outras obras de Philip K. Dick, como veremos adiante, traduziu igualmente outros grandes nomes da FC anglo-americana, quer em conto (por exemplo, a colectânea *Visões de Robot (Robot Visions)* de Isaac Asimov para a colecção “Nébula”), quer em romance (por exemplo, *A Máquina do Tempo (Time Machine)* ou *a Ilha do Doutor Moreau (The Island of Dr Moreau)*, ambos de H.G. Wells para a colecção “Romances de Ficção Científica” do Círculo de Leitores). Eduardo Saló poderá ser considerado um dos tradutores portugueses mais experiente no género da FC, não apresentando um vínculo especial a nenhuma das editoras que publicam FC, excepto nos anos 80, quando Saló traduzia, quase exclusivamente, muitas das obras publicadas na colecção de FC da Europa-América. Este vínculo será, antes, ao género da FC, levando várias editoras a contratarem os serviços do tradutor sempre que deles necessitavam nesta área. Digamos que Saló se “institucionalizou” como tradutor de FC no começo da sua importação para Portugal (não esqueçamos que traduziu os mais famosos romances de Wells - um pioneiro da FC - para a língua portuguesa). Todavia, as suas traduções recebem duras críticas dos mais recentes estudiosos portugueses de FC: são “más e de péssima qualidade.”²⁰⁵

Todos os números desta colecção apresentam o mesmo formato de edição (ver Anexo 2)²⁰⁶: livro de bolso cuja capa exhibe o nome do escritor, a referência ao prémio ganho, o título da obra, acompanhado de uma *catch phrase*²⁰⁷ - que pretende introduzir a história e seduzir o leitor pelo *suspense* - e de uma ilustração bastante colorida a que

²⁰⁵ Colocamos entre aspas por se tratar de uma citação, mas chamemos-lhe citação comum a todos os fãs, escritores e críticos de FC portugueses pois tal afirmação encontra-se espalhada e proferida em *blogs*, *chats* e *fóruns*, em clubes de fãs, em encontros ou debates de FC; sempre que as traduções de Eduardo Saló (e as traduções portuguesas de FC, sobretudo até aos anos 80) são referidas, invoca-se a má qualidade, principalmente em termos de vocabulário específico da FC, como “spaceship” ou “precog”.

²⁰⁶ Para uma melhor visualização dos números publicados de traduções de Dick, decidiu-se apresentar em anexo algumas das capas desses números.

²⁰⁷ A título de exemplo, na primeira tradução – *Os Sobreviventes*, esta frase é: “Um mundo morreu, outro nasceu”.

os leitores de FC se habituaram por ser específica do género (ou uma nave espacial, ou uma cidade em ruínas ou a galáxia, etc, etc). Na contracapa, o leitor poderia contar com um breve resumo da obra. Este traço característico da publicação de FC anunciava já a ligação que se pretendia estabelecer entre o texto literário e o cinema. Nesta altura (anos 60 e 70), maioritariamente no contexto anglo-americano, o cinema recorria já a várias obras de FC adaptando-as à tela; um dos marcos da FC cinematográfica, *2001 – Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick, estreia em 1968, adaptado de um conto de Arthur C. Clarke (autor presente na colecção da Panorama).

No interior do livro está presente a referência às outras quatro séries da mesma editora, anunciando-se os lançamentos mais recentes e os futuros. Em relação à tradução propriamente dita, apenas podemos contar com o título original da obra traduzida, com o nome do(a) tradutor(a) e as várias informações editoriais. Não existe qualquer tipo de prefácio ou nota.

Por vezes, as páginas finais publicitam um evento ou uma iniciativa da editora, como por exemplo na tradução de *Solar Lottery* em 1969, onde a última página da publicação anuncia a “Tertúlia do Livro, uma iniciativa da Galeria Panorama” e seu objectivo:

Propõe-se a “Tertúlia do Livro” preencher a seguinte lacuna que afecta a cultura portuguesa: Não dispõe o nosso meio editorial de recursos económicos para oferecer ao público aquele nível desejável de obras que constituem o património clássico e singular da cultura, porque sendo raridades, só junto de um público menos numeroso e mais sequeiro de uma literatura de características invulgares, oferecem riscos económicos que as editoras presentemente não podem comportar.

Neste sentido, a editora pretende oferecer aos membros desta tertúlia, mediante uma quota anual, “obras que dêem uma síntese expressiva da literatura nacional e estrangeira”, como por exemplo *Arte de Amar* de Ovídio ou *As Trovas de D. Diniz*. A literatura fantástica está presente com *Manuscrito de Saragoça* de Jan Proctocky. Esclarece-se ainda que “a fim de respeitar a qualidade destas obras, dando aos leitores portugueses uma imagem fiel do seu valor literário, as traduções ficarão a cabo dos nomes mais responsáveis da literatura portuguesa.”

A partir dos anos 50, a Editorial Panorama publica cinco colecções/séries simultâneas, cada uma dentro de um género diferente: a já referida série “Antecipação”,

a série “Contos”, a série “Diversos”, a série “W” (de *Western*) e a série “Antologia” que, como o próprio nome indica, publica traduções de antologias apenas de contos de FC, na sua maioria anglo-americanos. O primeiro volume desta série, publicado em 1968 e intitulado *Terrestres e Estranhos*, é constituído por uma antologia traduzida de outra já organizada nos Estados Unidos em 1966 (que contém dezasseis contos de FC de escritores anglo-americanos como Arthur C. Clarke, Damon Knight, Poul Anderson e o próprio coordenador da antologia na sua forma original, Robert Silverberg) à qual se juntam contos de escritores nacionais como Fernando Saldanha, Natália Correia e o próprio coordenador nacional da antologia já traduzida por Eduardo Saló e enriquecida com os contos nacionais, Lima Rodrigues, que exploram o tema do confronto entre o terrestre e o estranho/alienígena. Uma nota da editora acompanha a antologia, na qual se afirma:

Nove [histórias] são-nos apresentadas por autores estrangeiros, grandes nomes da ficção científica mundial. Sete são autores nacionais, o que, por si só, constituirá surpresa para muitos que nos lêem. Acontece, porém, que contrariamente ao que é habitual no nosso meio, desta vez não são apresentados escondidos sob pseudónimo estrangeiro mas pelo seu próprio nome de baptismo. A cada um o que lhe pertence. Assim mesmo. Será que o pseudónimo estrangeiro melhoraria a qualidade ou o mérito dos trabalhos apresentados? Melhoraria as vendas? Decerto. Mas nem só de pão vive o homem.

A este tema, outros se seguirão. E, sempre que possível, os autores nacionais aqui estarão, numa afirmação viva de que “também existimos”.²⁰⁸

Nota-se, claramente, uma vontade e um esforço de afirmação por parte dos escritores e editores nacionais para que o género passe a ocupar uma posição mais central no panorama literário português iniciando um processo de canonização ao compilar algumas das obras nacionais em antologias. No interior desta antologia, antes do conto de cada escritor, foi introduzida uma pequena referência biobibliográfica de cada um a fim de promover a sua produção literária dentro da FC.

Por outro lado, o número dois desta colecção “Antologia”, publicado em 1969, intitulada *Viajantes no Tempo*, apresenta apenas nomes anglo-americanos (H.G. Wells, Lester Del Rey ou Alfred Bester) e ostenta o subtítulo de “Doze obras-primas da ficção

²⁰⁸ Lima Rodrigues (org), *Terrestres e Estranhos*, nº 1, Editorial Panorama, Lisboa, 1968, pp. 7-8.

científica”. Trata-se da tradução da antologia *Voyagers in Time*, igualmente coordenada por Silverberg e publicada nos Estados Unidos em 1967, continuação da primeira *Earth Man and Strangers*. Nesta segunda antologia não foi seguida a mesma estratégia da primeira, ou seja, não foram introduzidos autores nacionais lado a lado com os autores anglo-americanos. Talvez a razão resida no subtítulo, “Doze obras-primas da ficção científica”, acrescentado pelos editores portugueses. Obter o estatuto de obra-prima requer um certo reconhecimento que será ainda prematuro conferir a uma obra portuguesa. Por outro lado, os editores desta antologia poderão ter considerado que não existia ainda nenhuma obra portuguesa que explorasse de forma adequada o tema tratado na presente antologia, a viagem no tempo, como o exploravam as obras anglo-americanas presentes na antologia original; para os mesmos editores, o tema da primeira antologia, terrestres e estranhos, teria já algumas representações nacionais merecedoras de publicação.

Esta colecção publicou mais dois números: *Obras-Primas da Ficção Científica*, 1º e 2º volumes, igualmente traduções de duas antologias norte-americanas, com o título original *Masterpieces of Science Fiction* sob a direcção de Sam Moskowitz, onde figuram nomes como Jules Verne, Edgar Allan Poe, Mary Shelley no 1º volume e Edgar Rice Burroughs, Hugo Gernsback, H. P. Lovecraft no 2º. Não é uma colecção de bolso, embora seja em *paperback* (apenas a editora Círculo de Leitores publicou em *hardback*).

Até 1974, a inserção de Philip K. Dick no sistema literário português é levada a cabo exclusivamente por esta colecção. Como já referido na história da edição de FC em Portugal, até aos anos 80, as colecções mais influentes de FC eram apenas duas: a “Antecipação” e a “Argonauta”, que tentariam publicar alternadamente para evitar repetições que comprometessem a venda dos números publicados. Embora a “Argonauta” fosse mais antiga, tendo já a “Antecipação” adquirido os direitos de autor, a “Argonauta” apenas decidiria publicar Philip K. Dick quando não houvesse concorrência.

De 1974 a 1979

2 traduções: um romance e um conto em duas colecções de FC

No pós-revolução, a publicação de FC é mais reduzida. A vontade de importação que nasce em meados dos anos 50 e se prolonga nos anos 60 não se concretiza entre 1974 e 1979; a expansão do género terá que esperar melhores tempos editoriais.

Títulos	Tradutores (as)	Datas	Publicações
<i>A Máquina de Governar</i>	Eurico da Fonseca	1974	Colecção Argonauta, nº 207 Livros do Brasil (Lisboa)
<i>Impostor</i>	Maria Celeste Pedro	1979	Colecção OG, Ficção Científica, nº 1 Portugal Press

Lançada pela editora Livros do Brasil, chegando a publicar 558 números até à data - apenas traduções, na maioria, de obras anglo-americanas - a maior colecção de FC portuguesa, a “Argonauta” é inaugurada, como a “Antecipação”, no final da década de 50 (1957), sendo dirigida por Eurico da Fonseca²⁰⁹, também um dos tradutores mais activos nesta colecção. No entanto, apenas começa a incluir obras de Dick a partir de 1974. Até aí, os autores publicados eram, essencialmente, ingleses e norte-americanos da geração anterior a Dick, como por exemplo Ray Bradbury, Isaac Asimov or Robert Heinlein. Em Portugal, continuava-se na era Gernsback/Campbell, com uma FC de carácter lúdico-pedagógico, enquanto que, sobretudo nos Estados Unidos, se exploravam já outras potencialidades da FC: Dick avançava uma noção de alteridade e paranóia social e não muito tardaria a chegada do experimentalismo neste género que criticava precisamente o tipo de FC desenvolvida pelos escritores que continuavam a ser os únicos presentes em traduções portuguesas.

Com 15 volumes dedicados à sua obra (11 romances, dois dos quais publicados em dois números, e 2 antologias de contos), Philip K. Dick encontra-se entre os mais traduzidos nesta colecção (ver Anexo 3)²¹⁰. Em 1974 surge a primeira tradução de Dick

²⁰⁹ Juntamente com Eduardo Saló, Eurico da Fonseca dedicou grande parte da sua actividade de tradutor à FC, tendo traduzido romances, colectâneas e contos de vários escritores do género, sobretudo anglo-americanos.

²¹⁰ Ver nota nº 203.

No entanto, ao longo de toda a actividade desta colecção, isto é, de 1957 até à data, existem escritores com mais números dedicados à sua obra. Os seis escritores com um número de publicações superiores a Dick na “Argonauta” são: Clifford Simak com 35 números, Robert Heinlein com 31,

pela “Argonauta” – *A Máquina de Governar*, romance com o título original de *Vulcan’s Hammer*, escrito em 1960 e publicado no mesmo ano pela Ace Books. O tema explorado é o da máquina: *Vulcan* é uma marca de computadores que governa o mundo. Considerado, até pelo próprio autor, o seu pior romance, escrito essencialmente para ser vendido e dar lucro, surge aos olhos do leitor português como “um exemplo clássico da chamada ‘ficção sociológica’”, como o afirma a pequena nota que o acompanha e que também justifica que, “por motivos de ordem técnica, o n.º 206 da colecção “Argonauta” não pôde ser publicado na data prevista, tendo consequentemente sido antecipada a saída da presente obra de Philip K. Dick”.

O formato desta colecção aparenta muitas semelhanças com a “Antecipação”: o livro de bolso continua a ser o escolhido, com as ilustrações coloridas e a pouca informação acerca da tradução e do escritor original (ver Anexo 4). A “Argonauta” utiliza, contudo, um método diferente da “Antecipação” que poderá ser visto como uma maior publicidade, mas também como um melhor enquadramento das obras na colecção. A capa revela-nos, logo no topo ou no canto inferior direito, o nome da colecção, o nome do autor ao centro, assim como o título. A contracapa anuncia a próxima obra dando continuidade à colecção (no interior, insere-se uma lista dos últimos 20 ou 30 números contribuindo para essa continuidade); assim, todo o leitor que se interessar pela colecção nesta altura saberá o que pode adquirir do passado e do futuro.

Em relação à segunda tradução deste período, datada de 1979, ela protagoniza a estreia de Dick em Portugal na área do conto. No entanto, este conto não surge por mérito do próprio autor a título individual; ele vem, antes, ligado à antologia em que se insere. A tradução de Maria Celeste Pedro encontra-se englobada numa outra colecção portuguesa de FC, a “OG”, pela Portugal Press. Trata-se de uma antologia em muito semelhante às da série “Antologia” da Editorial Panorama: o editor e escritor Damon Knight publica-a nos Estados Unidos em 1978 com o título *The Metal Smile*, compilando 12 contos de escritores anglo-americanos, uns mais clássicos (como Isaac Asimov, Poul Anderson ou Algys Budrys), outros mais recentes, pertencentes já a uma geração pós-Campbell, tais como Brian Aldiss, Gordon Dickson e Philip K. Dick. A

Fredrick Pohl com 26, Brian Aldiss com 18, James Blish com 17 e Ray Bradbury com 16. Terá de se ter em conta que se trata de escritores mais velhos que Dick ou que escreveram posteriormente à sua morte. Por outro lado, nem todos os números correspondem a uma obra: em certos casos, uma obra expande-se por três números da colecção (por exemplo, os 31 números dedicados a Heinlein incluem apenas 21 obras já que 3 delas expandem-se por 3 números cada e 4 por 8).

Portugal Press publica-a em tradução portuguesa, num formato maior que o de bolso, mas em *paperback* com a ilustração já característica do género.

Não se voltou a repetir uma tradução de um conto de Dick em Portugal antes de 1989. Esta tradução do conto de Dick surge, então, associada a uma escolha feita anteriormente no contexto anglo-americano, escolha essa adoptada no sistema literário português. *Impostor*, seu nome original, foi escrito e publicado pela primeira vez em 1953 na revista *Astounding*. Inserido no volume dois da colectânea de contos de Dick publicada nos Estados Unidos, este comenta-o da seguinte forma: "Here was my first story on the topic of: Am I a human? Or am I just programmed to believe I am human? When you consider that I wrote this back in 1953, it was, if I may say so, a pretty damn good new idea in sf."²¹¹ De facto, a temática do andróide deve muito a Dick; na exploração de um dos temas mais recorrentes na sua obra, Dick questiona o que é de facto humano e o que não o é.

De 1980 a 1989

13 traduções e 3 segundas traduções de romances; 1 tradução da primeira parte de uma antologia (8 contos) em duas colecções de FC.

É a partir dos anos 80 que a publicação de Dick mais se faz sentir, coincidindo com o *boom* na edição portuguesa referida no capítulo sobre a história da edição deste género em Portugal.

Títulos	Tradutores (as)	Datas	Publicações
<i>Ubik</i>	Américo de Carvalho	1980	Colecção Livros de Bolso FC, nº 6 Europa-América (Lisboa)
<i>Os 3 Estigmas de Palmer Eldritch</i>	Carolina de Oliveira	1981	Colecção Livros de Bolso FC, nº 10 Europa-América (Lisboa)
<i>O Mistério de Valis</i>	Eurico da Fonseca	1981	Colecção Argonauta, nº 300 e nº 301 Livros do Brasil (Lisboa)

²¹¹ Philip K. Dick, *Second Variety*, Vol. 2, Orion Publishing Group, London, 2003, p. 395.

<i>Blade Runner Perigo Iminente</i>	Raquel Martins	1982	Colecção Livros de Bolso FC, nº 43 Europa-América (Lisboa)
<i>O Deus da Fúria</i>	Eurico da Fonseca	1982	Colecção Argonauta, nº 305 Livros do Brasil (Lisboa)
<i>*Depois da Bomba</i>	Eurico da Fonseca	1983	Colecção Argonauta, nº 309 Livros do Brasil (Lisboa)
<i>O Homem Duplo</i>	Eurico da Fonseca	1983	Colecção Argonauta, nº 316 Livros do Brasil (Lisboa)
<i>Vazio Infinito</i>	Teresa Pinto Pereira	1983	Colecção Livros de Bolso FC, nº 57 Europa-América (Lisboa)
<i>O Profanador</i>	Manuel Eduardo dos Santos	1984	Colecção Livros de Bolso FC, nº 71 Europa-América (Lisboa)
<i>A Penúltima Verdade</i>	José Lourenço Galego	1984	Colecção Livros de Bolso FC, nº 74 Europa-América (Lisboa)
<i>Fenda no Espaço</i>	Elisabeth Marques Jesus de Sousa	1984	Colecção Livros de Bolso FC, nº 79 Europa-América (Lisboa)
<i>A Invasão Divina</i>	Eurico da Fonseca	1984	Colecção Argonauta, nº 328 Livros do Brasil (Lisboa)
<i>O Homem mais Importante do Mundo</i>	Eurico da Fonseca	1985	Colecção Argonauta, nº 336 Livros do Brasil (Lisboa)
<i>*Arma Impossível</i>	Eurico da Fonseca	1985	Colecção Argonauta, nº 342 Livros do Brasil (Lisboa)
<i>Os Clãs da Lua de Alfa</i>	Nuno Miranda	1987	Colecção Livros de Bolso FC, nº 133 Europa-América (Lisboa)
<i>*Lotaria Solar</i>	Samuel Soares	1989	Colecção Livros de Bolso FC, nº 152 Europa-América (Lisboa)
<i>A Máquina Preservadora - 1</i>	Raul de Sousa Machado	1989	Colecção Argonauta, nº 387 Livros do Brasil (Lisboa)

*segunda tradução da mesma obra

Nas décadas de 80, duas colecções exibem o trabalho de Philip K. Dick alternadamente: a já referida “Argonauta” e a colecção “Livros de bolso de FC” da editora Europa-América, iniciada em 1980, contando com 249 números (11 dos quais são romances de Dick – ver Anexo 5)²¹². Durante as últimas décadas do século XX, esta colecção foi considerada a melhor colecção de FC em Portugal pelo seu dinamismo e qualidade nas traduções, embora os tenha vindo a perder ao direccionar maior atenção à outra colecção de FC da mesma editora, a “Nébula”, a qual se apossou do título de melhor colecção, pecando, no entanto, pela periodicidade errática.

Mais uma vez, o formato de bolso associa-se à FC; também a Europa-América opta por ele na sua colecção, bem como o mesmo tipo de ilustrações e o anunciar do próximo volume na contracapa, assim como a enumeração de outras obras já traduzidas na colecção do mesmo autor (ver Anexo 6). Prima, no entanto, por uma informação mais detalhada sobre o escritor e a obra anunciada ao inserir em cada volume, embora de uma forma não sistemática, uma pequena introdução ou uma citação/crítica proferida por alguém pertencente ao mundo da FC ou até um prefácio do tradutor que se encarrega de traçar uma breve biografia do escritor em causa, juntamente com um pequeno excerto retirado da presente obra ou um curto texto sobre a sua história a fim de cativar o leitor fornecendo-lhe dados antecipadamente. Prova disso é a primeira tradução nesta colecção de um dos romances de Philip K. Dick, *Ubik*, que contém um pequeno texto que adianta o nome de algumas personagens do romance e provoca o desejado *suspense*:

Que é que arrancou Joe Chip ao ano 1992 e o colocou num *Willys-Knight* de 1930, dirigindo-se a um funeral em Des Moines, Iowa, num mundo que nunca ouvira falar de psis, de inerciais, de precogos e de antiprecogos e de semivida congelada? (...)

A resposta era *UBIK* e nele se lia a diferença entre a vida e a morte...²¹³

Joe Chip é o protagonista deste romance de Dick e *Ubik* é algo que só descobrimos no fim do romance. Este texto enumera desde logo termos próprios da FC, alertando o leitor para os temas tratados na obra.

²¹² Ao longo de toda a actividade desta colecção, isto é, de 1980 até à data, existe apenas um escritor com mais números dedicados à sua obra do que Dick; trata-se de Robert Heinlein, com 16 números, equivalendo a 14 obras do escritor, dado que uma delas ocupa 3 números da colecção.

²¹³ Philip K. Dick, *Ubik* (trad. Américo de Carvalho), Europa-América, Lisboa, 1980, p. 3.

A tradução de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* parece ser a mais completa em termos de elementos peritextuais. O volume começa por apresentar algumas citações proferidas por outros escritores de FC; a título de exemplo, surge a afirmação de Michael Moorcock: “Dick produz calmamente ficção séria numa forma popular e não pode haver mais louvor”. Para além da alusão à adaptação cinematográfica deste romance²¹⁴ (identificação do realizador, argumentista e protagonista), o peritexto conta ainda com uma nota do editor sobre o autor, onde se enumeram as obras de Dick, aproveitando o editor para referir as já publicadas nesta colecção e as previstas para brevemente. Por último, o leitor conta com informação sobre os dois prémios ganhos por Dick: o *Hugo* e o *John Campbell*²¹⁵, assegurando-se assim uma maior legitimação do romance.

O aparecimento mais recente da colecção da Europa-América no mercado português em relação à colecção “Argonauta” poderá justificar esta informação mais completa em torno dos volumes, dado que, nos anos 80, os números da “Argonauta” começam a surgir, eles também, acompanhados de uma introdução, prefácio ou biobibliografia do escritor traduzido. Será, não uma deficiência da “Argonauta” em tempos mais antigos, mas uma exigência de mercado – o leitor começa a querer saber mais sobre o que lê e essa contextualização verifica-se em todas as colecções da época, bem como hoje em dia. Por outro lado, este facto poderá constituir prova da conquista de estatuto literário do género em Portugal: o desenvolvimento da recepção crítica portuguesa das obras de Dick provocou uma maior preocupação em contextualizar o escritor e a obra que se traduz naquele momento.

O número 305 da “Argonauta”, *O Deus da Fúria* de Philip K. Dick, data do mesmo ano de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* e apresenta igualmente uma introdução que pretende estabelecer uma continuidade com o romance *Valis*, publicado nos números 300 e 301: “Os pontos de contacto com *O Mistério de Valis* são óbvios, podendo dizer-se que *O Deus da Fúria* é a chave daquela obra.” O número 305 da “Argonauta” contém, caso raro, uma nota do tradutor no fim do volume com o objectivo de esclarecer o leitor sobre o Povo Dogon que é referido neste romance. Será mais um indício de que Dick começa a suscitar interesse por parte da crítica portuguesa.

²¹⁴ A mudança do título para *Blade Runner* (título do filme) revelou-se até nas últimas edições norte-americanas.

²¹⁵ O Prémio *John W. Campbell Memorial*, como o próprio nome indica, honra o grande editor dos anos 50, John Campbell; existe desde 1973 e é atribuído anualmente apenas a romances por uma comissão de críticos literários anglo-americanos.

Eurico da Fonseca protagoniza o tradutor mais envolvido na circulação de obras de Philip K. Dick em língua portuguesa; para além de dirigir a colecção “Argonauta”, destaca-se pelo maior número de traduções inseridas na mesma. Paralelamente às sete traduções de sete romances de Philip K. Dick produzidas de 1980 a 1989 (oito ao todo, contando com a primeira tradução de 1974), Eurico da Fonseca é ainda responsável por muitas outras traduções dentro da colecção “Argonauta”, quer de romances (cerca de 90), quer de colectâneas (cerca de 10). Sendo um tradutor técnico por excelência (fora da FC, traduziu inúmeros manuais de informática), por vezes foi-lhe apontado um certo excesso de informação e explicação de termos e invenções científicas presentes nas obras bem como uma escassa qualidade literária pela rapidez com que produzia as ditas traduções. A fidelidade a uma colecção divulgadora de um género literário específico encontra-se no trabalho de Eurico da Fonseca, acrescida de uma responsabilidade editorial, visto este tradutor acumular o cargo de director da mesma colecção, o que lhe confere o estatuto de seleccionador das obras a que o leitor português terá acesso e a forma de acesso no tipo de tradução escolhido. Eurico da Fonseca lidará, então, com os dois tipos de normas enunciadas por Gideon Toury: como director, ele terá de escolher os trabalhos a serem traduzidos, seguindo uma norma preliminar; como tradutor, ele terá de tomar decisões no próprio processo de tradução, seguindo normas operacionais.

Pela pena de Eurico da Fonseca surge, pela primeira vez em Portugal, uma segunda tradução de um romance de Philip K. Dick, *Dr. Bloodmoney, or How We Got along after the Bomb*, com o título *Depois da Bomba*, já referido anteriormente como a primeira tradução portuguesa de Philip K. Dick por Maria Roque Casimiro em 1967 na colecção “Antecipação”. Qual a razão de uma nova tradução após 16 anos? A alteração mais notória entre as duas traduções constata-se numa actualização da língua portuguesa na tradução de Eurico da Fonseca por motivos linguísticos e tecnológicos. Um dos exemplos encontra-se na distinta expressão utilizada pelos dois tradutores para definirem a acção de abertura da loja. A tradutora em 1967 descreve-a como “Começou a arrumar os mostruários e as tabelas de preços”²¹⁶, enquanto Eurico da Fonseca opta já pela acção mais electrónica: “Começou a ligar os anúncios e as tabuletas luminosas”²¹⁷, o que até se assemelha mais ao original: “he began turning on displays and signs.”²¹⁸

²¹⁶ Philip K. Dick, *Os Sobreviventes* (trad. Maria Roque Casimiro), Galeria Panorama, Lisboa, 1967, p. 15.

²¹⁷ Philip K. Dick, *Depois da Bomba* (trad. Eurico da Fonseca), Livros do Brasil, Lisboa, 1983, p. 18.

²¹⁸ Philip K. Dick, *Dr Bloodmoney or How We Got along after the Bomb*, Arrow Books, Great Britain, 1977, p. 12.

Trata-se de um processo de modernização a actuar na literatura traduzida no seu contexto de recepção. Assim como o filme de Steven Spielberg actualiza e desenvolve algumas das tecnologias sugeridas por Dick no conto *The Minority Report*, a tradução de Eurico da Fonseca utiliza vocábulos mais adequados aos anos 80 em Portugal.

O título das duas traduções também apresenta modificações. Enquanto que a tradução de 1967 traduz apenas a ideia de sobrevivência, não esclarecendo a causa, a de 1983 refere concretamente o que aconteceu (o título da primeira tradução, *Os Sobreviventes*, torna-se mais ambíguo do que o da segunda, *Depois da Bomba*). Para além disso, a primeira tradução ignora a primeira parte do título original, *Dr. Bloodmoney*, nome de uma das personagens principais do romance, um cientista que sobrevive à destruição nuclear do continente americano, mas que é um dos responsáveis por essa destruição; no entanto, *Dr. Bloodmoney* surge apenas alusivamente na obra original dado que o nome deste cientista é Dr. Bluthgeld, tradução alemã do nome inglês. Por sua vez, a segunda tradução, apesar de não o traduzir, tem em conta o significado deste nome, como explica o tradutor Eurico da Fonseca em nota de rodapé:

Note-se que “Bluthgeld” é a tradução literal do nome de “Bloodmoney” – citado no título original. Para além do seu simbolismo directo (pois significa “dinheiro de sangue”) há que considerar que ele constitui uma alusão aos cientistas alemães ou de origem alemã que então dirigiam nos E.U.A. os ensaios nucleares e a construção de mísseis, e ainda à figura de “Dr. Strangelove”, o estranho amante da guerra e da destruição, do filme do mesmo nome.²¹⁹

Em 1985, também por Eurico da Fonseca na colecção “Argonauta”, é publicada a segunda tradução portuguesa de *The Zap Gun*, 15 anos após a primeira, esta, a cargo de J.J. Serrano pela Série “Antecipação”. Desde logo, a diferença de título: em 1970, o romance recebe o nome de *A Revolução dos Brinquedos*; em 1985, passa a chamar-se *A Arma Impossível*. Como no par de traduções anteriores, na mais recente opta-se por uma tradução mais literal do título e insere-se uma pequena nota introdutória e explicativa (ausente na primeira tradução) da história a seguir-se. Em *A Arma Impossível*, a introdução tenta justificar o título escolhido: “É uma arma impossivelmente destruidora, uma arma que num simples e rápido movimento – zap – tudo elimina.”²²⁰

²¹⁹ Philip K. Dick, *Depois da Bomba* (trad. Eurico da Fonseca), p. 89.

²²⁰ Philip K. Dick, *A Arma Impossível* (trad. Eurico da Fonseca), p. 5.

Até 1989, traduz-se mais uma obra de Philip K. Dick pela segunda vez em português: *Solar Lottery*, romance de 1955, traduzido primeiramente em 1969 pelo já referido Eduardo Saló na Série “Antecipação” e, vinte anos mais tarde, por Samuel Soares na colecção de FC da Europa-América. Neste caso, ambos os tradutores optaram pelo título literal, *Lotaria Solar*, mas é a primeira tradução que mais informação nos dá por conter uma nota do autor e um breve resumo antes do primeiro capítulo.

Em 1989, surge a primeira colectânea de contos de Philip K. Dick em português; trata-se da tradução de *The Preserving Machine*, uma colectânea de Philip K. Dick publicada nos Estados Unidos em 1969, contendo 15 contos do autor, os mesmos 15 repartidos por dois volumes da colecção “Argonauta”; não há nenhuma referência a este facto nas traduções e a ordem dos contos é diferente.

Os anos 80 e 90 ilustram a mais vasta produção em conto de FC em Portugal. A Editorial Caminho inaugura a sua colecção onde destaca várias obras portuguesas, na maioria, colectâneas, que começam a ser reconhecidas pelos prémios conquistados. Uma das temáticas mais trabalhadas por escritores de FC portugueses é a história alternativa; sendo Dick um dos precursores, será útil tomar conhecimento da sua obra, tanto em romance como em conto. Os contos de Dick e de outros escritores de FC servirão de “manual” aos escritores nacionais ao serem traduzidos para português. Por outro lado, o filme baseado em *We Can Remember It for You Wholesale*, um dos contos pertencentes a esta colectânea, estaria a terminar as filmagens estreando em 1990.

De 1990 a 1999

5 novas traduções e 1 segunda tradução de romances; 1 tradução da segunda parte de uma antologia (7 contos) em 3 colecções de FC

Títulos	Tradutores (as)	Datas	Publicações
<i>A Máquina Preservadora - 2</i>	Raul de Sousa Machado	1990	Colecção Argonauta, nº 390 Livros do Brasil (Lisboa)
<i>*Universos Paralelos</i>	Eduardo Saló	1991	Orion, Clássicos de Ficção Científica, nº4 Edições 70 (Lisboa)
<i>A Transmigração de Timothy Archer</i>	João Patrício Álvares	1993	Colecção Livros de Bolso FC, nº 198 Europa-América (Lisboa)

<i>Marionetas Cóslicas</i>	Eduardo Saló	1993	Colecção Livros de Bolso FC, nº 201 Europa-América (Lisboa)
<i>O Homem do Castelo Alto</i>	António Porto	1993	Colecção Argonauta, nº 427 e nº 428 Livros do Brasil (Lisboa)
<i>O Tempo dos Simulacros</i>	António Porto	1993	Colecção Argonauta, nº 436 Livros do Brasil (Lisboa)
<i>Os Jogadores de Titã</i>	António Porto	1994	Colecção Argonauta, nº 441 Livros do Brasil (Lisboa)

*segunda tradução da mesma obra

Na última década do século XX, Philip K. Dick continua a ser publicado em Portugal pelas duas grandes colecções portuguesas de FC da década anterior. No entanto, nasce uma nova colecção, a “Orion” das Edições 70. Num formato um pouco maior que o de bolso, esta colecção demonstra o seu inicial entusiasmo nesta autocaracterização:

Uma colecção de FC que procura abranger diversas áreas em que se divide hoje este género literário que adquire, cada vez mais, uma maior autonomia na literatura mundial. A antecipação, o maravilhoso, o lendário, a fantasia, o ontem que não foi e o amanhã que poderá não ser (...). Tudo isto surgirá em obras quer de autores já clássicos do género, quer dos novos nomes que se afirmam com indiscutível qualidade.

Apesar deste manifesto, a colecção resumiu-se a apenas oito números publicados, um dos quais, um romance de Dick, *Eye in the Sky*, já publicado em 1969 com o título *Os Olhos do Céu* pela Série “Antecipação”. Desta feita, surge como *Universos Paralelos*, mais uma tradução de Eduardo Saló.

The Man in the High Castle é a obra mais famosa de Philip K. Dick pela incrível história alternativa que oferece ao leitor e que mais não é do que uma resposta à questão provavelmente levantada com muita frequência por muitos: e se a Alemanha tivesse ganho a Segunda Guerra Mundial? Auxiliador desta fama é claramente o facto de a esta obra ter sido atribuído o mais prestigioso prémio de FC, o *Hugo*, o que não passa despercebido na tradução (aliás, como em nenhuma outra dado que o prémio ganho é

sempre bem destacado na capa do livro em todas as colecções, como por exemplo na tradução de *Flow my Tears, the Policeman Said*). Ao ser anunciada a atribuição deste prémio na capa, o leitor confiará mais na qualidade da obra visto já ter sido reconhecida por uma instituição, assim como o editor a terá escolhido pelas mesmas razões.

De 2000 a 2004

2 segundas traduções de romances; 1 nova tradução de romance; 1 tradução de um conto e outra de 11 contos (colectânea) na mesma colecção de FC

Títulos	Tradutores (as)	Datas	Publicações
<i>Relatório Minoritário</i>	Saul Barata	2002	Colecção Viajantes no Tempo, nº 2 Editorial Presença (Lisboa)
<i>*Os Tr3s Estigmas de Palmer Eldritch</i>	Luís Santos	2003	Colecção Viajantes no Tempo, nº 5 Editorial Presença (Lisboa)
<i>*Ubik Entre dois mundos</i>	Luís Santos	2003	Colecção Viajantes no Tempo, nº 7 Editorial Presença (Lisboa)
<i>O Pagamento</i>	Saul Barata	2004	Colecção Viajantes no Tempo, nº 14 Editorial Presença (Lisboa)
<i>À Espera pelo Passado</i>	Carlos Grifo Babo	2004	Colecção Viajantes no Tempo, nº 21 Editorial Presença (Lisboa)

*segunda tradução da mesma obra

Em Outubro de 2002, publica-se uma obra de Dick inédita em Portugal: o conto analisado neste trabalho, *The Minority Report*. A responsável é a editora Presença e a sua estreada colecção de FC, “Viajantes no Tempo”. Esta colecção passa a ser a única responsável pelas traduções das obras de Dick até aos nossos dias já que a “Argonauta”, a única colecção de referência do género inaugurada nos anos 50 e ainda activa em Portugal, não publica obras de Dick desde 1994.

Paralelamente ao conjunto de obras de Philip K. Dick importadas e traduzidas para o sistema literário português, existe o seu oposto, o conjunto de obras não importadas e, conseqüentemente, não traduzidas. O fenómeno da não-tradução verifica-se em termos de género literário e de formas narrativas e torna-se tão pertinente como a tradução de outras obras de Dick pois ilustra de igual modo o funcionamento do nosso sistema literário. Como afirma José Lambert, “l’absence de traduction, dans un sous-genre, à certaines époques ou dans certaines littératures devient aussi symptomatique que la manière dont les traductions sont élaborées.”²²¹

Analisemos, em primeiro lugar, a não-tradução em termos de género literário. Como vimos no traçar da história de Philip K. Dick nos Estados Unidos, este escritor explorou os temas da FC e da Fantasia Científica e aí tornou-se um dos mais famosos escritores. Todavia, explorou igualmente a literatura *mainstream*, onde nunca lhe foi reconhecido o estatuto. Qual seria a razão porque Dick desejava tanto obter prestígio na literatura *mainstream* norte-americana, quando já o tinha na FC? Segundo Bruce Gillespie, a resposta encontra-se no desejo de ser integrado no cânone literário norte-americano e respeitado pela comunidade literária fora da FC, evitando assim o chamado *ghetto*, mas a conjuntura em que se encontrava ditou-lhe outro percurso:

Part of the answer is undoubtedly that it was very easy for Philip Dick to write successful science fiction. He turned to it a bit too naturally. Like many of us, he began reading science fiction when he was twelve years old. Unlike many young sf readers, he was at the same time reading his way through the rest of world literature. By the time he began glimpsing a career for himself as a writer, his ambition was to become an American Maupassant or Balzac. His technique of interleaving chapters, each chapter based on a different set of characters, was based more from the great nineteenth-century European novelists than the works of anyone in science fiction. But before he could have his success in literary fiction, he met Anthony Boucher, editor of the *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, who published his first story – a science fiction story – in 1951. Phil Dick had just been married for the second time, had no job, was highly ambitious as a writer, and found himself with the need to find money fast.²²²

²²¹ José Lambert, “La Traduction”, in Marc Angenot et al, *Théorie Littéraire. Problèmes et Perspectives*, PUF, p. 154.

²²² Bruce Gillespie, “The Non-Science Fiction Novels of Philip K. Dick”, Comunicação no Encontro da “Nova Mob”, 1 de Outubro de 1990, in www.philipkdick.com.

A maior parte destes romances foram escritos durante os anos 50, quando Dick esperava ainda o seu reconhecimento neste género, o que nunca chegou a acontecer. Por ausência deste reconhecimento por parte dos críticos e das casas editoriais, quase todos os romances considerados *mainstream* de K. Dick obtiveram publicação póstuma²²³ e nenhum se encontra traduzido para português.

Na sua globalidade, a obra de Philip K. Dick mereceu um maior interesse por parte da crítica académica e do entrecho editorial apenas após a sua morte e o enorme sucesso de *Blade Runner*. José Manuel Mota afirma mesmo que “é pouco à vontade que o crescente número de críticos da obra de Philip K. Dick se voltam para a sua produção exterior ao campo da ficção científica.”²²⁴

Em termos de reconhecimento literário, o estatuto adquirido pelo escritor e/ou sua obra no seu sistema literário é transposto para o sistema literário de chegada. Tivessem sido aclamadas as obras *mainstream* de Dick como o foram as de FC nos Estados Unidos, possivelmente, o leitor português teria acesso à sua obra de literatura realista como tem a grande parte da sua obra de FC. Mais uma vez, o editor e o crítico desempenham o seu papel de criadores de uma imagem do autor.

Analisemos de seguida a não tradução em termos de formas narrativas. Como já referido, a FC elegeu duas estruturas de construção: o romance e o conto. A tradução de uma literatura de FC para Portugal, independentemente da sua nacionalidade, vive maioritariamente do primeiro, importando apenas uma pequena parte do que se produz em conto. Facto intrigante dado que o conto literário escrito se encontra bem enraizado na literatura portuguesa pela sua tradição secular, estando presente em todas as épocas, com diversos intuitos, público variado e temas abundantes. Contudo, a FC não faz parte dessa abundância, sobretudo na tradução; na produção nacional, embora, se escreva

²²³ A lista abaixo enumera os romances *mainstream* de Dick e a sua data de publicação nos Estados Unidos:

The Man whose Teeth Were all alike (1984)

Puttering about in a Small Land (1985)

In Milton Lumky Territory (1985)

Humpty Dumpty in Oakland (1986)

Mary and the Giant (1987)

The Broken Bubble (1988)

Nick and the Glimming (1988)

The Dark-Haired Girl (1988)

Gather Yourselves Together (1994)

O romance *Confessions of a Crap Artist* constitui excepção, pois chegou a ser publicado como *mainstream* nos Estados Unidos em 1975, antes da morte de Dick.

²²⁴ Mota, “Mainstream or Crap: Philip K. Dick, o artista de caca”, in *O Cãnone nos Estudos Anglo-Americanos*, p. 267.

mais em conto do que em romance, as razões são de ordem editorial, dado que a publicação em Internet suplanta a efectuada em papel.

A noção de *best-seller* associa-se à de prémio literário. Como afirma João Pedro George, “as instituições literárias contribuem, através de mecanismos como os prémios, para a constituição de cânones, os quais se assumem, por sua vez, como factores essenciais para a conservação e continuidade dessas mesmas instituições.”²²⁵ Em FC, o Prémio *Hugo* e o Prémio *Campbell* ocupam o topo de uma vasta lista de muitos outros²²⁶: o primeiro por ser atribuído por uma das mais consagradas instituições literárias na FC, a Convenção Mundial de Ficção Científica; o segundo pela sua importância académica pois é atribuído por vários membros de várias universidades norte-americanas. As obras honradas com tais prémios mais facilmente merecerão tradução em Portugal, ou qualquer outro país, do que as não premiadas. Philip K. Dick foi galardoado com o Prémio *Hugo* em 1963 com o romance *The Man in the High Castle* e com o *Campbell* em 1974 com o romance *Flow my Tears, the Policeman Said*, ambos traduzidos para português. Os seus contos não se encontram reconhecidos por nenhum prémio – talvez por isso, não existam muitos traduzidos. Já Theodore Sturgeon²²⁷ ou Brian Aldiss²²⁸, com alguns prémios atribuídos a contos de sua autoria, encontram a sua obra de *short story* mais traduzida em Portugal.

A justificação para a tradução de alguns contos de Dick encontrar-se-á, então, na sua adaptação cinematográfica.

Concluindo, temos, num total de 45 romances de Philip K. Dick, 25 traduzidos para português (6 deles com duas traduções diferentes) e, num total de 124 contos, 27 traduzidos (1 deles com duas traduções) sempre inseridos em colecções de FC.

²²⁵ João Pedro George, *O Meio Literário Português (1960/1998)*, Difel, Lisboa, 2002, p. 4.

²²⁶ Só em Língua Inglesa, John Clute menciona na sua enciclopédia de FC onze prémios individualmente, referindo, no entanto, muitos outros, como o prémio australiano *Ditmar*, o francês *Prix Jules Verne*, o japonês *Seiun* ou o alemão *Kurd Lasswitz*. A enciclopédia de John Clute não refere nenhum dos prémios portugueses ou brasileiros, embora exista já uma lista considerável, como por exemplo o prémio “Simetria”, o “Branquinho da Fonseca”, o da revista *Paradoxo* ou, já no contexto luso-brasileiro, o prémio “Argos”.

²²⁷ O seu conto *Slow Sculpture* ganhou o prémio *Hugo* em 1971 e o *Nébula* em 1970, encontrando-se traduzido no número 305 da colecção “Argonauta” com o título *Escultura Lenta*. Este número data de 1990 e é uma tradução de uma antologia editada por Isaac Asimov em 1977, intitulada *The Hugo Winners* (em português, *A Nave das Sombras* por ser o título do primeiro conto da antologia).

Isaac Asimov, ele também um escritor de contos consagrado, actua aqui como editor, seleccionando apenas quatro dos vários escritores já reconhecidos pelo prémio *Hugo*.

²²⁸ A sua colectânea *The Long Afternoon of Earth* (também conhecida por *The Hothouse Series*) ganhou o prémio *Hugo* em 1962, tendo sido traduzida para português por três editoras: em 1980, no número 1 da colecção “Contacto” da editora Gradiva com o título *A Longa Tarde da Terra*, na colecção “Romances de FC” do Círculo de Leitores com o mesmo título e, finalmente, em 1994, nos números 463 e 464 da colecção “Argonauta” com o título *Os Últimos Dias da Terra*.

Tendo em conta a análise do percurso das obras de Dick traduzidas para português, constata-se o *boom* da sua publicação nas últimas duas décadas do século XX (ver Anexo 7). Philip K. Dick, não representando a FC clássica, mas a geração anglo-americana que mais lutou por um maior reconhecimento do género fora do seu *guetto*, tornou-se, em Portugal, um dos escritores mais procurados, o que se confirma com a aposta mais recente na FC levada a cabo pela Editorial Presença. A tradução em Portugal poderá ter atribuído a Dick o estatuto de clássico no nosso sistema literário, embora não o seja assim considerado nos Estados Unidos.

Com esta difusão, consequência das adaptações cinematográficas, os outros meios de comunicação social desenvolvem também a temática da edição de FC em Portugal, sobretudo a de traduções de Philip K. Dick graças à aposta da Editora Presença. Num artigo do Jornal *Público*, no suplemento mensal *Mil Folhas* de 5 de Julho de 2003 (altura da publicação do número 7 da colecção com a tradução do romance *Ubik* de Dick) escreve-se assim a história editorial das traduções do autor norte-americano em Portugal desde 1982 até 2003:

Boa parte dos livros de Philip K. Dick tiveram edições portuguesas há cerca de 20 anos, após o sucesso do filme *Blade Runner*, pelas editoras Europa-América e Livros do Brasil – muitas vezes, infelizmente, em traduções medíocres. Após ter lançado, no ano passado, *Relatório Minoritário*, a Presença parece apostada em recuperar o autor com as novas traduções de Luís Santos. (...) Num trabalho coerente, onde, porém, algumas das soluções resultaram mais elegantes que outras. De qualquer modo, na comparação das traduções actuais com as antigas os fãs do autor encontrarão garantidamente um exercício suplementar.²²⁹

3º aspecto: Comparação da obra original e da tradução de *The Minority Report*

Como analisar uma tradução em relação ao seu original? José Lambert e Hendrik van Gorp propõem um modelo descritivo que começa por elaborar um conjunto de questões que servirão, posteriormente, para a elaboração de uma teoria, sempre acompanhada de um estudo histórico. No entanto, José Lambert afirma que, até hoje, nenhum modelo descritivo se adapta verdadeiramente às novas condições

²²⁹ In www.editpresenca.pt/imprensa.

culturais, o que não quer dizer que não se possam utilizar algumas das contribuições dos modelos anteriores na tentativa de responder às questões básicas, mas analisadas ao pormenor: “Who? Where? When? How? For whom? Why? By whom?”²³⁰

Segundo Theo Hermans, o termo mais comum nos Estudos de Tradução é o adjetivo “descritivo”, “as in ‘descriptive approach’ or ‘descriptive translation studies’”²³¹, por oposição ao adjetivo “normativo” e às abordagens nele baseadas. A distinção entre uma abordagem descritiva e uma normativa pode ser compreendida com a seguinte afirmação de José Lambert:

The idea that research was (and still is) needed becomes clear only on the basis of the discussions opposing the dominantly normative approach to translation that was common in the mid-1970s: instead of setting standards for translations, which is essentially prospective and didactic, translations, both those which had not yet been done and those which had been completed, had to be looked at in terms of their actual features; they had to be described and/or observed as they are instead of being “imagined” according to personal likes and dislikes.²³²

A abordagem normativa deu lugar a uma abordagem mais descritiva nos Estudos de Tradução, assim como noutras disciplinas, por exemplo na Linguística.

Nascidos na década de 70, os Estudos de Tradução têm conquistado, progressivamente, desde essa altura, a sua independência em relação à Literatura Comparada, bem como outras disciplinas ligadas à tradução. Como afirma Susan Bassnett, “as relações entre literatura comparada e o estudo da tradução têm sido complexas e problemáticas. A tradução sempre foi tendencialmente vista como o parente pobre, uma actividade que exigia pouco talento e criatividade”²³³, já que os comparatistas sempre privilegiaram a leitura das obras na língua nativa (esta relação assemelha-se, aliás, à da FC como parente pobre da chamada literatura *mainstream*).

É com o contributo, entre outros, de Itamar Even-Zohar e seus colaboradores, sobretudo Gideon Toutry, que se esboça uma nova teoria da Tradução, ao avançarem com a teoria dos polissistemas, o que permitiu a incidência do estudo no texto de

²³⁰ José Lambert, “Models for Descriptive Research: from 1976 to 1996”, p. 13.

²³¹ Theo Hermans, *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester, 1999, p. 7.

²³² Lambert, “Models for Descriptive Research: from 1976 to 1996”, p. 2.

²³³ Susan Bassnett, “Da Literatura Comparada aos Estudos de Tradução”, in Helena Buescu (org.), *Floresta Encantada*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001, p. 289.

chegada e não no texto original. O modo como Even-Zohar questionou o domínio do original face à obra traduzida orientou os Estudos de Tradução para uma percepção da função da tradução como reveladora do funcionamento de um sistema literário. Susan Bassnett resume assim o contributo do teórico:

É que Even-Zohar foi muito mais longe do que o simples ataque à falta de precisão na linguagem usada para falar de tradução: ele fez notar que, conquanto a tradução pareça ter desempenhado um papel importante na evolução das culturas nacionais, este facto foi quase ignorado pelos historiadores da cultura, além de não existir praticamente nenhuma investigação sobre a função da literatura traduzida num sistema literário.²³⁴

Even-Zohar avança com o termo polissistema, com o objectivo de “make explicit the conception of a system as dynamic and heterogenous in opposition to the synchronistic approach”²³⁵, definido como “a multiply stratified whole where the relations between center and periphery are a *series* of oppositions.”²³⁶

Surge assim o termo “Polissistema Literário” e a discussão da função da literatura traduzida dentro dele. Segundo Even-Zohar, as traduções levadas a cabo por um sistema literário interagem com este pelo menos a dois níveis:

(a) in the way their source texts are selected by target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (...); and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies - in short, in their use of the literary repertoire - which results from their relations with the other home co-systems.²³⁷

Posto isto, o reconhecimento da importância dinâmica da literatura traduzida no seio de um polissistema literário deverá ser concretizado; aliás, Even-Zohar considera-a “not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it.”²³⁸ A teoria do polissistema literário veio fornecer uma nova

²³⁴ *Idem*, p. 292.

²³⁵ Itamar Even-Zohar, “Polysystem Theory”, in “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, 11:1, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv, 1990, p. 9.

²³⁶ Even-Zohar, “System, Dynamics, and Interference in Culture: a synoptic view”, in “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, 11:1, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv, 1990, p. 88.

²³⁷ Even-Zohar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, in “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, 11:1, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv, 1990, p. 46.

²³⁸ *Ibidem*.

orientação ao estudo da tradução, pois definiu-lhe uma abordagem funcional e direccionada, em primeiro lugar, para o sistema literário de chegada, o que vai de encontro à abordagem descritiva.

No entanto, a disciplina de Estudos de Tradução deve igualmente a sua afirmação a outros teóricos. Hermans resume o nascimento desta disciplina graças aos esforços conjugados dos investigadores reunidos pela primeira vez em Leuven em 1976:

Individuals brought their own expertise and interests: Even-Zohar had his polysystem hypothesis, Toury his empirical emphasis, Lambert a large-scale research project on translation history, Lefevere a preoccupation with philosophy of science, and Holmes a synthetic view spanning the theory and practice of translation. The chemistry worked.²³⁹

Temos vindo a tentar clarificar a posição da literatura traduzida de FC no sistema literário português, sobretudo na tradução das obras de Philip K. Dick. Analisaremos agora apenas uma dessas traduções: a do conto *The Minority Report*, traduzido por Saul Barata com o título *Relatório Minoritário*, inserido na colecção “Viajantes no Tempo” da Editorial Presença em 2002.

_ A colecção “Viajantes no Tempo”

Tanto no país de origem como em Portugal, a antologia que contém o conto *The Minority Report* sofreu a influência do trabalho de Steven Spielberg. Em Portugal, a tradução do conto é publicada num só número (os outros contos presentes na antologia norte-americana não foram publicados) na colecção “Viajantes no Tempo” da Editorial Presença.

Esta editora preferiu um formato maior ao de bolso, talvez numa tentativa de desmistificar a associação entre literatura popular e de fraca qualidade com o formato de bolso. Também as ilustrações exibem grandes alterações em relação às colecções dos anos 80: menos cores explosivas e mais serenidade, o que poderá ser interpretado como o assumir de uma neutralidade a fim de despir o fato que as editoras portuguesas, seguindo as europeias e as norte-americanas, vestiram à FC noutros tempos (ver Anexo 8). Numa outra perspectiva, esta mudança poderá reflectir o processo de canonização do género. Aos olhos do leitor-comprador, a colecção da Presença de FC apresenta-se

²³⁹ Hermans, p. 13.

exactamente com o mesmo visual de qualquer outra colecção ou qualquer outro género literário: somente após a leitura do resumo na contracapa, o leitor, desconhecedor do autor publicado, reconhece o género literário desta colecção.

Inaugurada pelo romance *Samurai: Nome de Código*, de Neal Stephenson, a “Viajantes no Tempo” conta com 23 números até hoje, 5 dos quais são publicações de Dick: 3 romances, dois deles já traduzidos nas colecções referidas anteriormente, um conto e uma antologia de contos, estes, sim, estreantes na literatura portuguesa, à excepção de um, anteriormente traduzido na “Argonauta”. Philip K. Dick surge como o mais publicado nesta colecção. Orson Scott Card, Ursula K. Le Guin, Jack Chalker e John C. Wright estão representados na colecção com duas das suas obras.

A Presença parece querer retomar os passos da Editora Caminho e da sua já extinta colecção de FC ao publicar grandes nomes – clássicos e mais recentes - pertencentes ao género literário (na sua maioria anglo-americanos, é certo, mas, efectivamente, são eles que continuam a ser os grandes nomes) alternadamente com alguns nomes portugueses, mais uma vez clássicos e estreantes; exemplo do primeiro caso é a publicação de um romance de João Barreiros (*A Verdadeira Invasão dos Marcianos*), exemplo do segundo é a publicação do primeiro romance de Nuno Neves (*O Sentido Latente*).

Duas segundas traduções de dois grandes romances de Philip K. Dick compõem esta colecção da Presença: *Os Três Estigmas de Palmer Eldritch* e *Ubik*, ambos traduzidos por Luís Santos. O termo *precog*, tão em voga depois do filme de Spielberg, dispensa explicações de maior na tradução de Luís Santos que resolve manter o termo assim mesmo (e mais porque Saul Barata já o introduzira e explicara ao leitor português na tradução de *The Minority Report*, publicada poucos meses após a estreia do filme); todavia, em 1981, data da primeira tradução de *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, a tradutora Carolina de Oliveira, não se sentindo tão à vontade com o termo, começou por se referir a *precogs* na língua portuguesa como alguém com “qualidades precognitivas”, como se pode ver na comparação destes dois excertos:

- Vocês têm ambos qualidades precognitivas. (...)
- Você é mesmo a minha nova assistente nas Miniaturas P.P.?

- Sou, claro. Quer dizer que não se lembra? Pois ... Você deve ter qualidades precognitivas de tal ordem, deve ver tão bem o futuro, que o passado, para si, não deve ser mais do que uma recordação nebulosa.²⁴⁰
- Bem, vocês são ambos *precogs*. (...)
- Você é mesmo a minha nova assistente nas Concepções M.A.? – perguntou Barney.
- Sim, claro; não me diga que não se lembra? Mas imagino que você seja igual a muitos *precogs* de primeira: vêem o futuro tão bem, que apenas possuem uma vaga ideia do passado.²⁴¹

Esta alteração de uma tradução para outra revela um dado importante sobre as normas da tradução literária, situadas entre as regras (o que se assume como obrigatório) e as idiossincrasias subjectivas (onde existe mais liberdade). O conceito de norma na tradução foi definido por Gideon Toury a partir da sociologia:

Sociologists and social psychologists regard norms as the translation of general values or ideas shared by a certain community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into specific performance-instructions appropriate for and applicable to specific situations, providing they are not [yet] formulated as laws. These instructions, the norms, are acquired – even internalized – by individual members of the community during the socialization process, and may be said to serve as criteria, in comparison with which actual instances of behavior are evaluated or judged by the group as a whole and by its members individually.²⁴²

Dentro do estudo da tradução, este conceito divide-se em dois tipos: as normas preliminares (envolvendo toda a “política” de tradução, começando pela escolha da obra a traduzir) e as normas operacionais (as decisões tomadas durante o acto de traduzir, tanto a nível macro-textual (normas matriciais), por exemplo a divisão em capítulos, como micro-textual (normas textuais), por exemplo, a escolha de vocabulário). As normas operacionais textuais “may be either purely linguistic (including general stylistic norms) or literary (determining, for instance, what is appropriate for literature

²⁴⁰ Philip K. Dick, *Os 3 Estigmas de Palmer Eldritch* (trad. Carolina de Oliveira), Europa-América, Lisboa, 1981, p. 7.

²⁴¹ Philip K. Dick, *Os Tr3s Estigmas de Palmer Eldritch* (trad. Luís Santos), Editorial Presença, Lisboa, 2003, p. 13.

²⁴² Gideon Toury, “The Nature and Role of Norms in Literary Translation”, in *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv, 1980, p. 51.

in general, for a translated literary work, for a certain genre/literary source/period, for a certain literary technique, and so forth).”²⁴³

A diferente decisão dos dois tradutores de *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* será, então, uma norma operativa textual: a partir do momento em que o termo *precog* entrou no conhecimento cultural dos membros da comunidade de leitores portugueses de FC, o tradutor optou por mantê-lo dispensando explicações.

Uma outra diferença separa as duas traduções. O romance retrata a vida monótona e saudosa de uma comunidade de colonos humanos em Marte, onde o seu entretenimento se resume a um jogo chamado “Perky Pat”, uma boneca que simboliza a anterior vida destes colonos na Terra. Por isso, a empresa chama-se “P.P. Layouts”: “Miniaturas P.P.” na tradução de Carolina de Oliveira, pois mantém o nome Perky Pat²⁴⁴, “Concepções M.A.” na segunda tradução (do nome Maria Atrevida).

O próprio tradutor da segunda tradução justifica a sua escolha no plano semântico:

Na literatura em geral, os nomes, por vezes, querem dizer muita coisa. E se não for apresentado o seu significado, poderá perder-se uma grande carga irónica, satírica, ou simplesmente informativa. Em *Os Três Estigmas de Palmer Eldritch*, de Philip K. Dick, resolvi aportuguesar o texto. A “Perky Pat”, por exemplo, passou a “Maria Atrevida”, e as drogas “Can-D” e “Chew-Z” passaram a “Do-C” e a “U-Melhor”. Uma crítica publicada no jornal PÚBLICO dizia que as opções de aportuguesamento escolhidas pelo tradutor (eu próprio) nem sempre tinham sido as mais elegantes. Mas esse é um risco que se corre. Creio que consegui transmitir, pelo menos, parte da fortíssima carga satírica depositada pelo autor neste excelente romance.²⁴⁵

A tradução de nomes é também uma questão de normas. O tradutor da segunda tradução decidiu substituir os nomes do texto de partida, que foram mantidos na primeira tradução, por outros mais aceitáveis na língua de chegada, ou seja, os nomes são diferentes de modo a manter a aliteração presente no texto de partida. Por exemplo, o termo no original para uma das drogas - “Can-D” - pretende estabelecer uma

²⁴³ *Idem*, p. 54.

²⁴⁴ O romance *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* baseia-se num conto de K. Dick escrito em 1963 (dois anos antes do romance), *The Days of Perky Pat*. Como veremos mais adiante, este conto encontra-se traduzido nesta mesma colecção portuguesa em 2004, onde a personagem Perky Pat ganha um novo nome, Patrícia Esperta, embora o tradutor apresente o nome original em nota de rodapé.

²⁴⁵ Luís santos, in www.fantasianoeter.blogspot.com, 28 de Outubro de 2003.

aliteração da palavra inglesa *candy*; ao escolher apelidar a mesma droga de “Do-C”, Luís Santos sugere a equivalência entre *candy* e o termo português “doce” (o que poderá não ser suficiente ao leitor português dado não ser, provavelmente, esta a primeira pronúncia da palavra a surgir a um nativo de língua portuguesa). O tradutor optou, então, por um nome com o mesmo efeito sonoro de modo a manter a musicalidade e a sátira nela presente do nome no romance original.

Luís Santos acrescenta uma confissão:

Como tradutor, principalmente de FC, debato-me, por vezes, com um problema: o que fazer com certas expressões e com alguns dos nomes?

A FC tem um público alvo específico. Quem lê este género literário, normalmente, já tem um conhecimento de parte dos termos empregues. Assim sendo, o que fazer? Traduzir/adaptar esses termos, tornando-os perceptíveis para aqueles que não estão por dentro desse tipo de expressão, embora correndo o risco de deixar o texto com um certo tom forçado? Deixá-los no original (regra geral a palavra anglo-saxónica), recorrendo a uma nota para explicar o seu significado? Ou, pura e simplesmente, manter o original e deixar que quem não o perceba vá procurar significados (raro) ou que perca o interesse pelo género (comum)?

Resolvi enveredar pelo segundo caminho. O original no corpo do texto e uma nota de rodapé pareceu-me o mais acertado para agradar a gregos e troianos (embora as editoras não gostem das notas em literatura).²⁴⁶

Estas atitudes revelam uma mudança nas normas de tradução, mas também no tipo de receptor. Entre a primeira tradução portuguesa de *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* e a segunda, ou seja, entre 1981 e 2003, o contexto social, político, económico e literário sofreu alterações que se repercutem no interesse e gosto do leitor contemporâneo. Esta relevância da distância histórica justifica-se com o facto de que cada contexto determina a literatura a ser traduzida. Cada cultura e sistema literário moldam as práticas de tradução à sua maneira e interesse: “toute définiton ahistorique, soit-disant universelle, est désormais absurde.”²⁴⁷ Os estudos históricos terão sempre de entrar em relação com os teóricos, como afirma Dirk Delabastita:

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ José Lambert, “La Traduction”, in Marc Angenot et al, *Théorie Littéraire. Problèmes et Perspectives*, p. 154.

Any strict opposition between “theoretical” and “historical-descriptive” approaches is in principle mistaken. (...) According to philosophers such as Kuhn, Lakatos, and Feyerabend, observations – descriptions of a segment of reality – can never be theoretically neutral. The very selection of the historical objects to be described (...) will always be determined by certain *a priori* assumptions which often remain unspoken. Conversely, no theory, however speculative and seemingly unconnected with historical reality, exists in an empirical vacuum.²⁴⁸

Luís Santos é igualmente o responsável pela segunda tradução do romance *Ubik* de Dick que recebe um sub-título: *Entre dois Mundos*. Efectivamente, o romance permeia duas dimensões atravessadas pelas personagens numa dialéctica entre o mundo dos vivos e o dos mortos, conseguida através de um processo que mantém o ser humano num estado de semi-vida, entre dois mundos. A razão deste sub-título poderá encontrar-se na moda actual dos mundos paralelos: o nosso e um outro, de natureza fantástica. A Editorial Presença é a editora portuguesa encarregue das traduções das aventuras de *Harry Potter*, ele também vivendo entre dois mundos. Para além disso, a Presença, publica actualmente uma outra colecção, a “Via Láctea”, dedicada ao género fantástico. Nota-se uma determinada corrente que a Presença pretende seguir, alargando a temática da FC até à literatura fantástica, o que, aliás, desde os anos 60 tende a evidenciar-se. Digamos que as inclinações editoriais seguiram as literárias.

A quarta publicação na colecção da Presença de Philip K. Dick contempla uma colectânea de contos, a terceira traduzida para Portugal, embora não se baseie na colectânea originalmente publicada nos Estados Unidos como acontece com a *Máquina Preservadora* publicada pela “Argonauta”; a compilação dos contos é feita já em Portugal, sendo o critério a data de produção dos onze contos, como é referido na contracapa do volume:

Pago para Esquecer (Paycheck), de 1953, o conto que dá título a este livro, deu também origem a um filme com o mesmo nome (2003). Este livro é igualmente uma recolha de 11 *short stories*, escritas entre as décadas de 50 e 70, pela primeira vez traduzidas em língua portuguesa.²⁴⁹

²⁴⁸ Dirk Delabastita, “A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/and Historical Approaches”, in *Target. International Journal of Translation Studies*, n.º 3:2, John Benjamin’s Publishing Company, Amsterdam & Philadelphia, 1991, p. 140.

²⁴⁹ Philip K. Dick, *Pago para Esquecer* (trad. Saul Barata), Editorial Presença, Lisboa, 2004, contracapa.

Embora não corresponda inteiramente à verdade, pois um dos contos desta colectânea, *O Suplente* (*Stand-By* ou *Top Stand-By Job* no original) havia já sido traduzido e publicado pela “Argonauta” na colectânea *The Preserving Machine* com o título *O melhor lugar de reserva*, esta publicação vem divulgar e actualizar a obra de Philip K. Dick junto do leitor português no que diz respeito aos contos do escritor, até aqui ignorados em relação aos seus romances.

Finalmente, surge nas bancas em Setembro de 2004 a tradução de Carlos Grifo Babo do romance *Now Wait for Last Year*, novamente pela mão da Presença.

_ O paratexto²⁵⁰

Segundo Gérard Genette, a obra literária é composta de um texto acompanhado por um paratexto – o seu invólucro, que lhe fornece determinadas características exteriores, “dont on ne sait pas toujours si l’on doit considérer qu’elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l’entourent et le prolongent (...) pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa ‘réception’ et sa consommation, sous la forme, aujourd’hui du moins, d’un livre.”²⁵¹

Este paratexto compõe-se de um peritexto²⁵² e de um epitexto.²⁵³

Esta análise ocupa-se do primeiro, mais precisamente, do peritexto editorial, o que Genette descreve como :

toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l’éditeur, ou (...) de l’édition, c’est à dire du fait qu’un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses. Le mot *zone* indique que le trait caractéristique de cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel ; il s’agit du péritexte le plus extérieur : la couverture, la

²⁵⁰ Termo de Gérard Genette, descrito pelo autor como a relação entre o texto literário e aquilo que o circunda: “titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires.” (Gérard Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 10).

²⁵¹ Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 7.

²⁵² Termo que designa os elementos paratextuais que fornecem características de ordem espacial ao texto e se encontram, por isso, situados “autour du texte, dans l’espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes.” (*Idem*, p. 10).

²⁵³ Como o “peritexto”, este termo designa os elementos que situam o texto literário no espaço, mas encontram-se fora do livro “généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d’une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres).” (*Ibidem*).

page de titre et leurs annexes ; et de la réalisation matérielle du livre, dont l'exécution relève de l'imprimeur, mais la décision, de l'éditeur, en concertation éventuelle avec l'auteur : choix de format, du papier, de la composition typographique, etc.²⁵⁴

Na edição norte-americana mais vendida, a de 1991 pela Editora Citadel, um dos elementos do peritexto editorial - a imagem que ilustra a capa da antologia, três vultos humanos um tanto desfocados, pretende abranger todos os contos dando uma ideia geral. Ao contrário da edição original que se faz acompanhar de uma introdução sobre o escritor redigida por James Tiptree, Jr. (pseudónimo de Alice Sheldon, escritora de FC norte-americana), a portuguesa não contém qualquer tipo de prefácio. Na edição portuguesa, também porque não se trata de uma antologia, mas apenas do conto, é exibido o cartaz do filme, o rosto de Tom Cruise, o protagonista do filme de Spielberg numa das cenas da película, entre o título em cima – *Relatório Minoritário* – e o nome do escritor em baixo – Philip K. Dick (ver Anexo 9). À sua volta, o livro comporta uma faixa azul onde se pode ler em grandes letras: “o livro que inspirou Steven Spielberg”. Na contracapa, o leitor poder-se-á inteirar minimamente do trabalho de Dick com o pequeno texto, que logo refere o género literário: “Philip K. Dick é um dos grandes mestres da ficção científica” e chama a atenção para a famosa adaptação cinematográfica de Ridley Scott como um incentivo a ter em boa conta esta presente adaptação, já reforçada pelo famoso nome de Spielberg. Este pequeno texto da contracapa chega mesmo a abrir um parêntesis na problemática do género ao encerrar com o seguinte comentário: “uma narrativa empolgante, que nos fascina pela sua inacreditável capacidade de nos surpreender e de nos manter suspensos na vertigem de um universo que quase ultrapassa a própria ficção científica.” É pena que este “quase” não seja justificado – será o querer colocar o conto na *Science Fantasy* ou, simplesmente, dar-lhe uma mais valia para o leitor que não se deixa conquistar com o termo FC? Esta opção e a da escolha de uma capa mais neutra poderão ser interpretadas como uma tentativa de alargar o conto de Dick a outros géneros literários, sobretudo à Fantasia, por estar também muito em voga, de modo a conquistar a atenção de todos os leitores e não só os de FC.

A diferença entre a tradução deste conto e o seu texto de partida começa por ser exterior e prende-se com a relação e correspondência entre o que é anunciado na capa

²⁵⁴ *Idem*, p. 20.

do livro e o que é oferecido no interior do livro.²⁵⁵ Atentando na primeira frase do conto, “Ao ver o jovem, a primeira coisa que Anderton pensou foi: ‘Estou a ficar careca. Careca, gordo e velho’.” (p. 7), o leitor, se perspicaz e atento, talvez sinta curiosidade de voltar a observar a capa do livro: o protagonista Tom Cruise não corresponde a esta descrição física, pois não é “careca, gordo e velho”, e nem tinha de o ser, pois Spielberg assume o filme como baseado no conto e não como um retrato fiel.

Após a leitura, se o leitor voltar a observar a capa, perguntará que parte saltou pois não se recorda da imagem do comissário Anderton com uma faixa nos olhos, como a capa o mostra. Não a encontrou, simplesmente porque ela não existe no conto, apenas no filme. Coloca-se, então, a questão: e se o leitor não tiver assistido ao filme? Digamos que o editor se dirige a quem assistiu ao filme e propõe-lhe a leitura da obra original, que, por ter sido alvo de uma adaptação cinematográfica, se torna diferente como objecto cultural. Por isto, o conto de Dick ganha uma nova aparência exterior. Estamos perante a concepção de *tie-in*: a novelização de um filme, mas este, por sua vez, já havia sido extraído de uma base escrita. Este caso assemelha-se ao de *2001 - A Space Odyssey*, realizado por Stanley Kubrick, novelizado posteriormente por Arthur C. Clarke em 1968, apesar de o filme ter a sua origem num conto do próprio Clarke. No caso de Dick, não há alteração do texto em si (mesmo que houvesse, seria impossível ser produzida por Dick), mas toda a sua configuração exterior converge para a adaptação cinematográfica.

— O texto literário

A nível macro-estrutural, o texto de chegada apresenta várias diferenças em relação ao texto de partida. O conto *The Minority Report* é o quinto conto de uma colectânea de 18 escritos por Dick entre o fim do ano de 1954 até 1963. Esta colectânea constitui o quarto volume de uma série de cinco onde se encontram antologizados quase todos os contos de Dick. Sendo edição em *paperback*, o conteúdo é bastante condensado pela grande quantidade de contos. *The Minority Report* estende-se da página 71 à 102, 31 páginas com uma mancha gráfica alargada, sem intervalo de página

²⁵⁵ Também na tradução de *Paycheck* ocorre algo semelhante, na medida em que, na capa, o leitor não é informado do real conteúdo do livro (11 contos de Dick); exibindo os três protagonistas do filme, na capa surge apenas o título em português do filme - *Pago para esquecer* - que, curiosamente, nem corresponde ao título do conto no interior do livro, pois já surge como *O Pagamento*, para além do facto de vir acompanhado de mais 10 contos, o que não é mencionado na capa.

entre os capítulos, escritos numa letra pequena (Times New Roman, tamanho 10). A edição portuguesa comporta apenas este conto e contém 85 páginas, com intervalo entre os capítulos, uma letra maior, com mais parágrafos e travessões nos diálogos em vez de aspas de modo a justificar a tradução individual do conto em termos de espaço. O conto está dividido em 10 capítulos em ambas as edições.

Então, no que diz respeito à tradução do conto propriamente dita, poderemos considerá-la adequada a nível macro-estrutural, dado que, de um modo geral, segue as mesmas estruturas textuais do texto de partida; no entanto, deveremos considerá-la aceitável em relação à contextualização do texto-fonte (numa antologia) e do texto-alvo (individual). A tradução portuguesa servirá uma função relacionada com o filme no nosso sistema literário, enquanto que a antologia norte-americana, apesar da mudança de título, mantém os contos que acompanhavam *The Minority Report* desde o início (se bem que, posteriormente, também na edição norte-americana surja uma edição individual do conto com a capa do cartaz do filme).

Segundo Lambert e van Gorp, os primeiros dados a serem recolhidos de modo a descrever uma tradução são precisamente os macro-estruturais pois poderão ajudar a compreender os micro-estruturais; nas suas palavras:

Since translation is determined by selection mechanisms on various textual levels, we assume, as a working hypothesis, that a translated text which is more or less 'adequate' on the macro-structural level will generally also be more or less adequate on the micro-structural level, but that it cannot be adequate on every specific level. In the same way we assume that a translation which is 'acceptable' on the macro-level will probably also be acceptable on the micro-level. Of course, we need to test out whether this hypothesis helps us to gather relevant information about the translational strategy and its priorities, or, to put it in more ordinary terms, we have to observe, in this initial stage, both the text in general and a number of concrete text fragments.²⁵⁶

Ao observarmos alguns excertos como sugerido por Lambert e van Gorp, deduzimos que, a nível micro-textual, de um modo geral, o tradutor Saul Barata, com

²⁵⁶ José Lambert e Hendrik van Gorp, "On Describing Translations", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London & Sydney, 1985, pp. 48-49.

alguma experiência na tradução de FC²⁵⁷, manteve a estranheza do texto de partida ao não traduzir termos centrais do conto e do filme, como *precogs*. No entanto, aquando da primeira referência a este termo, o tradutor opta por, no interior do texto, acrescentar uma expressão esclarecedora desse termo. Enquanto que, no texto de partida, se lê: “with the aid of our precog mutants”²⁵⁸, no texto de chegada, a expressão torna-se mais longa: “com a ajuda dos seus adivinhos mutantes, os chamados *precogs*.”²⁵⁹ De qualquer forma, o tradutor decidiu manter a estranheza do termo *precog*²⁶⁰: após esta explicação, o termo passa a ser referido como no texto de partida, intercalado, por vezes, com “adivinhos mutantes”, de modo a que o leitor tenha em mente o termo e a explicação. Poderemos interpretar esta atitude como uma tentativa de relacionar a tradução, logo desde o início, com o género literário a que pertence o texto-fonte no seu sistema literário de origem. Como afirma André Lefevre:

Genre is a part of an inventory of literary devices shared by authors and readers alike. If poets entitled a poem “sonnet”, they raise certain expectations in the reader’s mind. (...) Translators have to gauge to what extent their audiences are familiar with the expectations raised by the use of a genre and relied on by writers who make use of that genre.²⁶¹

Assim como a palavra soneto desperta certas expectativas num leitor de poesia, alertando-o para o que irá ler, também a palavra *precog* o faz num leitor de FC mais experiente. Por razões já aqui referidas, o leitor norte-americano de FC mais facilmente reconhecerá o termo que o leitor português de FC, ou aquele que se sente apenas curioso em relação ao conto de Dick por ter assistido ao filme de Spielberg; Saul Barata terá, então, tentado despertar o leitor português para o significado do termo *precog* como relacionado intimamente com um determinado género literário. Ainda segundo Lefevre, a tradução não surtirá o mesmo efeito do seu texto-fonte se um termo

²⁵⁷ Saul Barata traduziu alguns dos romances de John Peel que constituem outra colecção de FC da editora Presença: “Ano 2099”. Iniciada em Julho de 2001, esta colecção conta apenas com seis números até à data, todos eles traduções de romances de John Peel, escritor britânico de FC contemporânea.

Saul Barata virá a traduzir igualmente os 11 contos de Dick que constituem o número 14 da colecção “Viajantes no Tempo”.

²⁵⁸ Philip K. Dick, *The Minority Report*, in *Minority Report*, Vol. 4, Orion Publishing Group, London, 2003, p. 72.

²⁵⁹ Philip K. Dick, *Relatório Minoritário* (trad. Saul Barata), Editorial Presença, Lisboa, 2002, p. 9.

²⁶⁰ Esta estranheza não será muita para um leitor assíduo de FC, pois é um termo bastante utilizado, mas poderá suscitar dúvidas a um leitor pouco experiente no género.

²⁶¹ André Lefevre, *Translating Literature – Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, MLA, New York, 1992, pp. 31-32.

específico de um género literário não for partilhado por autor e leitor de chegada da mesma forma que o é no sistema literário de partida, podendo até não surtir nenhum efeito: “if the genre is not widely known in the target culture, no amount of skill on the translator’s part can make the translation a success in that culture.”²⁶² O tradutor Saul Barata tentou evitar esta situação.

Provérbios e expressões idiomáticas constituíram outro desafio para Saul Barata, na medida em que teve de enfrentar o problema da tradução de conceitos culturais, neste caso, ilustrados por expressões linguísticas muito próprias da língua inglesa, mais concretamente do *american-english*.

Alguns exemplos mostrarão que o tradutor não decidiu da mesma forma para todas essas expressões.

Nuns casos, transpôs, de modo geral, a mesma ideia por intermédio de outro provérbio português, com sentido cultural equivalente, como por exemplo com “turned out to pasture” (p. 77), traduzido por “lançado às feras”²⁶³ (p. 22).

Noutros casos, substituiu a expressão inglesa por uma não muito equivalente em português, não produzindo por isso o mesmo efeito: “Witwer is making hay, hand over fist” (p. 87) é traduzido pela pobre expressão “Witwer está a aproveitar-se da confusão” (p. 48).

Noutras situações ainda, decidiu ignorar a expressão idiomática e suprimi-la. A afirmação utilizada por Anderton, “head or tails, he wins – and we lose”, (p. 94) é suprimida, surgindo apenas como “ele vence e nós somos derrotados” (p. 67) na tradução portuguesa.

Saul Barata encontrou também casos em que a expressão utilizada em inglês é bastante popular, mas não existe em português, como por exemplo, a ideia da imagem de um macaco encobrindo a boca, os ouvidos ou os olhos relacionada com as acções de não falar, não ouvir ou não ver. Referindo-se aos *precogs*, Anderton usa várias vezes o termo “monkeys”; numa conversa com Witwer sobre o funcionamento do sistema precrime, Anderton estabelece o paralelo com o ouvir e falar e os macacos, bastante usual na cultura anglo-americana, o que provoca um trocadilho engraçado – se não se vê mal, não se fala mal:

²⁶² *Idem*, p. 33.

²⁶³ Se bem que o provérbio em inglês se refira sobretudo à ideia de alguém ser despedido por estar velho demais para exercer o cargo, como aconteceria com Anderton, prestes a ser substituído pelo jovem Witwer.

“Every important bureau has its cellar of treasured *monkeys*.”

“Monkeys?” Witwer stared at him uneasily. “oh, yes, I understand. See no evil, speak no evil, et cetera. Very amusing.” (p. 73)

Na tradução portuguesa, quem não conhecer a expressão, não se aperceberá deste trocadilho:

- Cada departamento importante tem o seu bloco de *macacos* de estimação.
 - Macacos? – exclamou Witwer, a olhar para ele e a sentir-se pouco à vontade. – Ah, pois, compreendo. Não ouvir, não falar, etc. Muito engraçado.
- (p. 12)

Existe ainda uma má interpretação de significado numa expressão traduzida. Quando Anderton se refere a Witwer como algo ameaçador e perigoso para a sua carreira profissional, contradizendo Lisa sobre a simpatia de Witwer, utiliza a expressão “nice as a water moccasin” (p. 76). “Water moccasin” é uma cobra venenosa do sul dos Estados Unidos: descrever alguém simpático como uma cobra pretende ironizar sobre essa pessoa. No entanto, Saul Barata traduz esta expressão por “simpático como uns moccasins em dia de chuva” (p. 20), termo que nem se usa em português e, mesmo se existisse, não teria o mesmo significado da expressão em inglês.

Este aspecto vem de encontro à problemática da tradução de formas culturais, neste caso, expressas por provérbios e expressões idiomáticas, inexistentes na cultura de recepção. Friedrich Schleiermacher traçou os dois caminhos possíveis a adoptar: “either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader toward him. Or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author toward him.”²⁶⁴ No primeiro caso, a tradução aproximará o leitor de chegada (o português) da língua e cultura de partida (a norte-americana), tornando-se uma tradução adequada e estranha ao leitor português; no segundo caso, a tradução aproximará o autor de partida (Philip K. Dick) do leitor para quem se traduz (o leitor português), tornando-se aceitável na cultura de chegada. Relativamente a estas formas culturais, Saul Barata parece ter enveredado pelo segundo caminho.

Mesmo com muito espaço para preencher, existem alguns cortes na tradução portuguesa. Na descrição de atitudes das personagens:

²⁶⁴ Friedrich Schleiermacher, “On the Different Methods of Translating” (1813), in André Lefevere (ed.), *Translation/History/Culture, A Source Book*, Routledge, London and New York, 1992, p. 149.

Anderton was too startled to cry out. Lisa turned, saw the man - and screamed. Fleming knocked the gun from her hand, sending it clattering to the floor. (p. 91)

Anderton ficou demasiado surpreendido para conseguir avisá-la. Fleming deu um safanão na pistola que caiu no chão com o ruído característico do metal contra metal. (p. 58)

E na descrição de estados de espírito das personagens:

“You can see his point,” one of the men said to Anderton. “If you were in his place you’d act just as decisively.”

Sullen and resentful, Anderton stared straight ahead.

“Anyhow,” the man went on, “you’re just one of many.” (p. 81)

- Tem de compreender o ponto de vista dele – dizia um dos homens para Anderton. – Se estivesse na posição de Kaplan, você agiria com a mesma decisão.

- De qualquer forma, você será apenas um entre muitos milhares.” (p. 33)

Outros cortes comprometem o entendimento do excerto. Quando Anderton se confronta com Kaplan e este afirma querer denunciar a falha do sistema, uma das suas afirmações foi cortada, como se constata pela comparação dos dois excertos:

“I’m going to compare it to the majority report.” General Kaplan signalled an aide and a leather briefcase was produced. “Everything is here – all the evidence we need”, he said. “You don’t mind being an example, do you? Your case symbolizes the unjust arrests of countless individuals.” Stiffly, General Kaplan examined his wristwatch. (p. 98)

- Vou compará-lo com o relatório maioritário.

O general Kaplan fez sinal a um ajudante que transportava uma paste de couro. – Está aqui tudo, toda a informação de que precisamos – afirmou. - Não se importa de ser apontado como um exemplo, pois não?

Com um movimento brusco, o general consultou o relógio de pulso.
(p. 76)

A nível gramatical, algumas construções linguísticas apresentam uma mudança de classe de palavras, como por exemplo, a substituição de advérbios presentes no texto de partida; a frase “jerkily, she dialed” (p. 93) é traduzida por “ainda mal refeita do transe por que passara, Lisa marcou um número” (p. 61).

Tendo em conta esta análise, poderemos constatar que, na maioria dos casos, o tradutor optou por termos mais conhecidos do leitor português, ou seja, seguiu os parâmetros de uma tradução aceitável. Por outro lado, noutras situações, Saul Barata manteve a estranheza do texto-fonte, isto é, encaminhou a tradução num sentido mais adequado. Como afirma Lambert, se uma tradução segue de um modo geral uma estratégia adequada ou aceitável na macro-estrutura, também o fará na micro. No que diz respeito à tradução de *The Minority Report*, ambas as estruturas partilham de uma estratégia maioritariamente aceitável, embora com traços adequados ao original.

Em termos polissistémicos poderemos avançar a hipótese de a tradução do conto de Dick desempenhar uma função inovadora ao continuar o processo iniciado pelo cinema de concessão de um estatuto diferente da FC em Portugal. Através do cinema, este conto encontrou lugar de destaque na tradução, na edição e na crítica literária portuguesas. Apesar de *The Minority Report* não figurar em nenhum programa universitário, o nome Philip K. Dick e outras obras do escritor constam já do meio universitário português.²⁶⁵ Todavia, essas obras foram analisadas através do original e não da sua tradução. Então, num contexto de ensino, Philip K. Dick é estudado na língua original; num contexto editorial, o autor, surge em Portugal como parceiro do mercado do livro e da tradução.

De qualquer forma, assiste-se à canonização de Philip K. Dick em vários planos e domínios de recepção.

²⁶⁵ Durante alguns anos lectivos da década de 90 do século XX, o programa de Literatura Inglesa III da Faculdade de Letras de Coimbra incluiu o estudo de obras de Dick na área da FC utópica, especialmente o romance *The Man in the High Castle*. Também em Lisboa, do estudo da obra de Dick resultaram já alguns trabalhos; Jorge Martins Rosa, docente e investigador na área das Ciências da Comunicação, é um dos melhores exemplos, pois redigiu vários artigos sobre Dick (disponíveis em www.cecl.com.pt/investigadores/jrosa) e dedicou a sua tese de doutoramento a este escritor (“Imagens da Técnica na Ficção Científica: a obra de Philip K. Dick no Contexto Sociotécnico”).

Conclusão

Após a apresentação e análise do estudo de caso aqui proposto, é chegada a altura de avançar algumas conclusões.

Como afirmado em vários artigos de crítica literária ou cinematográfica nacionais e internacionais, “Philip K. Dick está na moda.”²⁶⁶ Através do cinema, um dos escritores mais emblemáticos da FC norte-americana, para além das traduções já conhecidas em Portugal, continua a ser publicado no nosso mercado editorial. Dentro da questão inicial deste trabalho – qual a posição da FC traduzida no sistema literário português? – uma das razões para a escolha deste escritor relaciona-se com a sua especificidade actual, pois ilustra a forma como o cinema tem vindo a interferir na recepção da literatura traduzida num determinado sistema literário. Muitos outros escritores de FC, na maioria anglo-americanos, foram traduzidos para português, sobretudo nas décadas de 80 e 90 do século passado. No entanto, e porque as colecções dessa altura se encontram ou extintas ou num estado de letargia, Philip K. Dick apresenta-se, hoje, no nosso país como o escritor de FC mais traduzido pela, atrevememo-nos a dizer, única colecção portuguesa de FC de sucesso no nosso mercado. Uma das razões encontra-se nas adaptações cinematográficas de algumas das obras do escritor.

O caso de Dick sugere-nos que, se no início da actividade cinematográfica a literatura surgia em primeiro lugar, hoje, a indústria do cinema parece ditar as normas da publicação literária. São cada vez mais os exemplos em que, apenas após o sucesso cinematográfico, acede o leitor a obras literárias que, se não forem acordadas pelos

²⁶⁶ A título de exemplo, salientamos duas citações, uma da imprensa nacional, outra, da norte-americana: *Minority Report*, um dos primeiros contos do escritor californiano, originalmente publicado em 1956, conheceu, através da recente visão de Steven Spielberg, a terceira [uma pequena correcção: não a terceira, mas a sexta] investida da sétima arte pela obra de um dos “grandes” da literatura de ficção científica. E, assim graças ao cinema, mais uma importante obra deste autor conhece a tradução entre nós.

Diário de Notícias, 15 de Outubro, 2002.

Philip K. Dick, who died in 1982, is doing very well these days, embraced in places both high and low. His mind-bending science fiction novels – a remarkable number of which are still in print – bristle with blurbs proclaiming him the United States’ Borges and its Kafka too. Hollywood has canonized him with adaptations.

The Boston Globe, 25 de Julho, 2004.

cineastas e, seguidamente, pelos editores, cairão no esquecimento e permanecerão uma incógnita para os que delas nunca ouviram falar. Dentro da FC, as obras de Dick serão um exemplo; dentro da Fantasia, a saga *Lord of the Rings* de Tolkien será outro. Cada um dos escritores protagoniza géneros frequentemente considerados paraliterários: Dick é inserido na literatura de FC, mais propriamente no sub-género Fantasia Científica; Tolkien é inserido na literatura do Fantástico. Ambos representam dois domínios literários bastante explorados pelo cinema e, posteriormente pela actividade editorial, existindo mesmo a tendência para os associar (lembremo-nos de que, neste caso em Portugal, mas o mesmo se passa noutros países, a sigla identificadora de associações, sítios ou revistas comporta frequentemente os dois géneros ao utilizar FC&F). Num artigo sobre a relação entre a adaptação cinematográfica de *The Lord of the Rings* realizada por Peter Jackson e a posterior publicação, na língua-fonte e em tradução, da obra literária adaptada, Lorena Lamin conclui que o actual interesse por esta obra literária se tem desenvolvido graças à trilogia cinematográfica.²⁶⁷

Esta situação ocorre igualmente com as obras de Dick adaptadas ao cinema. A literatura é, então, ressuscitada pelo cinema. As duas artes estão cada vez mais ligadas remetendo-nos para uma nova era, onde a literatura segue as orientações do cinema: este provoca e, de certa forma, molda o desenvolvimento editorial. O sistema literário português, sobretudo na FC, rege-se por esta tendência. O leitor português de FC é, em primeiro lugar, um espectador cinematográfico.

Resta saber se esta situação afasta o público português do livro ou o leva a procurar outros livros que não a obra adaptada, ainda, se o espectador português se tornará num leitor pós-cinema, isto é, se, hoje, o cinema tomará a dianteira e ditará os *best-sellers* literários. Será talvez prematuro, avançar com respostas a questões demasiado recentes. No entanto, se tomarmos como exemplo a colecção “Viajantes no Tempo” da Editorial Presença constataremos que a publicação de obras de Dick tem revelado uma certa continuidade. É certo que a introdução do escritor nesta colecção se efectuou com o conto *The Minority Report*, seguindo, por isso, as directrizes do cinema. Contudo, existem na colecção outras obras traduzidas que não possuem presença no

²⁶⁷ Lorena Lamin afirma que “todo este crescente interesse pela obra de Tolkien, longamente ignorado pelo mundo académico, deve-se em parte ao lançamento da trilogia de Jackson, que trouxe novamente esta obra magistral da literatura de fantasia para as luzes da ribalta: no fundo, não importa como se trazem novos leitores a uma obra, o importante é chegarem, lerem e converterem-se...” (Lorena Lamin, “O Senhor dos Anéis: da palavra à imagem”, in Acta do Primeiro Encontro Literário de Ficção Científica e Fantasia, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 3 a 7 de Maio, disponível em http://epica.pt-na.net/images/Encontro_FC&F_2004.pdf, p. 56).

mercado cinematográfico, como *Os Três Estigmas de Palmer Eldritch* ou *À Espera do Passado* e que foram igualmente publicadas e vendidas.

O estatuto e o reconhecimento deste género literário em Portugal poderá continuar a crescer caso as editoras continuem a apostar em colecções como a “Viajantes no Tempo”. De qualquer modo, o ponto de partida, a nosso ver, continuará a ser ditado pelo cinema. Edições como a tradução portuguesa do conto *The Minority Report* de Dick são cada vez mais frequentes. Todo o aspecto visual exterior, ou seja, o peritexto editorial, remete para a adaptação cinematográfica, sugerindo uma adaptação da obra original ao contexto do sistema literário de chegada, o que, aliás, se observa igualmente no sistema literário de origem. Por outro lado, a tradução do texto propriamente dita mantém alguma adequação ao texto de partida. O cinema veio redefinir a tradução, sobretudo a nível peritextual e deverá, por isso, comparecer no estudo da tradução ou da recepção de uma obra, pois as realidades culturais e comerciais exercem um papel cada vez mais forte na literatura traduzida. Já não se trata apenas da importação de um texto numa língua-fonte para uma língua-alvo. Como afirma José Lambert, “our traditional bilateral representation of translation can no longer account for multilateral relationships between languages, societies, etc.”²⁶⁸

A produção de FC nacional poderá, no futuro, vir a lucrar com esta tendência editorial: afinal, a literatura traduzida já contribuiu noutras alturas para o desenvolvimento de um género literário pouco praticado num determinado sistema literário. José Lambert refere alguns exemplos no sistema francês, onde encontraremos a FC: “le roman historique, le conte fantastique (et, au XX^e siècle: le roman policier, la bande dessinée ou la science-fiction) se sont implantés en France comme des genres étrangers.”²⁶⁹ Por enquanto, a FC portuguesa não apresenta maior desenvolvimento em relação ao *boom* dos anos 80 e 90 do século XX; parece-nos apresentar mesmo um retrocesso dada a extinção de colecções como a da Editorial Caminho e uma vivência num mundo paralelo ao editorial – o da Internet.

Todavia, a FC nacional sempre seguiu e, eventualmente, seguirá o modelo anglo-americano. A FC estabeleceu-se como género internacional através da FC anglo-americana que sugeriu os temas, as formas narrativas e a ideologia de uma obra de FC. A FC importada para Portugal serve os mesmos ideais da FC anglo-americana.

²⁶⁸ José Lambert, “Models for Descriptive Research: from 1976 to 1996”, p. 12.

²⁶⁹ José Lambert, “Production, traduction et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction”, in *Revue canadienne de la Littérature Comparée*, 7.2, 1980, p. 249.

As razões para o pouco sucesso da FC nacional passarão por conjunturas culturais, literárias e editoriais. Talvez a exaltação de um passado glorioso que se evidencia no pensamento e literatura portuguesas aliada à pouca tradição de investigação científica não tenha possibilitado a abertura suficiente para se escrever sobre o futuro; talvez a decisão de importar a FC anglo-americana não tenha surtido os efeitos desejados na produção nacional, pois não se registou uma continuidade entre o esforço de autores, editores, tradutores, críticos e leitores de uma primeira geração nos anos 60, uma segunda nos anos 80 e uma terceira geração – a actual. Ao contrário da FC norte-americana, que se fortaleceu através de linhas orientadoras traçadas por um editor-modelo e, posteriormente, através de adaptações cinematográficas, a FC portuguesa é “filha de pais incógnitos”²⁷⁰, não possui uma linha de referências contínua nem nunca se viu no grande ecrã. Os editores portugueses não conhecem os escritores, os tradutores não possuem formação específica e a crítica literária quase que não existe fora da Internet. Digamos que o processo de mediação entre autor e leitor de FC portuguesa é débil e, dentro de todo o processo de recepção e comercialização de uma obra ou de um género literário, é absolutamente necessário o empenho de todos os mediadores entre autores e leitores. Os mediadores de FC serão os cineastas, os editores, os tradutores, os críticos literários e os meios universitários. A sua importância no polissistema literário revela-se cada vez maior e determinante para a divulgação e perpetuação de obras literárias. Relativamente aos cineastas, o seu trabalho de mediador evidencia-se como o mais forte e decisivo em casos como o de Philip K. Dick. As adaptações cinematográficas das suas obras permitiram o revivalismo deste escritor e contribuíram para um crescente entusiasmo cine-literário em relação à FC. Mais do que a oportunidade fornecida por uma tradução de uma vida após a morte, a adaptação cinematográfica fornece essa vida após a morte, bem como uma actualização e uma reformulação da obra literária em termos de recepção, tornando-a mais abrangente, pois cria novos mercados e novos públicos.

²⁷⁰ Jorge Candeias escolheu esta expressão para o título do seu artigo presente num dos raros dossiers sobre FC que a Revista *Ler* publicou em 2002. Candeias resume assim as consequências da falta de comunicação entre os escritores de FC portugueses:

Ou não há quase nada de português na FC que se faz em Portugal – porque o desconhecimento das gerações anteriores causa a ausência de uma continuidade indispensável para o aparecimento de uma voz própria da FC de um país – ou não há quase FC nenhuma naquilo que se pretende fazer passar por tal.

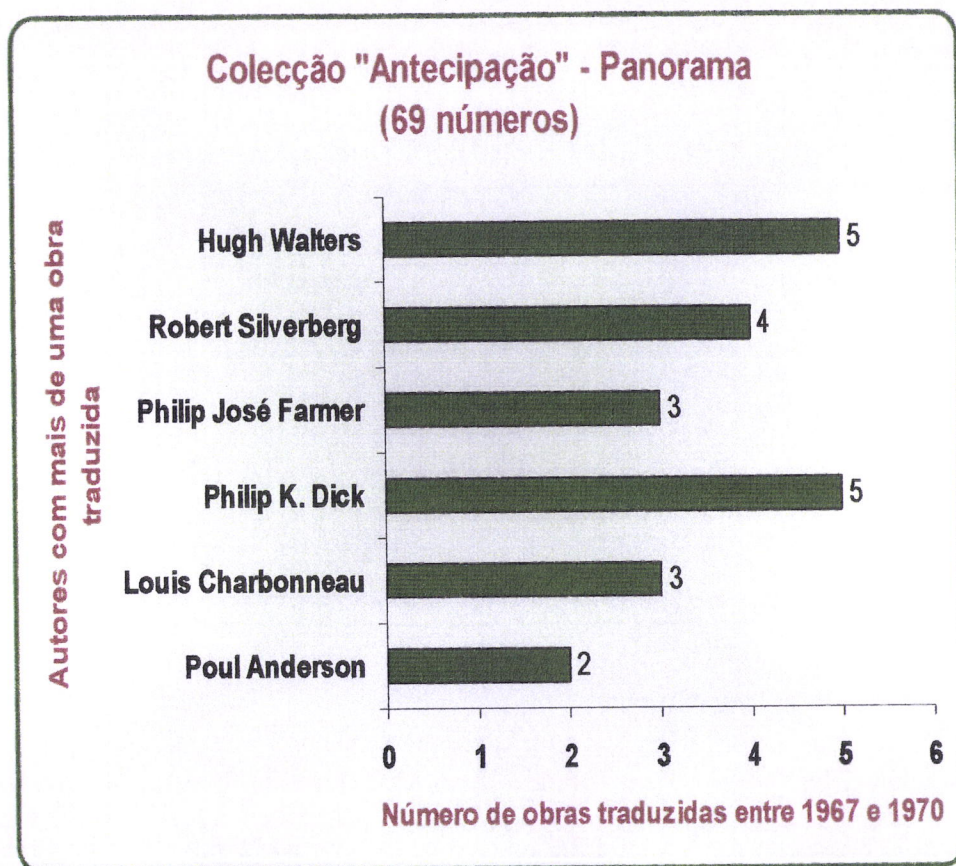
Candeias, “FC Portuguesa, filha de pais incógnitos”, p. 65.

Por outro lado, o cineasta interfere na acção dos outros mediadores: o editor procurará colocar no mercado literário o que já se encontra no mercado cinematográfico, pois, dentro de toda a conjuntura cultural, tanto os mediadores como o consumidor adoptaram esta atitude.

Em Portugal, este esforço e empenho por parte dos mediadores de FC parece evidenciar-se apenas na FC traduzida e/ou adaptada, aquela FC que mereceu a atenção dos cineastas. Esta atitude suscita uma interrogação sobre a verdadeira posição da literatura de FC e da literatura em geral num sistema literário nos dias de hoje; afinal, onde existirá mais literatura: nos livros não lidos ou nos filmes mais vistos? No limite, voltamos a interrogar-nos sobre a função da literatura, mais concretamente, na relação que estabelece com o cinema: escreve-se para se filmar ou filma-se para, depois, se escrever? Qual será, doravante, o papel da novelização no seio de um sistema literário?

Anexos

ANEXO 1



ANEXO 2

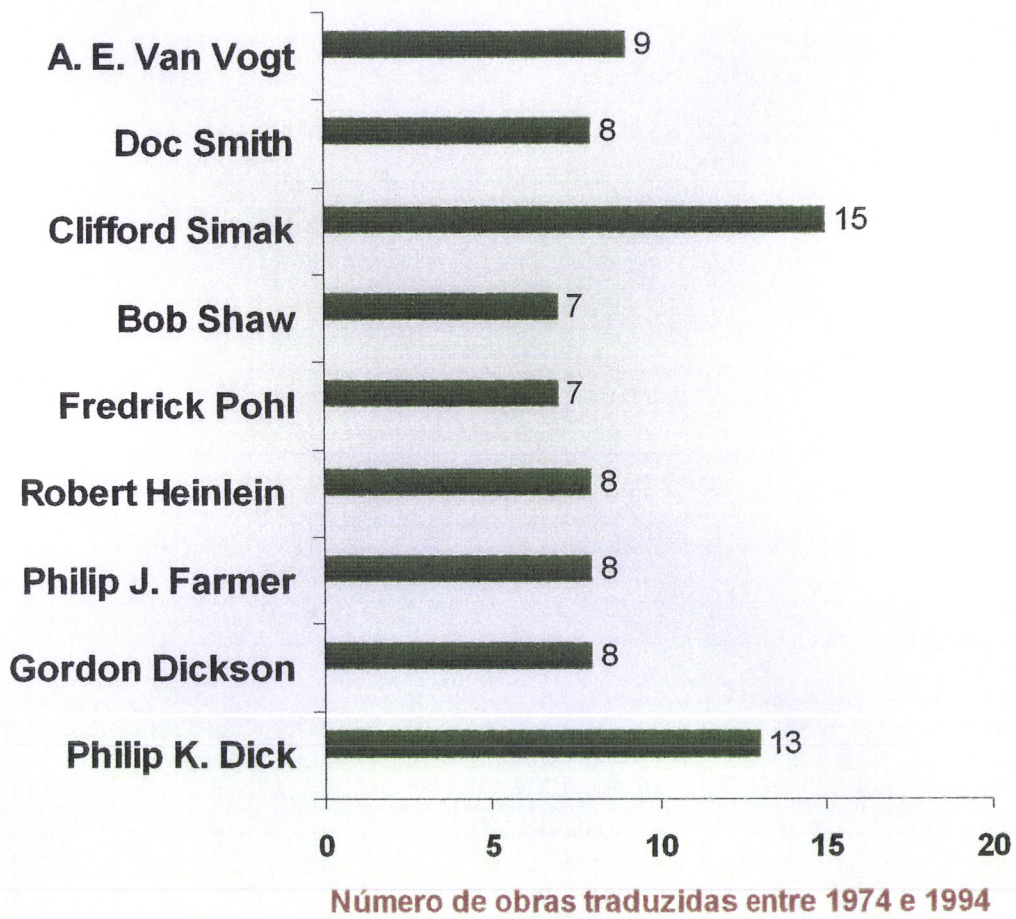
Capa e contracapa do número 3 da colecção "Antecipação", Panorama, 1967



ANEXO 3

Colecção "Argonauta" - Livros do Brasil (558 números)

Autores com 7 ou mais obras traduzidas

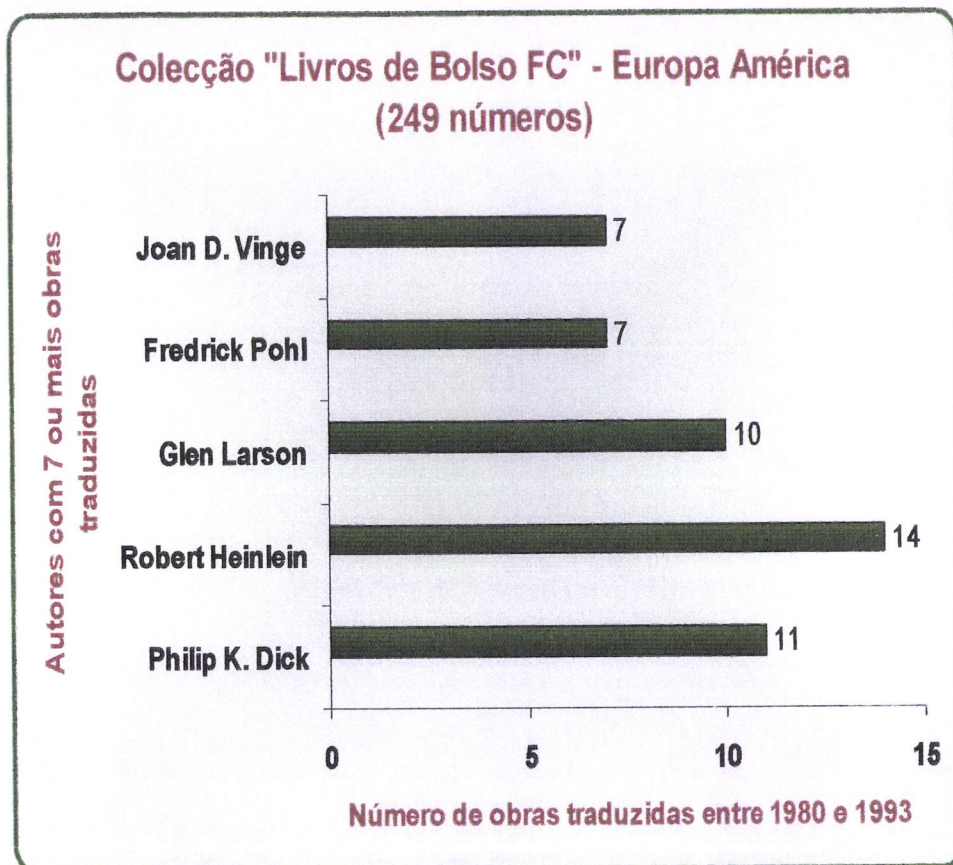


ANEXO 4

Capa e contracapa do número 309 da coleção “Argonauta”, Livros do Brasil, 1983



ANEXO 5

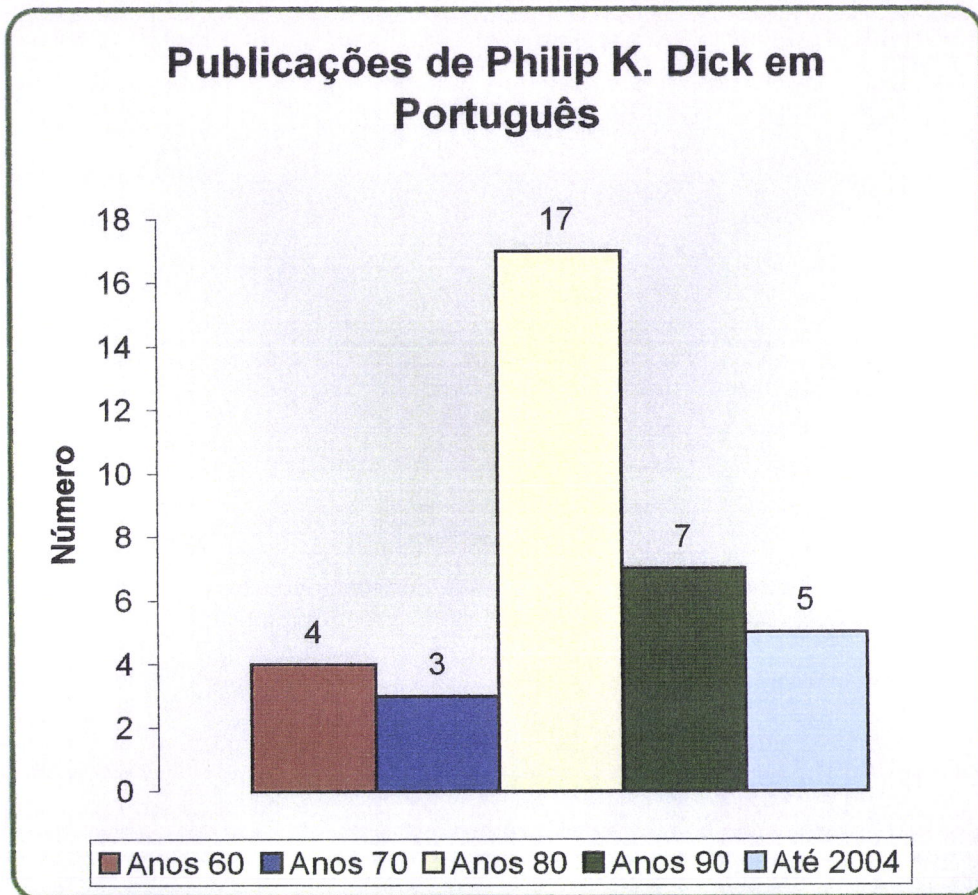


ANEXO 6

Capa e contracapa do número 43 da coleção 'FC de bolso', Europa-América, 1982

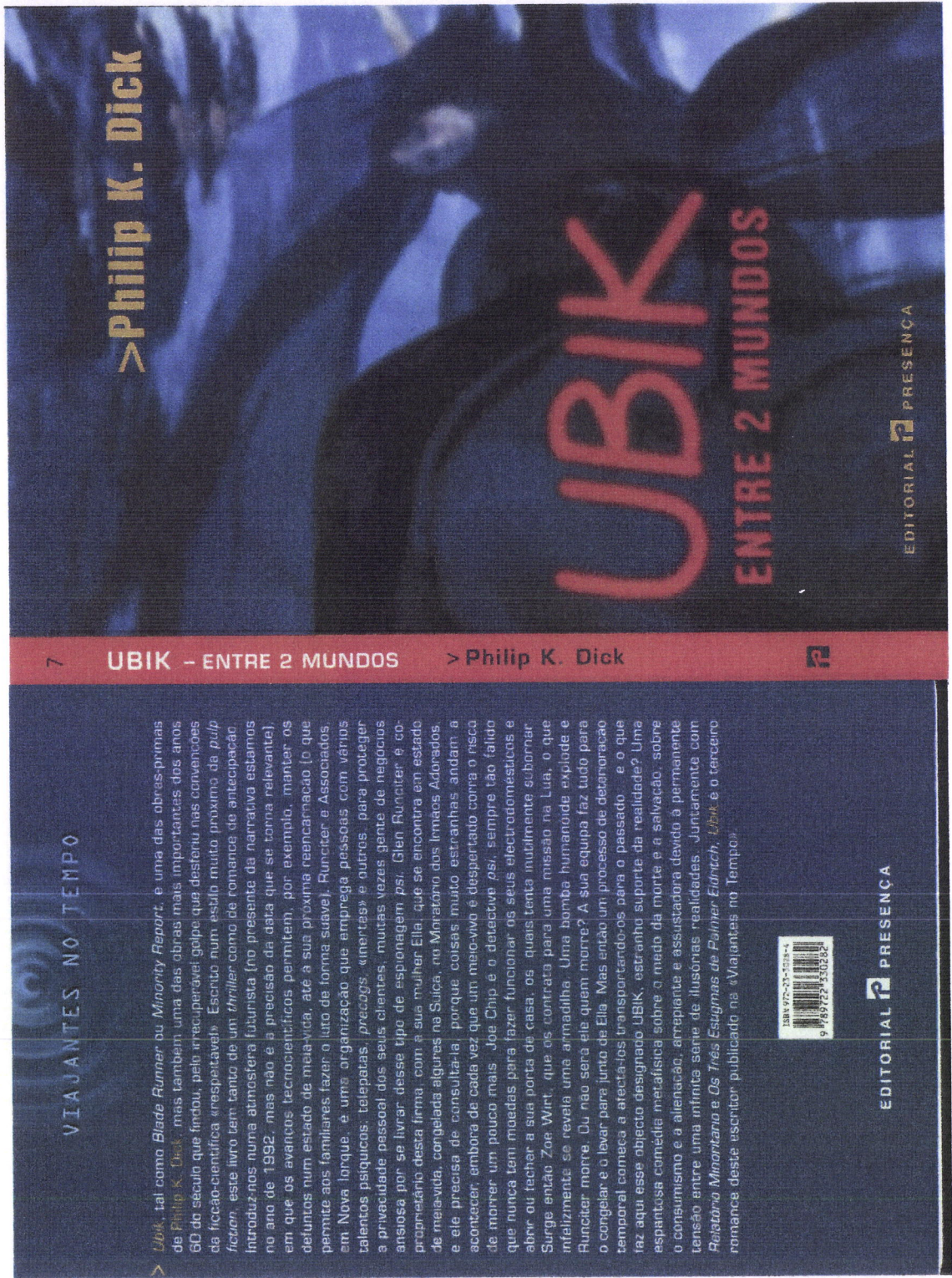


ANEXO 7



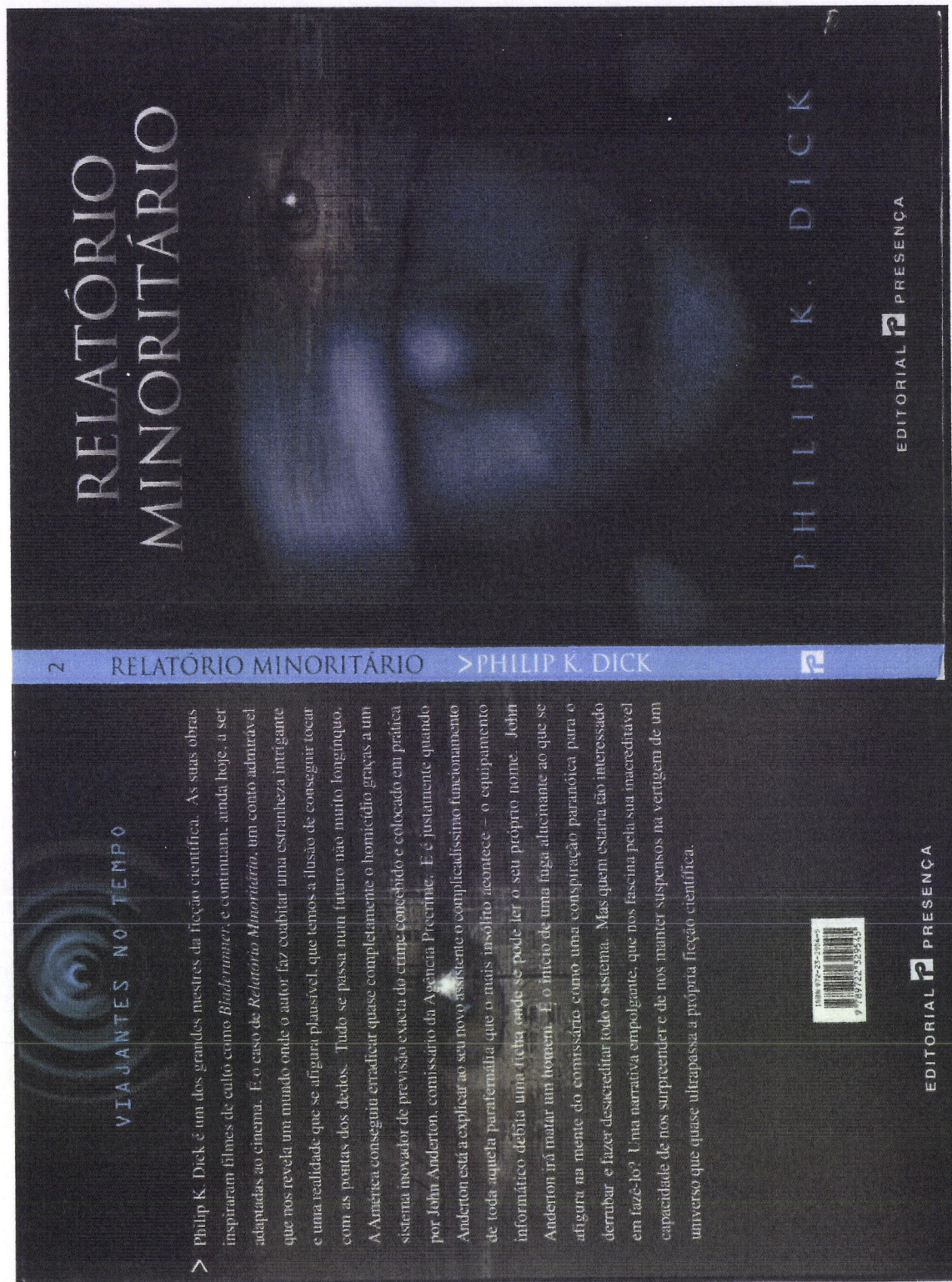
ANEXO 8

Capa e contracapa do número 7 da colecção “Viajantes no Tempo”, Presença, 2003



ANEXO 9

Capa e contracapa do número 2 da coleção "Viajantes no Tempo", Presença, 2002



VIAJANTES NO TEMPO

> Philip K. Dick é um dos grandes mestres da ficção científica. As suas obras inspiraram filmes de culto como *Blade Runner*, e continuam, ainda hoje, a ser adaptadas ao cinema. É o caso de *Relatório Minoritário*, um conto admirável que nos revela um mundo onde o autor faz coabitar uma estranheza intrigante e uma realidade que se afigura plausível, que temos a ilusão de conseguir tocar com as pontas dos dedos. Tudo se passa num futuro não muito longínquo. A América conseguiu erradicar quase completamente o homicídio graças a um sistema inovador de previsão exacta do crime concebido e colocado em prática por John Anderton, comissário da Agência Precrime. É justamente quando Anderton está a explicar ao seu novo assistente o complicadíssimo funcionamento de toda aquela parafalhalha que o mais insólito acontece – o equipamento informático debita uma ficha onde se pode ler o seu próprio nome: John Anderton irá matar um homem. É o início de uma fuga alucinante ao que se afigura na mente do comissário como uma conspiração paranoíca para o derrubar e fazer descreditar todo o sistema. Mas quem estaria tão interessado em fazê-lo? Uma narrativa empolgante, que nos fascina pela sua inacreditável capacidade de nos surpreender e de nos manter suspensos na vertigem de um universo que quase ultrapassa a própria ficção científica.

PHILIP K. DICK



EDITORIAL PRESENÇA

EDITORIAL PRESENÇA

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA ACTIVA:

I - Todas as obras de Philip K. Dick no original e/ou traduzidas em Portugal utilizadas neste trabalho:

Obras originais (por ordem cronológica de publicação):

_ Contos:

DICK, Philip Kindred,
2003. *The Collected Stories of Philip K. Dick*, 5 volumes, Orion Publishing Group, Londres:
Volume 1: *Beyond Lies the Wub*;
Volume 2: *Second Variety*;
Volume 3: *The Father-Thing*;
Volume 4: *Minority Report*;
Volume 5: *We Can Remember It for You Wholesale*

_ Romances:

DICK, Philip Kindred,
1977. *Dr. Bloodmoney or How We Got along after the Bomb*, Arrow Books, Londres.

Traduções (por ordem cronológica de publicação):

_ Contos:

DICK, Philip Kindred,
1979. *Impositor* (trad. Maria Celeste Pedro), in *O Sorriso de Metal*, Portugal Press, Lisboa.
1989. *A Máquina Preservadora*, 1º volume (trad. Raul de Sousa Machado), Livros do Brasil, Lisboa.
1990. *A Máquina Preservadora*, 2º volume (trad. Raul de Sousa Machado), Livros do Brasil, Lisboa.
2002. *Relatório Minoritário* (trad. Saul Barata), Editorial Presença, Lisboa.
2004. *O Pagamento*, in *Pago para Esquecer* (trad. Saul Barata), Editorial Presença, Lisboa.

_ Romances:

DICK, Philip Kindred,
1967. *Os Sobreviventes* (trad. Maria Roque Casimiro), Editorial Panorama, Lisboa.
1969. *Lotaria Solar* (trad. Eduardo Saló), Editorial Panorama, Lisboa.
_____. *Os Olhos do Céu* (trad. Teresa Curvelo), Editorial Panorama, Lisboa.

1970. *A Revolução dos Brinquedos* (trad. J. J. Serrano), Editorial Panorama, Lisboa.
1974. *A Máquina de Governar* (trad. Eurico da Fonseca), Livros do Brasil, Lisboa.
1980. *Ubik* (trad. Américo de Carvalho), Europa-América, Lisboa.
1981. *Os 3 Estigmas de Palmer Eldritch* (trad. Carolina de Oliveira), Europa-América, Lisboa.
- _____. *O Mistério de Valis* (trad. Eurico da Fonseca), Livros do Brasil, Lisboa.
1982. *Blade Runner Perigo Iminente*, (trad. Raquel Martins), Europa-América, Lisboa.
- _____. *O Deus da Fúria* (trad. Eurico da Fonseca), Livros do Brasil, Lisboa.
1983. *Depois da Bomba* (trad. Eurico da Fonseca), Livros do Brasil, Lisboa.
- _____. *A Invasão Divina* (trad. Eurico da Fonseca), Livros do Brasil, Lisboa.
1985. *Arma Impossível* (trad. Eurico da Fonseca), Livros do Brasil, Lisboa.
1991. *Universos Paralelos* (trad. Eduardo Saló), Edições 70, Lisboa.
- _____. *O Homem do Castelo Alto*, 2 volumes (trad. António Porto), Livros do Brasil, Lisboa.
2003. *Os Tr3s Estigmas de Palmer Eldritch* (trad. Luís Santos), Editorial Presença, Lisboa.
- _____. *Ubik, Entre dois mundos* (trad. Luís Santos), Editorial Presença, Lisboa.

II - Todas as obras de FC portuguesa utilizadas neste trabalho:

BARBOSA, Miguel

1970. *Crónicas do Tempo do Cavaleiro Charles e do seu fiel Escudeiro Pompidouze*, Editorial Panorama, Lisboa.

COSTA, Joel Lima da

1964. *Antologia de Ficção Científica*, Arcádia, s.l.

KAREL KŮLLE (pseudónimo de Carlos Filomeno dos Anjos de Sousa Sardinha)

1959. *Bula Matari*, Editorial Popular, Lisboa.

_____. *Objectivo Marte*, Editorial Popular, Lisboa.

MACEDO, Carlos Moutinho de

1970. *Canopus 98*, Edição de Autor, s.l.

MASCARENHAS, Amílcar

1938. *A.D. 2230*, Edições de Parceria António Maria Pereira, s.l.

MELO, Romeu de

1978. *Alguns dos melhores contos de Ficção Científica*, Volumes 1 e 2, Moraes Editores, Lisboa.

MELO DE MATOS, José Maria de

1906. *Lisboa no Anno 2000* (1998) Apenas Livros, Lisboa.

MESQUITA, Luís de

1957. *Mensageiro do Espaço*, Edições Sampedro, Lisboa.

1962. *Ameaça Cósmica*, Edições Sampedro, Lisboa.

MORGADO, Sebastião Alves

1956. *O Construtor de Planetas e outras histórias*, Edições Orbe, Lisboa.

1969. *A morte da Terra*, Sociedade de Expansão Cultural, Montijo.

PRINCE, Eric

1955. *Vieram do Infinito*. Editorial Minerva, Lisboa.

RODRIGUES, Lima (org.)

1968. *Terrestres e Estranhos*, nº 1, Editorial Panorama, Lisboa.

ROSS PYNN (pseudónimo de Roussado Pinto) (ed.)

1972. *Best-Seller de Ficção Científica*, Portugal Press, Lisboa.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

1992. *Teoria da Literatura* (8ª edição), Livraria Almedina, Coimbra.

ALMEIDA, Teresa Sousa de

1991. “Estranha viagem ao mundo da ficção científica em português”, in *Vértice*, II Série, nº 41, Agosto, Coimbra, pp. 7-17.

AZEVEDO, Cândido de

1997. *Mutiladas e Proibidas – para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Caminho, Lisboa.

BARREIROS, João

1997. “Ficção Científica”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Editorial Verbo, Lisboa, pp. 566-570.

2002. “A edição em Portugal”, in *Ler*, nº 57, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 67-69.

BASSNETT, Susan

2001. “Da Literatura Comparada aos Estudos de Tradução”, in Helena Buescu (org.), *Floresta Encantada*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, pp. 289-313.

BEERS, Henry A.

1926. *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century*, Trubner & Co, London.

BOURDIEU, Pierre

1971. “Le Marché des Biens Symboliques”, in *L'Année Sociologique*, PUF, Paris, 3^{ème} série, vol. 22, pp. 49-126.

1990. “Les Conditions Sociales de la Circulation Internationale des Idées”, in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 14^º année, 1-2, pp. 3-8.

1991. “Le Champ Littéraire”, in *Actes de la Recherche en sciences sociales*, Éditions de Minuit, Paris, nº 89, pp. 4-46.

BOZZETTO, Roger

1988. "Dick in France: A Love Story", in Robert Philmus (ed.), *Science-Fiction Studies*, #45, Volume 15, Parte 2, Julho, SFS Publications, Montreal, pp. 131-140.

1992. *L'obscur objet d'un savoir - Fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-Marseille.

BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Yves

1989. *Précis de Littérature Comparée*, PUF, Paris.

BUTLER, Andrew

2000. *Philip K. Dick*, Pocket Essentials, Harpenden.

CANDEIAS, Jorge

2002. "FC Portuguesa, filha de pais incógnitos", in *Ler*, n° 57, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 58-65.

CASANOVA, Pascale

2001-2002. "La production de l'universel littéraire: le 'grand-tour' d'Ibsen en Europe" in *Penser l'Art et la Culture avec les sciences sociales*, Séminaire de l'Université de Paris, pp. 63-80.

CLARESON, Thomas

1990. *Understanding Contemporary American Science Fiction*, University of South Carolina Press, Columbia.

CLERC, Jeanne-Marie

1993. *Littérature et Cinéma*, Éditions Nathan, Paris.

CLUTE, J & Nicholls, P. (org.)

1993. *The Encyclopedia of Science Fiction*, Orbit, London.

COELHO, Jacinto do Prado

1983. "Traduções", in *Dicionário de Literatura*, Figueirinhas, Porto, pp. 1095-1108.

COSTA, João Bénard da (org.)

1984. *Ciclo de Cinema de Ficção Científica*, Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

COUÉGNAS, Daniel

1992. *Introduction à la Paralittérature*, Éditions du Seuil, Paris.

COYLE, M. et al.

1991. *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Routledge, London.

DELABASTITA, Dirk

1991. "A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/and Historical Approaches", in *Target. International Journal of Translation Studies*, n° 3:2, John Benjamin's Publishing Company, Amsterdam & Philadelphia, pp. 137-152.

ECO, Umberto

1964. *Apocalípticos e Integrados* (trad. Helena Gubernatis), Difel, Lisboa, 1991.

1978. *O Super Homem das Massas* (trad. Manuel Ferro), Difel, Lisboa, 1990.

1994. *Seis Passeios nos Bosques da Ficção* (trad. Wanda Ramos), Difel, Lisboa, 1997.

ELIAS, Herlander

1999. *Cyberpunk – Ficção e Contemporaneidade*, Edição de autor, s. l.

EVEN-ZOHAR, Itamar

1990. "Polysystem Theory" in "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 11:1, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv, pp. 9-26.

_____. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" in "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 11:1, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv, pp. 45-51.

_____. "System, Dynamics, and Interference in Culture: a synoptic view" in "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 11:1, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv, pp. 85-94.

FREEDMAN, Carl

1988. "Editorial Introduction: Philip K. Dick and Criticism", in Robert Philmus (ed.), *Science-Fiction Studies*, #45, Volume 15, Parte 2, Julho, SFS Publications, Montreal, pp. 121-130.

FURTADO, José Afonso

2000. *Os Livros e as Leituras, novas ecologias da informação*, Livros e Leituras, Lisboa.

GENETTE, Gérard

1972. *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris.

1981. *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris.

1987. *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris.

GEORGE, João Pedro

2002. *O Meio Literário Português (1960/1998)*, Difel, Lisboa.

GROSSBERG, Lawrence

1998. *Media Making – mass media in a popular culture*, Sage Publications, Thousand Oaks – California.

GUEDES, Fernando

1987. *O Livro e a Leitura em Portugal – Subsídios para a sua história nos séculos XVIII e XIX*, Editorial Verbo, Lisboa.

1988. *Eu, editor, me confesso*, Editorial Verbo, Lisboa.

HASSLER, Donald

1999. "The Academic Pioneers of SF Criticism", in Robert Philmus (ed.), *Science-Fiction Studies Magazine*, # 78, Vol. 26, Parte 2, Julho, SFS Publications, Montreal, pp. 213-231.

HERMANS, Theo

1999. *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester.

JAMES, Edward

1994. *Science Fiction in the 20th century*, Oxford U.P., New York.

LAMBERT, José

1980. "Production, traduction et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction", in *Revue canadienne de la Littérature Comparée*, 7.2, pp. 246-251.

1985. "La traduction, les genres et l'évolution de la littérature: propositions méthodologiques" in *Actes du X Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, vol. I, Garland Publishing, New York & London, pp. 127-131.

1989. "La Traduction", in Marc Angenot et al, *Théorie Littéraire. Problèmes et Perspectives*, PUF, Paris, pp. 151-160.

1996. "Models for Descriptive Research: from 1976 to 1996", Universidade Católica de Leuven, pp. 1-16.

2002. "Traduction, Littérature, Société: historiographie, synchronie, diachronie", in *Actas do 2º Colóquio de Estudos de Tradução em Portugal da Universidade Católica Portuguesa. Deste Lado do Espelho* (21 e 22 de Fevereiro de 2002), Universidade Católica Editorial, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, Lisboa, pp. 7-21.

LAMBERT, José; van GORP, Hendrik

1985. "On Describing Translations", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London & Sydney, pp. 42-53.

LANÇA, Marta

2004. "Os Caminhos do Livro, Parte III", in *Ler*, nº 63, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 70-79.

LEFEVERE, André

1989. "The Dynamics of the System: Convention and Innovation in Literary History", in Theo D'haen, Rainer Grübel & Helmut Lethen (eds), *Convention and Innovation in Literary History*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, pp. 37-55.

1992. *Translating Literature – Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, MLA, New York.

LOPES, Norberto

1981. "A Crise do Livro", in *Memórias da Academia de Ciências de Lisboa, Classe de Letras*, Tomo XXII, Lisboa, pp. 129-140.

MACDONALD, Dwight

1962. *Against the American Grain: essays on the effects of mass culture*, Vintage Books, New York.

MACEDO, António de

2004. "Portugal transnatural", www.triplov.com/coloquio_natural/ademac_04.

- MALMGREN, Carl D.
 1991. *Worlds Apart: a Narratology of Science Fiction*, Indiana U.P., Bloomington, IN.
 1998. "Towards a definition of *Science Fantasy*", in Robert Philmus (ed.), *Science-Fiction Studies Magazine*, # 46, Vol. 15, Parte 3, Novembro, SFS Publications, Montreal, pp. 259-281.
- MARTINS, Jorge M.
 1999. *Marketing do Livro. Materiais para uma sociologia do editor português*, Celta Editora, Oeiras.
- MELO, Romeu de
 1990. *Reflexões 3*, Editorial Notícias, Lisboa.
- MOTA, José Manuel
 1994. "Mainstream or Crap: Philip K. Dick, o artista de caca", in *O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos*, Minerva, Coimbra, pp. 267-274.
 1995. *O efeito do irreal: a fantasia científica de Philip K. Dick*, Tese de Doutoramento em Literatura Inglesa apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, Coimbra.
 1996. "Science Fiction as Language: Postmodernism and Mainstream – some reflections", Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 1-9.
- PINTO-CORREIA, João David
 2003. *Paraliteratura: da acção ao sentimento*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, <http://purl.pt/301/xpo/docs/joao-d-p-correia.doc>.
- PYM, Anthony
 1998. *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester.
- RÊGO, Manuela, CASTELO-BRANCO, Miguel
 2004. "Passado e Aventura", in *Romance de Aventuras Portugêses – Um tema por estudar*, www.bn.pt.
- REIS, Carlos
 2002. *Dicionário de Narratologia*, Livraria Almedina, Coimbra.
- ROBERTS, Adam
 2000. *Science Fiction*, Routledge, New York.
- RODRIGUES, A. A. Gonçalves
 1999. *A Tradução em Portugal*, volumes 4 e 5, Isla, Lisboa.
- ROSE, Frank
 2004. "The second coming of Philip K. Dick", in www.wired.com/wired/archive/11.12/philip.
- ROSE, Mark
 1981. *Alien Encounters. Anatomy of Science Fiction*, Harvard U.P., Cambridge, MA.
- SARAIVA, Arnaldo
 1980. *Literatura Marginal izada: Novos Ensaio*s, Edições Árvore, Porto.

SCHLEIERMACHER, Friedrich

1813. "On the Different Methods of Translating", in André Lefevere (ed.), *Translation/History/Culture, A Source Book*, Routledge, London and New York, 1992, pp. 141-166.

SEIXAS, João

2002. "O Realismo Fantástico", in Revista *Ler*, nº 57, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 50-56.

SOUSA, Sérgio Guimarães de

2001. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*, Coleção Hespérides, Universidade do Minho.

SUVIN, Darko

1979. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of Literary Genre*, Yale U.P., New Haven, CT.

TENGARRINHA, José

1965. *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Portugália Editora, Lisboa.

TOURY, Gideon

1980. "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", in *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv, pp. 51-62.

van GORP, Hendrik

1985. "Types et Fonctionnement des Traductions dans l'Histoire des Genres Littéraires", in *Actes du X Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, vol. I, Garland Publishing, New York & London, pp. 164-168.

VENUTI, Lawrence

1998. *The Scandals of Translation*, Routledge, London.

WESTFAHL, Gary

1999. "The Popular Tradition of Science Fiction Criticism, 1926-1980", in Robert Philmus (ed.), *Science-Fiction Studies Magazine*, # 78, Vol. 26, Parte 2, Julho, SFS Publications, Montreal, pp. 187-212.

Websites:

Biblioteca Nacional de Lisboa:

www.bn.pt

Blogs:

www.trilhademoebius.blogspot.com/

www.fantasianoeter.blogspot.com

Editoras:

www.editpresenca.pt

www.europa-america.pt

www.livrosdobrasil.com

www.editorial-caminho.pt

Ficção Científica em Portugal:

www.brigadas-fc.web.pt

www.epica.pt-na.net

www.ficção.online.pt

www.geocities.com/Area51/vaukt/1077

www.simetria.esoterica.pt

www.tecnofantasia.com

Fóruns :

Clube de Leitores de Ficção Científica: www.clfc.rg3.net

Philip Kindred Dick:

www.philipkdick.com

www.imdb.com

Revistas on-line :

Eventos, www.ficcao.online.pt/enciclopedia/eventos