

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



Terminologia científica e técnica  
em tradução literária

Leonor Abrantes Gonçalves

DISSERTAÇÃO  
MESTRADO EM TRADUÇÃO

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



Terminologia científica e técnica  
em tradução literária

Leonor Abrantes Gonçalves

Dissertação orientada  
pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Teresa Correia Casal

MESTRADO EM TRADUÇÃO  
2016



## **Terminologia científica e técnica em tradução literária**

### **Copyright**

A Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Universidade de Lisboa estão autorizadas a arquivar e, sem alterar o conteúdo, converter a tese ou dissertação entregue, para qualquer formato de ficheiro, meio ou suporte, nomeadamente através da sua digitalização, para efeitos de preservação e acesso.



## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, agradeço à minha tutora, a Prof. Doutora Maria Teresa Casal a disponibilidade demonstrada para orientar a presente dissertação, que provavelmente não teria chegado a bom porto sem as suas inúmeras sugestões e correcções. Muito obrigada pela paciência demonstrada para com os mais variados detalhes e também por me ter dado a conhecer as obras de Eva Hoffman e Janice Galloway utilizadas neste trabalho.

Agradeço ainda às minhas amigas, que tiveram a paciência de me sugerir várias obras que poderiam ser integradas neste estudo e de me aturar nos períodos em que não tive o tempo ou a disponibilidade que mereciam.

À Domus Nostra, por me ter providenciado um lugar de estudo e tranquilidade e pela generosidade demonstrada todos os dias.

E a todos aqueles que, directa ou indirectamente, me ajudaram a acreditar que conseguiria alcançar o objectivo a que me tinha proposto, mesmo nas alturas em que tal parecia impossível.

## **Resumo**

A presente dissertação incide sobre a presença de terminologia científico-técnica em textos literários de ficção narrativa e tem por objectivo determinar até que ponto a presença de elementos científicos e técnicos em obras literárias afecta a experiência de leitura e as estratégias de tradução utilizadas.

Sendo a tradução literária um tipo de tradução bastante complexo, dado o facto de o tradutor ter de ter em consideração vários factores – tom, registo, estilo, formas de tratamento, existência ou não de calão, entre outros – a introdução de terminologia e procedimentos científicos ou técnicos em certas obras cria um dilema, dado haver instâncias em que se terá de optar por conceder primazia aos aspectos literários em detrimento dos científico-técnicos ou vice-versa.

Para os efeitos deste estudo, foram seleccionadas seis obras literárias de ficção com vista a verificar a nossa hipótese. Recorreu-se às teorias funcionalistas da tradução, por forma a estabelecer que a função dos textos de partida deveria ser mantida nos textos de chegada e a perceber até que ponto foram privilegiados ou não os aspectos literários aquando da tradução dos textos em questão.

## **Abstract**

This dissertation deals with the presence of scientific and technical terminology in literary texts of prose fiction. The main goal is to determine how the presence of scientific and technical elements in literary works affects the reading experience and the translation strategies employed.

Literary translation involves complex procedures, since the translator has to take into consideration several factors, such as tone, style, forms of address, the use of slang, etc. The introduction of scientific and technical terminology creates, therefore, a dilemma, since there are instances in which the translator will have to decide whether to give precedence to literary or scientific and technical criteria.

For the purposes of this study, six literary works of fiction were chosen so as to test our hypothesis. Functional theories of translation have been used, in order to establish that the function of the source texts should be maintained in the target texts and to examine whether the literary aspects of the texts had been privileged in the translation process.

## Índice

Introdução	1
Capítulo 1: Pressupostos teóricos	4
1.1. Terminologia científica vs. terminologia técnica	4
1.2. Texto científico-técnico vs. texto literário	6
1.3. Género narrativo e representação de mundos imaginários	11
1.4. Abordagens funcionalistas da tradução	14
Capítulo 2: Caracterização das obras do <i>corpus</i>	25
2.1. Metodologia	25
2.2. <i>The Secret</i>	30
2.3. <i>Clara</i>	35
2.4. <i>Gelo Ardente</i>	43
2.5. <i>Anjos e Demónios</i>	49
2.6. <i>Resgate no Tempo</i>	58
2.7. <i>O Aprendiz</i>	67
2.8. Conclusões do capítulo	76
Capítulo 3: Análise das estratégias de tradução	78
3.1. Estratégias de tradução de Andrew Chesterman	79
3.2. Metodologia	81
3.3. <i>The Secret</i>	83
3.4. <i>Clara</i>	89
3.5. <i>Gelo Ardente</i>	95
3.6. <i>Anjos e Demónios</i>	102
3.7. <i>Resgate no Tempo</i>	107
3.8. <i>O Aprendiz</i>	111
3.9. Conclusões do capítulo	117
Conclusão	119
Bibliografia	124

## Introdução

A presente dissertação em tradução estuda o impacto da presença de terminologia científico-técnica nas estratégias de tradução de textos literários e o modo como essa terminologia interfere ou não na experiência de leitura dos leitores, na medida em que, como defende Jeremy Munday (2014), a terminologia científico-técnica pode desempenhar diferentes funções consoante o tipo de texto:

Uma ambiguidade num testamento escrito em francês necessitaria de ser traduzida literalmente, com uma nota de rodapé ou comentário, para um advogado estrangeiro que estivesse a tratar do caso. Por outro lado, se o testamento aparecesse num romance, o tradutor poderia optar por encontrar uma ambiguidade ligeiramente diferente que resulte na LC sem a necessidade uma nota de rodapé formal.

(Munday, 2014: 143)

Atendendo a que a literatura, particularmente a ficção narrativa, tende a representar tanto vivências da realidade como mundos imaginários, o desenvolvimento técnico e industrial e os avanços científicos podem ser retratados em obras literárias, colocando-se as questões a que o presente trabalho procura responder: qual o papel da terminologia científica e técnica na tradução literária? Aplicar-se-ão estratégias idênticas às adoptadas na tradução científica e técnica ou prevalecem os critérios que guiam a tradução do texto literário? Será legítimo privilegiar certas características em detrimento de outras?

Devido aos seus interesses pessoais, ligados directa ou indirectamente a um determinado campo da ciência, bem como à narrativa ficcional que se pretende construir, vários escritores conhecidos com formação médica incluem bastante terminologia na área da medicina, sempre que o enredo dessas mesmas obras gira à volta de médicos, patologistas forenses e outras profissões ligadas ao campo da medicina. Tal não obsta, porém, a que outros escritores sem formação de base em qualquer área científica incluam também nos seus romances bastantes termos ligados ao armamento, ao desenvolvimento de novas tecnologias e a muitas outras áreas da ciência e da tecnologia.

Assim, a presente dissertação pretende avaliar até que ponto a introdução de aspectos mais ligados ao texto científico e técnico num texto literário tem um impacto ou não nas escolhas tradutórias, já que a introdução de características ligadas ao texto científico e técnico num texto literário cria um problema para o tradutor, pois haverá instâncias em que se poderá

ter de optar entre a fruição do texto e o rigor científico ou técnico. Se bem que qualquer tradutor literário já se tenha visto na posição de ter de fazer alterações significativas ao texto de partida para obter uma versão mais fluida em português, a verdade é que uma presença significativa de terminologia científica e técnica em determinados textos literários cria um outro dilema: dever-se-á dar primazia aos aspectos científicos das obras ou aos aspectos literários?

É nesta medida que este trabalho pretende ser inovador no âmbito de estudos de tradução e considerar até que ponto os textos servem ou não a sua função (constituir obras literárias de ficção) e correspondem ou não à intenção do seu emissor. Com este fim em vista, foi reunido um conjunto de obras literárias de ficção, de maneira a estudar o papel da terminologia científico-técnica nelas e na respectiva tradução.

Para efeitos deste trabalho, foram consideradas as seguintes obras:

- Brown, Dan. *Angels and Demons*. Londres: Corgi Books. 2000. Livro impresso.
- Crichton, Michael. *Timeline*. Nova Iorque: Random House Inc.. 1999. Livro impresso.
- Cussler, Clive e Kemprecos, Paul. *Fire Ice*. Nova Iorque: Penguin USA. 2003. Livro impresso.
- Galloway, Janice. *Clara*. Londres: Vintage. 2003. Livro impresso.
- Gerritsen, Tess. *The Apprentice*. Nova Iorque: Ballantine Books. 2002. Livro impresso.
- Hoffman, Eva. *The Secret*. Londres: Vintage. 2003. Livro impresso.

Foram utilizadas as traduções existentes em português das obras em questão, excepto no caso de *Clara* e *The Secret*, em que foram apresentadas propostas de tradução para os excertos relevantes para o estudo, na medida em que estas obras não se encontram traduzidas para português.

É de salientar que o presente estudo integra apenas obras contemporâneas, sendo a obra mais antiga a de Michael Crichton, publicada em 1999, e a mais recente a de Eva Hoffman, publicada em 2003. As traduções das obras, nos casos em que existem, foram publicadas no mesmo ano ou no ano seguinte, pelo que os textos de partida foram alvo de uma tradução numa data muito próxima da sua data de publicação no contexto de partida. A excepção a esta regra

é *Fire Ice*, de Clive Cussler, havendo um intervalo de dez anos a separar a data de publicação do original e a da tradução. Isto deve-se ao facto de se ter utilizado uma edição livro de bolso para efeitos deste estudo, sendo que existem traduções mais antigas disponíveis no mercado. Será ainda de referir que todas as obras foram publicadas em inglês, pelo que a presente dissertação lida exclusivamente com o par linguístico inglês-português.

No sentido de determinar o papel da terminologia científico-técnica na tradução literária e verificar até que ponto é que essa terminologia se repercute na experiência de leitura foi reunido um conjunto de obras com uma quantidade considerável de terminologia de várias áreas científicas, tendo a investigação incidido sobre a narrativa ficcional.

O presente trabalho estrutura-se em três capítulos, definindo-se no primeiro capítulo o enquadramento teórico. Faz-se assim uma distinção entre terminologia, tradução científica e técnica e entre tradução científico-técnica e tradução literária e respectivos desafios. Recorre-se às teorias funcionalistas da tradução, nomeadamente a *Skopostheorie*, com vista a estabelecer por que critérios se deverá reger uma tradução de um texto literário com características normalmente associadas ao texto científico.

No segundo capítulo faz-se uma caracterização de cada uma das obras que compõem o *corpus*, tendo sido considerados vários aspectos, designadamente o subgénero a que cada obra pertence, o tipo de narrador e estratégias discursivas utilizadas (opção por preponderância de narração, descrição e/ou diálogo entre personagens) e o registo utilizado (mais ou menos erudito, com maior ou menor proximidade com o leitor). É ainda apresentada uma breve sinopse de cada uma das obras e uma breve explicação sobre a sua relevância para o *corpus*, seguindo-se uma análise da recepção das obras nos contextos de partida e de chegada.

No terceiro capítulo são apresentados alguns excertos de cada uma das obras em estudo que foram alvo de uma análise aprofundada em termos de estratégias de tradução. Neste capítulo procura-se perceber até que ponto se privilegia ou não a estética e a fruição do texto em detrimento do rigor científico em obras literárias de ficção. Para a análise das estratégias de tradução desses excertos foram utilizadas como referência as estratégias propostas por Andrew Chesterman (2000).

Por fim são apresentadas as conclusões retiradas neste trabalho, que se espera poderem vir a ser úteis para presentes e futuros tradutores.

## Capítulo I

### Pressupostos teóricos

Neste primeiro capítulo serão analisadas várias questões relativas aos fundamentos teóricos que norteiam a presente dissertação. Será feita uma distinção entre tradução científica e tradução técnica e apresentada a definição de terminologia e, seguidamente, estabelecer-se-ão as diferenças entre tradução científico-técnica e tradução literária. Far-se-á então uma apresentação das teorias funcionalistas da tradução, nomeadamente a *Skopostheorie*, explicando-se como é que estas têm uma aplicação neste trabalho e permitem nortear as escolhas dos tradutores quando estes se deparam com o dilema de optar entre aspectos científicos/técnicos e aspectos literários nas obras que compõem o nosso *corpus*.

#### 1.1. Terminologia científica vs. terminologia técnica

Segundo Jody Byrne (2006, 2012), embora tanto a tradução científica como a tradução técnica tenham as suas bases no mesmo tipo de informação, ou seja, no trabalho de cientistas, um dos erros mais frequentes quando se fala deste tipo de traduções é a utilização dos dois termos como se fossem uma e a mesma coisa. Segundo o autor, «scientific translation relates to pure science in all of its theoretical, esoterical and cerebral glory while technical translation relates to how scientific knowledge is actually put to practical use, dirty fingernails and all» (Byrne, 2006: 8). Os textos científicos destinam-se a um público tendencialmente académico, são mais teóricos, ao passo que os textos técnicos se destinam a transmitir informações mais práticas sobre alguma coisa, podendo destinar-se ao público em geral: um manual de instruções sobre um novo microondas qualifica-se como texto técnico. Os textos científicos são mais difíceis e abstractos do que os restantes, ao passo que os textos técnicos incluem conceitos mais fáceis de entender e fazem referência a produtos e processos ligados ao mundo exterior, ou seja, têm uma utilidade final, um objectivo específico (Byrne, 2006).

Será também importante mencionar o que se entende por «terminologia». Em primeiro lugar, devemos referir que «os termos não são unidades isoladas que poderão funcionar fora de um contexto específico» (Pinto, 2013: 15), mas dizem sim respeito a um contexto específico de determinada área de especialidade, por exemplo, a biotecnologia, a medicina, a biologia, a

informática, entre outros. Será desejável que um termo designe uma única realidade, de maneira a não haver confusões entre termos, mas tal nem sempre acontece, o que resulta muitas vezes na sobreposição entre áreas ou entre termos de especialidade e língua comum. A terminologia, por sua vez, «diz respeito aos termos pertencentes ao conhecimento especializado» (Pinto, 2013: 17), ou seja, a termos que foram aceites como pertencentes a determinada área do saber e foram, portanto, validados como correctos para essa área, tendo sido alvo de fixação em determinada base de dados. A terminologia é, de acordo com Isabel Gil, «o conjunto dos termos que forma o vocabulário de uma língua de especialidade» (Gil, 2003: 127), ou seja, no caso do nosso *corpus* podemos falar de terminologia científica em tradução literária porque encontramos termos relacionados com a medicina (no caso de *The Apprentice*, por exemplo) ou da física quântica (no caso de *Timeline*), ou seja, de determinadas áreas de especialidade.

Se pesquisarmos a palavra «lobo» no dicionário, por exemplo, obteremos a entrada mais comum, referente a um mamífero carnívoro, mas também encontraremos menções a referências anatómicas, como a «parte arredondada e saliente de um órgão» ou a «parte inferior da orelha humana, de tecido mole» – "lobo", em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]. Um cientista ou um especialista em medicina terá provavelmente uma representação mental de «lobo» diferente da de um leitor comum, já que está bastante mais ciente das várias aplicações da palavra. No caso das obras que compõem o nosso *corpus*, que são obras literárias e se destinam ao público em geral e não a especialistas, a terminologia científica e técnica constituirá então um factor de estranheza, dado ser pouco razoável esperar que o leitor comum seja especialista de uma determinada área de especialidade, como a física quântica, no caso de *Timeline* de Michael Crichton.

Sendo a língua de especialidade um sub-conjunto da língua – por exemplo, os termos ligados à medicina ou à física ou à música são uma pequena parte da globalidade das palavras de uma língua – esta está ligada a experiências particulares, segundo Gil (2003). De acordo com a autora, uma língua de especialidade não está necessariamente ligada à ciência ou à tecnologia, mas pode simplesmente ser um sub-sistema de uma língua ligado a uma determinada experiência – por exemplo, o romance *Clara* tem a presença de terminologia da área da música, ou seja, que está ligada a uma experiência própria mas não directamente a uma ciência ou a tecnologia. Contudo, continuamos a poder falar de terminologia, já que os termos são específicos de uma determinada área do saber.

Gil (2003) distingue três tipos de discurso científico: o discurso científico especializado, o discurso de semi-vulgarização científica e o discurso de vulgarização científica, que é o que

nos interessa. Gil dá o exemplo do jornalista ou comentador que não efectua pesquisa científica e divulga dados científicos a um público não especialista. Podemos, contudo, adaptar isto ao nosso *corpus*, pois ainda que exista pesquisa por parte dos autores (sendo alguns deles especialistas da área, como é o caso de Tess Gerritsen, médica de formação), as suas obras continuam a destinar-se a um público não especialista.

## 1.2. Texto científico-técnico vs. texto literário

Tendo em vista os objectivos do presente trabalho, convirá mencionar as principais diferenças entre um texto científico-técnico e um texto literário, de maneira a estabelecer porque falamos de terminologia científico-técnica em tradução literária. Segundo Assim Ilyas, os textos científicos têm uma natureza diferente dos textos literários, na medida em que os primeiros privilegiam o assunto, a expressão de factos, experiências e hipóteses, procurando o seu leitor obter informação, pelo que a tradução dos mesmos se pretende mais directa e impessoal. De acordo com o autor:

In scientific works, subject matter takes priority over the style of the linguistic medium, which aims at expressing facts, experiments, hypotheses, etc. The reader of such scientific works does not read it for any sensuous pleasure which a reader of literary works usually seeks, but he is after the information it contains. Scientific words differ from ordinary and literary words since they do not accumulate emotional associations and implications. This explains why the translation of a scientific work is supposed to be more direct, freer from alternatives, and much less artistic than the other kinds of prose. The language of scientific and technical language is characterized by impersonal style, simpler syntax, use of acronyms, and clarity.

(Ilyas apud Al-Hassnawi, 2000)

Uma obra literária tem um carácter estético que pretende apelar à imaginação do leitor e levá-lo a imaginar mundos para além do seu. Cada autor tem uma visão própria do mundo que tenta transmitir ao leitor, bem como as experiências e sentimentos das personagens que constrói. Um texto científico-técnico, por outro lado, não tem este carácter subjectivo, é eminentemente objectivo, tem um carácter pragmático, sendo o mais importante na tradução de um texto deste tipo a maneira como é passada a informação relativa a uma determinada teoria científica ou aspecto técnico e não o impacto estético do texto. Isto coloca desafios diferentes em termos de tradução, na medida em que um texto literário coloca desafios ao nível da estética, da forma,

implicando um exercício de maior criatividade por parte do tradutor, ao passo que o texto científico-técnico coloca desafios ao nível da terminologia e do próprio conteúdo científico ou técnico, implicando porventura uma maior pesquisa. Embora ambos os tipos de texto impliquem precisão de linguagem, o primeiro reporta-se à precisão em termos da estética, enquanto o segundo se reporta à função referencial, requerendo cuidado no que diz respeito ao rigor científico e/ou técnico por detrás da sua criação.

Um texto científico-técnico é lógico e pragmático, objectivo, exigindo rigor e conhecimentos em determinada área do saber e apoiando-se no uso de terminologia específica de determinada área; este tipo de texto faz referência a uma realidade particular do mundo físico (por exemplo, anatomia ou biologia, no caso de livros técnicos destinados a estudantes de medicina) e o registo é impessoal e desprovido de marcas de subjectividade dada a falta de emotividade resultante da presunção de objectividade e rigor tradicionalmente associadas ao conhecimento científico. Um texto literário, por sua vez, apela à subjectividade dos leitores, faz uso de expressões idiomáticas e de linguagem figurativa e, em geral, não se apoia no uso de terminologia científica ou técnica, apelando a um envolvimento cognitivo, mas também afectivo e imaginativo do leitor. Ao contrário do que acontece com um texto científico ou técnico, o registo é muitas vezes pessoal, próximo do leitor, apelando ao envolvimento subjectivo deste, ao utilizar uma linguagem próxima do mesmo, desde logo no processo de construção de um universo ficcional, que requer o contributo do leitor para se concretizar.

Peter Newmark (2003) defende que a tradução técnica se distingue das outras formas de tradução devido à presença de terminologia específica. Byrne (2006), por seu lado, argumenta que só porque um certo tipo de discurso – jurídico, económico, empresarial – tem uma terminologia específica, isso não significa que a tradução desse mesmo discurso se englobe no âmbito da tradução técnica, já que este tipo de tradução lida com textos «based on applied knowledge from the natural sciences» (Byrne, 2006: 3).

Newmark (2003) diz-nos que a tradução técnica é o tipo de escrita «closest to material reality, furthest from the psyche» (Newmark, 2003: 160). Podemos acrescentar que isso contrasta com a tradução literária, especialmente no que diz respeito à ficção, que é por definição um tipo de texto que se afasta da realidade material e cria mundos imaginários num processo de co-criação que envolve autor, texto e leitor. É nesta medida que este trabalho se afigura como sendo inovador, na medida em que pretende avaliar até que ponto é que uma obra literária em que se encontra uma quantidade significativa de terminologia científico-técnica

retém mais características de um texto literário ou de um texto científico-técnico e se tal afecta a experiência de leitura e interfere nas opções tradutórias.

Podemos afirmar que um romance com muita terminologia na área da medicina, por exemplo, constituiria um desafio maior tanto em termos de leitura, como em termos de tradução, do que uma obra que não exija pesquisa ou conhecimentos prévios. Isto é confirmado por Klaudia Bednárová-Gibová (2013), que nos diz que, apesar de na leitura de textos literários não ser necessário um conhecimento especializado para a compreensão do texto, existem casos em que tal pode ser uma vantagem. Bednárová-Gibová dá o exemplo dos romances de John Grisham, que têm como elemento de fundo o mundo da advocacia, mas podemos extrapolar que o mesmo acontecerá com as obras que compõem o nosso *corpus*, já que, como poderá ser visto nos capítulos II e III, também são precisos conhecimentos prévios ou pesquisa posterior para que um leitor compreenda por completo certas instâncias das obras referidas.

Para Newmark (2004), a diferença entre a tradução literária e a tradução científica e técnica é fundamentalmente que cada uma procura uma verdade diferente, a primeira alegórica e estética e a segunda factual e tradicionalmente funcional. No caso das obras do nosso *corpus*, os leitores não escolheram aqueles livros por serem instrutivos ou para se instruírem e obterem conhecimentos de uma determinada área científica/técnica, mas sim, precisamente, pelo prazer proporcionado pelo texto literário, como diria Roland Barthes (1973). Rita Felski (2008), por seu lado, defende que as obras literárias suscitam quatro tipos de envolvimento nos leitores, podendo ser tanto de ordem cognitiva (através do conhecimento e reconhecimento), como de ordem afectiva (através do encantamento ou do choque). Contudo, mesmo quando o texto literário suscita o envolvimento cognitivo dos leitores, o envolvimento afectivo também se encontra presente, pois o leitor pode envolver-se emocionalmente com a história.

O primeiro tipo de envolvimento descrito por Felski em *Uses of Literature*, o reconhecimento (*recognition*), diz respeito ao uso da literatura como ponto de partida para o auto-conhecimento, já que o leitor pode reconhecer-se em várias passagens de um livro, sentir uma certa afinidade para com um acontecimento ou personagem. Do mesmo modo, também pode passar a entender melhor os que o rodeiam após a leitura de determinada(s) obra(s), pelo que a literatura também serve como forma de afirmação para grupos marginalizados. Contudo, este (auto)conhecimento tem limites, uma vez que, segundo Felski, o auto-conhecimento é mediado pelo outro e a percepção do outro é mediada pelo conhecimento que o leitor tem de si mesmo (Felski, 2008: 23-50).

A segunda reacção, o encantamento (*enchantment*) refere-se ao esquecimento de si mesmo e do que o rodeia que o leitor vivencia quando se encontra imerso numa obra. A fronteira entre texto e leitor não está bem definida: quantos de nós temos a sensação de estar a presenciar a história, de estar «dentro» da trama? Isto resulta da capacidade que a história tem de nos absorver, o que no entanto não retira por completo a consciência do leitor, que mantém uma consciência paralela de que não faz parte da realidade retratada na obra, permitindo-lhe fazer uma leitura crítica da mesma (Felski, 2008: 51-76).

O conhecimento (*knowledge*), terceira reacção que marca a relação leitor-obra teorizada por Felski, prende-se com o que a literatura revela acerca do mundo para lá do «eu», acerca das pessoas e coisas e o funcionamento do mundo material (Felski, 2008: 77-104).

Podemos dizer que a quarta e última reacção do leitor ante uma obra, o choque (*shock*), é o contrário do encantamento, na medida em que se trata do poder que a literatura tem de nos perturbar. Da mesma maneira que um filme ou um documentário com imagens chocantes e violentas têm o poder de nos chocar, também uma obra literária o tem, já que pode descrever uma realidade igualmente chocante e violenta, desenvolver um tema perturbador ou tabu e, pelo impacto emocional e até físico que pode ter em nós, nos confronta com as nossas vulnerabilidades (Felski, 2008: 105-131).

No caso dos textos que compõem o *corpus*, os modos de envolvimento em evidência serão predominante mas não exclusivamente o encantamento e o choque, ou seja, o envolvimento de ordem afectiva. O primeiro deriva da maneira como estas obras conseguem prender a atenção do leitor, factor apontado pelos leitores e críticos de maneira geral como sendo um dos pontos fortes dessas mesmas obras, como se poderá ver no segundo capítulo. O segundo, choque, advém da maneira como somos capazes de sentir quase que na nossa própria pele as desgraças sofridas pelos heróis da trama, particularmente no que diz respeito a *O Aprendiz e Anjos e Demónios*, dado serem apresentados vilões com uma carga emocional bastante negativa, sendo que o facto de o leitor ter acesso a certos rasgos de pensamento dos mesmos contribui para este «choque» decorrente da leitura das obras em questão. Em relação a *Gelo Ardente*, o quarto modo de envolvimento prende-se com as nefastas consequências que o plano do vilão teria para o próprio planeta, ao passo que em *Resgate no Tempo* está ligado à vulnerabilidade das personagens presas numa era a que não pertencem e aos seus esforços para sobreviverem e voltarem ao século XX. Estes textos apelam então a uma resposta mais emocional e afectiva por parte do leitor, pelo que este provavelmente não os verá como fonte de informação ou instrução. Contudo, em virtude da introdução de terminologia científico-

técnica, que, por sua vez, deriva da construção dos enredos das obras à volta de temas científicos, também encontramos instâncias de conhecimento, pois somos confrontados com o funcionamento do mundo material. Este modo de envolvimento é particularmente relevante no caso de *Clara*, já que temos uma obra que não só retrata a cena musical do século XIX, baseando-se em factos reais, como poderá ser visto no capítulo II, como também vai ao ponto de apresentar excertos de partituras que um leitor com alguns conhecimentos musicais poderá reproduzir. Por outro lado, o reconhecimento também poderá advir do facto de os leitores se poderem reconhecer em certas passagens do livro ou identificar com certas personagens, especialmente no que diz respeito a *The Secret*, uma vez que a questão da clonagem humana levanta sérias questões morais relativas aos avanços na ciência mas, mais particularmente, quanto à identidade do ser clonado. Ainda que a clonagem humana não seja uma realidade hoje em dia, a verdade é que cada um de nós se debate, de certa forma, com questões relativas à nossa identidade, pelo que esta obra apela a uma resposta mais cognitiva por parte dos leitores.

De acordo com Felski, o leitor envolve-se na leitura de uma obra literária de diversos modos, sendo o entretenimento uma das razões para a escolha de determinada obra, emprestando ao leitor o ponto de vista das personagens através do seu efeito estético que, como propõe Felski, suscita formas de envolvimento cognitivo e/ou afectivo por parte dos leitores. O texto científico e técnico, por seu lado, tem como preocupação a informação, os factos, a realidade. O texto literário destina-se a ser lido por prazer e como forma de escape da realidade, ainda que para ela possa remeter, como busca de uma realidade alternativa e descobrimento de novos mundos idealizados pelo autor, como meio de entendimento do mundo que nos rodeia e do Outro (como defende Felski), ao passo que os textos científicos e técnicos se destinam a instruir o leitor e a alargar os seus conhecimentos sobre determinados factos científicos ou a informá-lo sobre a maneira de os aplicar – um manual de um telemóvel, por exemplo, tem como objectivo permitir ao seu utilizador fazer uso das funcionalidades do dito aparelho e tirar dúvidas em caso de necessidade.

De acordo com Christiane Nord, uma grande teórica do funcionalismo, os textos literários diferem dos textos científicos e técnicos como temos vindo a ver, na medida em que, como afirma: «As a rule, literary codes include not only stylistic features such as rhythm, prosody, syntax, macrostructure, metaphors and symbols but also characters, ideas, expressiveness and atmosphere.» (Nord, 1997: 88). Num texto científico ou num texto técnico, não encontramos este tipo de características, pois não há a criação de um mundo idealizado em que se imaginam pessoas e lugares; o ritmo, a prosódia, a sintaxe e as metáforas são relegadas

para segundo plano, privilegiando-se o rigor científico e técnico e a clareza da mensagem em detrimento do estilo, que é uma das características mais importantes de um texto literário.

A tradução literária é, pese embora não pareça, um tipo de tradução que requer uma grande versatilidade de competências, já que há não só uma preocupação em transpor o conteúdo de um dado texto para a língua de chegada, como também se põem questões em termos de forma e conteúdo: tom, registo, estilo do escritor, polissemia, aliterações, calão, coloquialismo, formas de tratamento (por exemplo, na tradução de inglês para português, o pronome «you»), expressões idiomáticas, entre muitos outros. Isto é defendido por Clifford Landers (2001), que afirma que um tradutor literário tem a preocupação de conseguir um texto de chegada que recrie nos seus leitores a mesma experiência emocional e psicológica que o texto de partida teve nos leitores da cultura de partida. De facto, de acordo com o autor, «More than in other branches of the translator's art such as legal, technical/scientific, financial/commercial, or in interpretation (simultaneous or consecutive), literary translation entails an unending skein of choices.» (Landers, 2001: 9). No caso de romances com uma presença considerável de terminologia científico-técnica, podem ainda, em função da trama, aliar-se às preocupações estéticas o uso dessa terminologia.

No sentido de avaliar o papel da terminologia na experiência de leitura foi reunido um conjunto de obras com uma quantidade considerável de terminologia de várias áreas científicas e técnicas. A investigação centrou-se no género narrativo, na medida em que «é possível afirmar que são sobretudo os textos narrativos que melhores condições reúnem para encenarem a ficcionalidade por meio da construção de mundos possíveis» (Lopes e Reis, 2007: 155).

### **1.3. Género narrativo e representação de mundos possíveis**

As obras em estudo são narrativas, na medida em que são representações de uma série de eventos que constituem uma história contada ao longo de um determinado período de tempo por um determinado mediador (Abbott, 2002). Para H. Porter Abbott este mediador parece ser uma das «dominantes que caracterizam o **processo narrativo**» segundo Lopes e Reis (2007; ênfase original), que defendem que este se baseia num distanciamento entre um narrador e a acção narrada, o que leva a um distanciamento temporal entre o tempo da narração e a altura em que o leitor tem acesso a essa narração. Segundo os mesmos autores, há uma tendência para

a exteriorização, responsável «pela caracterização e descrição de um universo autónomo (personagens, espaços, eventos, etc.)» (Lopes e Reis, 2007: 271-272).

As características acima mencionadas aplicam-se a todas as obras do *corpus*, justificando a sua classificação como obras narrativas. Podemos restringir mais ainda esta classificação, na medida em que todas são obras narrativas ficcionais, ou seja, dizem respeito a mundos imaginados pelos seus autores, não tendo por objectivo reportar-se a quaisquer factos verídicos. É certo que, no caso do nosso *corpus*, se podem basear em factos reais, em ciência por exemplo, mas não pretendem ser um relato exacto da vida de alguém ou de acontecimentos passados em determinado período de tempo que possam ser verificados. A excepção será *Clara*, de Janice Galloway, que se apresenta como uma obra de ficção, mas é baseada na vida e obra de Clara Schumann e mistura acontecimentos verídicos com eventos fictícios.

Segundo Abbott (2002), um dos prazeres da leitura é o leitor ser levado de um ponto a outro da narrativa, pelo que há que manter um certo distanciamento entre o que é lido e a «realidade» para reter esse prazer. As obras que constituem o *corpus* exigem um certo distanciamento, na medida em que os enredos são frequentemente bastante improváveis, pelo que se o leitor tiver sempre esse facto em mente, essa atitude irá interferir com a fruição da leitura. Por outro lado, e segundo o mesmo autor, uma das funções da narrativa é o facto de nos fornecer entendimento suficiente para formar opiniões e tomar decisões (Abbott, 2002: 174), o que, conjugado com a estratégia de narração e a focalização adoptadas, pode levar a que tomemos o partido do herói da história.

Em termos de género narrativo, as obras em apreço podem ser caracterizadas como romances, pois «no romance relata-se uma **acção** relativamente extensa, eventualmente complicada por ramificações secundárias, podendo implicar componentes de ordem social, cultural ou psicológica e envolvendo de modo decisivo o destino das personagens» (Lopes e Reis, 2007: 358; ênfase original). Esta definição aplica-se às obras que figuram no *corpus*. Por outro lado, o romance é um «género por natureza propenso à representação do real» (Lopes e Reis, 2007: 358), o que talvez acabe por justificar a introdução de terminologia científico-técnica nos romances do *corpus*: os autores em questão pretenderam conferir marcas de verosimilhança às suas obras, recorrendo a explicações científicas e técnicas para conferir uma maior plausibilidade à trama e às personagens. Isto porque um enredo baseado em viagens no tempo, por exemplo, será muito mais verosímil se for avançada uma explicação para o que torna possível essas viagens no tempo, ou um enredo baseado na investigação de vários homicídios

no século XXI se houver referência aos métodos científicos empregues para a descoberta do culpado.

Dorrit Cohn, em *Transparent Minds* afirma que o poder que o romancista detém em particular é o de criar seres cujas vidas pode revelar consoante a sua vontade (Cohn, 1978: 4). Esse poder pode manifestar-se através de uma multiplicidade de métodos para representar mentes ficcionais, que podem ser tão memoráveis, variadas e interessantes como as de pessoas que conheçamos no nosso quotidiano. Casos indubitáveis disso são, por exemplo, as personagens de Agatha Christie e Arthur Conan Doyle, respectivamente Hercule Poirot e Sherlock Holmes, que ainda hoje se encontram no imaginário de uma grande parte da população e parecem ter uma vida para lá do papel. Para a autora, a ficção narrativa é «the only literary genre, as well as the only kind of narrative, in which the unspoken thoughts, feelings, perceptions of a person rather than the speaker can be portrayed» (Cohn, 1978: 7-8). Talvez resida aí, em certa medida, o fascínio exercido por algumas obras sobre os leitores e que permite os tipos de envolvimento referidos por Felski.

Outra das características de um romance, e que se aplica às obras em estudo, é a sua «maleabilidade temática e formal» (Lopes e Reis, 2007: 360), ou seja, o facto de poder ter um sem fim de assuntos susceptíveis de serem tratados e de poder pertencer a um número considerável de subgéneros. Podemos encontrar romances relacionados com a relação entre pais e filhos ou entre apaixonados, baseados em aventuras ou espionagem, de ficção científica ou ligados a desenvolvimentos na área da medicina ou outro ramo da ciência, com uma acção que decorre no passado, presente ou futuro, neste planeta ou em qualquer outro. Esta capacidade de o romance representar um sem fim de mundos e oferecer uma infinidade de possibilidades ao escritor (e em consequência ao leitor) explica o facto de se encontrarem romances com uma enorme variedade em termos de subgéneros, passando, no caso do *corpus* do presente trabalho, do romance de ficção científica (*The Secret, Resgate no Tempo*), ao *thriller* (*O Aprendiz, Anjos e Demónios*) ao romance histórico (*Clara*) ou ao romance de aventuras (*Gelo Ardente*).

Stephen McWilliams (2012) dá em *Fiction & Physicians* o exemplo de vários escritores com formação e carreira médicas e que alcançaram sucesso na cena literária, o que aponta para a maleabilidade do género narrativo. Segundo McWilliams, o conhecimento médico que estes profissionais detêm desperta a curiosidade do público, o que também ajuda a explicar a existência de obras literárias de ficção com enredos que giram à volta da medicina – personagens médicos, investigação científica, crime resolvido com auxílio à patologia forense, dilemas éticos resultantes de avanços na área da medicina, etc.

Segundo McWilliams, é a combinação de acção e suspense com dilemas éticos ligados à biotecnologia ou medicina que ditam o sucesso destes autores, como é o caso de Tess Gerritsen ou Michael Crichton. Contudo, à luz do *corpus* estudado, podemos argumentar que a observação de McWilliams é pertinente não só para a área da medicina, mas também para outras áreas, já que o sucesso de autores como Dan Brown, cujas obras não estão directamente ligadas à medicina (excepção feita a *Inferno*) demonstra que o público também tem curiosidade em relação a outros tipos de conhecimento. Ainda que autores como Brown ou Clive Cussler não baseiem as suas histórias em dilemas éticos e apesar de essas histórias não se inserirem num contexto médico, a verdade é que a combinação de acção e suspense com ciência também se encontra presente nas suas obras, o que poderá estar ligado a uma preferência por parte do público por obras com um tema de fundo. *The Secret*, de Hoffman, por seu lado, levanta questões éticas no que concerne à clonagem humana, estando por isso na mesma situação que as histórias de sucesso citadas por McWilliams.

#### **1.4. Abordagens funcionalistas da tradução**

Tendo estabelecido que trabalhamos com obras literárias de ficção, encontramos-nos perante um dilema, dada a presença de terminologia científico-técnica nessas mesmas obras, que geralmente se encontra ligada a textos científicos e técnicos. Esse dilema radica no facto de as características de um texto literário não serem as mesmas das de um texto científico ou técnico. Um dos desafios da tradução dos textos do nosso *corpus* será então a existência de características de dois tipos de textos: por um lado características de textos literários, com as suas preocupações relativas ao estilo, à sintaxe, ao tom, à estética, em geral, e, por outro lado, características de textos científicos e técnicos, dada a presença de terminologia de várias áreas do saber. Ao considerar se será dada uma primazia às características literárias ou ao rigor científico e como é que a terminologia científica e técnica afecta a experiência de leitura, devemos ponderar se será legítimo dar primazia aos aspectos técnicos ou científicos em detrimento dos literários ou vice-versa. Neste caso, é preciso perceber até que ponto é legítimo ou não privilegiar o rigor científico e a terminologia científico-técnica em detrimento do estilo e estética dos textos literários ou se, pelo contrário, estes deverão ser privilegiados em detrimento das características ligadas a textos científicos e técnicos.

De acordo com Landers (2001), «Whatever the source language, whatever the specialized topic, the principle applies: *provide only as much information as can be conveyed without resort to artificiality*» (Landers, 2001: 80; ênfase original). Landers utiliza a terminologia culinária para estabelecer esta tese, mas podemos extrapolar que o mesmo se aplicará a outros tipos de terminologia, pelo que podemos estabelecer que, caso a terminologia científica e técnica entre em conflito com a naturalidade do texto, as características literárias deverão ter precedência sobre essa terminologia.

Tendo em vista uma abordagem funcionalista da tradução, será legítimo dar uma primazia aos aspectos literários das obras em questão, uma vez que as abordagens funcionalistas da tradução, surgidas nas décadas de 70 e 80 do século passado, deslocam a atenção do texto de partida e da dicotomia «tradução literal» vs. «tradução livre» e colocam-na no texto de chegada e na função que este deverá desempenhar. Introduce-se assim um novo paradigma, em que as estratégias de tradução se devem guiar pela função que a tradução deve desempenhar no contexto de chegada, ou seja, pelo objectivo da tradução.

Segundo Christiane Nord (2013), apesar de ainda assentar numa teoria baseada na equivalência, o modelo de Katharina Reiss foi o primeiro a preconizar uma relação funcional entre texto de partida e texto de chegada. A função do texto de partida deveria ser mantida no texto de chegada, sendo que as estratégias tradutórias deveriam permitir que o texto conseguisse desempenhar essa função. Não há um foco tão grande na equivalência ou no problema da «tradução livre» versus «tradução literal», mas sim na função a desempenhar, que é fundamental e permite o uso de diversas estratégias.

O modelo de Hans J. Vermeer, a *Skopostheorie*, foi um novo passo em frente no que diz respeito à mudança de paradigma da tradução, defendendo que o processo tradutório se deve orientar para o texto de chegada e sua função e não para a reprodução exacta do texto de partida e uma preocupação excessiva com a equivalência:

«Não é o texto de partida o factor determinante, não o é a fidelidade a este, mas a “fidelidade” ao objectivo, à intenção, ao destino que se dá ao texto de chegada.»

**O factor central de cada tradução é o texto de chegada.**

(Vermeer: 1986: 8; ênfase do original)

A ideia-chave é o facto de as decisões relativas ao processo tradutório deverem ser regidas pela função ou objectivo comunicativo do texto de chegada na respectiva cultura. Diferentes funções comunicativas exigirão estratégias de tradução diferentes, consoante o *Skopos* –

propósito/função pretendidos – do texto de chegada. Esta teoria tem por base o princípio de que a tradução é uma actividade comunicativa levada a cabo por uma razão em particular (Byrne, 2012: 12). Vermeer chamou a este princípio da funcionalidade *Skopos* (que veio a designar a própria teoria, *Skopostheorie*).

A função (ou *Skopos*) do texto de partida é determinada pelo cliente e pelo tradutor à partida e pode ser diferente da função do texto de chegada, já que se está a lidar com duas culturas diferentes. Por outro lado, o cliente pode querer que o texto tenha uma função diferente na cultura de chegada do que a do texto de partida na cultura de partida: exemplos disso são as adaptações de obras literárias escritas para um público adulto para um público infantil, por exemplo. No entanto, segundo Byrne (2006: 41), de acordo com a *Skopostheorie*, o tipo de texto da tradução será o mesmo que o do texto de partida, a não ser que o contrário seja pedido ao tradutor. A função do mesmo poderá mudar – entretenimento, educação, provocação, etc. – mas o tipo de texto manter-se-á o mesmo. Dependendo do objectivo da tradução, as estratégias poderão ser as mais variadas, podendo mesmo chegar a um ponto em que alterne entre «tradução livre» e «tradução literal», o que permite uma maior elasticidade do processo tradutório e uma adaptação às necessidades do tradutor, de acordo com o objectivo final.

Para Vermeer (2004) o texto de partida orienta-se para a cultura de chegada e o tradutor julga se a forma e função de um texto de partida se adequa ao *Skopos* na cultura de chegada. Segundo Nord é por isso que Vermeer chama à sua teoria *Skopostheorie*, «a theory of purposeful action» (Nord, 1997: 12); cada tradução tem em vista um determinado público-alvo, pois traduzir significa «to produce a text in a target setting for a target purpose and target addressees in target circumstances» (Vermeer apud Nord, 1997: 12). Nesta teoria o factor mais importante para a determinação do objectivo de uma tradução é o destinatário (receptor, público-alvo) do texto de chegada e a sua visão do mundo, os seus conhecimentos, a sua emotividade, as suas expectativas, a sua experiência de leitura e as suas necessidades comunicativas. Nord (1991) partilha deste ponto de vista, defendendo que a funcionalidade de um texto não é uma qualidade que lhe é inerente, mas antes uma qualidade que lhe é atribuída pelo receptor no momento de leitura, pelo que é o receptor que decide se um texto serve ou não para determinada situação comunicativa. De facto, segundo Nord, «It is the reception that completes the communicative situation and defines the function of the text: the text as a communicative act is ‘completed’ by the recipient» (Nord, 1991: 16). Neste caso, podemos afirmar que a análise da recepção das obras do *corpus* no contexto de partida e de chegada é extremamente útil, na medida em que permite verificar até que ponto é que há ou não diferenças

entre a recepção das mesmas no contexto de partida e de chegada e perceber se os textos servem ou não a sua função e correspondem à intenção do emissor – do escritor e da editora.

Nord (2001) afirma que a tradução é uma actividade com um objectivo, já que «a translation process does not “happen” by itself» (Nord, 2001: 151). Esta actividade é então levada a cabo por um especialista, o tradutor, que tem um objectivo específico em mente, geralmente decidido pelo cliente do tradutor ou, em casos em que este não seja específico quanto ao que tem em mente, «an experienced translator is able to infer the Skopos from the translational situation itself» (Nord, 1997: 31).

Para Nord, uma obra que atinja o seu propósito no contexto de chegada será considerada funcional, uma vez que serve para determinada situação comunicativa da maneira como o emissor do texto de partida deseja – no caso do nosso *corpus*, os autores/tradutores/editoras pretendem que as suas obras funcionem como obras literárias de ficção. Vermeer (2004) partilha deste ponto de vista, na medida em que afirma que os destinatários de um texto podem ser determinados de forma indirecta, já que quando uma editora se especializa em determinado tipo de publicações, o tradutor terá uma ideia bastante clara de qual é o destinatário do texto (e, podemos nós inferir, da função que este deve desempenhar na cultura de chegada). Tendo em conta os romances anteriores dos escritores, ficamos com uma ideia de qual é o público-alvo da obra, bem como a partir da categorização em que determinado livro é colocado – por exemplo, um livro de Clive Cussler ou de Dan Brown pode ser encontrado na área de ficção literária numa livraria. A categorização de um texto em «subgéneros» pode dar-se em livrarias, *websites*, blogues de fãs, revistas literárias, etc. Sendo o próprio tradutor um receptor do texto e pertencendo na esmagadora maioria dos casos ao público-alvo visado por uma determinada obra literária – pelo menos no que diz respeito às que constituem o nosso *corpus* – esta informação será em grande parte intuitiva para o profissional.

No caso do nosso *corpus*, um tradutor vai partir do princípio de que uma obra literária de ficção deverá manter a sua função no contexto de chegada, tendo em conta as próprias expectativas dos leitores, na medida em que autores internacionalmente reconhecidos como Dan Brown ou Michael Crichton são conhecidos como escritores de obras de ficção literária. Por outro lado, Nord refere-se (2005) às designações de subgéneros literários, como «romance», «conto», «short story», que possuem características comuns e criam à partida determinadas expectativas, pelo que, quando recebe uma obra para traduzir e tendo em conta o contexto de partida, o tradutor já está ciente das características de determinada obra.

Tendo em conta as expectativas dos leitores quando compram uma obra de Dan Brown, Michael Crichton ou Tess Gerritsen, por exemplo, sabemos que a função primária das obras destes leitores tanto no contexto de partida como de chegada se mantém, dado serem em ambos os casos obras literárias de ficção. Por outro lado, os leitores esperam uma obra de ficção, criticando por vezes, como se pode ver no capítulo II, as instâncias em que parece haver um exagero de terminologia científico-técnica nas obras. Como afirma Nord:

The text is marked as ‘literary’ by an intratextual or extratextual reference to a literary code, perhaps by a poetic title or by the label ‘novel’ on the book cover. These markers induce the receiver to interpret the content as fictional and to interpret the sender’s intention (according to given traditions of interpretation) from the stylistic and structural features of the text.

(Nord, 1997: 84)

A designação dos nossos textos como «*thriller*» ou «romance de ficção científica», entre outros, indica que esses textos pertencem à esfera da ficção literária, pelo que a sua função principal será reter as características que os fazem pertencer a essa mesma esfera, já que se pretende geralmente que uma obra literária de ficção seja traduzida como obra literária de ficção e não como artigo académico, por exemplo. A função do texto é ser uma obra literária, logo a terminologia deverá estar ao serviço do seu efeito estético, mesmo tendo de sacrificar alguns dos aspectos do rigor científico.

Segundo Nord (1997), os itens informacionais, uma vez que pertencem ao horizonte do receptor, não precisam de ser verbalizados no texto (já que se reportam à realidade do leitor e não a um mundo imaginário). Como um texto literário não se reporta ao mundo real, «redundancy is less important than in pragmatic texts, where one often finds information (perhaps the necessary voltage for an electric shaver) that can be expected to be known.» (Nord, 1997: 8). Voltamos aqui à distinção entre os textos literários e textos científico-técnicos, podendo retirar uma conclusão a partir da visão de Nord da tradução: será legítimo atribuir uma primazia aos aspectos literários, à estética, em detrimento do rigor científico nos textos que compõem o *corpus*, pois estes pretendem ser obras literárias e não textos científico-técnicos para serem lidos por especialistas de dada área científica/técnica, o que parece ser apoiado pela caracterização das mesmas, como se pode ver no capítulo II. De acordo com a mesma autora, o *Skopos* é que rege o que deve ser deixado do texto, que deve ser explicado, se necessário, e o que é possível neutralizar/adaptar para atingir determinada função e efeito.

Isto foi tido em conta na tradução dos excertos de *Clara* apresentados neste trabalho: no que diz respeito às notas musicais, em vez de se adaptar a escala musical utilizada em Portugal (Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si), manteve-se a escala em inglês (A-B-C-D-E-F-G-H) de maneira a preservar o jogo que é repetido ao longo de todo o romance com o nome da protagonista e de Robert Schumann e das notas que se podem tocar do nome dos mesmos (A-C-E). Com efeito, uma adaptação da escala musical à realidade musical portuguesa levaria a um de dois cenários: uma eliminação completa do jogo com os nomes dos Schumann, o que levaria à eliminação de inúmeros trechos do romance, ou uma explicação longa sobre a equivalência entre as notas, interferindo na fruição do texto, sempre que se tivesse de elucidar o leitor quanto ao facto de determinada letra/nota equivaler a determinada nota em português e ao facto de tal se reportar ao nome dos Schumann, etc. Optou-se então por uma nota de rodapé em que se explica que se decidiu manter as notas musicais em inglês, para preservar o jogo com as notas musicais e os nomes dos Schumann sem comprometer demasiado a fruição do texto e permitindo que sejam compreendidos vários dos excertos da obra.

Segundo Nord, o facto de os receptores de um texto de chegada pertencerem a uma cultura diferente da do emissor leva a que estes tenham uma visão do mundo e conhecimentos diferentes dos autores das obras que figuram no nosso *corpus*, o que afecta a maneira como os textos são lidos. Isto significa que o tradutor é um receptor primário desses mesmos textos para depois passar a ser um mediador entre cultura de partida/emissor e cultura de chegada/receptor, decidindo quais as informações a serem mantidas e/ou eliminadas e quais devem ser adaptadas. O tradutor passa a ser um novo emissor do texto de chegada a partir do texto de partida, oferecendo à sua «new audience a target text whose composition is, of course, guided by the translator's assumptions about their needs, expectations, previous knowledge, and so on.» (Nord, 1997: 35). Isto poderá ser relevante no que diz respeito às obras do nosso *corpus*, na medida em que as estratégias de tradução poderão pender para uma escolha entre aspectos estéticos ou aspectos terminológicos, consoante a avaliação do tradutor em relação às necessidades, expectativas e conhecimentos do público-alvo da obra em questão.

O emissor de um texto literário geralmente é o autor do mesmo, que é, segundo Nord (1997), apresentado como um escritor no contexto literário da comunidade de partida. Este conhecimento tem uma forte influência nas expectativas dos receptores (leitores), já que estes terão provavelmente lido as obras anteriores do escritor, especialmente se este for bastante conhecido, como é o caso de Brown e Gerritsen, cujas obras obtiveram ainda mais exposição dadas as adaptações respectivamente cinematográficas e televisivas. Contudo, segundo a

mesma autora, a intenção de um autor nunca é descrever o «mundo real», mas «to motivate personal insights about reality by describing an alternative of fictional world» (Nord, 1997: 80), como já foi referido anteriormente. Poderemos aventurar-nos a afirmar que o uso de terminologia científico-técnica é um meio de tornar este mundo alternativo/ficcional mais plausível, ou mais parecido com o «mundo real» dos leitores, apesar de, segundo Nord, isto não ser uma característica determinante num texto literário, como acontece com textos não literários, em que os leitores «expect the textual information to match their own model of reality» (Nord, 1997: 87). Isto porque, apesar de os leitores de ficção aceitarem informações que se opõem à sua própria realidade, esperam em vez de coerência entre o mundo do texto e a realidade, coerência entre os elementos do mundo fictício retratado na obra em questão. Segundo a autora, «if the distance between the two worlds is insignificant or nonexistent, readers seem to be more likely to accept them as being identical» (Nord, 1997: 87).

De acordo com Nord (2001:53), um género de texto pode ser complexo e incluir textos que pertencem a outra variedade. Nord dá o exemplo de um romance que incluía uma receita; no nosso caso, temos várias obras de ficção que incluem terminologia científico-técnica e um (*Clara*) que inclui excertos de cartas e entradas de diários, bem como pautas musicais, que pertenceram a Clara Schumann.

Para melhor determinar como proceder perante os vários tipos de texto, Reiss (apud Nord 2005) fez uma distinção entre textos com função informativa, função expressiva e função apelativa. De acordo com Nord (2005), na primeira categoria podemos encontrar textos como artigos da imprensa ou artigos académicos/científicos, na segunda textos literários e na terceira anúncios/publicidade, por exemplo.

Segundo Katharina Reiss (2000), os textos escritos podem ter uma ou mais intenções, pese embora uma delas ser dominante e determinar, em consequência, a função do texto em questão tendo em conta o *Skopos* da tradução, permitindo estabelecer uma hierarquia entre as características a reter no texto de chegada. Os três tipos básicos de situação comunicativa preconizados por Reiss em 1989 estão ligados a determinado tipo de texto/géneros, a saber: a comunicação de factos, em que domina a linguagem funcional; textos destinados a induzir determinada resposta, em que a função dominante é a apelativa; a composição criativa, em que domina a organização artística do conteúdo e a linguagem expressiva e em que se inserem os textos literários, dado predominar a narrativa de eventos e acções. Estes três tipos de texto podem dar origem a textos mistos, em que todas as funções comunicativas, ou só duas, podem estar presentes no mesmo texto.

Segundo Nord (1997), há uma visão generalista em relação aos tipos de textos/tipos de tradução, baseada na correlação entre tipo de texto e método de tradução de Reiss, ao que Nord chama «conventional assignment». Isto porque certas funções textuais são tão frequentes (Nord, 2005) que os textos adquirem formas convencionais e constituem géneros.

No caso das obras do nosso *corpus*, identificamos duas funções comunicativas/dois tipos de texto, a saber a função expressiva, já que nos encontramos perante obras literárias de ficção, e a função informativa, dada a presença de terminologia científico-técnicas nestas obras. Jeremy Munday afirma que Reiss «sugere ‘specific translation methods according to text type’ [“métodos específicos de tradução de acordo com o tipo de texto”]» (apud Munday, 2014: 132). Sendo assim, as obras que constituem o *corpus* têm uma intenção primordial, que é constituírem obras literárias de ficção, ou seja, suscitar, nas palavras de Felski, um envolvimento do leitor com a obra, tanto ao nível cognitivo (seja através do conhecimento ou reconhecimento), como ao nível afectivo (através do encantamento ou choque). Pretende-se levar o leitor a imaginar mundos possíveis e/ou a reflectir sobre si mesmo e os outros, bem como sobre o mundo que os rodeia. A presença de terminologia científico-técnica em várias instâncias das obras constitui, por sua vez, um efeito estético visado pelo autor/escritor, de maneira a emprestar maior veracidade às personagens e à trama em geral, pelo que estamos perante textos mistos – linguagem científico-técnica aliada a um enredo e personagens próprios da ficção literária – mas com uma intenção primordial. Tendo isto em conta, as estratégias/procedimentos de tradução também deveriam apresentar características híbridas, ainda que maioritariamente de forma a transmitir a estética e a arte por detrás das obras literárias, pois, segundo Reiss (em Munday, 2014), «‘the transmission of the predominant function of the ST is the determining factor by which the TT is judged’ [“a transmissão da função predominante do TP é o factor determinante pelo qual o TC é julgado”]» (Munday, 2014: 132). Assim, a terminologia científica e técnica é relegada para segundo plano, dando-se uma primazia aos aspectos literários aquando das escolhas tradutórias, que só quando possível deverão ter em atenção as características científico-técnicas. O que vai reger o processo tradutório será a função primária do texto; ou seja, os tradutores deverão ter em conta que as obras se destinam a ser obras literárias de ficção, o que torna o efeito estético mais relevante do que o rigor científico.

Um texto literário tem por objecto a descrição de um mundo ficcional, produzindo um efeito estético nos leitores, que, como afirma Nord, é «the specific effect or function of the literary text» (Nord, 1997: 82). Um texto informativo tem por objectivo dar informações com aplicabilidade directa no mundo real, que o receptor possa utilizar (por exemplo, um texto

acerca de um novo sistema operativo para o computador ou sobre um novo tipo de vírus informático), pelo que a redundância e a repetição são características aceitáveis, mesmo em português, ainda que a nossa língua tenha uma menor tolerância por tais características do que o inglês, por exemplo. Pelo contrário, um texto literário «does not promise any direct applicability to the real world» (Nord, 1997: 86), pelo que essas características não são aceitáveis em textos expressivos como os que compõem o nosso *corpus* (excepto em situações em que tais características sejam estilisticamente relevantes). Sendo assim, em instâncias em que a terminologia científico-técnica tenha uma grande quantidade de repetições, estas deverão ser evitadas em português, excepto em casos em que essa repetição seja uma opção estilística do autor(a), uma vez que se trata principalmente de uma tradução de textos expressivos, pelo que deverá ser tida em conta a função primordial dos ditos textos – constituírem obras literárias de pleno direito na cultura de chegada e não artigos científicos ou textos técnicos como manuais de instruções, por exemplo.

Segundo Munday, o texto de chegada de um texto informativo deverá então «transmitir por completo o conteúdo referencial ou conceptual do TP. A tradução deve ser em “prosa simples”, sem redundância e recorrendo a explicações quando necessário», ao passo que o texto de chegada de um texto expressivo deverá «transmitir a forma estética e artística do TP, para além de assegurar a precisão da informação. (...) Na literatura, o estilo do autor do TP é a prioridade.» (Munday, 2014: 132-133). Já que a importância dos critérios depende do tipo de texto e de género, será legítimo no caso das obras do nosso *corpus* eliminar ou adaptar a terminologia científico-técnica em dadas instâncias em que esta entre em conflito com a estética da obra, dada a tipologia dos textos que, cuja função dominante é a expressiva.

Nord (2005) defende que a «estranheza» e falta de familiaridade sentidas pelos leitores do texto de partida devem ser mantidas no texto de chegada, pois o tradutor tem de manter uma certa lealdade para com o texto de partida e o seu emissor e, conseqüentemente, para com o leitor do texto de chegada, que depende do profissional para aceder ao texto de partida. A teórica baseia-se no princípio da funcionalidade aliada à lealdade, afirmando que o tradutor tem responsabilidades tanto para com o emissor do texto de partida como para com o receptor do texto de chegada. Esta tese já tinha sido defendida por Nord no seu livro *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained* (1997), em que a autora afirma que a lealdade é a responsabilidade que os tradutores têm para com os seus parceiros, tanto no contexto de partida, como no contexto de chegada:

Loyalty commits the translator bilaterally to the source and the target sides. It must not be mixed up with fidelity or faithfulness, concepts that usually refer to a relationship holding between the source and target texts. Loyalty is an interpersonal category referring to a social relationship between people.

(Nord, 1997: 125)

O critério da lealdade introduzido por Nord destina-se a limitar as escolhas dos tradutores, de modo a que o acto tradutório não se baseie em escolhas aleatórias, desde que o *Skopos* da tradução seja mantido. Deste modo, fica assegurada uma relação entre texto de partida e de chegada que faça de facto passar a mensagem do primeiro sem que esta seja completamente subvertida. Assim se explica que, sendo os textos em apreço obras literárias de ficção, não se tenha optado pela eliminação da terminologia científica e técnica existente em *The Secret* e *Clara*, casos em que os excertos apresentados foram traduzidos para os propósitos desta dissertação, e que encontremos essa mesma terminologia nas traduções publicadas em Portugal das restantes obras que compõem o *corpus*. Os textos literários incluem características estilísticas, prosódia, sintaxe, macroestrutura, metáforas e símbolos e personagens (Nord, 1997) e a familiaridade do leitor com o universo ficcional representado pelo autor desempenha um papel de grande relevância, já que quanto mais este for parecido com o mundo «real», mais facilmente o leitor se vai identificar com as personagens e situações descritas. Por outro lado, há uma sensação de estranheza face a estes mundos imaginários no caso de textos com terminologia científico-técnica, a não ser que o leitor seja especialista da área em questão, uma vez que se apresenta ao leitor um universo com o qual ele não está familiarizado. Estando essa estranheza presente no contexto de partida, também terá de ser introduzida no contexto de chegada, ainda que os tradutores privilegiem as características literárias das obras.

De maneira a manter esta lealdade para com o autor do texto de partida e o receptor do texto de chegada e a atingir a funcionalidade de um texto, Nord (2005, 2001, 1997) faz uma distinção entre dois tipos de tradução, a documental e a instrumental, com vista a nortear o tradutor durante o processo tradutório.

A tradução documental é, segundo Nord, marcadamente uma tradução – com o nome do tradutor, a língua de que foi traduzida, a editora, etc. – em que são introduzidos elementos de estranheza (marcadores de estrangeirização). Este tipo de tradução permite dar a conhecer a cultura e a visão do mundo do autor do texto de partida, apelando à «addressees' culture-specific experience of the world» (Nord, 1997: 49). A tradução documental serve ainda como «a document of a source culture communication between the author and the ST recipient» (Nord,

2005: 80). Segundo Munday, isto ocorre «na tradução literária, em que o TC permite que o receptor do TC tenha acesso às ideias do TP, mas em que o leitor está bem ciente de que se trata de uma tradução.» (Munday, 2014: 145). Esta situação aplica-se às obras do nosso *corpus*, em que temos informações relativas ao tradutor e aos dados de publicação da obra original. Este tipo de tradução tem por objectivo documentar as características do texto de partida, como a língua, o estilo, as normas, as convenções, visões do mundo, etc. (Nord, 2013).

A tradução instrumental, por outro lado, é vista como um texto da cultura de chegada, na medida em que não há marcadores que permitam que o receptor se aperceba de que se encontra perante uma tradução. O texto resultante tem por objectivo desempenhar uma acção comunicativa sem que o leitor tenha noção de que está perante uma tradução, ainda que a função entre texto de partida e de chegada possa manter-se inalterada. Pretende-se obter um texto de chegada que tenha em conta «the audience's knowledge presuppositions, their expectations regarding language, style, norms, conventions, worldviews, etc.» (Nord, 2013: 202), ou seja, que esteja em conformidade com as convenções da cultura de chegada. Este tipo de tradução é utilizado maioritariamente para textos técnicos e científicos, já que se pretende a transferência de informação.

No capítulo seguinte será dada atenção a cada uma das obras em estudo de maneira individual, apresentando-se uma sinopse e uma análise das mesmas e, de seguida, várias críticas do público em geral e da crítica especializada (quando existente), de maneira a determinar a recepção dos textos tanto no contexto de partida como no de chegada.

## Capítulo II

### Caracterização das obras do *corpus*

#### 2.1. Metodologia

Como foi referido, com vista à análise do papel da terminologia científico-técnica na tradução literária e ao modo como afecta a experiência de leitura, foi reunido um conjunto significativo de obras com presença de terminologia científico-técnica.

Como vimos no capítulo anterior, Nord (2005) defende que apesar de não se diferenciar exactamente quais as características «literárias» de um texto, o leitor reconhece estar perante um texto literário, pelo que, quando nos deparamos com um livro de Tess Gerritsen ou de Dan Brown, por exemplo, esperamos encontrar um *thriller*; ou seja, ainda que de forma inconsciente, esperamos encontrar um texto dotado das características de uma narrativa literária e não de um artigo científico ou de uma explicação técnica sobre qualquer coisa. Esta expectativa leva a que em alguns casos alguns leitores tenham criticado o uso de demasiada terminologia por parte dos autores, como veremos neste capítulo.

Sabemos que qualquer acto tradutório é caracterizado por uma determinada quantidade de perdas, já que é impossível fazer uma transposição completamente igual de um texto de uma língua para outra, dado o facto de cada língua funcionar da sua própria maneira e de os referentes culturais não serem os mesmos para as culturas da língua de partida e da língua de chegada. Exemplo disso é a tradução de «M.E. [medical examiner]» para «enfermeira» na obra de Gerritsen. Em Portugal não parece haver um termo equivalente, pois um «medical examiner» é responsável pela investigação de mortes e ferimentos em circunstâncias suspeitas, tendo em alguns casos poder para iniciar investigações. Esta figura não corresponde exactamente à do médico legista em Portugal e, muito menos, à de um(a) enfermeiro(a). Deste modo, uma tradução pode influenciar a realidade retratada em cada obra, já que para além de sistemas linguísticos diferentes, também lidamos com referências culturais distintas, o que por sua vez poderá alterar a experiência de leitura no contexto de chegada.

A escolha das obras do *corpus* atendeu a vários critérios. Em primeiro lugar, foi analisado um conjunto variado de romances, no sentido de avaliar até que ponto teriam uma presença de terminologia científico-técnica suficiente de maneira a permitir fazer inferências pertinentes quanto ao papel da dita terminologia na experiência de leitura e a poder estabelecer até que ponto há ou não uma preponderância dos aspectos científico-técnicos em detrimento

dos literários nos textos em questão. Foram escolhidas obras com terminologia de várias áreas, desde a medicina à música, por forma a avaliar se as estratégias de tradução são semelhantes ou não para as diversas áreas, o que nos permitiria perceber até que ponto é dada primazia à terminologia nas obras ou ao desenvolvimento da própria trama e aos aspectos estéticos das mesmas.

Também se teve em consideração a existência de características literárias, de maneira a poder testar mais eficientemente se a função dos textos se mantinha e se os pressupostos teóricos apresentados no primeiro capítulo se aplicavam ou não aos textos em estudo. Deste modo, os excertos seleccionados também tiveram como critério de selecção o facto de existirem questões relativas à função expressiva dos mesmos, como se poderá ver no capítulo seguinte.

Inicialmente foi reunido um conjunto de vinte e sete obras literárias de ficção, o que se afigurou um número excessivo, tendo-se então passado para um número mais comedido de seis, tendo em conta os objectivos da presente dissertação e as constrações em termos de espaço, de forma a permitir uma análise mais aprofundada das mesmas e um melhor entendimento da maneira como a experiência dos leitores é ou não afectada pela terminologia científico-técnica. Passou-se a uma caracterização sumária de cada obra, bem como a uma análise de vários excertos seleccionados, de maneira a poder retirar conclusões sobre o papel da dita terminologia e sobre a maneira como esta afecta a experiência de leitura dos leitores. Como veremos no capítulo III, a análise das estratégias de tradução tem por objectivo avaliar até que ponto é que o tradutor contribui ou não para alterar a experiência de leitura.

A caracterização das obras que figuram no *corpus* atende a vários factores: em primeiro lugar foram recolhidas informações sobre o paratexto, que encontraríamos de qualquer modo no próprio livro, como por exemplo o título do original, o nome do autor, bem como do tradutor, o local e data de publicação e uma sinopse da obra. De seguida procedeu-se a uma identificação do subgénero e à caracterização narratológica de cada romance, ilustrada por alguns exemplos. Numa fase posterior, foi efectuado um aturado trabalho de pesquisa da recepção crítica de cada obra no contexto de partida e, sempre que possível, de chegada, com vista a obter o *feedback* dos leitores em relação às obras e à própria experiência de leitura. A recolha desta informação é extremamente útil não só de maneira a avaliar a experiência de leitura, mas também a recepção das obras tanto no contexto de partida como de chegada, o que nos permite retirar conclusões pertinentes particularmente no que diz respeito às diferenças entre a recepção na cultura de partida e de chegada e, consequentemente, ao papel do tradutor. Por fim, foram tecidos alguns comentários no que diz respeito à terminologia encontrada nas obras.

Foram escolhidas obras de subgêneros diferentes e com terminologia em várias áreas, de maneira a poder retirar conclusões mais pertinentes, já que se pretendia evitar correr o risco de nos concentrarmos excessivamente em obras de um só gênero e com terminologia de uma só área, o que limitaria a relevância das conclusões do presente estudo. Pretende-se então testar se os pressupostos expostos no capítulo anterior se materializam no *corpus* em estudo, que consiste nas seguintes obras:

- Brown, Dan. *Angels and Demons*. Londres: Corgi Books. 2000. Livro impresso.  
  
Brown, Dan. *Anjos e Demónios*. Tradução de Mário Dias Correia. Lisboa: Bertrand Editora. 2000. Livro impresso.  
  
*Thriller* com terminologia na área da física de partículas.
- Crichton, Michael. *Timeline*. Nova Iorque: Random House Inc.. 1999. Livro impresso.  
  
Crichton, Michael. *Resgate no Tempo*. Tradução de Joaquim N. Gil. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda.. 2000. Livro impresso.  
  
Romance de ficção científica e histórico, com terminologia na área da física quântica (teoria do multiverso).
- Cussler, Clive e Kemprecos, Paul. *Fire Ice*. Nova Iorque: Penguin USA. 2003. Livro impresso.  
  
Cussler, Clive e Kemprecos, Paul. *Gelo Ardente*. Tradução de Renato Carreira. São Pedro do Estoril: Saída de Emergência. 2013. Livro impresso.  
  
Romance de aventuras, com terminologia na área da química/combustível e geologia (hidratos de metano) e do armamento.
- Galloway, Janice. *Clara*. Londres: Vintage. 2003. Livro impresso.  
  
Romance histórico, com terminologia na área da música.
- Gerritsen, Tess. *The Apprentice*. Nova Iorque: Ballantine Books. 2002. Livro impresso.  
  
Gerritsen, Tess. *O Aprendiz*. Tradução de Maria Eduarda Correia. Rio Tinto: Círculo de Leitores. 2002. Livro impresso.  
  
*Thriller/policial*, com terminologia na área da medicina e da arqueologia forense.

- Hoffman, Eva. *The Secret*. Londres: Vintage. 2003. Livro impresso.

Ficção científica, terminologia na área da biologia (clonagem).

Outra preocupação na escolha do *corpus* foi o público-alvo das obras, tendo sido seleccionados romances com um cariz assumidamente popular (com excepção de *Clara* e *The Secret*), o que se justifica dado o facto de se pretender analisar até que ponto há ou não uma primazia da terminologia científico-técnica nos romances e o seu impacto na experiência de leitura do leitor comum. Deste modo, torna-se indispensável obter o *feedback* do público em geral, o que ditou a escolha de *websites* e blogues populares para avaliar a recepção das obras, embora também sejam apresentadas algumas críticas especializadas aos romances e se considerem ainda recensões literárias. A ausência de crítica especializada sobre muitas das obras em estudo também ditou uma maior preponderância da crítica popular neste trabalho.

*Clara* e *The Secret* são obras destinadas a um público-alvo mais restrito, sendo o tipo de escrita mais erudito, o que é criticado no caso de *Clara* por alguns leitores em *goodreads.com*. Para além disso, no caso de *Clara*, os leitores terão provavelmente um interesse prévio em livros ligados a música, arte, ou à vida e obra de Clara Schumann ou artistas. Os leitores de *The Secret* terão um interesse em obras ligadas à clonagem ou a questões éticas. Nestas obras há uma menor ênfase na acção, ao contrário do que acontece, por exemplo, com *Angels & Demons* ou *The Apprentice*, em que toda a acção gira à volta da procura por um contentor com anti-matéria (no caso do primeiro) ou de um assassino (no caso do segundo) e em que as personagens principais se confrontam com uma série de perigos para finalmente encontrarem o que procuram. *Clara*, por seu lado, coloca a ênfase na relação de Clara Schumann com o seu pai e posteriormente com o seu marido e na carreira da pianista, ao passo que em *The Secret* Hoffman centra a acção na questão da clonagem e suas implicações éticas, sendo toda a obra narrada do ponto de vista de Iris, que descobre ser um clone da sua mãe e decide descobrir como tal se processou e as suas raízes biológicas.

A inclusão de obras destinadas a públicos-alvo diferentes destina-se a avaliar até que ponto há uma maior primazia ou não da terminologia científico-técnica em *Clara* e *The Secret* em relação às outras obras do *corpus*, o que permitirá saber até que ponto o papel da terminologia científico-técnica tem ou não uma função idêntica para as diferentes obras. Isto, por sua vez, permite-nos retirar conclusões mais pertinentes sobre o papel da dita terminologia

na tradução literária em geral, ao alargar o *corpus* do presente trabalho não só em termos de subgéneros mas também de público-alvo.

O *website goodreads.com* foi utilizado como fonte de informação relativa à avaliação dos leitores do público em geral das várias obras do *corpus*, já que qualquer pessoa com uma conta no *website* pode dar a sua opinião sobre qualquer livro. O *website* não reúne informações unicamente sobre romances ou obras literárias, mas também sobre livros ligados a arte, culinária, viagens, etc., e mesmo obras académicas. Apesar de não ser de crítica especializada, é bastante útil na medida em que permite obter as opiniões do público em geral e obter informações sobre as razões que levam a que as pessoas gostem ou não de um romance em particular. Por outro lado, é a única fonte de informação que disponibiliza dados para todas as obras em apreço, pelo que permite fazer uma caracterização utilizando uma plataforma comum a todas.

A crítica especializada é, por seu turno, assaz útil, na medida em que por vezes as opiniões do público em geral são contrárias às dos críticos especializados. No caso de *Clara*, por exemplo, a crítica especializada é bastante positiva, elogiando a escritora e a sua prosa, ao passo que alguns leitores do público em geral, como já foi mencionado, defendem que a escrita é demasiado complicada e o romance cansativo. Contudo, não é possível fazer uma comparação entre a crítica especializada e a crítica popular e as diferenças/semelhanças entre as duas para a maior parte das obras que compõem o *corpus*, na medida em que, como já referido, nem todas as obras incluídas foram alvo de crítica especializada.

Neste capítulo procede-se à caracterização de cada uma das obras que compõem o *corpus*.

## 2.2. *The Secret*

**Autor:** Eva Hoffman

**Tradutor:** Não traduzido

**Publicação:** Londres: Vintage. 2003.

**Género:** Ficção Científica

**Sinopse:** Iris é uma adolescente americana cujo passado é para ela um verdadeiro mistério, já que nada sabe sobre a sua família e vive só com a mãe, Elizabeth, que nada lhe conta sobre os seus familiares. Iris sabe que tem uma tia, Janey, que a visitou uma vez, mas nada mais sabe sobre os seus parentes do lado materno e não sabe nada sobre o seu pai. Iris teve uma infância feliz, numa pequena cidade dos Estados Unidos, e sempre teve uma relação muito próxima com a sua mãe, não tendo tido muitos amigos na escola. A partir de certa altura apercebe-se de que há uma certa estranheza entre ela e a mãe que faz as pessoas sentirem-se desconfortáveis, mas isso não impede o estreitamento do laço entre elas. Quando Iris tem dezassete anos, e depois de tentar repetidamente saber mais sobre a sua família e as suas raízes, acaba por descobrir que é um clone de Elizabeth após uma busca nos papéis pessoais desta. Iris foge de casa numa tentativa de se descobrir a si mesma, dirigindo-se a Nova Iorque para procurar os avós, que ela descobre terem ido para a Florida. Depois da morte da mãe de Elizabeth, Iris volta para casa, onde tem uma enorme discussão com a mãe e cada uma segue o seu caminho, voltando Iris para Nova Iorque, onde tenta ter uma vida «normal» e aceitar o facto de ser um clone.

Até à página 60 o texto assume um tom eminentemente narrativo, tendo uma quantidade diminuta de diálogo, já que até então nos é dado um relato da infância de Iris até à sua descoberta de que é um clone de Elizabeth. Há uma narração dos acontecimentos e das trocas conversacionais entre as personagens, intercalada com a descrição de Elizabeth e da relação entre mãe e filha. A partir da página 129 e até ao final do romance encontramos uma grande quantidade de diálogo entre as personagens, havendo menos partes narrativas e descritivas.

O narrador é autodiegético, na medida em que Iris relata as suas próprias experiências como personagem principal da história, numa narrativa na primeira pessoa do singular desde a primeira página até ao final do livro, como se poderá ver através dos seguintes excertos:

Of course, I've always had a secret. Have I always known it? I suppose I have in a way, in the way that children know such things. That is to say, I knew and didn't know. But could I have been called a child, was I a real, an authentic child?

*(The Secret, 1)*

I still think of Her sometimes, of course – my mother, my twin, living out her own destiny somewhere in the world. I'm rarely visited by her any more, but she sends me signals occasionally, that only we understand (...).

*(The Secret, 264).*

Há uma focalização interna na personagem principal, Iris, que relata a descoberta do facto de ser um clone da sua mãe e consequentes implicações morais para ela, pois uma grande parte da história foca-se nas dúvidas que assaltam Iris sobre o facto de poder ser considerada humana ou não e de ter sentimentos próprios ou não. É então adoptado o seu ponto de vista ao longo de toda a acção, sendo que só acedemos a informações sobre os acontecimentos e outras personagens a partir da visão de Iris e da sua interacção com as pessoas que a rodeiam, ou seja, encontramos-nos perante uma focalização interna em Iris e externa relativamente às demais personagens. Como recordam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, «a **focalização interna** corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem» (Lopes e Reis, 2007: 170; ênfase do original).

A acção decorre até à descoberta de Iris numa pequena cidade perto de Chicago. Depois disso, Iris foge para Nova Iorque, passando brevemente pela Florida onde visita os avós, voltando para a sua cidade natal para confrontar a mãe. O resto da acção decorre em Nova Iorque. Será relevante mencionar que a acção principal decorre no ano de 2022, informação essa que o leitor obtém directamente a partir da página 60, já que a certidão de nascimento de Iris refere que ela nasceu em 2005 (e o leitor deste romance publicado em 2003 já sabe que ela tem 17 anos). Por outro lado, também há algumas marcas de futuro ao longo do texto, como se pode ver pelos seguintes excertos:

Then it occurred to me that I could ask him some questions and this turned out to be the right thing to do. He kept talking about himself, while keeping his eyes firmly, disconcertingly, on me. He was a law student from Bologna, he told me, with an interest in Extra-Terrestrial legislation, and a special love of mid-twentieth-century American design, which he collected in a modest way.

*(The Secret, pp. 83-84)*

Once Piotr said I must try his old Affect Simulator, just for kicks, to see if it would do anything for me. These had been very popular the previous year because some research had shown that having strong emotions improved your immune system.

*(The Secret, p. 118)*

A escrita é acessível, embora seja cuidada e mais formal, tal como acontece com *Clara*, do que a das restantes obras do *corpus*. Em relação à terminologia científico-técnica, esta também é bastante acessível, não sendo precisos conhecimentos prévios da área para entender o que está a ser dito, dado os termos estarem contextualizados.

*The Secret* é uma obra de ficção científica, pois Hoffman imagina um mundo em que é possível fazer clonagens de humanos e em que se pode escolher como método de reprodução a clonagem. O romance insere-se na definição de ficção científica de Peter Stockwell (2005), uma vez que nos deparamos com a narração de mundos alternativos imaginários e «narratives of counterfactual history, virtuality, and an extreme defamiliarisation of contemporary society» (Stockwell, 2005: 518). O autor afirma ainda (2005) que um enredo de ficção científica gira à volta de inovações tecnológicas, o que se aplica à obra de Hoffman, que se baseia no pressuposto de que foram encontrados os mecanismos para a clonagem humana de uma maneira segura – dado Iris ter tido uma vida perfeitamente normal em termos de desenvolvimento físico.

### **Relevância para o *corpus***

*The Secret* é uma obra de ficção que nos relata a descoberta por parte da personagem principal de que é um clone da sua mãe. Assim, deparamo-nos não só com questões de bioética e as implicações morais que isto tem para Iris e a sua vida, mas também com alguns termos relacionados com a clonagem. A maioria dos termos científicos encontra-se a meio da obra, correspondendo à descoberta de que Iris é um clone e à sua busca de respostas, que a leva inclusive ao laboratório responsável pelo processo de clonagem de Elizabeth (pp. 90-102). A terminologia tem por função servir de base para o enredo, ou seja, tornar mais plausível a história de Iris, pelo que se encontra ao serviço da trama, tendo, portanto, um papel secundário.

### **Recepção**

As críticas do público em geral ao romance de Hoffman são mistas, na medida em que a sua classificação no *website goodreads.com* é de 2,69 estrelas em cinco. Se, por um lado, os leitores acharam a história interessante e o assunto relevante e intrigante, por outro lado também apontam a escassez de acção e a escrita mais elaborada como aspectos mais negativos.

Foram encontradas algumas informações sobre o *feedback* do público em geral em alguns *sites*: Des Greene (2010), por exemplo, tem uma opinião positiva sobre a obra de Hoffman,

afirmando que a escrita é de grande qualidade, conseguindo um equilíbrio entre os elementos de ficção científica e a trama, sem introduzir demasiados termos científicos. Em relação ao estilo de escrita, este também é elogiado pelo autor de uma crítica no *website knitandcontemplation.typepad.com* – s.a. (2010). Destacam-se ainda dois resumos da obra de Hoffman, um no *website allreaders.com* escrito por Harriet Klausner (2004), que acrescenta ainda que *The Secret* levanta questões sobre a moralidade e a ética no que diz respeito à ciência (o que está de acordo com a crítica de Jaggi, como se pode ler abaixo). O resumo do *website enotes.com*, por seu lado, contém um parágrafo com uma nota negativa sobre o romance, já que o autor da mesma afirma que «*The Secret* is a hothouse where nothing grows, inhabited by a narrator and characters who are denied possibility. Eva Hoffman’s clamp is on them. It is not their fault they are limited; it is hers.» (s.a., 2005).

A crítica especializada, por seu turno, tem uma visão no geral bastante positiva da obra de Hoffman, especialmente no que diz respeito ao estilo de escrita da autora e à exploração das questões morais ligadas à clonagem humana desenvolvida ao longo do romance. Podemos encontrar vários resumos e críticas em vários *sites/jornais* estrangeiros.

A crítica do *website kirkusreviews.com* defende que mesmo sendo «the issues more fully explored than the characters» (s.a., 2002), vale a pena ler o livro e que talvez esse aspecto seja algo de positivo. Maya Jaggi, em *The Guardian*, também tem uma visão bastante positiva de *The Secret*, afirmando que o romance é uma «cautionary ‘fable’ of genetic engineering» (Jaggi, 2001) que alia inteligência às questões morais. A crítica do *website publishersweekly.com* (2003) afirma que Hoffman medita de maneira brilhante sobre as questões morais relativas à clonagem humana através de um relato na primeira pessoa (Iris), ao mesmo tempo que examina o laço entre Iris e Elizabeth.

Foram ainda encontrados dois artigos relativos a *The Secret*, sendo um deles uma recensão crítica para a revista *New York Review of Books* da escritora Anita Desai, «Cards of Identity» (2002), que faz um resumo da obra e defende que Iris é apresentada como um clone com sentimentos humanos, ou seja, uma visão de como o mundo poderá vir a ser através das reacções de alguém com uma visão como a das pessoas de hoje em dia: «We are being presented with a vision of the world as it will, or might, become, but through the horrified reactions of someone rather like any of us today.» (Desai, 2002). A autora defende que a experiência de Hoffman como «outsider» empresta ao seu romance um tom realista e que, apesar de o enredo ser familiar, as suas personagens são ambíguas na medida em que são suficientemente parecidas connosco para que as reconheçamos como humanos, mas suficientemente diferentes «to rouse

us to speculate on their possibilities.» (Desai, 2002). Noutro artigo académico, Susan Stuart (2008) explora a relação mãe-filha de Iris e Elizabeth e as questões morais respeitantes à clonagem – «Are Clones Really Different? Evidence From a ‘Bildungsroman’: Eva Hoffman’s ‘The Secret’».

Em relação à recepção da obra em Portugal, esta ainda não foi traduzida e a autora não é muito conhecida do público português, pelo que não foram encontradas críticas ao romance. No entanto, será de referir a obra de Maria Aline Salgueiro Seabra Ferreira (2005), docente na Universidade de Aveiro, cujo livro *I Am the Other: Literary Negotiations of Human Cloning* foi publicado nos Estados Unidos. Ferreira destaca o papel difícil reservado à «filha» quando esta resulta de um processo de clonagem e a dificuldade em cortar o laço mãe-filha, dado não haver um sentimento de individualidade. A autora defende que em *The Secret* assistimos a um caso de egoísmo e narcisismo da parte de Elizabeth, que vê Iris como um novo projecto para ela. Ferreira menciona ainda a dificuldade de Iris em ver-se como uma criança autêntica, real, apesar de no final conseguir «negotiate the perilous waters of her life and come through mostly unscathed» (Ferreira, 2005: 254). Segundo a autora, o romance de Hoffman tem uma «cautionary note» – ponto de vista partilhado por Jaggi (2001), como já vimos acima – em relação aos aspectos psicológicos que a clonagem humana pode vir a ter nos filhos/filhas clonados.

Enquanto leitora julgo que, embora falte alguma acção no romance de Hoffman, este encontra-se bem escrito e é bastante interessante no que diz respeito aos dilemas (morais e não só) decorrentes da clonagem humana. Além disso, temos ainda acesso aos pensamentos e sentimentos de Iris, o que nos dá uma visão extraordinariamente verosimilhante daquilo que seriam os pensamentos e sentimentos de um clone, através da experiência de «reconhecimento», como diria Rita Felski. Por outro lado, a leitura desta obra constitui uma razão de peso para ponderarmos sobre os benefícios/malefícios do desenvolvimento do processo de clonagem humana, o que nos remete mais uma vez para o envolvimento cognitivo do «conhecimento» teorizado por Felski.

### 2.3. *Clara*

**Autor:** Janice Galloway

**Tradutor:** Não traduzido

**Publicação:** Londres: Vintage, 2003

**Gênero:** Histórico, Música

**Sinopse:** Clara Wieck, mais tarde Clara Schumann, foi uma talentosa pianista. Esta obra é uma narrativa ficcional, ainda que baseada em factos reais e em muita pesquisa por parte de Galloway sobre a infância e carreira de Clara Wieck e, mais tarde, do seu casamento com Robert Schumann. A narrativa acompanha Clara desde a sua infância até à loucura e subsequente morte do seu marido, revelando-nos pormenores da relação entre Clara e Robert, entre Clara e o seu pai e a sua mãe, bem como da vida que os Schumann construíram depois de casados. São-nos ainda relevados pormenores sobre o progressivo declínio mental de Robert Schumann (ainda que a sua instabilidade tenha sido retratada ao longo de toda a obra) e da luta da sua mulher para o manter mais ou menos lúcido e construir um lar para os seus filhos, ao mesmo tempo que tem o encargo de tomar conta financeiramente da sua família ao continuar com a sua carreira de pianista.

O texto é marcado por uma quase ausência de diálogo entre as personagens, sendo que há uma narração quase contínua dos acontecimentos e das próprias trocas conversacionais entre as personagens. O narrador é onisciente, havendo uma focalização interna em três personagens – Clara, Robert e Friedrich, o pai de Clara. Ainda que a acção se concentre maioritariamente em Clara, encontramos instâncias daquilo a que Dorrit Cohn (1978) designa como psiconarração, em que acedemos aos pensamentos e sensações de uma personagem em palavras do narrador, bem como instâncias de monólogo narrado, sendo as palavras da personagem relatadas na terceira pessoa, e de monólogo citado, em que nos deparamos com a voz da própria personagem.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A psiconarração dá ênfase ao papel do narrador, que assume, em virtude do seu conhecimento superior acerca da personagem, o papel de apresentar a vida interior da mesma. O monólogo narrado caracteriza-se pela transcrição dos pensamentos da personagem utilizando a sua própria linguagem e o tempo verbal da narração e pela sobreposição de duas vozes, a do narrador e a da personagem, não permitindo uma clara distinção entre as duas. No monólogo citado a voz da personagem está subordinada, em maior ou menor grau, à do narrador, que manipula a perspectiva pela qual a personagem deve ser avaliada, tornando o contexto bastante importante (Cohn, 1978).

Uma voz narratorial dotada de tal plasticidade coloca desafios à tradução da obra (mais precisamente dos excertos seleccionados para tradução), dada a sua complexidade, dinamismo e versatilidade. Em virtude de o discurso variar entre monólogo citado, monólogo narrado e psiconarração, o discurso narratorial é mais complexo em *Clara* do que nas restantes obras do *corpus*, o que se deve ao facto de as mesmas se centrarem mais na acção, alternando a focalização entre personagens de forma mais unívoca e sem mesclar vozes e pontos de vista num mesmo segmento.

No seguinte excerto, em que encontramos uma focalização interna em Robert, deparamo-nos com aquilo que Cohn (1978) designa como monólogo citado, pois há uma reprodução dos pensamentos da personagem nas suas próprias palavras, assinalando-se em itálico as instâncias em que as palavras de Robert são reproduzidas pelo narrador.

Now, he understood this was not an inconsistency. It was a *ripening*. He was coming into his own as, patently, *two people*. In the same instant he knew this, he knew the first one's name: *Florestan*. Beethoven's hero, a man at the heart of a great operatic destiny. What more explanation was required?

(*Clara*, pp. 87-88, ênfase do original)

A estratégia utilizada para aceder à consciência de Friedrich no seguinte excerto é o monólogo narrado, na medida em que, apesar de a sintaxe apontar para uma narração na terceira pessoa, as atitudes e palavras presentes no excerto pertencem claramente à personagem. Há no entanto, um comentário narratorial «He says it under his breath like it's a nasty disease», que alerta leitor e tradutor para a alternância fluida entre discurso mental das personagens e voz narratorial:

Inside his house, though, the teacher hears every word. What's more, he can identify the timbre of voices through walls with near medical accuracy, and that without even trying; he knows who they are all right. Boys who can't even spell *thrift*, let alone practise it. Law students, he mutters. He says it under his breath like it's a nasty disease. Tonight, though, he doesn't really care. He has more to think about. He has *Logier. His Method*. Friedrich likes this word, *Method*. He likes *System* too, but *Method* is better.

(*Clara*, p. 46, ênfase do original)

A seguinte focalização interna em Clara inclui uma instância de monólogo citado, pontuado por uma instância de comentário narratorial – «she thought smugly» não parecem ser palavras de Clara:

If he drilled the choir only the same sixteen bars for more than half an hour without telling them, if he slowed them to a halt more than once, Herr Music Director Schumann might tell them he was *in direct communication with Beethoven* and therefore had his reasons. Let them whisper, she thought. Stupid people. They failed to see – what was it he had called it? – the *Spoken Metaphor*. Half of them, she thought smugly, would not recognise a metaphor if it slapped them.

(Clara, p. 359, ênfase do original)

A acção decorre em vários locais, dada a fama internacional de Clara e consequentes actuações por toda a Europa, embora se concentre maioritariamente em Leipzig (infância) e Dresden (casamento). A escrita é acessível e tem por público-alvo uma faixa populacional considerável e heterogénea em termos de idade e escolaridade. Este romance destinar-se-á sobretudo a pessoas que, por um lado, tenham um gosto pela leitura de biografias e de romances biográficos e, por outro, que tenham interesse por música e por músicos famosos ou pelo percurso de (mulheres) artistas. Dada a escrita mais elaborada, como acima demonstrado, e a introdução de pautas musicais e excertos de cartas e do diário de Clara, esta obra tem como público-alvo uma faixa mais restrita e com uma escolaridade mais elevada do que outras obras no *corpus*.

Apesar de a escrita ser acessível, em certas instâncias do livro são necessários alguns conhecimentos técnicos na área da música para entender por completo aquilo que está a ser dito, como pode ser visto no seguinte excerto, em que alguns dos termos serão desconhecidos para quem não tenha uma educação musical:

(...) Mostly, however, they play, which is to say they work, and straight ahead of them sits the same book. LOGIER it says, white on black cover: THE METHOD. It sits on the stand, so much a part of the hours at the keys they can see its chapter headings, its smooth list of contents, even when they close their eyes.

Ease and Grace

Of Notes and the Stave

The Clefs

Of Different Sorts of Notes

Of Sound

Of Rests

Duration of Sound

Thumb on R.H.

Thumb of L.H.

Of Time

Of Comparative Note Values

Of Sharps, Flats and Naturals  
Double Bars  
Of the DOT  
Reckoning a Crotchet Rest  
Of KEYS  
Of Scales  
The CHORDS, sprinkled  
Marks of Abbreviation  
The PAUSE: duration at Pleasure

(Clara, pp. 47-48)

Esta obra combina música com narrativa, na medida em que, tal como Werner Wolf (2005) afirma:

Explicit reference or thematisation, occurs whenever, e.g., in film, drama, or narrative fiction, a musical composition is verbally described, a composer and his or her life are mentioned, or musical aesthetics are discussed. More elaborate possibilities exist in the field of implicit references, which can be illustrated with fictional examples referring to music. A still rather basic option is the suggestion of music by partial quotation of a musico-verbal composite such as a song. When a text quotes, or even just alludes to, the verbal text of a well-known song, the accompanying music may become present at least for some readers' inner ears. (Wolf, 2005: 325-326)

Uma vez que a obra de Galloway é sobre a vida e obra de Clara Wieck/Schumann e contem instâncias de notações musicais, podemos afirmar que este romance pode ser integrado, segundo os padrões de Wolf, no conjunto das obras que combinam música com narrativa. Temos uma obra literária que representa em várias instâncias o meio musical, não só ao referir várias peças musicais e ao descrever várias performances de Clara Wieck/Schumann, mas também ao incluir pautas musicais. Há então uma sinergia entre o modo literário e o modo musical, que resulta na representação de partes de peças musicais (as *Papillons* de Schumann, pp. 114-115, por exemplo) no romance de Galloway e contribui para uma experiência musical do leitor, especialmente para quem tiver alguma formação musical e conseguir ler as pautas e/ou compreender a terminologia da área nas instâncias em que esta aparece.

Este é também um romance histórico, pois a sua acção ocorre no século XIX, ou seja, naquilo a que Angus Ross (2005) chama tempo reconhecido como sendo «histórico» em relação ao momento de escrita. Acresce que Clara Wieck/Schumann, para além da personagem

principal do livro em questão, foi uma famosa pianista e compositora, o que vai ao encontro da definição de Ross para romance histórico, que inclui tanto eventos públicos como privados da vida da(s) personagem(ns), podendo ser o protagonista alguém que tenha realmente vivido no passado, como é o caso de Clara Wieck/Schumann.

### **Relevância para o *corpus***

*Clara* é uma obra de ficção, embora seja baseada em factos reais e tenha sido, tanto quanto possível, mantida a veracidade histórica. Neste romance deparamo-nos com terminologia na área da música, uma vez que a obra, sendo baseada na vida de Clara Wieck/Schumann, nos revela vários pormenores da sua vida como artista.

A maioria dos termos técnicos encontra-se nas primeiras 150 páginas do romance, que correspondem aos capítulos dedicados à infância de Clara e sua aprendizagem e início de carreira. De facto, os termos musicais são maioritariamente utilizados quando Clara está a aprender a tocar o piano e quando Robert compõe.

A terminologia está então ao serviço do enredo, uma vez que não seria plausível a não utilização de terminologia na área musical num romance baseado na vida de uma das maiores pianistas de todos os tempos casada com um dos principais compositores do período romântico.

### **Recepção**

A maior parte das críticas ao romance de Galloway é positiva, o que explica a sua classificação de 3,69 estrelas no *site goodreads.com*. A maior parte dos leitores pensa que este livro está muito bem escrito e que revela uma grande pesquisa, na medida em que sente que ficou a conhecer os Schumanns e os seus amigos e familiares como pessoas e não como meros personagens e que os factos foram mantidos. Isto parece apontar para o terceiro modo de relacionamento do leitor com uma obra teorizado por Felski, o conhecimento (*knowledge*), que se prende com a maneira como a literatura revela a realidade acerca dos outros e do mundo material, o que indica que os leitores buscam mais do que mero entretenimento. Também foram apontados outros pontos positivos acerca da obra de Galloway, designadamente o retrato do panorama musical do século XIX e da amizade que unia alguns dos principais artistas do meio e o facto de Clara Wieck/Schuman ser retratada como uma personagem forte.

Por outro lado, alguns leitores criticaram a dificuldade da escrita de Galloway, o modo como Clara é apresentada como uma vítima do seu pai e depois do seu marido e o facto de o romance ser longo e cansativo.

Podemos encontrar vários resumos e críticas em vários *sites/jornais* estrangeiros. Em relação à recepção da obra em Portugal, esta ainda não foi traduzida e a autora escocesa não é muito conhecida do público português, pelo que se justifica que não se encontrem críticas a *Clara* em *sites/jornais* nacionais.

Patrick Gale (2002) no jornal *The Telegraph* faz uma resenha da obra de Galloway e afirma que a autora explora a relação de Clara com as duas figuras masculinas mais importantes (mas também abusadoras) na sua vida. Gale tem uma visão bastante positiva do livro, afirmando ainda que Galloway consegue evitar retratar Clara como uma heroína feminista, saudando o modo como enfatiza os detalhes físicos e práticos como a roupa e a gestão da vida familiar.

Alfred Hickling (2002), no *The Guardian*, faz referência às duas figuras masculinas mais importantes da vida de Clara, tal como Gale, e elogia a escrita pouco sentimental de Galloway, chegando a afirmar que «In life, Clara Schumann overshadowed her husband. In death it has become the other way around. Galloway's beautiful novel goes some way towards restoring the balance» (Hickling, 2002).

Stacy Schiff (2003), do *The New York Times*, por sua vez, elogia a prosa de Galloway e o equilíbrio que a escritora encontrou entre realidade e ficção, chegando mesmo a afirmar que Galloway conseguiu ir para além dos diários e entrar dentro das personagens sem deixar de ser precisa em termos da factualidade: «no strained, invented dialogue for her, no trumped-up panoramic scene settings, no homework-satisfying historical intrusions. It is a technique that works with only the occasional hiccup.» (Schiff, 2003).

A crítica do *website publishersweekly.com* é, no geral, positiva, e, embora acuse a autora de ser demasiado precisa em algumas instâncias e avise que o leitor se pode sentir exausto no final do livro, o autor anónimo da resenha afirma mesmo que a obra «is most masterful in the early chapters, devoted to Clara's rise as musical prodigy under the ferocious tutelage of her father» (s.a., s.d.). A crítica do *website kirkusreviews.com* também é bastante positiva, referindo que, apesar da excessiva minúcia de Galloway, o romance continua a valer a pena (s.a., 2002).

Julia Novak (2011 e 2012) faz nos seus artigos «Biographical Fiction to Historiographic Metafiction: Rewriting Clara Schumann» e «Clara Wieck in Vienna: The Making of a Star, Retold in Biofiction» uma comparação entre as quatro biografias ficcionais de Clara Schumann,

sendo *Clara*, de Janice Galloway, uma delas. Novak compara *Clara* e as obras de Werner Quednaus, Dieter Kühn e J. D. Landis, estabelecendo diferenças entre a maneira de retratar Clara e a sua vida no romance de Galloway e dos outros três escritores, nomeadamente no que diz respeito à maneira como Clara Schumann se relacionava com os outros artistas e como tomou conta da sua própria carreira. Tal como Novak afirma:

Positioned at the other extreme, the protagonist of Janice Galloway's most recent novel *Clara* is a self-confident artist who enjoys her public performances. In this version, Clara Schumann defies her father's authority only to enter into a disastrous marriage with a chauvinist who begrudges her the career she so desperately longs for and whose death is actually felt to be a relief.

(Novak, 2012)

A escolha de narrador também é muito diferente, sendo nas outras obras privilegiada a escolha de um narrador onisciente, ao passo que em *Clara* a obra é quase toda narrada do ponto de vista de Clara, o que leva a que, segundo Novak (2011), o ponto de vista do leitor fique limitado à perspectiva da pianista. Podemos argumentar que Novak tem razão em certa medida, dado que criamos uma empatia muito grande com Clara Wieck/Schumann ao longo de todo o romance, sentindo a sua frustração para com o seu pai várias vezes e a infelicidade e insegurança que a doença de Robert causavam na sua vida familiar. Por outro lado, temos muito pouco acesso aos pensamentos e sentimentos tanto de Friedrich como de Robert, pelo que temos uma visão unilateral dos acontecimentos, o que não nos permite ter uma visão onisciente dos mesmos e nos leva a sentir uma maior simpatia por Clara.

Novak (2011) defende que a selecção de factos reais por parte de Galloway e que os comentários sobre a complexidade da sua própria intertextualidade – dado serem incluídos excertos de cartas e de diários bem como trechos de livros – levaram à criação de «an interesting meta-textual and meta-historical level in *Clara*». Este ponto de vista foi anteriormente desenvolvido na monografia de Novak *Rewriting Clara Schumann: Intertextuality and Intermediality in Janice Galloway's Clara*, que resultou de uma tese de licenciatura apresentada na Universidade de Viena e trata da intertextualidade e intermedialidade (dada a inclusão de trechos de pautas musicais) em *Clara* e da maneira como o meio musical tem um impacto no relato da história de Clara Schumann. O seguinte excerto é um exemplo dessa intertextualidade, na medida em que é um excerto de uma carta de Clara para a sua mãe:

**And I played Mozart's E' Concerto that you used to play with an Orchestral Accompaniment** it was our house with flowers the same Mozart the same pedalling

did he make you use the sustaining **and Herr Matthäi, Lange, Belke and a lot of Others** they always come do you know who they **played with me It went very well and I never stuck at all only my Cadenza did not go easily where I had to play a Chromatic Scale three Times** the same scales a ruler under my wrist passing the thumb beneath **I was not at all frightened but the Clapping troubled me.**

(*Clara*, pp. 62-63; ênfases do original)

No que diz respeito à crítica não especializada, uma blogger, Rosemary Gemmell, elogia a escrita de Galloway, ainda que afirme que, por vezes, falta um pouco de acção ao livro. No entanto, a sua visão da obra é positiva, enumerando a caracterização da infância de Clara e da história de amor entre a mesma e Robert como feitos bem conseguidos de Galloway. Por outro lado, afirma que «Right from the start, I was intrigued by the unusual way in which it uses a variety of narrative devices, from prose to letters and musical scores.» (Gemmell, 2011). Este ponto de vista, no que diz respeito à intermedialidade e intertextualidade, é partilhado por Novak, como acima referido.

A obra de Galloway é assaz interessante do ponto de vista histórico, já que o romance retrata a cena musical do século XIX, não só apresentando o ponto de vista de uma das maiores pianistas de todos os tempos, Clara Wieck/Schumann, mas também fazendo referência a outros nomes conhecidos, como os compositores Brahms e Mendelssohn. Por outro lado, a (re)criação da vida de Clara por parte de Galloway humaniza uma figura histórica, dando-nos acesso ao seu ponto de vista, com base em cartas, diários e outras fontes escritas, pelo que temos a sensação de ter realmente ficado a conhecer, e ao mesmo tempo de reconhecer (Felski, 2008), Clara Schumann. Se bem que a obra seja indubitavelmente interessante, é verdade que a escrita de Galloway e o modo como procura recriar a experiência subjectiva de Clara pode resultar por vezes num texto sentido como demasiado complexo por alguns leitores.

## 2.4. *Gelo Ardente*

**Original:** *Fire Ice*

**Autor:** Clive Cussler & Paul Kemprecos

**Tradutor:** Renato Carreira

**Publicação:** São Pedro do Estoril: Edições Saída de Emergência. 2013. / Nova Iorque: Penguin USA. 2003.

**Género:** Romance de Aventuras

**Sinopse:** Quando uma equipa de filmagens do programa *Mistérios Impossíveis* deixa de comunicar com um navio da NUMA, Kurt Austin vai à procura deles no mar Egeu. Quando os encontra, apercebe-se de que um grupo de cossacos pretende matá-los naquilo que parece ser uma base militar soviética. Este é o ponto de partida para uma investigação por parte da NUMA a Mikhail Razov, um magnata russo que explora hidratos de metano em plataformas continentais. À medida que a equipa de Austin vai investigando, chega à conclusão de que Razov se prepara para lançar um ataque aos Estados Unidos utilizando a exploração de hidratos de metano para desestabilizar a plataforma continental do país. Austin pede ajuda a Petrov, um antigo agente do KGB cujo passado já se cruzou com o de Austin quando este fazia parte de uma equipa da CIA no contexto da Guerra Fria. Os dois tentam evitar que Razov leve a cabo o seu plano, que pode ter consequências catastróficas para os Estados Unidos, já que a desestabilização da plataforma continental do país levará à criação de *tsunamis* que varrerão as zonas costeiras norte-americanas.

O romance tem partes equivalentes de diálogo entre os personagens e de descrição/narração. O narrador é heterodiegético e há uma focalização interna em várias das personagens, mas principalmente na de Austin, protagonista da obra. Este foco maior nos pensamentos/emoções de Austin leva a que vejamos a acção quase toda do seu ponto de vista, o que contribui para que tenhamos uma visão mais limitada entre «bons» e «maus» e queiramos que o desenlace seja favorável para a personagem. Há, contudo, várias instâncias em que nos é apresentado o ponto de vista e as emoções, sensações e pensamentos de outras personagens, o que nos permite aceder a partes da trama que Austin desconhece por completo, contribuindo para nos dar uma visão mais completa da história. Assim, encontramos abaixo exemplos de focalização interna em personagens secundárias:

Focalização interna na personagem de Leroy Jenkins, professor reformado de oceanografia da Universidade do Maine que é testemunha de um *tsunami* resultante das ações de Razov:

Leroy Jenkins was hauling in a barnacle-encrusted lobster trap aboard his boat, The Kestrel, when he looked up and saw the giant ship on the horizon. He gingerly extracted a fat pair of angry crustaceans from the trap, pegged the claws and tossed the lobsters into a holding tank, then he rebaited the trap with a fish head, pushed the wire cage over the side and went into the pilothouse for his binoculars. He peered through the lenses and silently mouthed the word "Wow!"

(*Fire Ice*, p. 27)

Leroy Jenkins içava uma armadilha para lagostas incrustada de lapadas para bordo do seu barco, *O Peneireiro*, quando ergueu os olhos e viu um navio gigantesco no horizonte. Extraiu despreocupadamente um gordo e irado par de crustáceos da armadilha, prendeu as tenazes e lançou as lagostas para o tanque, voltando a reabastecer a armadilha com uma cabeça de peixe que servia de isco, empurrando a gaiola de arame para o mar e dirigindo-se à cabina de pilotagem para ir buscar os binóculos. Espreitou através das lentes e os seus lábios formaram uma palavra em silêncio: “Uau!”

(*Gelo Ardente*, p. 33)

Focalização interna em Viktor Petrov, ex-agente do KGB e antigo rival de Austin, que por força das circunstâncias se vê a braços com a tarefa de ajudar o seu antigo inimigo e impedir Razov de avançar com o seu plano:

Wielding iron self-control, Viktor Petrov replaced his telephone in its cradle, tented his fingers and stared into space. After a moment lost in thought, he rose from his desk and went to the window. As he gazed out at the city, letting his eyes linger on the turnip-shaped spires of St. Basil's in the distance, his hand came up and brushed his right cheek. He hardly felt the touch of his fingers through the parchment-like scar tissue that covered the dead nerve endings in his skin. How long had it been? Fifteen years. Strange. After all that time, a single phone call brought back memories of the searing pain.

(*Fire Ice*, p. 79)

Com contenção férrea, Viktor Petrov recolocou o auscultador do telefone sobre o suporte, flectindo os dedos e contemplando o vazio. Após um momento perdido em pensamentos, ergueu-se da secretária e foi até à janela. Enquanto contemplava a cidade, deixando os olhos fixar-se sobre os zimbórios de São Basílio à distância, ergueu uma mão e tocou na face direita. Mal sentia o toque dos dedos através do tecido cicatrizado e duro que cobria as terminações nervosas mortas na sua pele. Quanto tempo passara? Quinze anos. Estranho. Depois de todo aquele tempo, um simples telefonema despertara memórias da dor lancinante.

(*Gelo Ardente*, p. 85)

Focalização interna em Paul Trout, um dos membros da equipa de Kurt Austin na NUMA:

With his tall gangling physique and questing intelligence, Yuri Orlov reminded Paul Trout of himself as a kid hanging around the ocean scientists at the Woods Hole Oceanographic Institution. The way Yuri stood in the stem with one hand on the tiller, the Russian student could have been any of the skiff fishermen Trout knew on Cape Cod. All the youth needed to complete the picture was a Red Sox baseball cap and a big black Labrador retriever.

(*Fire Ice*, p. 226)

Com o seu físico alto e magro e inteligência inquisitiva, Yuri Orlov fazia Paul Trout recordar-se da sua juventude em redor dos cientistas marinhos do Instituto Oceanográfico de Woods Hole. A forma como Yuri se mantinha de pé à popa, com uma mão no leme, tornava o estudante russo semelhante a qualquer dos pescadores de esquife que Trout conhecia em Cape Cod. Tudo o que precisava para completar o retrato seria um boné de basebol dos Red Sox e um grande cão Labrador preto.

(*Gelo Ardente*, p. 231)

Em todos estes casos, a alternância da focalização entre personagens é sinalizada de forma clara pela referência ao nome da personagem, não levantando dúvidas quanto à voz narrativa. Trata-se de uma estratégia bastante diferente daquela que encontramos em *Clara*, em que havia uma complexidade bastante maior em termos de discurso narratorial, pelo que *Gelo Ardente* se torna menos exigente tanto para o leitor, como para o tradutor.

Por fim, segue-se um exemplo de focalização interna na personagem de Kurt Austin:

Austin again assured Perlmutter that the recipe was in the pipeline, and hung up. He felt guilty for shading the truth somewhat. With all that was going on, he had forgotten Perlmutter's request. He turned to Captain Atwood. "Does anybody in the galley know anything about Turkish cooking?"

(*Fire Ice*, p. 308)

Austin voltou a assegurar-lhe que a receita estava bem encaminhada e desligou. Sentiu-se culpado por camuflar ligeiramente a verdade. Com tudo o que se passara, esquecera o pedido de Perlmutter. Voltou-se para o capitão Atwood. – Alguém na cozinha percebe alguma coisa de cozinha turca?

(*Gelo Ardente*, p. 308)

A acção decorre em vários locais, nomeadamente em Washington, Boston, Maine e Istambul, bem como no Mar Negro. A escrita de Cussler é acessível, sendo que nos trechos em que há presença de terminologia científico-técnica os leitores poderão ter dificuldade com um ou outro termo, mas a compreensão do que está a ser dito não é afectada, pois os termos estão

contextualizados na obra e percebe-se bastante bem do que se está a falar. Um exemplo é o seguinte excerto, em que o leitor pode não estar familiarizado com os termos «concussion bomb»/«bomba de concussão», «multiple warheads»/«múltiplas cargas explosivas» ou «nuclear ballistics missile»/«míssil nuclear balístico», mas percebe facilmente a que se referem pelo contexto, pois Austin está a discutir com outras personagens sobre o que encontrou no iate da *Ataman* e como isso poderá ser utilizado para desencadear *tsunamis* ao longo da costa Leste dos Estados Unidos. O leitor compreende assim que está perante terminologia ligada ao armamento, até porque Austin refere militares, ainda que não entenda completamente a que se referem os termos em questão e não tenha uma representação mental exactamente correspondente a esses mesmos termos. Isso será especialmente verdade no que diz respeito a «concussion bomb»/«bomba de concussão», pois toda a gente sabe o que é uma bomba no geral, mas, provavelmente, não o que é uma «bomba de concussão»:

Austin jumped in. “I’ve described the projectile I saw on the Ataman ship to some ordnance people. They suggested it might be a concussion bomb with a shaped charge capable of great penetration. The thrusters drive it deep into the seabed. It might have multiple warheads similar to a nuclear ballistics missile.

(*Fire Ice*, p. 475)

Austin intrometeu-se. – Descrevi o projectil que vi a bordo do navio da *Ataman* a alguns militares. Sugeriram que talvez fosse uma bomba de concussão com carga capaz de penetração profunda. Os propulsores fá-la-iam cravar-se no leito marinho. Poderá ter múltiplas cargas explosivas como um míssil nuclear submarino.

(*Gelo Ardente*, p. 467)

*Gelo Ardente* é um romance de aventuras, na medida em que há «episódios e incidentes agitados, em cenários por vezes exóticos» (Lopes e Reis, 2007: 360-361). Os «cenários por vezes exóticos» estão presentes ao longo de todo o livro, dada a passagem de Austin e Zavala por vários pontos do globo de maneira a descobrir o que Razov está a tentar levar a cabo e impedi-lo. Por outro lado, há vários «acidentes agitados» durante os confrontos com Razov.

### **Relevância para o *corpus***

Atendendo a que a trama se baseia num plano para libertar hidratos de metano e desestabilizar a plataforma continental norte-americana, no romance de Cussler encontramos terminologia técnica/científica na área da química/combustível e da geologia. Por outro lado, dado o facto de a NUMA ser uma organização com vista ao estudo dos oceanos e de Austin e

a sua equipa serem cientistas, deparamo-nos ainda com terminologia náutica. Será de referir que também encontramos terminologia na área do armamento, pois nesta obra há bastante acção ao nível de combate com armas. A terminologia náutica e relativa a armamento é mais preponderante ao longo de partes narrativas, que descrevem o que as personagens estão a fazer, ao passo que os termos ligados aos hidratos de metano são mais facilmente encontrados nos diálogos entre as personagens para explicar o plano de Razov e as suas consequências.

Seria impensável ter cientistas a lidarem uns com os outros sem recorrer a terminologia científico-técnica, ao mesmo tempo que não seria possível inserir o plano de Razov no romance sem explicar, ainda que de maneira superficial, as bases científicas que levam à desestabilização da plataforma continental dos Estados Unidos. É dada grande importância ao enredo e à caracterização das personagens e dos espaços, ao mesmo tempo que se inserem passagens com partes mais técnicas/científicas.

## **Recepção**

As críticas do público geral são, na maior parte, positivas, o que explica a classificação de 3,86 estrelas no *site goodreads.com*. A maior parte dos leitores gostou bastante do romance, apontando para vários factores: aventura, mistério, acção, combinação de um evento histórico com ficção, tendência para gostar dos livros de Cussler. Por outro lado, houve quem não tenha gostado do livro, criticando a previsibilidade, a incoerência do autor, a existência de demasiados acontecimentos/personagens que não ligam bem e complicam o enredo e o facto de não ser acrescentado nada de original.

Também se podem encontrar resumos/críticas ao romance de Cussler em vários *websites*, como é o caso da crítica do *website publishersweekly.com*, cujo autor afirma que Cussler se encontra na sua melhor forma neste livro e que o faz «throwing in enough derring-do and eco-lore to leave his fans breathless» (s.a., 2002). Joe Hartlaub (2011), por sua vez, escreve no *website bookreporter.com* que a mistura de acção, ciência real e história leva a que o livro seja um sucesso.

Harriet Klausner (s.d.), no *website allreaders.com*, apresenta um resumo da obra de Cussler e afirma que a história é interessante e cheia de acção. O *website kirkusreviews.com* também apresenta um resumo do romance de Cussler, defendendo o autor da crítica que os fãs de Cussler podem sentir saudades de Dirk Pitt (um dos heróis do romancista), mas que a história de *Fire Ice* «goes down like a chilled Stolichnaya martini» (s.a., 2002).

L. D. Meagher da *CNN* afirma, por sua vez, que falta algo à obra, por comparação com as outras de Cussler. Meagher defende que a prosa de Cussler piorou e que as personagens não são desenvolvidas e o enredo é previsível. Meagher tem uma visão negativa da obra de Cussler, chegando mesmo a afirmar que «With a title like "Fire Ice," the reader can reasonably expect the story that is alternately fiery and chilling. Instead, Cussler and Kempres provide a tale that limps between lukewarm and tepid.» (Meagher, 2002).

Em relação à recepção do livro em Portugal, só foram encontradas informações em alguns blogues, como é o caso da crítica do blogue *espirros.blogspot.pt*, cujo autor faz uma crítica positiva do romance de Cussler dada a combinação de humor com imaginação e enredo surpreendente (s.a., 2008).

Na minha opinião, a obra de Cussler permite que o leitor se entretenha, mas o enredo é, como afirma Meagher, previsível e bastante inverosímil. Por outro lado, a alternância da focalização em várias personagens constitui um factor positivo, já que empresta uma dinâmica interessante à história, mas a combinação das narrativas das várias personagens contribui também para que a história se torne mais inverosímil, dada a combinação dessas mesmas narrativas num final pouco credível.

## 2.5. *Anjos e Demónios*

**Original:** *Angels and Demons*

**Autor:** Dan Brown

**Tradutor:** Mário Dias Correia

**Publicação:** Lisboa: Bertrand Editora. 2000. / Londres: Corgi Books. 2000.

**Género:** *Thriller*

**Sinopse:** Robert Langdon é professor de História de Arte em Harvard e simbologista. Quando um físico aparece morto no CERN com a palavra *iluminati* gravada a ferro e fogo no seu peito, o director do Instituto chama Langdon para o ajudar a investigar o caso e recuperar um recipiente de anti-matéria que foi roubado, o que poderá vir a ter consequências catastróficas se a anti-matéria for libertada. A Dra. Vittoria Vetra, filha do físico que foi encontrado morto, ajuda Langdon, pelo que os dois vão para o Vaticano, depois de o frasco com a anti-matéria ter sido detectado numa sala no Vaticano. A par da procura da anti-matéria está também a procura pelos *prefiriti*, que desapareceram sem deixar rasto, tornando o conclave para eleger um novo papa um feito bastante complicado. As buscas tanto pela anti-matéria como pelos *prefiriti* estão no mesmo plano de importância, pois a responsabilidade por ambos os desaparecimentos é reclamada por uma sociedade secreta e inimiga da igreja, os *iluminati*.

O texto é marcado por uma grande abundância de diálogo entre as personagens, alternando com algumas partes mais descritivas/narrativas. O narrador é onisciente e há uma focalização interna em várias das personagens ao longo do romance, sendo o plano da acção transferido maioritariamente entre Vittoria Vetra, Langdon e o Hashashin (responsável pelo roubo da anti-matéria e rapto dos *preferiti*). Esta estratégia narrativa permite-nos adoptar vários pontos de vista ao longo do romance, criando empatia para com a personagem de Langdon e Vetra, por um lado, e uma aversão pela de Hashashin, dada a sua personalidade e os seus pensamentos. Ao deslocar a acção de Langdon/Vetra para o Hashashin, Brown permite-nos tomar conhecimento de eventos dos quais não ficaríamos cientes caso não adoptasse esta estratégia. Podemos ver a concretização desta estratégia narrativa nos excertos apresentados:

Focalização interna em Hashashin:

On a busy European street, the killer serpented through a crowd. He was a powerful man. Dark and potent. Deceptively agile. His muscles still felt hard from the thrill of his meeting. It went well, he told himself. Although his employer had never revealed his face, the killer felt honored to be in his presence. Had it really

been only fifteen days since his employer had first made contact? The killer still remembered every word of that call...

*(Angels and Demons, pp. 29-30)*

Numa movimentada rua europeia, o assassino caminhava pelo meio da multidão. Era um homem forte, escuro e entroncado. Dotado de uma agilidade que não raras vezes surgia como uma surpresa letal num corpo tão pesado. Ainda tinha os músculos tensos da emoção do encontro.

*Correu bem*, disse para si mesmo. Apesar de o homem que o contratara nunca ter mostrado o rosto, sentia-se honrado por ter estado na sua presença. Teriam passado verdadeiramente apenas quinze dias desde o primeiro contacto? Ainda recordava cada palavra do telefonema.

*(Anjos e Demónios, p. 30)*

#### Focalização interna em Vittoria:

As the elevator climbed, Vittoria's world swirled into darkness. Papa! In her mind she reached for him. For just a moment, in the oasis of her memory, Vittoria was with him. She was nine years old, rolling down hills of edelweiss flowers, the Swiss sky spinning overhead. Papa! Papa!

*(Angels and Demons, pp. 125-126)*

Enquanto o elevador subia, o mundo de Vittoria rodopiava para a escuridão. *Papa*. Estendeu mentalmente os braços para ele. Por um fugaz instante, no oásis das suas recordações, Vittoria esteve com o pai. Tinha nove anos e rolava pela encosta de uma colina coberta de flores de edelvais, com o céu suíço a dar voltas por cima dela.

*Papa! Papa!*

*(Anjos e Demónios, p. 121)*

#### Focalização interna em Langdon:

Langdon had no idea where he was going. Reflex was his only compass, driving him away from danger. His elbows and knees burned as he clambered beneath the pews. Still he clawed on. Somewhere a voice was telling him to move left. If you can get to the main aisle, you can dash for the exit. He knew it was impossible. There's a wall of flames blocking the main aisle! His mind hunting for options, Langdon scrambled blindly on. The footsteps closed faster now to his right. When it happened, Langdon was unprepared. He had guessed he had another ten feet of pews until he reached the front of the church. He had guessed wrong. Without warning, the cover above him ran out. He froze for an instant, half exposed at the front of the church. Rising in the recess to his left, gargantuan from this vantage point, was the very thing that had brought him here. He had entirely forgotten. Bernini's Ecstasy of St. Teresa rose up like some sort of pornographic still life... the saint on her back, arched in pleasure, mouth open in a moan, and over her, an angel pointing his spear of fire.

*(Angels and Demons, p. 413)*

Langdon não fazia ideia para onde ia. Os reflexos eram a sua única bússola, empurrando-o na direcção contrária à do perigo. Sentia os cotovelos e os joelhos a arder enquanto rastejava por baixo dos bancos. Mas não parava. Algures, uma voz dizia-lhe que fosse para a esquerda. *Se conseguires chegar à coxia central, poderás correr para a saída.* Sabia que era impossível. *Há uma parede de chamas a bloquear a coxia central!* Com o cérebro a procurar desesperadamente as respostas, continuou a avançar às cegas. O ruído de passos aproximava-se agora mais rapidamente, vindo da direita.

Quando aconteceu, Langdon não estava à espera. Calculara ter mais três metros de bancos antes de chegar à parte da frente da igreja. Calculara mal. Sem aviso, a cobertura por cima dele desapareceu. Imobilizou-se por um instante, meio exposto no chão de mármore. Num recesso à sua esquerda, parecendo gargantuesco da posição em que se encontrava, viu aquilo que o levava até ali. Tinha-se esquecido completamente. *O Êxtase de Santa Teresa* de Bernini erguia-se como uma espécie de natureza-morta pornográfica... a santa deitada de costas, arqueada de prazer, a boca aberta num gemido, e, de pé diante dela, o anjo, a apontar a sua lança de fogo.

(*Anjos e Demónios*, p. 395)

Ao contrário do que verificámos em *Gelo Ardente*, em que havia um protagonista (Austin) em torno do qual a acção se centrava – ainda que se verificassem instâncias em que a voz narrativa era assumida por outra personagem – em *Anjos e Demónios* assistimos a uma deslocação constante da acção e, portanto, do discurso narratorial, entre três personagens principais: Vittoria Vetra, Robert Langdon e Hashashin. Também não verificamos a complexidade presente em *Clara* no romance de Brown, já que a mudança de focalização se encontra bastante bem sinalizada, coincidindo com o início de um novo capítulo.

A acção decorre em vários locais, começando nos Estados Unidos, onde Langdon é acordado pelo telefonema de Kohler (director do CERN), passando por Genebra (CERN) e pelo Vaticano/Roma.

A escrita é bastante acessível, ainda mais tendo em conta que o público-alvo é uma faixa populacional bastante alargada e heterogénea em termos de idade e escolaridade, dada a enorme popularidade do autor. Por outro lado, existem instâncias da obra em que há uma maior presença de terminologia científica/técnica que, para ser compreendida por inteiro, exige conhecimentos da área ou uma maior pesquisa por parte do leitor, ainda que sejam apontados bastantes erros no romance, o que é exemplificado pela crítica de Tom Chivers no *The Telegraph* (2009). Chivers reúne um conjunto de erros factuais em termos de história, arquitectura, geografia, etc., presentes em duas das obras de Brown, uma delas *Angels and Demons*. De entre vários erros, alguns estão ligados à própria ciência por detrás do enredo: o oposto do protão, por exemplo, é

o anti-protão e não a anti-matéria como é referido no livro; a anti-matéria nunca será uma fonte de energia ilimitada pois não ocorre espontaneamente na natureza, entre outros.

Stephen Greydanus (s.d.) no seu artigo «Lies, Damned Lies and Dan Brown: Fact-checking *Angels & Demons*», também aponta vários erros à obra de Brown. Greydanus, à semelhança de Chivers, reúne um conjunto de erros históricos, geográficos, científicos, entre outros, encontrados na obra de Brown, como por exemplo: «Brown locates Santa Maria della Vittoria in Rome at Piazza Barberini, a half mile from its real location.» (Greydanus, s.d.) e «*Angels & Demons* claims that a plaque in the Pantheon indicates that Raphael's body was only relocated to the Pantheon in 1758, and that he was originally buried in Urbino. No such plaque exists, for the excellent reason that Raphael was buried in the Pantheon from the start.» (Greydanus, s.d.)

Estas críticas remetem para o modo como a referencialidade parece conferir verosimilhança a uma obra ficcional, bem como para os vários «usos» que, como sugere Felski (2008), fazemos da literatura. Isto porque, apesar de as referências extratextuais se encontrarem numa obra ficcional, poderão ser tomadas erradamente como fonte de conhecimento pelos leitores.

Esta obra é um *thriller*, na medida em que presenciamos, nas palavras de Paul Copley, «a broad and accommodating framework of conspiracy» (Copley, 2005: 607), pois a acção desenvolve-se em torno de um contentor de anti-matéria desaparecido e da sua procura por parte dos dois protagonistas. A procura pelos cardeais desaparecidos acentua esse sentimento de conspiração e enfatiza o papel da acção física no livro, à medida que Langdon vai descobrindo várias pistas e percorrendo Roma. De acordo com o *E-Dicionário de Termos Literários*, está obra será um *thriller*, já que «a acção física passa para primeiro plano, com peripécias inesperadas que põem a perícia intelectual e física do herói à prova.» (Neves, s.d.).

### **Relevância para o corpus**

*Angels & Demons* é o segundo livro da série que tem Robert Langdon como protagonista e combina a ficção com terminologia científica/técnica. No caso deste romance, deparamo-nos com terminologia na área da física de partículas/física quântica, pois a acção centra-se na procura por um recipiente que contém anti-matéria, cuja libertação poderá aniquilar o Vaticano. Trata-se de uma obra de ficção, em que há uma quase completa preocupação com a trama e o desenrolar da história, bem como com o *suspense*. A esmagadora maioria de termos

técnicos/científicos encontra-se no primeiro terço do livro, ou seja, quando há uma maior necessidade de discussão em torno da anti-matéria. De facto, os termos científicos são utilizados aquando da descoberta do roubo do recipiente e da necessidade de a encontrar; quando Langdon e Vetra descobrem que quem raptou os *preferiti* e roubou a anti-matéria está a seguir um antigo «mapa» desenhado por Galileu para os *iluminati*, há uma alteração no enredo, passando a prioridade a ser descodificar o mapa – de modo a descobrir a anti-matéria e os cardeais – pelo que já não há referências directas à anti-matéria, pois, uma vez iniciada a procura do contentor, não há qualquer necessidade de repetir todos os termos científicos.

A terminologia está então ao serviço do enredo, pois dada a maneira como Brown encadeou a sua história – o director do CERN recruta Langdon para o ajudar – não seria plausível a não utilização de terminologia científica. Por outro lado, uma das linhas de acção do romance é a oposição entre ciência e religião, pelo que será normal a presença de terminologia científica neste romance, ainda que não se encontre presença de terminologia religiosa.

O que é interessante neste romance é o facto de lhe serem dirigidas várias críticas em relação à falta de rigor científico por parte do autor. Será ainda interessante ver até que ponto é que as estratégias de tradução são ou não as mesmas para esta obra e para as de livros como os de Crichton ou Gerritsen, que são criticados por utilizarem demasiado rigor científico nos seus romances, já que isso nos permitiria avaliar se essas mesmas estratégias se destinam a manter as funções dos textos enquanto obras literárias de ficção ou se, pelo contrário, são utilizadas estratégias diferentes com um resultado diferente, alterando-se assim a função pretendida pelo emissor.

## **Recepção**

A maior parte das críticas à obra de Brown por parte do grande público é positiva, o que justifica a sua classificação de 3.80 estrelas no *site goodreads*. Estes leitores indicam que o romance é bom/muito bom na medida em que é bastante envolvente, com um enredo emocionante e cheio de acção e aventura. As críticas negativas vão no sentido de que o livro não aparenta ter algum fundo de pesquisa ou que, para outros, esta está demasiado condensada nalgumas partes do diálogo, que é demasiado crítico da Igreja Católica ou que o enredo não faz sentido.

No entanto, podemos dizer que o livro foi um sucesso, já que foi adaptado para o cinema por Ron Howard em 2009, com Tom Hanks como protagonista. As críticas foram, tal como aconteceu com o próprio livro, maioritariamente positivas, embora muitos o tenham classificado como um filme de pouca qualidade no que diz respeito ao enredo. Em termos de receitas, o filme foi um êxito de bilheteira, tendo ficado em nono lugar no que diz respeito às receitas de bilheteira, como se pode ver no seguinte link: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2009&p=.htm>.

Será de mencionar que, a nível de enredo, há muitas diferenças entre o filme e a obra de Brown, nomeadamente: o director do CERN, que tem um papel bastante importante no romance, não aparece no filme; o padre morto no livro é pai adoptivo de Vittoria Vetra no livro, ao passo que no filme não têm qualquer parentesco; o camerlengo no livro chama-se Carlo Ventresca e é filho biológico do Papa, ao passo que no filme se chama Patrick McKenna e não tem qualquer parentesco com o Papa; o nome do chefe da guarda suíça no filme não é o mesmo que no livro; o hashashin no livro morre quando durante a luta com Langdon cai de uma varanda, sendo que no filme morre devido a uma bomba no seu carro; o quarto cardeal morre no livro, ao passo que no filme é salvo por Langdon e eleito Papa.

Estas diferenças constituem elementos de distração para quem leu o livro e assiste ao filme, pois faz uma analogia entre o livro e o filme e, mesmo que involuntariamente, dá por si a analisar as diferenças entre um e outro. Por outro lado, ao passo que no romance temos uma justificação para o comportamento bizarro do camerlengo, que descobriu ser filho do Papa, no filme tal não acontece, pois a história foi completamente alterada. No mesmo prisma, ao passo que no livro o facto de o padre morto ser pai adoptivo de Vetra justifica a presença da cientista na história, o mesmo não acontece no filme, já que não há qualquer parentesco entre ela e o padre morto. A sobrevivência do quarto cardeal permite uma economia em termos de história, já que é eleito Papa no final, o que não acontece na obra de Brown.

Podem ser encontradas inúmeras notícias da imprensa escrita internacional e nacional que relatam críticas do Vaticano à adaptação cinematográfica da obra de Brown, de entre as quais se destacam a de Philip Sherwell e Jonathan Wynne-Jones (2009) do *The Telegraph*, Anita Singh (2009) do *The Telegraph*, Ben Child (2009) do *The Guardian* e Nick Squires (2009) do *The Telegraph*, que relatam o boicote da Igreja Católica ao filme de Howard, dado o conteúdo do romance de Brown não ser favorável à Igreja. No que diz respeito a dados para Portugal, também foram encontrados alguns artigos que mencionam o boicote da Igreja ao filme e o facto de esta achar que o filme é problemático. Destacam-se os artigos da *Visão* (s.a., 2009),

da *Euronews* (s.a., 2009) e da *TVI 24* (s.a., 2009), bem como de António Quintas (2009) da *RTP*, que referem todos o desagrado da Igreja em relação à adaptação cinematográfica da obra de Brown e a sua falta de colaboração nas filmagens – o Vaticano recusou-se a deixar filmar cenas exteriores com igrejas no fundo – não acrescentando muito mais.

Também se pode ver a reacção da Igreja Católica a partir da crítica do Reverendo Bryan Griem (2009), que afirma que o filme parece fazer da Igreja Católica «a place of discord, confusion, backward beliefs, violent zealots, and deceptive policies». Por outro lado, Griem tem uma visão positiva do filme, na medida em que este permitirá lançar mais debates sobre a Igreja Católica e acabará por unir mais os católicos. O autor anónimo da crítica apresentada no *website catholicleague.org*, por seu lado, afirma que a adaptação cinematográfica da obra de Brown «is strewn with myths, lies and smears about the Catholic Church» (s.a., 2009). Segundo o autor, o livro, e possivelmente o filme, é divertido, mas também malicioso, na medida em que distorce a verdade e dá uma má imagem da Igreja Católica.

Podem encontrar-se alguns resumos ao romance de Brown em alguns *websites*, como é o caso do resumo do *website kirkusreviews.com* (autor anónimo, 2000). No *website enotes.com* encontramos também uma sinopse da obra e uma pequena crítica, segundo a qual, apesar do estilo melodramático do livro e da sua exposição e julgamentos morais, *Anjos e Demónios* é um *thriller* de primeira classe (s.a., s.d.).

W. R. Greer (2004) no *website reviewsofbooks.com*, um *website* de crítica especializada de livros que tem uma associação com a *amazon*, afirma que apesar de Dan Brown não ter uma escrita propriamente literária e de haver demasiadas caracterizações de demasiadas personagens, o romance vale a pena para quem gosta de «plot-driven novels, and for those who love thrillers and mysteries full of strange bits of information that tie everything together» (Greer, 2004).

Joe Chavez (s.d.) no *website allreaders.com* também oferece um resumo da obra de Brown, afirmando ainda que Brown parece não entender nada sobre o que escreve – «supersonic flight, antimatter, police investigatory techniques, Harvard, professors, the Vatican, the Swiss Guard, Catholicism, radios and other wireless technology, technology in general, science, or human beings». No entanto, Chavez afirma que o livro poderá valer a pena se o leitor não pensar demasiado sobre esse facto. O autor afirma ainda que a personagem principal é muito pouco credível.

A crítica do *website publishersweekly.com* também apresenta um resumo do romance e menciona que este «well-plotted if over-the-top thriller is crammed with Vatican intrigue and high-tech drama» (s.a., 2000). O autor desta crítica defende que apesar de a premissa para o enredo ter falta de credibilidade, a maneira como Brown desenvolve a história e consegue surpreender os seus leitores leva a que estes continuem a ler até ao fim.

Foram ainda efectuados alguns trabalhos académicos a partir do livro de Brown, como é o caso de *Faking Conspiracy in the Novels of Dan Brown* de Michael Butter, da Universidade de Tübingen. Butter (s.d.) defende que ao ler os livros de Brown, um dos quais *Angels & Demons*, o leitor fica com a ideia de que há uma grande conspiração por detrás dos livros, na medida em que as próprias personagens principais estão convencidas de que estão a lutar contra uma grande conspiração. Segundo o autor, isto afecta «not only Robert Langdon and his allies but the readers as well because the novels, as is characteristic of contemporary popular thrillers, are almost completely focalized through the characters. The narration thus need not and in fact cannot assume a vantage point from which it could or had to be made clear right way that the villains are only putting on a show.» (Butter, s.d.). Ou seja, a estratégia narrativa apresentada acima, uma focalização interna nas personagens de Langdon e Vetra, leva a que o leitor não se aperceba da verdadeira história, até porque, sendo o verdadeiro vilão o camerlengo, mesmo quando o leitor se depara com o ponto de vista do Hashashin, pouco fica a perceber da verdadeira motivação para o rapto dos cardeais e o roubo da anti-matéria.

Nidhal Guessoum, por sua vez, no seu artigo «Science and Religion in Dan Brown's 'Angels and Demons'» defende que o entendimento e pesquisa de Brown no que diz respeito à ciência é medíocre e que a sua descrição da Igreja Católica é desrespeitadora. Segundo o autor, a apresentação de conceitos científicos e teorias por parte de Brown «ranges from the erroneous to the simplistic» (Guessoum, 2011): exemplos disso são as descrições por parte do romancista da anti-matéria como fonte de energia do futuro. Guessoum critica ainda a maneira como o Hashashin é retratado no romance, como um árabe não pertencente ao mundo ocidental e que tem vícios e defeitos perfeitamente monstruosos (como o seu prazer por magoar mulheres).

Em relação à recepção do livro em Portugal, podemos dizer que a obra de Brown foi um sucesso em termos de venda, de acordo com a notícia do *Público* (s.a., 2005). Em relação a críticas dos leitores, foi encontrada pouca informação, sendo que se destacam algumas opiniões em blogues/*websites*, que são na sua maioria positivas.

Destacam-se, nomeadamente, a de um leitor anónimo no blogue *lerycriticar.blogspot.pt*, que afirma que *Anjos e Demónios* é uma obra para ler com descontração, já que não é um clássico e se destina a momentos «em que queremos leituras leves» (s.a., 2012). O leitor aplaude a trama de Brown e as suas personagens, bem como os cenários e o ritmo a que o enredo se desenrola. Rui Azeredo, por seu lado, destaca no seu blogue *portalivros.wordpress.com* a escrita clara e concisa, com um enredo bem trabalhado e coerente. Manuel Cardoso no blogue *aminaestante.blogspot.pt* afirma que «há três verdades a meu ver inegáveis na escrita de Brown: a sua infinita imaginação, a capacidade de manter um nível inimitável de suspense e conhecimentos profundos de História, de Física e do funcionamento das mais secretas estruturas da Igreja.» (Cardoso, 2010). Quanto a Fábio J., no blogue *oslivros.blogs.sapo.pt* afirma que a obra é tão credível que é difícil separar realidade da ficção.

Filinto Melo (2009), por seu lado, critica a ciência por detrás do livro/filme no *Jornal de Ciência, Tecnologia e Empreendedorismo*, afirmando que Brown distorceu e exagerou alguns dos factos. Gustavo Jesus, por sua vez, critica no blogue *criticaartistica.blogspot.pt* a prosa de Brown, afirmando que «não se pode louvar é esta estupidificação de quem lê, esta falta de imaginação literária, onde as histórias, os momentos, os romances, os intervenientes, o modus operandi, tudo se repete, sem novidade nem surpresa, ao ritmo de curiosidades históricas e corridas para salvar o mundo.» (Jesus, 2006).

Enquanto leitora, penso que a obra de Brown proporciona ao leitor momentos de puro entretenimento, na medida em que o enredo é interessante – ainda que inverosímil – e a história tem bastante acção e suspense, pelo que cativa a atenção do leitor. Em relação aos erros apontados ao romance, caso o leitor não possua conhecimentos relativos às áreas onde esses erros foram encontrados, esses não constituem motivos de distração ou surpresa, embora seja algo perturbador perceber esses mesmos erros aquando de uma nova leitura ou depois de estes serem apontados.

## **2.6. *Resgate no tempo***

**Original:** *Timeline*

**Autor:** Michael Crichton

**Tradutor:** Joaquim N. Gil

**Publicação:** Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda.. 2000. / Nova Iorque: Random House Inc.. 1999.

**Género:** Romance de ficção científica

**Sinopse:** Uma empresa, a ITC, possui uma tecnologia na área da física quântica que permite viagens no tempo. Quando um professor/historiador fica «perdido» numa viagem são enviados três dos seus colaboradores numa expedição para o resgatarem. Começa assim o desenrolar da acção no século XIV, sendo que o romance retrata as personagens e os acontecimentos dessa época e que as personagens se vêem confrontadas com o desajuste temporal existente entre eles e as demais pessoas, para além do problema de se verem obrigados a procurar o professor sozinhos e sem a ajuda dos «guias» enviados pela empresa, que são mortos no início da viagem. A isto junta-se o facto de eles descobrirem que há uma outra pessoa do século XXI a viver naquele «universo» que tenta detê-los e impedi-los de voltarem para o presente.

A acção decorre em vários locais, começando no Novo México, Estados Unidos, e passando pela Dordonha, França. O texto é marcado por uma grande abundância de diálogo entre as várias personagens, alternando entre algumas partes predominantemente descritivas das personagens ou dos espaços e por outras predominantemente narrativas da acção. O narrador é onisciente e há uma focalização interna em várias das personagens ao longo do romance, o que permite ao leitor aceder aos pensamentos dessas personagens ao longo do romance, o que contribui para que veja a acção de diversos pontos de vista. Eis alguns exemplos de focalização interna:

Focalização interna em Gordon, um dos colaboradores mais chegados do dono da ITC e que terá um papel de relevo na explicação da ciência por detrás das viagens no tempo:

Gordon said nothing. He suppressed his irritation. Gordon had been with Doniger for twelve years now, since Advanced Magnetics days. At ITC, he had run a major industrial research operation on two continents, employing dozens of physicists, chemists, computer scientists. He'd had to teach himself about superconducting metals, fractal compression, quantum qubits, and high-flow ion exchange. He'd been up to his neck in theoretical physicists - the very worst kind - and yet

milestones were reached; development was on schedule; cost overruns were manageable. But despite his success, Doniger still never really confided in him.

(*Timeline*, pp. 29-30)

Gordon não disse nada. Conteve a sua irritação. Há já doze anos que Gordon estava com Doniger, desde os dias da Advanced Magnetics. Na ITC dirigira uma operação de investigação industrial de primeiro plano em dois continentes, utilizando dúzias de físicos, químicos e cientistas de informática. Tivera que aprender sobre metais supercondutores, compressão fractal, qubits quânticos e troca iónica de alto fluxo. Ficara farto dos físicos teóricos – a pior espécie – e mesmo assim foram alcançadas metas; o desenvolvimento estava dentro do prazo; os excessos de custo eram aceitáveis. Mas apesar do seu sucesso, Doniger continuou a não confiar nele.

(*Resgate no Tempo*, p. 45)

Focalização interna em Stern, um dos membros da equipa do historiador perdido no tempo:

Stern glanced at the others. They were calmly collecting the clothes in a pile as each article was given to them. They seemed to know what everything was for; they were as calm as if they were in a department store. But Stern was lost, and he felt panicky. Now he was given a white linen shirt that came to his upper thigh, and a larger overshirt, called a doublet, made of quilted felt. And finally a dagger on a steel chain. He looked at it askance.

(*Timeline*, p. 163)

Stern olhou para os outros. Estavam calmamente a colocar as peças de roupa numa pilha, à medida que lhes davam cada um dos artigos. Pareciam saber para que era cada uma das coisas; estavam calmos como se se encontrassem numa loja. Mas Stern sentia-se perdido e começou a entrar em pânico. Naquele momento davam-lhe uma camisa de linho que descia até ao cimo das coxas, e uma farta sobrecamisa a que se dava o nome de gibão, feito em feltro acolchoado. E, finalmente, uma adaga numa corrente de aço. Olhou para tudo aquilo com um ar desconfiado.

(*Resgate no Tempo*, p. 177)

Focalização interna em Chris, um dos membros da equipa do historiador perdido no tempo que parte para a Dordonha do século XIV para o resgatar:

Chris shivered as a strong electric shock rippled through his body, and made his fingers twitch. For a moment, he suddenly felt his body, the way one feels clothes when you first put them on; he felt the encompassing flesh, felt the weight of it, the pull of gravity downward, the pressure of his body on the soles of his feet. Then a blinding headache, a single pulse, and then it was gone and he was surrounded by intense purple light. He winced, and blinked his eyes.

(*Timeline*, p. 181)

Chris estremeceu como se um forte choque eléctrico tivesse atravessado o seu corpo, fazendo-lhe contrair os dedos das mãos. Por instantes *sentiu* o seu corpo, como sentimos roupas novas quando as vestimos pela primeira vez; sentiu a carne

que o envolvia, sentiu o peso dela, o impulso para baixo da gravidade, a pressão do corpo nas solas dos pés. Em seguida uma dor de cabeça que o cegava, um pulsar simples, para logo em seguida desaparecer, sentindo-se rodeado por uma intensa luz púrpura. Teve um arrepio e pestanejou.

(*Resgate no Tempo*, p. 195)

À semelhança do que se verifica em *Anjos e Demónios*, na obra de Crichton o discurso narratorial é focalizado através de várias personagens, sendo a mudança de focalização entre essas personagens facilmente identificável. A linguagem é acessível, tendo o romance sido publicado para uma larga faixa populacional, dado o autor ser razoavelmente conhecido por fãs de ficção científica. Por outro lado, a linguagem mais técnico-científica é de maior complexidade, sendo que alguns dos termos não serão facilmente perceptíveis e exigirão que o leitor ou tenha conhecimentos na área em questão ou efectue alguma pesquisa para poder perceber completamente o que é dito na obra. Exemplo dessa complexidade é o seguinte excerto, sendo pouco provável que um leitor comum esteja familiarizado com os termos «multiverse»/«multiverso», «quantum computer»/«computador quântico» ou «thirty-two quantum states of the electron»/«trinta e dois estados do electrão», por exemplo:

Stern frowned.

"Wait a minute," he said. "Are you saying that when you transmit, the person is being reconstituted by another universe?"

"In effect, yes. I mean, it has to be. We can't very well reconstitute them, because we're not there. We're in this universe."

"So you're not reconstituting. . . ."

"No."

"Because you don't know how," Stern said.

"Because we don't find it necessary," Gordon said. "Just as we don't find it necessary to glue plates to a table to make them stay put. They stay by themselves. We make use of a characteristic of the universe, gravity. And in this case, we are making use of a characteristic of the multiverse."

Stern frowned. He immediately distrusted the analogy; it was too glib, too easy.

"Look," Gordon said, "the whole point of quantum technology is that it overlaps universes. When a quantum computer calculates - when all thirty-two quantum states of the electron are being used - the computer is technically carrying out those calculations in other universes, right?"

"Yes, technically, but-"

"No. Not technically. Really."

(*Timeline*, p. 179)

Stern franziu as sobrancelhas.

«Espere um minuto», exclamou. «Está a dizer-me que ao transmitir a pessoa é reconstituída *por* outro universo?»

«De facto é isso mesmo. Isto é, tem que ser. Não podemos reconstituí-los muito bem porque não estamos lá. Estamos neste universo.»

«Sendo assim, *não está* a reconstituir...»

«Não.»

«Porque não sabe como fazê-lo», disse Stern.

«Porque não achamos que seja necessário», respondeu Gordon. «Do mesmo modo como não achamos que seja necessário colar os pratos numa mesa para que eles não se mexam. Permanecem imóveis por eles próprios. Utilizamos uma característica do universo, a gravidade. E neste caso estamos a usar uma das características do multiverso.»

Stern franziu as sobrancelhas. Discordou de imediato com a analogia; era demasiado enganosa, demasiado fácil.

«Veja», disse Gordon, «a base da tecnologia quântica é o facto da sobreposição de universos. Quando um computador quântico calcula – quando a totalidade dos trinta e dois estados do electrão estão a ser usados – tecnicamente o computador está a transportar esses cálculos para outros universos, certo?»

«Sim, sob um ponto de vista técnico está certo, mas...»

«Não, não é sob um ponto de vista técnico. É na realidade.»

(*Resgate no Tempo*, p. 193)

A obra de Crichton é um romance de ficção científica, já que o escritor imagina um mundo em que a ciência consegue enviar pessoas ao passado. Deste modo, este romance insere-se na definição de ficção científica de Peter Stockwell, que afirma ser este um género «characterised by the narration of imaginative and speculative alternative worlds. Though typically set in the future or in space, sf (...) also encompasses narratives of counterfactual history, virtuality, and na extreme defamiliarisation of contemporary society.» (Stockwell, 2005: 518).

Os enredos de ficção científica tendem a focar-se em «problem-resolution patterns, manifested in a similar way as detective fiction (alongside which the genre developed) and action thrillers.» (Stockwell, 2005: 519). Um enredo de ficção científica apresenta inovações tecnológicas, o que acontece de facto no livro de Crichton, em que é possível, através de uma nova tecnologia, enviar pessoas ao passado. Segundo Stockwell, numa história de ficção científica encontramos inovações tecnológicas de um mundo imaginário e são frequentemente essas inovações que agem como um «mechanical plot device to engineer a climactic explosive or revelatory ending.» (Stockwell, 2005: 519).

Por outro lado, podemos caracterizar este romance como um romance histórico, já que uma grande parte da história se desenrola no século XIV. Como já vimos anteriormente a respeito de *Clara*, segundo Ross, um romance histórico refere-se a uma obra que se desenrola num período de tempo reconhecidamente histórico em relação ao momento de escrita, centrando-se o enredo em torno de «both public and private events, and the protagonist may be either na actual figure from the past or an invented figure whose destiny is involved with actual events.» (Ross, 2006: 107). Ora, esta definição aplica-se perfeitamente a *Timeline*, pois Crichton utiliza elementos históricos, como o Castelnaud (castelo na região da Dordonha) para basear o seu enredo, pese embora a batalha que o escritor menciona na sua obra neste local não se tenha passado como descrita.

Este romance também poderá ser considerado histórico na medida em que uma grande parte da acção se desenrola no século XIV e o autor tem a preocupação de evocar os factos históricos correctos, pelo que há assim uma maior diversificação do *corpus* em termos de subgéneros. Acresce ainda que, conforme proposto por Richard Humphrey, os romances históricos são caracterizados pelo contraste entre os conhecimentos de agora e os conhecimentos da época em questão, e, portanto, entre as «two lives lived by characters – the confused, unwitting lives they live forwards and the meaningful lives subsequently retrodicted» (Humphrey, 2005:214). Isto aplica-se no caso de *Resgate no Tempo*, em que há um claro contraste entre os conhecimentos de agora e as vidas levadas pelas personagens e os conhecimentos do século XIV e o estilo de vida que essas mesmas personagens são forçadas a adoptar para levarem a bom porto a sua missão no passado.

### **Relevância para o *corpus***

No caso de *Timeline*, há presença de terminologia da física quântica e da teoria do multiverso numa obra de ficção, mais especificamente um romance de ficção científica. A maior parte do livro é pura ficção, havendo uma preocupação quase exclusiva com a trama e o desenrolar da história. Na verdade, até quase metade do livro deparamo-nos com uma fraca presença de terminologia, que começa a ser maior quando se torna relevante para a prossecução da história – quando um professor/historiador fica «preso» no século XIV e a empresa responsável por enviá-lo para lá pede aos colaboradores do professor para o resgatarem. A terminologia está ao serviço do enredo, já que não será possível perceber o que se passou para o professor se «perder» no passado sem explicar certos aspectos técnicos. Por outro lado, uma

das linhas de acção do romance é, precisamente, o desenvolvimento de uma nova tecnologia pela IBM, pelo que é necessário explicar porque é que essa tecnologia é pioneira em certas instâncias da obra. A partir do momento em que a equipa de Johnston é enviada para o ano de 1357 o livro é pautado por uma quase ausência de terminologia científica, excepto nas poucas instâncias em que Stern e Gordon discutem a tecnologia quântica no presente.

## Recepção

A maior parte das críticas relativas a este romance é positiva, sendo que os leitores apreciam a história de Crichton e o enredo no seu todo. Esta avaliação foi efectuada por inúmeros leitores no *website goodreads.com*. Há, contudo, uma parte dos leitores que parece não ter gostado do livro, o que justifica a sua classificação de 3,78 estrelas no *site*. As críticas negativas vão no sentido da falta de desenvolvimento das personagens ao longo do livro, ou seja, falta de vida própria das personagens. Por outro lado, também há quem critique a parte mais «científica» do livro, seja porque corta um pouco a narrativa seja porque acha que não é plausível.

Podemos dizer que o livro é um sucesso e que foi popular junto dos leitores, pois foi adaptado ao cinema por Richard Donner em 2003, com Paul Walker e Gerard Butler nos papéis principais. No entanto, o filme não obteve muito sucesso junto dos espectadores, não tendo sido muito bem recebido pela crítica, nem obtido muitas receitas de bilheteira, como se pode ver no artigo de Bob Minzesheimer do *USA Today*: «the \$80 million Timeline, about time-traveling graduate students from Yale, earned just \$19 million in 2003» (Minzesheimer, 2008).

A recepção do filme foi bastante negativa, como pode ser comprovado pelo *website rottentomatoes.com*, que reúne uma série de críticas especializadas e do público em geral, à semelhança do *website goodreads.com* em relação a livros – s.a. (2003), *Timeline* (2003), *Rotten Tomatoes*.

A crítica do *The New York Times* também foi negativa, afirmando Stephen Holden que a adaptação do romance *Timeline* «suggests a particularly wretched episode of "Star Trek" tricked out with fancy fireworks and weighed down with a score that grinds away like a cement mixer» (Holden, 2003). Maitland McDonagh da *TV Guide* também tem uma visão bastante negativa do filme, pois apresenta regras de viagens no tempo arbitrarias, diálogos chiché e linguagem pseudocientífica como graves defeitos do filme, que é, para McDonagh, um híbrido de ficção científica/ficção histórica de enormes proporções.

Em relação à recepção do filme, não foram encontradas informações para Portugal.

Será ainda de acrescentar que, apesar de o filme *Timeline* ter por base o livro de Crichton, foram feitas muitas alterações ao enredo, nomeadamente: Chris no filme é filho do Professor e no livro é um dos seus estudantes; Marek reconhece-se num monumento funerário no filme, o que não acontece no livro; Frank Gordon não viaja com a equipa para o passado e muito menos morre no livro, já que fica com Stern no presente e tenta reparar as máquinas que permitem viajar no tempo; os cientistas não são presos à chegada no livro, nem Johnson.

Podem ser encontradas algumas críticas ao romance *online*, nomeadamente a de Tom de Haven do *Entertainment Weekly* que, apesar de apontar alguns defeitos ao enredo e às personagens, tem uma visão no geral positiva do romance, já que, a despeito das falhas da obra, esta é «an unapologetic novel of high adventure, and a very good one at that» (de Haven, 1999). Daniel Mendelsohn (1999) do *New York Times*, por sua vez, refere que ainda que haja uma falta de caracterização das personagens e que o enredo seja algo inverosímil, o suspense, as lições de ciência e os detalhes históricos valem a pena. O *website kirkusreviews* faz menção à obra de Crichton mas não apresenta qualquer resumo ou crítica ao mesmo, limitando-se a referir que é um livro de viagens no tempo (s.a., 1999).

Foram ainda encontradas algumas críticas de leitores em geral, como a de Farnoosh Brook (s.d.) no seu blogue *prolificliving.com*, que é positiva e elogia a escrita do autor no que diz respeito às descrições ao longo da obra e às aventuras em que insere os viajantes no tempo. A. Taylor (2000), no *website timetravelreviews.com*, tem uma visão negativa do livro, na medida em que pensa que o enredo não tem lógica e tem personagens fracas. Contudo, o facto de a tecnologia por detrás do livro ser inovadora é um ponto positivo da obra de Crichton.

No que diz respeito à recepção do romance em Portugal, foram encontradas poucas informações, valendo a pena, no entanto, destacar a de Jorge Candeias na *Revista electrónica de ficção científica e fantástico (e-nigma)*, bastante crítica da obra, afirmando que este parece ser um argumento típico e sem novidades e cuja história tem pouca lógica e coerência (Candeias, 2003). Francisco Branco, por seu lado, afirma que o romance tem «algum interesse, sobretudo a parte da Era Medieval, mas não prende do princípio ao fim» (Branco, 2012).

Será ainda de referir que o livro foi alvo de um artigo de Linda Bingham, da Universidade do Iowa, «Crossing the Timeline: Michael Crichton's Bestseller as Social Criticism and History». Segundo Bingham, Crichton modelou as suas personagens tendo por base vários cavaleiros medievais e relatos/livros cuja acção se desenrola na época medieval.

Por outro lado, a autora também refere que duas das personagens mencionadas na obra existiram efectivamente: Arnaut de Cervole e Raimond des Baux. De acordo com o artigo, Crichton usa *Timeline* como uma crítica social, mesmo durante as instâncias em que as personagens se encontram no passado. Segundo Bingham, Crichton não só incluiu preocupações éticas no seu romance – como por exemplo o facto de as grandes empresas estarem a corromper a pesquisa académica (a autora vê a viagem de Kramer à Dordonha para ver o estado da pesquisa de Johnston como uma prova disso) e a oposição entre cavaleiros «bons» e «maus» no ano de 1357 –, como também teve em atenção a verdade e a autenticidade, referindo que as notas de rodapé na introdução do romance contribuem para a sua credibilidade: «In fact, it is difficult for the non-scientific reader to tell exactly where fact ends and fiction begins in his scientific discussion» (Bingham, 2006).

De acordo com a autora, «Michael Crichton's best-selling suspense novel *Timeline* combines futuristic science with medieval history, resulting in a remarkably successful and thrilling page-turner» (Bingham, 2006). Este êxito deriva da combinação de elementos de ficção (e inovação) científica com um enredo medieval, fazendo o leitor comum acreditar que o romance é realmente baseado em conhecimentos científicos actuais. A autora afirma ainda que Crichton tentou ser o mais realista possível e basear a sua história em factos históricos tanto quanto possível e que, quando se afasta da informação factual, o faz para tornar a «story enjoyable, exciting, and believable for the reader» (Bingham, 2006). No entanto, o enredo torna-se menos credível nas partes medievais, já que a acção no século XIV tem demasiados «plot twists, too many feats of derring-do, too many miraculous escapes to be believable» (Bingham, 2006).

Stephen McWilliams (2012), em *Fiction & Physicians*, dá ainda o exemplo de Michael Crichton como um escritor de sucesso com antecedentes na área da medicina. Segundo McWilliams, embora o escritor não dê muita importância ao desenvolvimento das suas personagens, o que também é apontado para o caso de *Timeline*, as suas obras constituem bons exemplos de literatura de ficção científica e acção, com enredos à base de cenários futurísticos e novas tecnologias capazes de despoletar tragédias devido às falhas da natureza humana. No caso de *Timeline*, erros no ADN devido a problemas de transcrição que ocorrem aquando das viagens no tempo criam problemas de saúde por vezes bastante graves para os viajantes.

Na minha opinião, a obra de Crichton lê-se bastante bem, dado ser interessante e cheio de acção, mas há vários momentos em que se alonga demasiado em pormenores pouco relevantes, pois não contribuem para o desenrolar da trama e são demasiados científicos para um leitor comum. Por outro lado, as personagens são pouco desenvolvidas, sendo que temos muito poucos detalhes disponíveis acerca das mesmas e, portanto, não desenvolvemos um sentimento de proximidade muito grande para com elas, não havendo um envolvimento afectivo que Felski (2008) propõe como um dos modos de envolvimento do leitor com uma obra.

## 2.7. *O Aprendiz*

**Original:** *The Apprentice*

**Autor:** Tess Gerritsen

**Tradutor:** Maria Eduarda Correia

**Publicação:** Rio Tinto: Círculo de Leitores. 2002. / Nova Iorque: Ballantine Books. 2002.

**Género:** *Thriller*/Policial

**Sinopse:** Jane Rizzoli é detective na polícia de Boston e o grande caso da sua carreira acabou com a prisão de Warren Hoyt, mais conhecido como «O Cirurgião». Mas o desfecho deste caso não foi nada fácil para Rizzoli, que quase se tornou vítima do assassino em série e carrega ainda as cicatrizes físicas e emocionais do que lhe aconteceu no último Verão. Quando o brutal assassinato de um homem e o rapto da sua mulher fazem lembrar ao detective Korsak os crimes de Hoyt, o detective pede a Rizzoli que o assista no caso. À medida que a investigação avança, vão sendo descobertas mais ligações entre os assassinos e junta-se à equipa o agente do FBI Gabriel Dean. Dean parece esconder alguma coisa, até porque parece saber mais do que Rizzoli e Korsak. Quando Hoyt escapa da prisão, não demora muito até que se junte ao novo assassino e os dois formem uma dupla mortal. Com o surgimento de mais assassinios/raptos, Rizzoli e a equipa tentam descobrir quem é o «aprendiz» antes que haja mais crimes e que ela própria se torne (novamente) uma vítima.

A acção decorre em Boston e o texto é marcado por uma grande abundância de diálogo entre as várias personagens, ainda que as partes descritivas (das personagens e dos espaços) e narrativas (da acção) tenham uma maior presença na obra. O narrador é onisciente e há uma focalização interna na personagem de Jane Rizzoli ao longo de todo o romance, exceptuando quando há uma focalização em Warren Hoyt, o que acontece somente três vezes no livro. Esta focalização na personagem de Rizzoli leva a que o leitor tenha acesso aos pensamentos e emoções desta ao longo de todo o romance, o que contribui para que adoptemos o seu ponto de vista ao longo da acção e que tenhamos uma maior empatia para com ela e com as vítimas. Por outro lado, a focalização em Hoyt leva a que tenhamos acesso ao seu ponto de vista e ao seu estado de espírito no momento, o que constitui algo de perturbador, dados os seus pensamentos.

O seguinte excerto é um exemplo de focalização interna na personagem de Rizzoli:

Detective Jane Rizzoli had always possessed a strong stomach, but even she had to pause, eyes closed, fists clenched, angry at herself for this moment of weakness. Don't lose it. Don't lose it. She was the only female detective in the Boston P.D.

homicide unit, and she knew that the pitiless spotlight was always trained on her. Every mistake, every triumph, would be noted by all. Her partner, Barry Frost, had already tossed up his breakfast in humiliatingly public view, and he was now sitting with his head on his knees in their air-conditioned vehicle, waiting for his stomach to settle. She could not afford to fall victim to nausea. She was the most visible law enforcement officer on the scene, and from the other side of the police tape the public stood watching, registering every move she made, every detail of her appearance. She knew she looked younger than her age of thirty-four, and she was self-conscious about maintaining an air of authority. What she lacked in height she compensated for with her direct gaze, her squared shoulders. She had learned the art of dominating a scene, if only through sheer intensity.

*(The Apprentice, pp. 5-6)*

A detective Jane Rizzoli possuía sempre um estômago forte, mas até ela teve de parar, de olhos fechados e punhos enclavinhados, furiosa consigo mesma por esse momento de fraqueza. *Não percas a cabeça. Não percas a cabeça.* Era a única detective da Brigada de Homicídios do Departamento de Polícia de Boston e sabia que os projectores impiedosos estavam sempre focados nela. Qualquer erro, qualquer triunfo, seriam notados por todos. O seu colega, Barry Frost, já vomitara o seu pequeno-almoço humilhanamente à vista de todos e estava agora sentado, com a cabeça entre os joelhos, no veículo com ar condicionado, à espera que o estômago se acalmasse. Jane não podia permitir-se ser vítima de náuseas. Era o agente da lei mais visível em cena e do outro lado do cordão da polícia as pessoas observavam e registavam cada movimento que ela fazia e cada pormenor do seu aspecto. Sabia que parecia mais nova do que os seus trinta e quatro anos e sentia-se constrangida por ter de manter um ar de autoridade. Compensava o que lhe faltava em altura com um olhar frontal e ombros direitos. Aprendera a arte de dominar qualquer local apenas com o ar firme da sua presença.

*(O Aprendiz, p. 11)*

Segue-se um excerto em que encontramos uma focalização interna na personagem de Warren Hoyt. É de salientar que nas poucas ocasiões em que isto acontece o texto está em itálico, o que contribui para que o leitor se aperceba imediatamente que está perante uma quebra no texto e a ter acesso a um outro ponto de vista. O discurso na primeira pessoa do singular também contribui para isso, bem como para termos uma perspectiva mais próxima das ideias de Hoyt:

*The prison nurse is not gentle as she ties the tourniquet around my right arm, snapping the latex like a rubber band. It pinches my skin and tears at my hairs, but she does not care; to her, I am just another malingerer who has roused her from her cot and interrupted her normally uneventful shift in the prison clinic. She is middle-aged, or at least she looks it, with puffy eyes and overplucked brows, and her breath smells like sleep and cigarettes. But she is a woman, and I stare at her neck, loose and wattled, as she bends over my arm to locate a good vein. I think of what lies beneath her crepey white skin. The carotid artery, pulsing with bright*

*blood, and beside it, the jugular vein, swollen with its darker river of venous blood. I am intimately familiar with the anatomy of a woman's neck, and I study hers, unattractive as it is.*

*(The Apprentice, pp. 99-100)*

*A enfermeira da prisão não é carinhosa ao apertar o torniquete em torno do meu braço direito, fazendo estalar o látex como uma tira de borracha, que me morde a pele e arranca os pêlos; mas ela não se preocupa; para ela, sou apenas mais um a fingir-se doente, que a fez levantar-se da cama e interrompeu o seu turno normalmente rotineiro na clínica da prisão. É de meia-idade, ou, pelo menos, assim parece, tem os olhos salientes e sobrancelhas demasiado depiladas e o hálito cheira a sono e a cigarros. Mas é uma mulher e olho para o pescoço dela, flácido e cheio de peles, quando ela se inclina sobre o meu braço para localizar uma veia boa. Penso no que está debaixo daquela pele branca e sedosa. A artéria carótida, a pulsar com sangue claro e, ao lado, a veia jugular, inchada com o seu rio mais escuro de sangue venoso. Estou intimamente familiarizado com a anatomia do pescoço feminino e estudo o dela, ainda que seja muito pouco atraente.*

*(O Aprendiz, pp. 82-83)*

Esta focalização interna na personagem de Rizzoli ao longo de todo o romance leva a que a leitura (e tradução) do mesmo seja menos complexa do que acontece com as obras anteriores, já que o discurso narratorial não alterna entre personagens. Por outro lado, não encontramos instâncias de psiconarração ou monólogo narrado ou citado, pelo que também não se põe o mesmo tipo de desafio com que nos deparamos com a leitura de *Clara*.

O romance tem uma linguagem acessível no geral, embora nas partes em que há uma maior presença de terminologia científica/técnica isto não se verifique, o que acontece bastantes vezes ao longo do romance, especialmente no início do livro, onde, em virtude do enredo, há uma maior necessidade de «discussão» em torno dos aspectos forenses da investigação criminal. Aquando da presença da dita terminologia a linguagem do romance é bastante menos acessível, sendo pontuada por instâncias em que um leitor comum não entenderá tudo aquilo que está a ser dito, por ser uma linguagem mais cuidada e especializada. Tal é o caso do seguinte excerto, em que é pouco provável que o leitor comum esteja familiarizado com os termos «minimal supraorbital ridges»/«arestas supra-orbitárias», «inlet»/«encaixe», «suprapubic angle»/«ângulo suprapúbico», «epiphyseal fusion»/«fusão epifisária», «iliac crest»/«saliência ilíaca», entre outros. Apesar de se perceber que estes termos estão ligados à anatomia e à ciência forense, um leitor comum não terá uma representação mental muito definida destes termos, dado não serem termos que se utilizem para lá da esfera da ciência forense ou da anatomia:

She focused on the remains. “The incisors, palate shape, and skull length are consistent with the Caucasoid race. The skull is on the small side, with minimal supraorbital ridges. Then there’s the pelvis. The shape of the inlet, the suprapubic angle. It’s a Caucasian female.”

“And the age?”

“There’s incomplete epiphyseal fusion of the iliac crest. No arthritic changes on the spine. A young adult.”

“I concur.” Dr. Pepe picked up the mandible. “Three gold crowns,” he noted. “And there’s been extensive amalgam restoration. Have you done X rays?”

“Yoshima did them this morning. They’re on the light box,” said Isles.

Pepe crossed to look at them. “She’s had two root canals.” He pointed to the film of the mandible. “Looks like gutta percha canal fillings. And look at this. See how the roots of seven through ten and twenty-two through twenty-seven are short and blunt? There’s been orthodontic movement.”

(*The Apprentice*, pp. 130-131)

Isles concentrou-se nos restos mortais.

– Os incisivos, a forma do palato e o comprimento da caveira correspondem à raça branca. A caveira é pequena, com arestas supra-orbitárias mínimas. Depois, há a pelve. A forma do encaixe, o ângulo suprapúbico. É uma pessoa do sexo feminino, de raça branca.

– E a idade?

– Há fusão epifisária incompleta da saliência ilíaca. Não há alterações artríticas na coluna. Uma pessoa adulta jovem.

– Estou de acordo. – O Dr. Pepe pegou no maxilar. – Três obturações de ouro – observou. – E há um grande número de obturações de amálgama. Fez-lhe radiografias?

– O Yoshima fez-lhas hoje de manhã. Estão na caixa de luz – disse Isles.

Pepe dirigiu-se à parede para as examinar.

– Fez duas aberturas de canal. – Apontou para a película do maxilar. – Repare nas obturações de guta-percha. E olhe para isto. Está a ver como as raízes do sétimo ao décimo e do vigésimo segundo ao vigésimo sétimo são curtas e arredondadas? Houve movimento ortodôntico.

(*O Aprendiz*, p. 106)

Podemos ainda dizer que a obra de Gerritsen é um *thriller*, na medida em que, tal como acontecia em *Anjos e Demónios*, nos deparamos com «a broad and accommodating framework of conspiracy» (Cobley, 2005: 607). Por outro lado, segundo o *E-Dicionário de Termos Literários*, no *thriller* «a acção física passa para primeiro plano, com peripécias inesperadas que põem a perícia intelectual e física do herói à prova.» (Neves, s.d.). Sendo assim, o romance

de Gerritsen pode ser, sem dúvida, caracterizado como um *thriller*, já que há vários momentos em que Rizzoli é posta à prova contra dois assassinos, especialmente no final da história, em que tem de lutar contra os dois. Também podemos argumentar que estamos perante um policial, na medida em que o papel da intriga é determinante e é «testemunhada pelo ponto de vista (...) de um sujeito que segue e decifra indícios que explicam o desenlace» (Lopes e Reis, 2007: 361), que neste caso em específico é Jane Rizzoli.

### **Relevância para o *corpus***

A obra de Gerritsen segue a sua tendência para combinar terminologia técnica/científica com ficção nos romances protagonizados por Rizzoli. Essa terminologia gira à volta da medicina (relacionada com as autópsias levadas a cabo por Maura Isles) e da arqueologia forense, dado o facto de o enredo girar todo à volta da investigação de Rizzoli e da procura pelo «aprendiz» (e mais tarde de Hoyt).

Apesar de Gerritsen ser, com efeito, médica, o que contribui para o rigor científico e para a veracidade de procedimentos do romance, a maior parte das críticas às suas obras sugere que as suas histórias não são demasiadamente sobrecarregadas por terminologia científica/técnica, o que se explica pela sua preocupação com a caracterização das personagens, especialmente de Rizzoli, e com o desenrolar da história, que mantém o leitor interessado. Por outro lado, a presença de certos termos é indispensável para o tipo de história que está a ser criado, dado que seria bastante inverosímil ter uma investigação policial a crimes de homicídio sem recorrer a autópsias e análise da cena do crime, o que exige a utilização de terminologia técnica e científica entre as personagens quando estas discutem o caso entre si ou na parte narrativa quando são descritos os procedimentos e técnicas utilizados.

### **Recepção**

As críticas do público em geral ao romance de Gerritsen são globalmente positivas, já que lhe valeram uma classificação de 4.12 estrelas no *site goodreads.com*. A maior parte dos leitores aprecia o rigor científico da escritora e a maneira como consegue apresentar um enredo e personagens tão reais, bem como o facto de o livro ser repleto de acção e suspense. Por outro lado, há alguns leitores que criticam precisamente o excesso de terminologia científica/técnica no livro e o facto de a personagem principal não ser a típica heroína e ser difícil sentir empatia

para com ela, bem como o facto de haver poucas partes do livro que possam ser realmente consideradas «romance».

Mel Odom, no blogue *blogcritics.org*, elogia tanto a escrita de Gerritsen, afirmando que esta é «tight and polished, and moves quickly» (Odom, 2007), como a personagem de Jane Rizzoli. Contudo, Odom lamenta que o climax do romance ocorra repentinamente e acabe depressa demais.

Podemos encontrar vários resumos e críticas especializadas sobre a obra de Gerritsen em vários *sites*, como é o caso de *kirkusreviews.com*, cuja crítica é no geral positiva, afirmando o autor da mesma que o estilo de Gerritsen é enriquecido com detalhe e personagens que têm a simpatia do leitor (s.a., 2002). O autor da crítica do *website criminalreviews.wordpress.com* também tem uma opinião bastante positiva de *The Apprentice*, afirmando que Gerritsen é uma das escritoras mais interessantes actualmente e que a sua experiência como médica acrescenta autenticidade às suas histórias sem sobrecarregar o enredo (s.a., 2009).

O *website allreaders.com* apresenta um resumo da obra e oferece uma crítica positiva de Harriet Klausner, que afirma ser *The Apprentice* um sucesso em termos de experiência de leitura, tendo uma heroína que apela aos leitores, pois estes sentem que «they share a bond with her because of her emotional scars.» (Klausner, s.d.). Isto remete para a função do «reconhecimento» (Felski, 2008) na experiência de leitura.

Cindy Speer também apresenta uma crítica positiva à obra de Gerritsen no *website mostlyfiction.com*, afirmando que *The Apprentice* inclui muita terminologia forense, mas que a autora «manages to make the mundane act of searching, gathering and processing evidence into a major plot motivator, keeping the reader moving at a quick pace to see where clues, even as small as carpet fibers on duct tape, lead.» (Speer, 2002).

McWilliams (2012) apresenta Tess Gerritsen como uma escritora com formação médica que atingiu o sucesso na cena literária, à semelhança de Michael Crichton, com os seus *thrillers* médicos. O auge do seu sucesso, podemos acrescentar, deve-se às obras protagonizadas pela detective Jane Rizzoli e pela médica legista Maura Isles, já que essas obras foram alvo de uma adaptação televisiva, o que é testemunho do êxito de Gerritsen como escritora de ficção.

Em relação à recepção do romance em Portugal, só foram encontradas algumas informações em blogues, como é o caso da crítica de Vera Carreguera, no blogue *Crónicas de uma Leitora*, que afirma que embora não tendo gostado muito do final, «este continua a ser um ótimo livro, com um ritmo avassalador, actos de cortar a respiração, e, desta vez, até algum

romance à mistura! Gostei mais do seu antecessor, mas este não lhe fica muito atrás.» (Carreguera, 2012). Referindo o impacto do «choque» (Felski, 2008) na experiência de leitura, o blogue *Menina dos Policiais* também apresenta uma crítica à obra de Gerritsen, elogiando-a pela sua escrita e afirmando que a escritora dá uma «explicação exaustiva de inúmeros processos do organismo vivo, estabelecendo um paralelismo com o estado *post mortem*. Estes pormenores ricos em terminologia médica são portanto algo chocantes, sendo também bastante didáticos.» (s.a., 2011).

Na minha opinião, o livro de Gerritsen é interessante e tem a vantagem de ser bastante explícito quanto ao que ocorreu no anterior (*O Cirurgião*, 2001), possibilitando a leitura sem ter de ler o anterior. Por outro lado, dá-nos uma visão dos procedimentos científicos e policiais utilizados para a perseguição de um suspeito, ao mesmo tempo que nos fornece uma perspectiva da vida por detrás do trabalho de um detective e os problemas que podem advir do seu trabalho – no caso de *O Aprendiz* vemos Rizzoli a tentar lidar com o trauma de ter sido feita prisioneira de Warren Hoyt. Apesar de a terminologia técnica tornar o romance mais credível, penso que há instâncias em que há um excesso de pormenores técnicos/científicos, na medida em que poderiam ser resumidos sem complicar o enredo e quebrar o ritmo da trama. O seguinte excerto, relativo à análise de um fio de cabelo pela criminalista, é uma dessas instâncias, já que é irrelevante para o prosseguimento da trama saber exactamente qual o comprimento ou encurvamento de um fio de cabelo. É certo que é reproduzido o raciocínio analítico e interpretativo próprios de uma criminalista, o que empresta verosimilhança à história, mas, por outro lado, corre-se o risco de aborrecer um leitor que não se interesse particularmente por este tipo de minudências:

"This strand is curved, degree of curl about point one or point two. And you said the shaft length was twenty-one centimeters."

"In the range of a woman's hairstyle," said Erin. "But rather long for a man."

"Is it the length that concerns you?"

"No. Length doesn't tell us gender."

"Then what am I supposed to focus on, anyway?"

"The proximal end. The root. Do you notice anything strange?"

"The root end looks a little ragged. Kind of like a brush."

"That's exactly the word I would use. We call that a brushlike root end. It's a collection of cortical fibrils. By examining the root, we can tell what stage of hair growth this strand was in. Care to venture a guess?"

Rizzoli focused on the bulbous root end, with its gossamerlike sheath. "There's something transparent clinging to the root."

“An epithelial cell,” said Erin.

“That means it was in active growth.”

“Yes. The root itself is slightly enlarged, so this hair was in late anagen. It was just ending its active growth phase. And that epithelial cell might give us DNA.”

*(The Apprentice, pp. 57-58)*

– Este fio é curvo, com um grau de encurvamento de cerca de zero vírgula um ou dois. E você disse que o comprimento do fio de cabelo é de vinte e um centímetros.

– Dentro da média do estilo de cabelo das mulheres – comentou Erin. – Mas bastante longo para um homem.

– O que a preocupa é o comprimento?

– Não. O comprimento não nos revela o género.

– Nesse caso, em que devo concentrar-me?

– Na extremidade próxima. Na raiz. Nota algo estranho?

– A extremidade da raiz parece um pouco esfarrapada. Com ar de escova.

– É exactamente a palavra que eu utilizaria. Chamamos a isso extremidade de raiz em escova. É uma reunião de fibrilas corticais. Examinando a raiz, podemos dizer em que fase de crescimento se encontrava o fio de cabelo. Importa-se de avançar com um palpite?

Rizzoli concentrou-se na extremidade bulbosa com o seu revestimento delicado como uma teia.

– Há algo transparente preso à raiz.

– É uma célula epitelial – explicou Erin.

– Isso significa que estava em crescimento activo.

– Sim. A própria raiz alargou ligeiramente, pelo que este cabelo estava em anagénesse tardia. Encontrava-se precisamente a terminar a fase do crescimento activo. E esta célula epitelial pode fornecer-nos ADN.

*(O Aprendiz, p. 51)*

*The Apprentice* (2002), bem como o livro que o precedeu, *The Surgeon* (2001), foi adaptado para a televisão e deu origem à série *Rizzoli & Isles*, o que é um sinal de que os livros foram bem recebidos pelo público. *Rizzoli & Isles* estreou em 2010 nos Estados Unidos (em 2011 em Portugal) e é produzida pela TNT, com guião de Janet Tamaro. Contudo, há muitos leitores que criticam o facto de o romance ser muito diferente da série, especialmente no que diz respeito às personagens, já que se sentem um pouco defraudados, na medida em que gostam muito mais da série do que dos romances.

Embora seja baseada nas obras de Gerritsen, a série é bastante diferente, tanto em termos das personagens como em relação ao enredo em geral, pois altera por completo a maneira como as personagens interagem entre si, insere novas personagens e altera a trama da história por completo. Na verdade, só vemos algumas parecenças entre os romances e a série na primeira temporada, nos episódios em que Warren Hoyt aparece.

Em relação à recepção da série, as críticas do público em geral são positivas, embora haja quem aponte a diferença entre as personagens no livro e na série ou a falta de vida das mesmas como defeitos na série. Estas informações foram retiradas do *website imdb.com* que, à semelhança de *goodreads.com*, reúne avaliações do público em geral a séries e filmes – autor desconhecido (s.d.) Rizzoli & Isles, *Imdb*.

Robert Bianco, do *USA Today*, afirma que a série é aborrecida e o talento dos actores desperdiçado em guiões demasiado familiares/previsíveis e enredos absurdos (Bianco, 2010). Mary McNamara, do *Los Angeles Times Television Critics*, por seu lado, critica o cliché da polícia que não se importa com o seu aspecto e o facto de alguns dos episódios terem enredos pouco cuidados. Contudo, McNamara afirma que o episódio piloto foi bastante bom e que se a série enveredar por episódios com a qualidade do primeiro será muito boa, dado o facto de as personagens serem bastante interessantes (McNamara, 2010).

Em relação à recepção da série em Portugal não foram encontrados dados, exceptuando uma notícia do *Diário de Notícias*, que informa ter chegado ao canal Fox Life uma nova série chamada «Rizzoli & Isles» (Filomena Araújo, 2011).

## 2.8. Conclusões do capítulo

Como tivemos a oportunidade de ver ao longo deste capítulo, as obras que compõem o *corpus* são variadas em termos de subgéneros, uma vez que num número reduzido de seis obras identificamos romances de ficção científica, históricos, de aventuras e *thrillers*. As obras em questão também apresentam terminologia própria de áreas diferentes, desde a clonagem (*The Secret*), à música (*Clara*), à química e ao armamento (*Gelo Ardente*), à física quântica (*Anjos e Demónios* e *Resgate no Tempo*) e à medicina e arqueologia forense (*O Aprendiz*). No que diz respeito ao público-alvo, também temos alguma diversidade, já que *Clara* e *The Secret*, em virtude da sua linguagem mais cuidada, erudita e formal, se destinam a uma faixa populacional mais restrita do que as restantes obras, que se destinam ao público em geral.

Quanto às instâncias em que o leitor se depara com terminologia científica e técnica, esta é bastante acessível em *The Secret* e *Gelo Ardente*, não sendo precisos conhecimentos prévios de biotecnologia e armamento/geologia para compreender bem o texto. *Clara* já apresenta mais dificuldades nesta área (sendo necessários alguns conhecimentos musicais para entender por completo várias instâncias), bem como *Anjos e Demónios*, *Resgate no Tempo* e *O Aprendiz*.

Em relação à estratégia narratorial de cada um dos romances, também encontramos algumas diferenças. *Clara* é, de longe, a obra em que a voz narratorial coloca maiores desafios à leitura (e tradução). Apesar de a acção se centrar maioritariamente em Clara e na sua narração dos acontecimentos, encontramos várias instâncias de psiconarração, monólogo narrado ou monólogo citado, em que não há uma separação clara entre as vozes da personagem e do narrador. A presença de diferentes artefactos textuais também coloca algumas dificuldades acrescidas à leitura e tradução da obra, na medida em que são introduzidos excertos de cartas, pautas musicais, diários e livros, como o manual de Johann Logier, ao longo do romance. As outras obras não apresentam uma complexidade ou dinâmica tão marcada, embora a voz narratorial utilizada não seja a mesma para todas. Ao passo que em *The Secret* nos deparamos com um narrador autodiegético, que centra a acção em Iris ao longo de todo o romance, em *Gelo Ardente* encontramos um narrador heterodiegético e uma focalização interna em várias personagens, mas com destaque para Austin, a personagem principal. *Anjos e Demónios*, por seu lado, apresenta um narrador onisciente e uma focalização interna em várias personagens, com destaque principalmente para Vittoria Vetra, Robert Langdon e Hashashin. *Resgate no Tempo* apresenta um tipo de voz narratorial semelhante à obra de Brown, ao passo que na obra de Gerritsen, apesar de termos um narrador onisciente como em *Anjos e Demónios*, a

focalização se materializa exclusivamente na personagem de Rizzoli, excepto em três pequenos excertos em que se apresenta o ponto de vista de Hoyt.

Em *Clara* há uma quase ausência de diálogo, bem como em *The Secret*, que assume um tom eminentemente narrativo, ao passo que as outras obras apresentam partes equivalentes de diálogo entre as personagens e de descrição e narração. Pese embora a acção da maior parte das obras decorra em várias localizações, em *O Aprendiz* a acção transcorre quase exclusivamente em Boston, com excepção de uma curta viagem de Rizzoli a Washington.

A maior parte das críticas do público em geral foram positivas para todas as obras do *corpus*, como se teve oportunidade de ver ao longo do capítulo, embora alguns dos romances tenham sido alvo de uma recepção mais positiva. *The Secret* e *Clara* foram as obras em que a opinião do público foi mais negativa, embora a crítica especializada tenha sido precisamente mais positiva para estes dois romances em comparação com os outros em apreço. Entre as críticas mais apontadas a Galloway e Hoffman estão a escrita demasiado complicada e formal e a escassez de acção. Em relação a *Gelo Ardente* assistimos a uma posição inversa, na medida em que o público em geral tem uma opinião bastante positiva acerca da obra, ao passo que a crítica especializada não é muito generosa. As restantes obras tiveram uma melhor recepção, tanto no que diz respeito ao público em geral, como à crítica especializada – embora com várias falhas apontadas à pesquisa e trama de Dan Brown – o que também poderá ter ditado as suas adaptações televisiva (*O Aprendiz*) e cinematográficas (*Anjos e Demónios* e *Resgate no Tempo*). No caso destas obras é apontado como ponto negativo o excesso de terminologia que corta a narrativa e pouco acrescenta à acção.

Esta preocupação com a análise crítica de cada umas das obras do *corpus* teve por objectivo estabelecer que estamos perante obras literárias de ficção e a função que estas desempenham no contexto de partida e, conseqüentemente, no contexto de chegada. No capítulo seguinte serão apresentados alguns excertos das obras que compõem o *corpus*, com vista a verificar se é dada primazia aos aspectos literários das obras em detrimento dos aspectos científico-técnicos. Isto por sua vez, permite-nos determinar se os tradutores destas obras tiveram ou não em conta a função dos textos em questão e se as estratégias tradutórias utilizadas tiveram por objectivo uma primazia dos aspectos literários dos romances ou, pelo contrário, do rigor científico.

### Capítulo III

#### Análise das estratégias de tradução dos excertos do *corpus*

O objectivo do presente capítulo é avaliar até que ponto a tradução de excertos com uma presença significativa de termos científicos privilegia os aspectos estéticos em detrimento do rigor científico ou não. Já estabelecemos nesta dissertação que uma maior atenção aos aspectos literários e não científicos era uma abordagem perfeitamente justificada, tendo em conta os objectivos, o *Skopos*, das obras que compõem o *corpus*, designadamente o facto de constituírem obras literárias de ficção e não artigos científicos, manuais de instruções ou qualquer outro tipo de documento científico ou técnico.

Deste modo, foi seleccionado um conjunto de excertos de cada uma das obras em estudo, de maneira a alcançar o objectivo proposto. Para a análise das estratégias de tradução das obras em estudo foi utilizada como referência a obra de Andrew Chesterman, *Memes of Translation* (2000). Segundo o autor, uma estratégia é «a kind of process, a way of doing something» (Chesterman, 2000: 88), pelo que, sendo os tradutores especialistas na resolução de problemas de comunicação, podemos afirmar que uma estratégia é um processo que permite resolver um problema específico, por isso é um mecanismo centrado na resolução de problemas que permite que se consiga uma versão o melhor possível de um texto de chegada, coerente com os objectivos da tradução – esta parece ser uma visão que o autor partilha com o funcionalismo. Tendo isto em conta, a tradução é então para Chesterman (2000) uma acção e as estratégias um mecanismo para levar a cabo essa acção que demonstram um comportamento linguístico, ou seja, são operações que um tradutor efectua na formulação de um texto de chegada, pelo que são formas de manipulação textual que pode ser comprovada quando se compara o texto de chegada com o de partida.

Sendo os tradutores especialistas na resolução de problemas e as estratégias um instrumento de resolução dos mesmos quando tal se impõe, Chesterman faz uma distinção entre estratégias intuitivas, que são utilizadas de maneira subconsciente, e as que se afiguram como necessárias a certa altura porque o texto não parece fluir e o tradutor tem de pensar melhor que estratégia utilizar. Chesterman diferencia ainda as estratégias globais, que afectam o texto como um todo, como a utilização de calão ou dialecto e a escolha entre tradução «livre» ou «literal», das estratégias locais. O teórico afirma ainda haver uma diferença entre estratégias de compreensão, ligadas à análise do texto de partida e à natureza da tradução, e estratégias de

produção, as que lhe interessam verdadeiramente, que dizem respeito à maneira como o tradutor «manipulates the linguistic material in order to produce an appropriate target text» (Chesterman, 2000: 92).

### 3.1. Estratégias de tradução de Chesterman

Chesterman identifica em *Memes of Translation* três tipos de estratégias, reconhecendo que os grupos podem sobrepor-se e que podem ser adoptados diferentes tipos de estratégias numa dada situação. De acordo com o teórico, as estratégias propostas não se destinam a um par de línguas específico, mas sim a qualquer combinação de línguas. Os três tipos de estratégias são estratégias sintácticas, estratégias semânticas e estratégias pragmáticas.

O grupo das estratégias sintácticas (designadas por G) diz respeito à manipulação da forma e engloba dez estratégias:

- ✓ G1: Tradução literal: tradução o mais próxima possível do texto de partida, mas gramatical.
- ✓ G2: Empréstimo, calque: manutenção da expressão na língua de partida ou tradução do termo ou da expressão com empréstimo do sintagma.
- ✓ G3: Transposição: qualquer mudança de classe de palavras (de substantivo para verbo, por exemplo).
- ✓ G4: Alteração do tipo de unidade: uma palavra é traduzida por uma frase ou expressão, por exemplo.
- ✓ G5: Alteração da expressão: alterações internas ao nível da expressão, pessoa, tempo e modo.
- ✓ G6: Alteração da oração: a estrutura da oração é alterada no que diz respeito aos constituintes, por exemplo ordem do sujeito, verbo, objecto, complementos, ou quanto à escolha entre voz passiva/voz activa, verbo transitivo/verbo intransitivo, etc.
- ✓ G7: Alteração da frase: a estrutura da frase é alterada no que diz respeito à relação entre frase principal e frases subordinadas, tipo de frase subordinada, etc.

- ✓ G8: Alteração da coesão: afecta a referência intra-textual, elipses, substituição, pronominalização e repetição, conectores.
- ✓ G9: Alteração de nível: modifica o nível fonológico, morfológico, sintáctico ou lexical.
- ✓ G10: Alteração de esquema: mudanças ao nível dos esquemas retóricos, como por exemplo paralelismo, repetição, aliteração, métrica, etc.

O grupo das estratégias semânticas (designadas por S) engloba mais uma vez dez estratégias e diz respeito à manipulação do sentido e a mensagem.

- ✓ S1: Sinonímia: selecção de um equivalente sinónimo (para evitar repetições, por exemplo).
- ✓ S2: Antonímia: selecção de um antónimo combinado com um elemento de negação.
- ✓ S3: Hiponímia: substituição do hiperónimo pelo hipónimo ou vice-versa ou por um hipónimo diferente.
- ✓ S4: Contrários: modificação do ponto de vista – Chesterman dá o exemplo de *comprar* e *vender*.
- ✓ S5: Alteração do grau de abstracção: substituição de um termo abstracto por um mais concreto ou vice-versa.
- ✓ S6: Alteração da distribuição: modificação da distribuição dos componentes – mais palavras (expansão, diluição do texto) ou menos palavras (compressão, condensação do texto).
- ✓ S7: Alteração da ênfase: acréscimo, diminuição ou alteração do nível de ênfase.
- ✓ S8: Paráfrase: versão do texto de chegada mais livre, que favorece o sentido em vez da forma.
- ✓ S9: Alteração de figura de estilo/retórica: mudança da expressão sem mudar o sentido.
- ✓ S10: Outras alterações

O grupo das estratégias pragmáticas (designado por Pr) manipula a mensagem, dizendo respeito à informação seleccionada no texto de chegada, que é seleccionada pelo tradutor tendo

em conta o seu conhecimento das expectativas do público-alvo. Este tipo de estratégias envolve uma maior alteração do texto de partida e incorpora igualmente alterações sintácticas e/ou semânticas.

- ✓ Pr1: Filtragem cultural: escolha entre naturalização/domesticação/adaptação (equivalentes funcionais) e exotização/estrangeirização.
- ✓ Pr2: Alteração do grau de explicitação: modificações ao nível do grau de explicação – aumento (explicitação) ou diminuição (implicação).
- ✓ Pr3: Alteração da informação: adição de informação ou omissão de informação irrelevante.
- ✓ Pr4: Alteração interpessoal: modificações ao nível da formalidade, emotividade e envolvimento – tudo o que altere a relação autor/leitor.
- ✓ Pr5: Alteração ilocutória: mudanças de actos de fala.
- ✓ Pr6: Alteração da coerência: distribuição lógica da informação do texto.
- ✓ Pr7: Tradução parcial
- ✓ Pr8: Alteração da visibilidade: modificação da percepção do leitor para a presença do tradutor através da utilização de notas de tradutor, comentários, explicações, glossários.
- ✓ Pr9: Alteração ao nível da edição: modificações levadas a cabo pelo tradutor em textos mal escritos no original.
- ✓ Pr10: Outras alterações pragmáticas: Chesterman dá o exemplo do aspecto gráfico e da escolha do dialecto.

### **3.2. Metodologia**

A análise das estratégias de tradução dos excertos seleccionados tem como objectivo primordial examinar, como já referimos, se a presença de termos científicos leva a que haja uma preponderância dos aspectos científico-técnicos em detrimento dos aspectos ligados a textos literários ou não. Tendo isto em conta, a análise dos excertos em questão teve em atenção não só a terminologia científico-técnica, mas os excertos na sua totalidade. O que se pretende é avaliar se o texto de partida é alvo de alterações de maneira a manter a sua função, sendo que

uma análise global permite não só perceber qual é o peso da terminologia nos excertos analisados, mas também se foi ou não dada primazia aos aspectos estéticos em geral ou não: uma maior intervenção ao nível do texto em geral e não da terminologia apontaria para uma maior preocupação com a fluidez do texto, ao passo que uma maior acção ao nível das instâncias com terminologia científico-técnica apontaria para um maior preocupação com o rigor científico-técnico.

A análise das estratégias de tradução apresentadas a par da terminologia científico-técnica permite ainda observar em paralelo se essas estratégias são utilizadas em virtude dessa terminologia, o que por sua vez nos dá uma ideia de quais são as características a que se dá primazia ao longo dos excertos em questão: as do texto literário ou as do texto científico-técnico. Sendo assim, são apresentados quadros com a análise das estratégias utilizadas em cada excerto: a terminologia científico-técnica encontra-se realçada a cinzento em todos os quadros, de maneira a permitir ao leitor distingui-la mais facilmente; as estratégias estão assinaladas tanto no texto de partida (lado esquerdo do quadro), como no texto de chegada (lado direito) de maneira a facilitar a sua identificação por parte do leitor.

Segue-se uma análise das estratégias de tradução adoptadas em cada um dos excertos seleccionados para estudo, no caso das obras para as quais existia uma tradução. Para *Clara* e *The Secret* foram seleccionados excertos para posterior tradução, depois de uma leitura e análise completa das obras; essa tradução é aqui examinada para determinar quais as estratégias utilizadas. A tradução de excertos destas obras não previamente traduzidas foi muito útil, na medida em que permite tomar decisões e perceber porque foram estas tomadas, o que, por sua vez, nos dá um melhor entendimento acerca das escolhas dos tradutores das outras obras do *corpus*. Por outro lado, permite ainda avaliar até que ponto se opta por alterar os aspectos científicos das obras em questão e/ou manipular a forma do texto, bem como perceber se há diferenças significativas ao nível das estratégias de tradução entre as obras com uma tradução publicada e as obras cujos excertos foram traduzidos no âmbito da presente dissertação.

### 3.3. *The Secret*

**Autor:** Eva Hoffman

**Publicação:** Londres: Vintage. 2003.

**Excerto 1:**

#### Texto de Partida

(...) There were several metal-topped tables with bottles, syringes, **Petri dishes** and plain plastic containers. There was a big freezer holding God know what and various pieces of low-tech equipment, which Dr. Park briefly identified: **Coolit** plastic boxes with **cells** on ice, vials containing **phosphate-buffered saline solution**, something called a **sonicator** and a mixer of some kind which looked like a square food processor and in which **cells** were being **lysed** or **separated** or **compressed**. It was hard to know – Dr. Park was leading me though the paces briskly. He indicated briefly an area where they were experimenting with a new technique of **species revivication**, and paused for a moment at an **incubator** in which **cells** were being **cultivated** in some special **new growth medium**.

‘Sort of like chicken soup, he said.’ ‘Or maybe I should say **won ton**.’ He chuckled, pleased with himself. (...)

(*The Secret*, p. 93)

#### Texto de chegada

(...) Havia algumas mesas de metal com frascos, seringas, **placas de Petri** e simples recipientes de plástico. Havia uma arca frigorífica com sabe Deus o quê e várias peças de equipamento de baixa tecnologia, que o Dr. Park identificou sucintamente: caixas de plástico **Coolit** com **células** em gelo, frascos com **solução salina em tampão fosfato**, qualquer coisa chamada **sonicador** e um misturador qualquer que se parecia com um processador de alimentos quadrado e em que as **células** estava a ser **lisadas** ou **separadas** ou **comprimidas**. Era difícil de saber – o Dr. Park conduzia-me energicamente. Indicou-me rapidamente uma área onde estavam a fazer experiências com uma nova técnica de **revivificação de espécies** e parou por um momento junto a uma **incubadora** em que as **células** estavam a ser **cultivadas** numa nova espécie de **meio de cultura**.

– Como uma canja – disse ele. – Ou talvez devesse dizer **wonton**.

Ele riu-se, satisfeito consigo mesmo. (...)

**Estratégias:** Tradução literal; Empréstimo; Filtragem cultural/empréstimo.

Neste excerto temos preocupações não só no que diz respeito à tradução de termos científicos ligados à clonagem/biologia, como também em relação a aspectos estéticos, mais ligados à tradução literária.

Em primeiro lugar, será de referir que a estratégia mais utilizada é a tradução literal, pois não existem muitos obstáculos em termos de problemas relacionados com as diferenças entre a língua de partida e a língua de chegada que impliquem alterações de grande monta.

Em relação à tradução de termos científicos, esta pautou-se pela procura dos equivalentes em português, o que exigiu algum trabalho de pesquisa de maneira a encontrar tais equivalentes e determinar se existiriam ou não em português. Dado terem sido encontradas várias referências aos termos equivalentes em português, a tradução teve isso em conta, pelo que não se pôs o problema de ter de criar terminologia ou fazer empréstimos de termos ingleses. A exceção será «Coolit», que é um empréstimo, na medida em que esta solução permite duas coisas: primeiro, a indicação de futuro presente no texto de partida, uma vez que este termo não existe em inglês e, portanto, não haverá um termo equivalente em português (e um nome como «Coolit» não é claramente português); por outro lado, o empréstimo deste termo justifica-se pois deve dar-se a entender ao leitor português, através de pequenos indícios, tal como ocorre no texto de partida, que está perante uma trama que se desenrola no futuro.

Este excerto tem, contudo, uma instância em que o tradutor terá de fazer uma escolha entre uma abordagem que privilegie a domesticação ou a estrangeirização. Quando o Dr. Park faz uma piada e diz «Como uma canja» e depois «Ou talvez devesse dizer wonton», temos o problema de manter ou não «wonton» e arranjar ou não um equivalente. Este não será um termo que se possa dizer comum em português e com que o leitor português esteja muito familiarizado, pois não temos um conhecimento assim tão aprofundado da cozinha coreana como provavelmente nos Estados Unidos, em virtude de fortes movimentos migratórios. Contudo, decidiu-se pela manutenção do termo, já que contribui para o humor e para a caracterização da personagem, pois temos a indicação de que o Dr. Park é coreano e parece fazer uma piada com esse facto. Por outro lado, com um equivalente em português poderia correr-se o risco de não se manter a lógica com o que é dito.

## Excerto 2:

### Texto de Partida

‘What do you mean?’ I asked and he motioned me to follow him. He led me into his office, where the walls were lined with framed computed printouts, featuring nothing but hundreds or thousands of symbols and figures. I’d seen familiar charts before, and recognized them as tables showing the sequences of nucleic acids for each gene. But these must have been the originals, the first printouts, and Dr Park looked at them as if they were sensuous, or sacred objects.

‘This is where it began,’ he said, taking down a printout, so that I could see it close up. ‘With these sequences, which had to be discovered and charted one by one. It seems simple now, but it took a long time. Actually, it all started with a worm, a humble worm... But that’s another story. Nifty, isn’t it?’ he shook his head in glad wonder, as if all this was still new and amazing to him.

‘Are there any sequences left you don’t know about?’ I asked. I wanted to find a loophole, a space where a secret, or a gap for freedom, could exist.

### Texto de Chegada

– O que quer dizer? – perguntei e ele fez um sinal para que eu o seguisse. Conduziu-me ao escritório dele, onde as paredes estavam cobertas de impressões a computador emolduradas, que não apresentavam nada a não ser centenas ou milhares de símbolos e números. Já tinha visto gráficos semelhantes, e reconheci-os como sendo tabelas que mostravam as sequências de ácidos nucleicos para cada gene. Mas estes deviam ter sido os originais, as primeiras impressões, e o Dr. Park olhava para eles como se fossem sensuais, ou objectos sagrados.

– Foi aqui que começou – disse ele, pegando numa impressão, para que eu a pudesse ver de perto. – Com estas sequências, que tiveram de ser descobertas e projectadas uma a uma. Parece simples agora, mas levou muito tempo. De facto, começou tudo com uma minhoca, uma humilde minhoca... Mas isso é outra história. Engenhoso, não é?

Ele abanou a cabeça em alegre admiração, como se tudo aquilo ainda fosse novo e surpreendente para ele.

– Há algumas sequências que ainda não tenham descoberto? – perguntei.

Queria encontrar uma lacuna, um espaço onde um segredo, uma brecha para a liberdade pudesse existir.

‘No,’ Dr Park said. ‘**We’ve identified every last gene, the whole kit and caboodle, is that how you say?** We have mapped a whole new world.’ He ran his hand over the framed chart appreciatively. ‘Including the extras, the useless stuff. There are lots of those, sort of maybe like useless parts of the world.’

‘But how do the proteins know how to combine themselves in these ways?’ I asked. ‘How come the blood cells don’t get mixed up with muscle cells?’

‘Don’t they teach you anything at school?’ he asked and sighed. ‘Still, that’s a good question. That’s something we still don’t understand completely. The transcription problem. How the proteins get the signal to combine. You know, of course, that most cells in the body are totipotent. They must have taught you that, right? It means we can get an embryo from any part of the body. Nifty, isn’t it?’ I nodded. ‘But we still aren’t sure how the genes know why they should become particular parts of an embryo. *We know that the signals are very complex and we’re tracking them more precisely all the time.* So we’re close to knowing, but we cannot say we really know.’

(*The Secret*, pp. 94-95)

**Estratégias:** Tradução literal; Sinonímia; Transposição (advérbio → s.n.); **Alteração da figura de estilo** (X → Y); Alteração da expressão (singular → plural); *Alteração da oração*.

– Não – disse o Dr. Park. – **Identificámos todos os genes, de fio a pavio, é assim que se diz?** Mapeámos um novo mundo. – Passou a mão pela impressão emoldurada de maneira apreciativa. – Incluindo os extras, as coisas inúteis. Há muitas dessas, talvez como as partes inúteis do mundo.

– Mas como é que as proteínas sabem como se combinar destas maneiras? – perguntei. – Como é que as células sanguíneas não se misturam com as células musculares?

– Não vos ensinam nada na escola? – perguntou ele e suspirou. – Mesmo assim, é uma boa pergunta. Isso é uma coisa que ainda não entendemos completamente. O problema da transcrição. Como é que as proteínas recebem o sinal para se combinarem. Sabe, de certeza, que a maior parte das células do corpo são totipotentes. Devem ter-vos ensinado isso, certo? Significa que podemos obter um embrião de qualquer parte do corpo. Engenhoso, não é? – Concordei. – Mas ainda não sabemos bem como é que os genes sabem porque devem transformar-se em células particulares de um embrião. *Sabemos que os sinais são muito complexos e estamos sempre a monitorizá-los com maior precisão.* Por isso estamos perto de descobrir, mas não podemos dizer que sabemos na realidade.

Tal como acontece com o excerto anterior, neste excerto manteve-se a preocupação com a tradução de termos científicos, que se pautou mais uma vez pela procura dos equivalentes em português e sua utilização em detrimento de estratégias de calque ou empréstimo. Ao contrário do que acontece com o excerto anterior, neste excerto não há nenhuma instância em que seja necessário recorrer a um empréstimo.

Apesar de se ter privilegiado, tal como no excerto anterior, a utilização da tradução literal, dado não existirem obstáculos de monta a tal estratégia, existem várias instâncias em que tal solução não foi possível, ao contrário do que aconteceu no primeiro excerto apresentado.

Em primeiro lugar «familiar charts» foi traduzido por «gráficos semelhantes», dado que a tradução mais directa e literal de «familiar» seria «familiares», o que não soaria muito natural em português. Decidiu-se portanto utilizar a estratégia de sinonímia, de maneira a privilegiar a fluência do texto, o que não compromete a informação. Foi utilizada a mesma estratégia em «taking down a printout», que foi traduzido para «pegando numa impressão», dado ser esta uma solução mais natural do que «tirando da parede» ou «retirando da parede» ou qualquer outra tradução literal, que resultaria numa solução algo estranha e que cortaria a fluidez do texto.

Há várias instâncias em que o texto de partida utiliza advérbios – «actually», «appreciatively», «really» – que em português são transformados em sintagmas nominais, utilizando a estratégia da alteração da expressão, dado ter o português uma menor tolerância pela utilização de advérbios de modo do que o inglês. A utilização de advérbios nestas instâncias resultaria em soluções pouco naturais em português, pelo que se decidiu adaptar um pouco o texto à língua de chegada, dadas as diferenças entre os dois sistemas linguísticos.

Quanto a «the whole kit and caboodle», estamos perante uma expressão idiomática que não tem um equivalente exacto na língua portuguesa, pelo que se recorreu à estratégia de alteração da figura de estilo e se escolheu um outro equivalente («de fio a pavio»), que permite que se mantenha uma figura de estilo no texto de chegada, bem como o sentido da frase e a coloquialidade da fala da personagem, o que se justifica tendo em conta os objectivos do texto de partida e, conseqüentemente, de chegada.

Quanto à utilização da estratégia de alteração da expressão que transforma uma frase do singular para uma no plural, esta resulta numa solução mais natural do que a manutenção da frase no singular como no texto de partida, já que «stuff» em inglês terá efectivamente como tradução mais natural «coisas», pelo que não há maneira de manter a frase no singular.

Por fim, em relação ao emprego da estratégia de alteração da oração, este deve-se à alteração da ordem dos constituintes da frase, que resulta numa solução mais lógica e natural em português, não se perdendo nada do original. Dado pretendermos obter uma tradução que privilegie os aspectos estéticos da obra e permita que esta se institua como uma obra literária de ficção, esta e as estratégias acima descritas que pretendem obter soluções mais naturais e dão primazia à fluidez do texto parecem justificar-se plenamente.

A tradução de terminologia científico-técnica neste romance não coloca desafios de monta, dado se ter recorrido a maior parte das vezes à estratégia de tradução literal. Se bem que essa tradução se afigure necessária e importante para a trama, podemos concluir que nos casos acima apresentados a terminologia científica não suscitou de problemas de tradução significativos que justificassem uma maior intervenção por parte da tradutora.

### 3.4. Clara

**Autor:** Janice Galloway

**Publicação:** Londres: Vintage. 2003.

**Excerto 1:**

#### Texto de Partida

His hand, the solid pressure he exerts upon the keys. Not Czerny, not Hummel – he plays his own. Simple but effective, the same half-melodies over and over, designed for discipline, the honing of muscle. Aesthetics be damned: training is what comes first. His fourth finger sticks and it starts again, **staccato** next time, **contrary motion**, sliding between **major** and **minor**, just to keep his fingers trim. **No pauses; no sooner does one finish, than it turns on its heels and starts again.** This is through tedious hours of the same, the same. *He* calls it endurance and it abideth for ever.

The little **G minor triplets passage** runs into the distance, vanishes like a mouse. Then he catches it by the tail and drags it back, backwards. Clever, a mental arithmetic that falls into place quite naturally after a while, happens almost without thought. And while it's happening, something else slips in alongside. Listen again: something married to, but not with the keys. Something human for a

#### Texto de Chegada

A mão dele, a pressão sólida que ele exerce sobre as teclas. Nem Czerny, nem Hummel – ele toca as suas próprias peças. Simples mas eficaz, as mesmas meias melodias uma e outra vez, visando a disciplina, a afinação do músculo. Maldita seja a estética: o treino vem primeiro. O seu quarto dedo estica-se e começa outra vez, **staccato** na próxima, **movimento contrário**, deslizando entre **maior** e **menor**, só para ele manter os dedos treinados. **Nada de pausas; assim que se acaba, volta-se para trás e começa tudo de novo.** Isto durante horas entediantes do mesmo, do mesmo. *Ele* chama-lhe persistência e permanece para sempre.

A pequena **passagem de trios em G menor**<sup>2</sup> colide com a distância, desaparece como um rato. Depois ele apanha-a pela cauda e arrasta-a de volta, para trás. Inteligente, uma aritmética mental que faz sentido depois de algum tempo, ocorre quase sem pensar. E enquanto ocorre, outra coisa desliza ao mesmo tempo. Ouve outra vez: outra coisa aliada às teclas, mas não com as teclas. Uma coisa humana para começar. Espera um momento, permite-te: está lá, bastante claro. Uma mulher, a cantar. A voz dela

---

<sup>2</sup> G menor é o equivalente em inglês ao sol menor. As notas musicais foram mantidas em inglês, dado o jogo existente com o nome da protagonista, C-L-A-R-A, já que Robert compõe para ela uma peça usando uma escala com as letras do seu nome que podem ser tocadas (C-A-A). Este jogo com as notas musicais em inglês, a saber A-B-C-D-E-F-G, é referido várias vezes ao longo do romance.

start. Take a moment, allow yourself: it's there, quite clear. A woman, singing. Her voice is high, expressionless, saving itself for more. A voice that puts itself through its paces: a ladder of five ascending tones, **tonic** to **dominant**, back again. *That done, it cranks up a **semitone**, does it fresh: a five-bloom and fade again, another **semitone**, again*. Soon it's as high as you think it can go and – it does it one more time. (...)

é alta, sem expressão, poupando-se para mais. Uma voz que se desafia a si mesma: uma escada de cinco tons ascendentes, **tónico** a **dominante**, e outra vez. *Feito isto, intensifica um **semitom**, fá-lo de novo: uma explosão de cinco tempos e desvanece-se novamente, outro **semitom**, outra vez*. Em breve é tão alto como se pode esperar que seja e – fá-lo outra vez (...)

(Clara, p. 12)

**Estratégias:** Tradução literal; Alteração do grau de explicitação; Alteração da ênfase; **Alteração da ênfase/alteração da oração**; Filtragem cultural/alteração da visibilidade; Alteração da figura de estilo (X → Ø) / paráfrase; Alteração da informação; *Paráfrase*.

Neste excerto foram tidas em consideração não só preocupações relativas à tradução de termos ligados à área musical, como também com a estética do texto, pelo que, ainda que a estratégia de tradução mais utilizada tenha sido a tradução literal, foram empregues outras estratégias de maneira a obter uma tradução que seja fluida e escorreita em português, dado estarmos perante um excerto em que a protagonista evoca as suas memórias de infância e dialoga consigo mesma.

Estabelecemos desde já que a maior parte dos termos musicais foram traduzidos tendo em conta os equivalentes em português, com excepção das notas, como veremos adiante, dado pretender-se que o leitor possa reportar-se ao mundo real, ou seja, possa, tal como acontece no texto de partida, ter acesso a termos que, embora não façam parte do seu léxico, designam uma realidade existente no mundo real e não só no imaginário da escritora. Por outro lado, tendo em conta o público-alvo deste romance (e conseqüentemente da sua eventual tradução), esta solução justifica-se mais ainda, ao contrário do calque ou do empréstimo, na medida em que esta obra poderá vir a ser lida por músicos ou por pessoas com educação musical que terão assim acesso directo à terminologia da área em português.

Em relação ao emprego da estratégia de alteração do grau de explicitação, esta deve-se ao facto de que seria difícil para um leitor português perceber se se deixasse simplesmente «ele toca o seu/as suas» e, por outro lado, não resultaria numa frase muito natural. A mesma preocupação ditou a utilização das estratégias de alteração da ênfase e da oração assinaladas no excerto, dado o facto de não haver uma maneira mais natural ou mesmo literal de traduzir a instância apresentada. A estratégia de alteração da ênfase também se deve à procura de uma tradução mais natural, já que «o treino é o que vem primeiro» constitui uma solução mais elaborada e desnecessária.

Este excerto apresenta-nos um problema bastante complicado de resolver, que se mantém ao longo de toda a obra e que dita o emprego de uma estratégia uniforme desde o início. O que está em causa é a tradução das notas musicais que em inglês são designadas por letras e em português pela tradicional escala Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si. A tradutora depara-se assim com a escolha entre uma tradução mais domesticante ou mais estrangeirizante, tendo as duas repercussões ao longo de todo o texto. Foi então utilizada a filtragem cultural, optando-se pela manutenção das notas em inglês, dado haver um jogo com o nome da personagem, o que é explicado na nota de rodapé apresentada. Parece-nos que esta opção se justifica, tendo em conta que várias instâncias do romance giram à volta deste jogo, que não poderá assim ser eliminado sem graves consequências para toda a obra. Por outro lado, uma explicação de cada vez que aparecesse referência a tal jogo com o nome dos protagonistas com a equivalência entre as notas musicais resultaria numa versão pouco escurra e pouco natural, que quebraria a leitura do texto e provavelmente entediaria o leitor. É, contudo, necessário explicar ao público a manutenção das notas em inglês e, para quem não sabe, o que representam as letras, pois nem toda a gente saberá que em inglês e noutras línguas as notas musicais são representadas por letras. Esta nota de rodapé poderia ser uma nota introdutória, já que esta é uma explicação útil para toda a obra e não deverá ser repetida de todas as vezes que o leitor se depara com menções a notas musicais. Sendo assim, estamos também perante a estratégia de alteração da visibilidade, pois a utilização de uma nota de tradutor ou de uma nota explicativa no início contribui para que o leitor português se aperceba de que está perante uma tradução.

No que diz respeito à utilização de uma alteração da figura de estilo assinalada nos excertos, esta deve-se ao facto de não haver uma expressão que mantenha a coloquialidade e seja natural, pelo que se optou pela utilização de uma paráfrase, a fim de manter a informação e obter uma solução que privilegie a naturalidade e fluidez do texto. Foi essa mesma preocupação que ditou a utilização de uma outra paráfrase mais abaixo, na medida em que a

manutenção dos verbos do original em português resultaria numa versão estranha e pouco natural.

O emprego de uma alteração da informação deve-se ao acréscimo de um «e», o que também resulta dessa preocupação com uma solução mais natural em português, já que em termos de ritmo e cadência permite um maior encadeamento, tal como acontece com o texto em inglês.

Em relação a «something married to, but not with the keys», optou-se por «outra coisa aliada às teclas, mas não com as teclas», pois a tradução mais directa «casada com» não constituiria uma tradução muito natural. «Aliada» permite ainda manter a alusão conjugal (aliança de casamento) existente no texto de partida.

## Excerto 2:

### Texto de Partida

Not long after this, he decides to act. **This plan has been waiting its moment and the frown lines are it.** He will use the concentration he inspires and, to begin that use, he reaches for the **dead centre of the keyboard.** One **note**, clear and resonant. **C**. He looks her in the eye. He plays it again, sings it.



He plays it again, waits. Then her face lights like the sun from behind a cloud and her mouth opens. She sings. **C**, she sings. **C** for Clara! Again. He does this for three minutes, choosing five different **tones**. He times it, never strays more than a **sixth**, returns to where he began. Then he smiles. What's more, she smiles back. A very small smile, true, but discernible. Her **brow**, he notices without even trying, is completely smooth. *We'll see*, he says. *We'll see*.

(Clara pp. 20-21)

### Texto de Chegada

Não muito depois, ele decide agir. **Este plano tem esperado o momento certo e as sobancelhas franzidas são esse momento.** Vai usar a concentração que inspira e, para começar esse uso, inclina-se para o **ponto morto do teclado.** Uma **nota**, clara e ressonante. **C**. Ele olha-a nos olhos. Ele toca outra vez, canta-a.



Ele toca-a outra vez, espera. Então a cara dela ilumina-se como o sol por detrás de uma nuvem e a boca dela abre-se. Ela canta. **C**, canta ela. **C** de Clara! Outra vez. Ele faz isto durante três minutos, escolhendo cinco **notas** diferentes. Ele conta o tempo, nunca se detém mais do que uma **sexta**, volta onde começou. Então ele sorri. Mais ainda, ela devolve-lhe o sorriso. Um sorriso muito pequeno, é verdade, mas discernível. A **testa** dela, repara ele mesmo sem tentar, está completamente lisa. *Vamos ver*, diz ele. *Vamos ver*.

**Estratégias:** Tradução literal; **Alteração do grau de explicitação;** Alteração da informação; Filtragem cultural.

Em relação a este excerto, mantêm-se as mesmas preocupações mencionadas no excerto anterior. Volta a dar-se uma maior preponderância à tradução literal, ainda que sejam utilizadas outras estratégias, a fim de atingir uma melhor versão. Os termos musicais foram mais uma vez alvo de pesquisa, de maneira a encontrar os seus equivalentes em português, pelas razões acima expostas.

No que diz respeito ao emprego de uma alteração do grau de explicitação, este deriva do facto de se pretender uma versão mais natural em português, já que a tradução de «it» para «isso» ou algo do género em vez de «esse momento» seria uma solução bastante estranha para a cadência do texto. A alteração da informação presente na mesma instância fica também assim justificada, dado resultar numa versão mais natural em português, pois uma tradução literal seria algo estranha.

Em relação à filtragem cultural, esta pauta-se pela manutenção da nota musical em inglês, tendo em vista a coerência com a solução apresentada no excerto 1 e com o jogo existente entre notas musicais e o nome da protagonista.

### 3.5. Gelo Ardente

**Título do Original:** *Fire Ice*

**Autor:** Clive Cussler e Paul Kempres

**Publicação:** Nova Iorque: Penguin. 2003.

**Tradutor:** Renato Carreira

**Publicação da Tradução:** São Pedro do Estoril: Saída de Emergência. 2013.

**Excerto 1:**

#### Texto de Partida

“Ataman tends to be secretive. Russian capitalism is still in its Wild West phase. **We don't have all the disclosure laws your country does. I doubt if they'd make that much difference, anyway.** With the thousands employed by Ataman, it's very difficult to keep a secret. Ataman has built an entire fleet of monstrous ships that will be used in the extraction of fire ice.”

“Fire ice?” Gamay said.

“It's a term someone came up with for methane hydrate, a compound of methane gas,” Paul explained. “Pockets of the stuff are trapped under the sea bottom all over the world. Looks like icy snow, only it's flammable.”

(*Fire Ice*, p. 202)

#### Texto de Chegada

– A Ataman gosta de manter a discrição. O capitalismo russo ainda está na sua fase de “oeste selvagem”. **Não temos as mesmas leis que existem no vosso país a respeito da clareza das operações. De qualquer forma, duvido que fizesse diferença.** Com os milhares de funcionários da Ataman, é muito difícil guardar segredo. Construíram uma frota inteira de navios monstruosos que serão usados na extracção de gelo ardente.

– Gelo ardente? – repetiu Gamay.

– É uma expressão que alguém concebeu para designar o hidrato de metano, um composto do gás metano – explicou Paul. – Há bolsas de gás no fundo dos mares de todo o planeta. Assemelha-se a neve só que é inflamável.

(*Gelo Ardente*, pp. 135-136)

**Estratégias:** Tradução literal; Alteração da expressão /alteração da ênfase; Calque; **Paráfrase**; Alteração do grau de abstracção/alteração da oração; Alteração do grau de explicitação; Paráfrase/alteração da figura de estilo (X → Ø); Alteração da expressão (singular → plural); Alteração do grau de explicitação/alteração da informação.

Ao contrário do que acontecia com *The Secret* e *Clara*, a estratégia mais utilizada para a tradução dos excertos de *Fire Ice* não foi a tradução literal. No presente excerto encontramos três instâncias de tradução literal, ao passo que se verificam estratégias diferentes em várias outras instâncias. Contudo, no que diz respeito à tradução de termos científicos, o tradutor optou por encontrar os equivalentes em português e não por outras estratégias como o empréstimo e/ou calque.

O tradutor decidiu pôr o nome da empresa «Ataman» em itálico, o que contribui para um sentimento de estranheza por parte do leitor português, que se vê sempre confrontado com o facto de estar perante um nome estrangeiro/uma tradução.

A utilização das estratégias de alteração de expressão e da ênfase vai no sentido de obter uma versão mais natural, já que há uma deslocação da acção de algo mais passivo para algo mais activo («gostar de manter» é mais activo do que «tender a ser»).

Em relação a «Wild West phase», a tradução para «fase de ‘oeste selvagem’» é um calque, pois não é uma expressão que se utilize habitualmente em português, até porque o referente será precisamente americano, utilizando-se por isso a expressão «Oeste americano». O tradutor optou então por uma tradução exotizante, que o leitor pudesse entender ter um referente americano e perceber pelo contexto. Contudo, tendo em conta a exposição crescente nas últimas décadas à cultura americana, é provável que muitos leitores compreendam directamente a que se refere esta expressão, o que parece justificar a opção do tradutor. Por outro lado, tratando-se de uma obra literária e não científica ou técnica, que exigem um maior rigor em termos da procura de equivalentes como tal reconhecidos, não parece ser uma estratégia que prejudique o texto.

No que diz respeito à instância em que se recorre a uma paráfrase, esta deve-se ao facto de não haver um equivalente para «disclosure laws» em português e provavelmente porque o tradutor não pensou que fosse primordial recorrer a uma explicação ou nota de rodapé que compromettesse a fluidez do texto. A mesma estratégia utilizada mais abaixo para «someone came up with», aliada à estratégia de alteração de figura de estilo, também encontrará a sua explicação no facto de não haver um equivalente satisfatório em português e se ter privilegiado a acção e a informação em detrimento da forma.

A utilização das estratégias de alteração do grau de abstracção e de oração estão ligadas ao facto de o tradutor ter transformado uma frase passiva numa frase activa, deslocando a acção, na medida em que no texto de partida se atribui um papel activo à empresa (Ataman), ao passo

que no de chegada se fala simplesmente dos «funcionários», o que provavelmente se deve ao facto de uma tradução literal resultar numa versão bastante estranha e pouco fluida. O emprego da estratégia de alteração do grau de explicitação está ligada não só à estratégia anterior, já que a deslocação da acção da empresa para os funcionários resulta no facto de ter de se dizer «construíram» e não «a Ataman construiu», mas provavelmente também se deverá ao facto de se tentar evitar repetir constantemente «Ataman».

Quanto à estratégia de alteração de expressão, esta deve-se simplesmente ao facto de se passar de uma frase no singular para uma no plural no texto de chegada, o que deriva da tradução de «stuff» (singular) para «bolsas de gás» (plural). Na mesma frase temos ainda uma alteração do grau de explicitação e de informação, pois em vez de «stuff» temos «bolsas de gás», informação que no texto de chegada é explícita, ao passo que no de partida é inferida pelo leitor, o que também se pode dever a uma falta de uma tradução satisfatória para «stuff» neste contexto.

Em relação à tradução de «term» para «expressão», não se encontra razão para o tradutor não ter optado por uma tradução literal, que teria servido os seus propósitos.

## Excerto 2:

### Texto de Partida

"That's right. Someone dubbed it 'fire ice.' It was discovered in the nineteenth century, but our knowledge has been pretty sketchy. *The first natural deposits were under the permafrost in Siberia and North America - they called it marsh gas - then in the 1970s, a couple of scientists from Columbia University found pockets under the seafloor when they were doing seismological studies at the Blake Ridge*. In the 1980s, the Woods Hole submersible Alvin found stone undersea chimneys formed by escaping methane. I was on the first big survey back in the mid-1990s. That's when we discovered the deposits in the Blake Ridge. They're only a fraction of what's out there. The potential is vast."

"Where are the major deposits?"

"Mostly along the lower slopes of the world's continental shelves, where the seabed drops from four hundred feet or so into the abyss several miles deep. There are major pockets off both U.S. coasts. As I said, you can find them in Costa Rica, Japan, India, and under the permafrost. The sheer size of the deposits is astounding. The most recent estimates are ten thousand gigatons. That's double the total

### Texto de Chegada

– Correcto. Houve alguém que lhe chamou “gelo ardente”. Foi descoberto no século XIX, mas os nossos conhecimentos sobre o assunto têm sido bastante limitados. *Os primeiros depósitos naturais foram localizados por baixo dos gelos perpétuos na Sibéria e na América do Norte. Chamavam-lhe gás do pântano. Na década de setenta, um grupo de cientistas da Universidade de Columbia encontrou depósitos submarinos enquanto levavam a cabo estudos sismológicos na Cordilheira de Blake*. Nos anos oitenta, o submersível *Alvin* de Woods Hole encontrou chaminés rochosas submarinas formadas pela expulsão do metano. Fiz parte da primeira grande pesquisa em meados dos anos noventa. Foi então que descobrimos os depósitos da Cordilheira Negra. São apenas uma fracção do total. O potencial é imenso.

– Onde se situam os principais depósitos?

– Sobretudo ao longo dos limites inferiores das plataformas continentais, onde o leito oceânico cai de cerca de cem metros de profundidade para abismos de vários quilómetros. Existem depósitos consideráveis em ambas as costas dos Estados Unidos. Como disse, o material pode ser encontrado na Costa Rica, no Japão, na Índia e sob os gelos perpétuos do Ártico. A dimensão dos depósitos é impressionante. As estimativas mais recentes apontam para dez mil

amount of all known reserves of coal, oil and natural gas."

gigatoneladas. É o dobro do total de todas as reservas conhecidas de carvão, petróleo e gás natural.

(*Fire Ice*, pp. 372-373)

(*Gelo Ardente*, p. 239)

**Estratégias:** Tradução literal; Alteração da expressão (singular → plural); Paráfrase; Alteração da informação; Alteração da frase/alteração da informação; Calque; Alteração do grau de abstracção; Alteração da ênfase; **Filtragem cultural**; Alteração do grau de explicitação, alteração da ênfase (plural → singular), alteração do grau de abstracção, alteração da oração.

Neste segundo excerto voltamos a depararmo-nos com uma presença pouco significativa da estratégia de tradução literal, encontrando-a em poucas instâncias, ao passo que encontramos uma utilização expressiva de outro tipo de estratégias. Há uma presença significativa de termos científicos ligados ao hidrato de metano e geologia, para os quais o tradutor procurou os equivalentes em português. No entanto, para a tradução de «stone undersea chimneys», o tradutor decidiu utilizar um calque, dado não haver um termo em português que designe esta realidade. Dado o facto de não estarmos perante um texto científico, que exija um rigor absoluto em termos de terminologia, esta estratégia justifica-se, dado não comprometer a fluidez e naturalidade do texto e se perceber mais ou menos pelo contexto do que se está a falar. Por sua vez, o termo «permafrost» existe em português, mas foi traduzido para «gelos perpétuos», o que constitui uma alteração da informação cujas causas não são aparentes.

É de referir que foram adoptadas as diferentes convenções existentes no sistema linguístico português para a apresentação de datas aquando da tradução: «nineteenth century», «1970s», mid 1990s» – «século XIX», «década de setenta», «em meados dos anos noventa». Isto é perfeitamente justificável, dado não se perder nada na tradução e se facilitar a leitura da obra.

A utilização da estratégia de alteração de expressão deve-se ao facto de «our knowledge» (singular) ser traduzido por «os nossos conhecimentos» (plural), pois uma tradução para «o nosso conhecimento» seria pouco usual.

O emprego de uma paráfrase está ligado ao facto de não haver um adjectivo que traduza exactamente a ideia de «sketchy» em português. Talvez «duvidoso» fosse uma hipótese,

embora não traduza exactamente o texto de partida. Embora não seja perdida informação, põe-se em causa a coloquialidade.

Em relação à alteração do número de frases, identificada como estratégia de alteração de frase, esta poderá dever-se ao facto de o tradutor ter achado que resultaria numa tradução mais fluida do que a introdução de informação entre travessões como acontece no texto de partida. Nesse mesmo trecho também encontramos uma estratégia de alteração de informação, na medida em que «depósitos submarinos» não traduz exactamente a ideia de depósitos por baixo do leito oceânico, que parece ser a ideia do texto.

Quanto à tradução de «Blake Ridge», encontramos um calque, embora não se encontrem referências a «Cordilheira de Blake» na internet, por exemplo. A segunda instância de «Blake Ridge» é um caso de incoerência com a primeira tradução e de eventual desatenção.

No que diz respeito às duas estratégias assinaladas como alteração do grau de abstracção e da ênfase, estas estão ligadas ao facto de o tradutor ter procurado soluções que privilegiem a naturalidade e fluidez do texto.

Em relação à tradução de «four hundred feet», o tradutor adoptou o sistema métrico, o que é mais comum em português, até porque um leitor comum não terá uma ideia da conversão entre pés e metros, já que não se utiliza aquela medida em Portugal, o que justifica por completo a estratégia de filtragem cultural (domesticação) empregue. Por outro lado, estamos ainda perante uma paráfrase, pois a tradução afasta-se da letra e até do sentido da própria frase do texto de partida.

Quanto a «Mostly along the lower slopes of the world's continental shelves», a tradução elimina «world» do texto de chegada, o que se poderá dever ao facto de estar implícito e de o tradutor poder ter pensado que se tratava de uma informação desnecessária (alteração de informação).

No trecho «you can find them», foram empregues várias estratégias na tradução para português, como uma alteração do grau de explicitação, já que «material» é muito mais específico do que um pronome («them»). Esta escolha de «material» para tradução de «them» (depósitos) leva a que haja uma alteração da expressão, pois a frase passa do plural para o singular. O facto de se dizer «pode ser encontrado» desloca a acção de um «you» (um pronome colectivo, neste caso, para designar qualquer um), para algo/alguém mais abstracto, o que deriva do funcionamento diferente da gramática do português e do inglês. Esta deslocação corresponde a uma alteração do grau de abstracção e, conseqüentemente, a uma alteração da oração dada a

passagem de uma voz activa no texto de partida para uma voz passiva no de chegada. Este excerto levanta ainda uma questão semântica, na medida em que chamar «material» a um gás se afigura algo bizarro.

Podemos afirmar que a tradução de terminologia científica neste romance colocou mais desafios do que a tradução de *The Secret* ou *Clara*, se bem que se mantenha a tendência para uma maior intervenção ao nível da prosa e da manutenção da naturalidade do que ao nível dos termos científicos.

### 3.6. *Anjos e Demónios*

**Título original:** *Angels and Demons*

**Autor:** Dan Brown

**Publicação:** Londres: Corgi Books. 2000.

**Tradutor:** Mário Dias Correia

**Publicação da Tradução:** Lisboa: Bertrand Editora. 2000.

**Excerto 1:**

#### Texto de Partida

"Large Hadron Collider," Kohler said. "A particle accelerator."

Particle accelerator? Langdon was vaguely familiar with the term. He had first heard it over dinner with some colleagues at Dunster House in Cambridge. A physicist friend of theirs, Bob Brownell, had arrived for dinner one night in a rage.

"The bastards canceled it!" Brownell cursed.

"Canceled what?" they all asked.

"The SSC!"

"The what?"

"The Superconducting Super Collider!"

Someone shrugged. "I didn't know Harvard was building one."

(*Angels and Demons*, p. 74)

#### Texto de Chegada

– Large Hadron Collider – respondeu Kohler. – É um acelerador de partículas.

Acelerador de partículas? Langdon conhecia vagamente o termo. Ouvira-o pela primeira vez durante um jantar com alguns colegas na Dunster House, em Cambridge. Um dos membros do grupo, um físico chamado Bob Brownell, aparecera no tal jantar lívido de raiva.

– Cancelaram-no, os filhos da mãe! – desabafara.

– Cancelaram o quê? – perguntaram eles em coro.

– O SSC!

– O quê?

– O Superconducting Super Collider!

Alguém encolhera os ombros.

– Não sabia que Harvard estava a construir um.

(*Anjos e Demónios*, pp. 72-73)

**Estratégias:** Tradução literal; Empréstimo; Sinonímia; Alteração da oração; Alteração da informação; Empréstimo/filtragem cultural; Alteração da figura de estilo (X → Y); Alteração da oração/alteração da ênfase.

À semelhança do que acontecia com *Fire Ice*, a tradução literal não é muito utilizada neste excerto. No que diz respeito à tradução de termos científicos, desta feita ligados à antimatéria, o tradutor recorreu à equivalência dos termos em português, excepto no que diz respeito a «Large Hadron Collider» e «SSC», uma vez que não existem termos para este instrumento em português, e muito menos uma sigla, pelo que se optou pelo empréstimo do termo em inglês. Quanto a «billion», o tradutor utilizou um calque, já que «billion» equivale a mil milhões em português. A tradução «biliões» é não só um calque mas também uma estratégia de alteração da ênfase, pois o tradutor pôs o termo em itálico, o que contribui para um reforço do que está a ser dito.

A utilização da estratégia de sinonímia prende-se muito provavelmente com o facto de ser mais natural dizer «responder» do que «dizer» quando alguém responde a uma pergunta. A mesma preocupação com a naturalidade terá ditado a utilização de uma estratégia de alteração da oração, passando-se de uma frase passiva para uma activa, já que uma tradução literal seria mais forçada do que a solução do tradutor.

Quanto ao empréstimo e à filtragem cultural empregues na tradução de «Dunster House», estes devem-se ao facto de «Dunster House» ser um dormitório na Universidade de Harvard. Ainda que a tradução em português não seja muito transparente, provavelmente também não o será em inglês para quem não conheça Harvard, pelo que não se insere no texto de chegada uma informação muito mais estranha para o leitor do que o texto de partida para o leitor anglófono. Por outro lado, seria difícil arranjar um equivalente em português, até porque a informação assim não faria sentido, uma vez que Langdon é professor em Harvard, não se colocando portanto a questão de encontrar um equivalente.

No que diz respeito à alteração da informação assinalada no excerto, esta deve-se ao facto de, em vez de se apresentar Brownell como um amigo, este ser apresentado como um membro do grupo, solução que não parece ter uma razão de ser; tal como a estratégia de sinonímia para «cursed» («desabafara»), já que na primeira instância uma tradução literal teria sido suficiente e não teria nenhum impedimento, caso que também se aplica na segunda instância, em que bastava o tradutor utilizar o verbo equivalente em português «praguejar», pois

«desabafar» não condiz com a fúria da personagem. Esta segunda instância ainda tem menos sentido quando se olha para a estratégia de alteração da figura de estilo, em que há manutenção de uma expressão idiomática e do sentido da frase, pelo que se mantém a idiomaticidade e coloquialidade, bem como a fúria de Brownell.

A tradução de «The bastards canceled it!» levou o tradutor a empregar a estratégia de alteração da oração, pois há uma inversão desnecessária dos constituintes da frase, o que, por sua vez, leva a que haja uma alteração da ênfase, uma vez que o insulto é mais forte em português por estar depois de uma vírgula. Talvez o tradutor aqui estivesse a utilizar uma estratégia de compensação tendo em conta a anterior tradução de «cursed» para «desabafara». O insulto «filhos da mãe» será o mais natural para designar «bastards» em português, pelo que o tradutor escolheu a expressão idiomática equivalente.

## Excerto 2:

	<b>Texto de Chegada</b>
<b>Texto de Partida</b>	
<u>Kohler rolled toward her, coughing again.</u>	<u>Kohler, outra vez a tossir, fez a cadeira rolar até ela.</u>
" <u>You're using</u> the <u>Haz-Mat chamber</u> for storage? <b>Storage of what?</b> "	– <u>Usaram</u> a <u>câmara de Mat-Per</u> como armazém. <b>Para armazenar o quê?</b>
<u>Hazardous material</u> , what else! Vittoria was losing her patience. " <u>Antimatter</u> ."	<u>Materiais perigosos</u> , o que havia de ser! Vittoria estava a perder a paciência. – <u>Antimatéria</u> .
<i>(Angels and Demons, p. 107)</i>	<i>(Anjos e Demónios, p. 103)</i>

**Estratégias:** Tradução literal; Alteração da expressão/alteração da oração/paráfrase; Alteração da expressão (tempo verbal); Calque; Alteração da expressão (singular → plural)/calque **Transposição** (substantivo → s.v.).

Ainda que pouco extenso, o terceiro excerto levanta várias questões. Em primeiro lugar, não encontramos uma presença significativa de tradução literal, tal como se verificou no primeiro excerto.

Ao contrário do que acontecia no excerto anterior, os termos ligados à ciência não foram traduzidos pelos seus equivalentes em português, mas sim por calques, já que em relação a «Haz-Mat chamber», não existe uma abreviatura para «materiais perigosos» («hazardous materials») em português ou uma denominação de «materiais perigosos» sequer. Esta designação leva a que seja empregue uma estratégia de alteração da expressão, pois «hazardous material» é singular e «materiais perigosos» plural.

Em relação às estratégias de paráfrase e alteração da expressão e da oração o tradutor provavelmente tentou alcançar uma versão mais natural do que aquela que seria conseguida através de uma tradução literal, pelo que «rolled» é traduzido por «fez a cadeira rolar», uma vez que «rolou» por si só seria uma solução bastante estranha. Por outro lado, a alteração da

ordem dos constituintes da frase e o uso de vírgulas permite uma versão fluida, ainda que não muito elegante.

O recurso a uma estratégia de transposição, passando-se de um substantivo («storage») para um sintagma verbal leva a que o texto de chegada soe mais natural que uma tradução literal como «armazenamento do quê», o que resulta numa versão bem conseguida em português.

Quanto à outra alteração da expressão, esta deve-se à alteração do tempo verbal no texto de chegada, solução algo estranha, pois altera a informação do texto de partida, em que a acção continua a desenrolar-se, ao passo que no de chegada o leitor fica com a ideia de que a câmara já não está a ser utilizada.

Por fim, «what else» foi traduzido por «o que havia de ser», o que, não se tratando de uma tradução da letra, é uma tradução por equivalência, uma vez que se mantém a expressão idiomática e a coloquialidade da fala da personagem, utilizando-se uma expressão que equivale em termos de sentido à do texto de partida.

### 3.7. Resgate no Tempo

**Título do Original:** *Timeline*

**Autor:** Michael Crichton

**Publicação:** Nova Iorque: Random House Inc.. 1999.

**Tradutor:** Joaquim N. Gil

**Publicação da Tradução:** Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda.. 2000.

**Excerto 1:**

Texto de Partida	Texto de Chegada
He wasn't saying `quondam phone,' " the kid said. "He was saying `quantum foam.' "	«Ele não estava a dizer telefone <u>quondam</u> , estava a dizer “ <u>espuma quântica</u> ”.»
"What?"	«O quê?»
"Quantum foam. He was saying `quantum foam.' "	«Espuma quântica. Estava a dizer <u>espuma quântica</u> .»
They went over to him. Nieto seemed amused. "And what, exactly, is quantum foam?"	Aproximaram-se dele. Nieto parecia divertido. «É o que <u>quer dizer</u> exactamente <u>espuma quântica</u> ?»
The kid looked at them earnestly, blinking behind his glasses. "At very small, subatomic dimensions, the structure of space-time is irregular. It's not smooth, it's sort of bubbly and foamy. And because it's way down at the quantum level, it's called quantum foam."	O miúdo olhou para eles <u>com ar grave</u> , <u>os olhos a pestanejarem por detrás dos óculos</u> . « <u>Em dimensões subatómicas muito pequenas</u> , a estrutura do <u>espaço-tempo</u> é irregular. Não é homogénea, <u>é de certo modo cheia de bolhas e espumosa</u> . E porque isto se verifica a um <u>nível quântico</u> , dá-se-lhe o nome de <u>espuma quântica</u> .»
( <i>Timeline</i> , pp.18-19)	( <i>Resgate no Tempo</i> , pp. 33-34)

Tradução literal; **Alteração da frase**; Empréstimo; Alteração da informação; Alteração da ênfase; Transposição (advérbio → s. n.); Alteração do grau de explicitação; Paráfrase.

Neste primeiro excerto de *Resgate no Tempo*, podemos ver que o tradutor teve de utilizar várias estratégias para conseguir chegar a uma versão final, tendo a tradução literal um peso significativo. Tal como acontecia com as restantes obras já apresentadas, a tradução de termos científicos foi pautada pela procura do seu equivalente na língua portuguesa. A primeira estratégia desenvolvida é uma alteração da frase (dado o número diferente de frases no início do excerto) que se deve à utilização de uma alteração da informação que elimina «the kid said».

Há outra instância de alteração da informação, mas por uma razão diferente: em «it's way down at the quantum level» há uma alteração do sentido da frase, já que no texto de partida se quer dar a ideia de que algo ocorre num nível muito profundo, ao passo que no texto de chegada essa informação é eliminada e simplificada, o que talvez se trate de uma simplificação para o leitor, pois não se trata de uma informação vital para o desenvolvimento da trama.

Quanto a «quondam», esta não é uma palavra no léxico inglês ou português, ou seja, é um neologismo no texto de partida. Como há um jogo de palavras entre «quondam» e «quântico», o tradutor recorreu a um empréstimo e manteve a palavra do texto de partida, mantendo também esse jogo de palavras. Como «quondam» é um neologismo também para um leitor anglófono e se mantém a confusão com a sonoridade entre «quondam» e «quântico» em português, parece ser uma estratégia que se justifica, ao contribuir para o desenrolar da trama.

Encontramos ainda duas instâncias de alteração da ênfase, a primeira relacionada com a explicação de espuma quântica, em que o texto de partida dá prioridade ao que «é» espuma quântica e não ao que quer dizer o termo, ao passo que na segunda há uma alteração do sentido da frase: o texto de partida quer dar a entender o quão diminutas são as dimensões em questão, enquanto o texto de chegada elimina essa ênfase ao dizer simplesmente «dimensões subatômicas muito pequenas».

O advérbio «earnestly» foi traduzido para «com ar grave», através de uma estratégia de transposição, muito provavelmente numa tentativa de chegar a uma versão mais natural em português. Em relação ao emprego da estratégia de alteração do grau de explicitação, esta deve-se ao facto de se reforçar a ideia de olhar/olhos, pois podia dizer-se simplesmente «a pestanejar», pelo que as razões por detrás desta estratégia não são claras.

No que diz respeito ao emprego de uma paráfrase, este deve-se provavelmente a uma tentativa de manter uma maior naturalidade e coloquialidade no texto de chegada, à semelhança do que sucede no de partida.

## Excerto 2:

### Texto de Partida

"Most people," Gordon said, "don't realize that the ordinary hospital MRI works by changing the quantum state of atoms in your body - generally, the angular momentum of nuclear particles. Experience with MRIs tells us that changing your quantum state has no ill effect. In fact, you don't even notice it happening.

"But the ordinary MRI does this with a very powerful magnetic field - say, 1.5 tesla, about twenty-five thousand times as strong as the earth's magnetic field. We don't need that. We use superconducting quantum interference devices, or SQUIDS, that are so sensitive they can measure resonance just from the earth's magnetic field. We don't have any magnets in there."

(*Timeline*, pp. 149-150)

### Texto de Chegada

«A maior parte das pessoas», disse Gordon, «não sabe que as IRM que encontramos nos hospitais funcionam modificando o estado quântico dos átomos no nosso corpo – normalmente o momento angular das partículas nucleares. A experiência com as IRM's diz-nos que modificar o nosso estado quântico não traz qualquer efeito prejudicial. De facto, nem sequer se nota que está a acontecer.

«Mas a vulgar IRM consegue isto graças a um campo magnético muito potente – digamos 1,5 tesla, qualquer coisa como vinte e cinco mil vezes o campo magnético da terra. Não precisamos de tanto. Utilizamos dispositivos supercondutores de interferência quântica, ou SQUIDS, tão sensíveis que são capazes de medir até a ressonância do campo magnético da terra. Não existem ali quaisquer magnetos.»

(*Resgate no Tempo*, pp. 163-164)

**Estratégias:** Tradução literal; *Alteração da expressão* (singular → plural); *Alteração do grau de abstracção*; *Calque*; *Filtragem cultural*; *Alteração do grau de abstracção/alteração da oração*; *Alteração do grau de explicitação*; **Empréstimo**; *Alteração da ênfase*.

Tal como acontece no excerto anterior, encontramos algumas instâncias em que se utilizou a estratégia da tradução literal. Em relação à tradução dos termos científicos ligados à física quântica, a mesma pautou-se, mais uma vez, pela procura dos equivalentes dos ditos termos na língua portuguesa, com excepção de «MRI», que foi traduzido para «IRM». Este calque não funciona em português em primeiro lugar porque não há uma sigla para «Imagem por Ressonância Magnética» e, em segundo lugar, porque se utiliza habitualmente «ressonância magnética», pelo que para um leitor comum e que, ainda por cima, não fale inglês e não perceba que isto se trata de um calque a sigla será incompreensível. O empréstimo utilizado para a tradução de «SQUIDS» também é uma excepção, que se compreende, dado não haver uma sigla equivalente a «dispositivos supercondutores de interferência quântica», o que torna a utilização do calque anterior pouco coerente.

A preocupação com a naturalidade levou à utilização de uma alteração da expressão, dado que a passagem do singular do texto de partida para um plural no texto de chegada resulta numa versão mais natural em português, já que se está a falar de uma verdade em geral. Por outro lado, há nessa mesma frase uma alteração do grau de abstracção, na medida em que «encontramos» pressupõe uma acção maior do que a que se encontra no texto de partida, em que se salienta que as MRI são vulgares/comuns.

Em relação à utilização da filtragem cultural em «your quantum state», esta deve-se ao facto de o sujeito indeterminado/colectivo funcionar de maneira diferente nas línguas de trabalho e ser mais comum e natural falar na primeira pessoa do plural do que na segunda do singular/plural, pelo que estamos perante uma domesticação. Quanto à alteração do grau de abstracção assinalada, esta também resulta do facto de se expressar de maneira diferente um sujeito colectivo/indeterminado em português, o que resulta na passagem de uma frase na activa para uma frase na passiva no texto de chegada e leva a que encontremos também uma estratégia de alteração da oração.

A alteração do grau de explicitação em que «that» é traduzido como «tanto» também tem a ver com facto de resultar numa fala mais espontânea e natural do que se se dissesse simplesmente «disso».

Quanto à alteração da ênfase assinalada no final do excerto, esta deve-se à deslocação da acção de um sujeito colectivo/indeterminado «nós» para os próprios magnetos, objecto directo da frase no texto de partida, o que resulta numa versão mais natural e escoreita em português do que uma tradução da letra.

### 3.8. O Aprendiz

**Título do Original:** *The Apprentice*

**Autor:** Tess Gerritsen

**Publicação:** Nova Iorque: Ballantine Books. 2002.

**Tradutor:** Maria Eduarda Correia

**Publicação da Tradução:** Rio Tinto: Círculo de Leitores. 2002.

**Excerto 1:**

#### Texto de Partida

Rizzoli knew that light was simply electromagnetic energy that moved in waves. Visible light, which the human eye can detect, had wavelengths between 400 and 700 nanometers. Shorter wavelengths, in the ultraviolet range, were not visible. But when **UV light** shines on a number of different natural and man-made substances, it sometimes excites electrons within those substances, releasing visible light in a process called fluorescence. **UV light** could reveal body fluids, bone fragments, hairs, and fibers. That's why she had requested the Mini Crimescope. Under its UV lamp, *a whole new array of evidence might become visible.*

(*The Apprentice*, pp. 28-29)

#### Texto de Chegada

Rizzoli sabia que a luz era simplesmente energia electromagnética que se movia por ondas. A luz visível, a que o olho humano consegue detectar, tem comprimentos de onda entre quatrocentos e setecentos nanómetros. Os comprimentos de onda mais pequenos, no espectro do ultravioleta, não são visíveis. Mas quando os **raios ultravioleta** incidem sobre um certo número de diferentes substâncias naturais ou produzidas pelo homem, por vezes excita electrões no interior dessas substâncias, libertando luz visível num processo chamado fluorescência. Os **raios ultravioleta** conseguem revelar corpos fluidos, fragmentos de osso, cabelos e fibras. Por isso, ela requisitara a Crimescope. Sob uma lâmpada de radiação ultravioleta, *podia tornar-se visível todo um novo conjunto de provas.*

(*O Aprendiz*, p. 28)

**Estratégias:** Tradução literal; Alteração da expressão (tempo verbal); **Hiponímia**; Alteração da expressão (singular → plural); Alteração da informação; Alteração da informação/empréstimo; Alteração do grau de explicitação.

Neste primeiro excerto encontramos uma só instância de tradução literal. Em relação à tradução dos termos científicos, esta pautou-se pela procura dos respectivos equivalentes na língua portuguesa, embora haja exceções a esta regra. «UV light», por exemplo, foi traduzido por «raios ultravioleta», o que reflecte uma estratégia de hiponímia, que provavelmente se deve ao facto de em português ser mais natural falar de raios ultra-violeta e não de luz ultra-violeta no geral. Isto, por sua vez, leva a que seja utilizada uma estratégia de alteração da expressão, pois «raios ultravioleta» é plural e «UV light»/«luz ultravioleta» singular.

Quanto a «fluorescence», a tradução em português é «florescência», sendo o termo científico equivalente «fluorescência». Situação semelhante é a tradução de «body fluids», que foi traduzido para «corpos fluidos» quando a tradução deveria ser «fluidos corporais», já que é disso que o texto de partida fala. Há aqui então uma alteração da informação que provavelmente se deverá a uma distração ou desconhecimento por parte do tradutor, pois esta tradução afigura-se pouco lógica no contexto.

A primeira instância em que encontramos uma alteração da expressão deve-se a uma mudança no tempo verbal no texto de chegada, em que temos uma frase no presente, ao passo que no texto de partida a mesma se encontra no pretérito. Isto provavelmente deve-se ao facto de se estar a apresentar uma verdade científica comprovada, pelo que será mais natural falar no presente e não no pretérito, ao contrário do que acontece em inglês. A segunda instância, já apresentada, está ligada à passagem de uma frase no singular para uma no plural, o que também ocorre na terceira instância em que encontramos esta estratégia. Tal deve-se ao facto de a tradução de «evidence» ser «provas», o que mais uma vez leva a que seja necessário utilizar esta estratégia para a tradução deste trecho.

No que diz respeito a «Mini Crimescope», o tradutor optou por utilizar um empréstimo, uma vez que não se encontram referências a tal instrumento em português, provavelmente porque designa uma realidade que ainda não existe em Portugal. Como já estabelecemos em capítulos anteriores, estando perante uma obra literária de ficção, não precisamos de ter uma preocupação exacerbada com o rigor científico/técnico e, como a utilização de tal aparelho é importante para o desenrolar da trama, esta opção parece justificada em vez da utilização de uma nota de tradutor, por exemplo. Por outro lado, há uma alteração da informação (o tradutor elimina «Mini» do texto de chegada), o que reflecte talvez uma simplificação para o leitor, já que é irrelevante tratar-se de uma Crimescope ou Mini Crimescope, pois trata-se de uma realidade com que o leitor do texto de chegada não está familiarizado.

Por fim, encontramos ainda uma outra alteração do grau de explicitação, uma vez que «UV lamp» é traduzido por «lâmpada de radiação ultravioleta», acrescentado-se «radiação» ao texto de chegada, o que constitui uma informação que o texto de partida deixa para ser inferida pelo leitor.

## Excerto 2:

### Texto de Partida

*Even before it dissolves in my stomach, I imagine I can feel its power swirling through my bloodstream. Decadron is the brand name for dexamethasone, an adrenocortical steroid with profound effects on every organ in the human body. Glucocorticoids such as Decadron affect everything from blood sugar, to fluid retention, to DNA synthesis. Without them, the body collapses. They help us maintain our blood pressure and stave off the shock of injury and infection. They affect our bone growth and fertility, muscle development and immunity.*

*They alter the composition of our blood. **When at last the cage doors slide shut and the lights go out, I lie on my cot, feeling my blood pulse through me. Imagining the cells as they tumble through my veins and arteries.***

*I think of my own leukocytes circulating in my veins. At this very moment, my differential white count is changing. The tablet of Decadron, which I swallowed two hours ago, has by now dissolved in my stomach and the hormone is swirling through my system, performing its magic. A blood sample, drawn from my vein, will reveal a startling abnormality: an overwhelming host of white*

### Texto de Chegada

*Ainda antes de se dissolver no meu estômago, imagino que consigo sentir o seu poder a rodopiar na minha corrente sanguínea. Decadron é a marca da dexametasona, um esteróide adrenocórtico com efeitos profundos em todos os órgãos do corpo humano. Os glicocorticóides como o Dexadron afectam tudo, desde o açúcar no sangue até à retenção de líquidos e síntese do ADN. Sem eles, o corpo sucumbe. Ajudam-nos a manter a tensão arterial e retarda o choque causado por ferimentos e infecções. Afectam o crescimento ósseo e a fertilidade, o desenvolvimento muscular e o sistema imunitário.*

*Modificam a composição do sangue.*

***Quando finalmente as portas das gaiolas deslizam e as luzes se apagam, deito-me no catre, sentindo o sangue pulsar em mim e imaginando os glóbulos à medida que percorrem as minhas veias e artérias.***

*Penso nos meus próprios leucócitos em circulação nas minhas veias. Neste exacto momento, a minha contagem diferencial dos glóbulos brancos está a mudar. O comprimido de Decadron que tomei há duas horas agora já se dissolveu no meu estômago e a hormona percorre-me o sistema e realiza a sua magia. Uma amostra de sangue retirado da minha veia revelará uma espantosa anormalidade: uma*

blood cells with multilobed nuclei and hoste esmagadora de glóbulos brancos de granular stippling. These are neutrophils, núcleo multilobado e pontilhagem granular. which automatically swarm into action when Serão neutrófilos, que entram faced with the threat of overwhelming automatically em acção quando confronted with the threat of overwhelming infection. confrontados com a ameaça de uma infecção devastadora.

(*The Apprentice*, pp. 86-87)

(*O Aprendiz*, p. 73)

**Estratégias:** *Tradução literal; Alteração da informação;* Alteração da expressão; **Alteração da oração;** *Alteração da informação/alteração do grau de explicitação;* **Transposição** (verbo → s.v.); **Sinonímia;**

Tal como acontecia com o excerto anterior, também neste segundo excerto verificamos que há poucas instâncias em que o tradutor tenha recorrido à estratégia da tradução literal, o que provavelmente se deve ao facto de esta solução ser pouco natural em várias frases do excerto em questão.

No que diz respeito à tradução dos termos científicos, esta pautou-se, como temos vindo a ver também nas restantes obras em estudo, pela procura dos termos equivalentes na língua portuguesa. Verificam-se, contudo, várias excepções a esta regra, que resultam em estratégias de alteração da informação, para as quais não se encontra explicação, pois os termos «adrenocortical steroide», «blood cells» e «differential white count» não foram traduzidos pelos seus equivalentes em português. A estratégia de alteração da informação também foi usada para a tradução de «brand name for dexamethasone», já que «name» não é introduzido no texto de chegada, talvez numa tentativa de simplificar o texto, o que também pode explicar a tradução de «slide shut», em que se elimina «shut» da tradução, pelo que a ideia de que as portas se fecham tem de ser inferida pelo leitor (alteração do grau de explicitação). Quanto a «our blood», estando o narrador a referir-se a uma verdade científica, será mais natural eliminar o possessivo no texto de chegada, justificando-se assim a utilização de uma alteração da informação.

«Every organ in the human body» foi traduzido para «todos os órgãos do corpo humano», o que constitui uma alteração da expressão, na medida em que uma frase no singular em inglês passa para uma no plural em português, resultando numa versão muito mais natural, dado cada língua ter diferentes formas de, no caso em apreço, exprimir a mesma ideia. A mesma estratégia foi utilizada na instância seguinte da estratégia de alteração da expressão, uma vez que será muito mais natural utilizar um «e» no final de uma enumeração do que outra vírgula como em inglês. Quanto a «A blood sample, drawn from my vein, will reveal a startling abnormality», estamos perante uma outra alteração da expressão, dado que no texto de chegada se eliminam as vírgulas, o que resulta numa versão mais natural em português, pois a manutenção das mesmas levaria a que tivéssemos uma frase com muitas pausas. Em relação à última instância em que esta estratégia é utilizada, esta deve-se a uma alteração do tempo verbal, que no texto de partida é o presente e no de chegada um condicional. As razões por detrás da utilização desta estratégia neste trecho não são perfeitamente claras.

O emprego de uma alteração da oração deve-se à alteração do número de frases, pois no texto de partida temos duas frases e no de chegada apenas uma, o que resulta numa versão mais natural e escorreita. Na tradução de «circulating» o tradutor recorreu a uma transposição, na medida em que uma tradução literal («circulando») constituiria uma solução bastante estranha e cortaria a cadência do texto. A utilização de uma estratégia de sinonímia em «swallowed», traduzido como «tomei» em vez de «engoli», tradução mais directa, também se explica pelo facto de ser mais natural dizer «tomei um comprimido» do que «engoli um comprimido», que resultaria em estranheza para o leitor português.

### 3.9. Conclusões do capítulo

A estratégia mais utilizada nos excertos traduzidos/analísados de *The Secret* é a tradução literal. Esta estratégia afigura-se como dominante, se bem que tenham sido empregues outras, ainda que com pouco destaque, já que só encontramos a sua ocorrência uma única vez: transposição, alteração da figura de estilo, alteração da expressão, alteração da oração e filtragem cultural. Deparamo-nos, no entanto, com dois empréstimos no primeiro excerto e duas estratégias de sinonímia no segundo, que se prendem com o funcionamento diferente das línguas e com a preocupação de tornar o texto o mais natural e escoreito possível.

À semelhança do observado em *The Secret*, nos excertos traduzidos/analísados de *Clara* há um predomínio da estratégia da tradução literal, ainda que tenham sido empregues outras estratégias, embora com pouca expressão. Isso deveu-se a uma preocupação com a naturalidade e fluidez do texto, que levou à utilização das estratégias de alteração de informação, da ênfase e da oração, bem como de uma paráfrase no primeiro excerto e da alteração do grau de explicitação e da informação no segundo. Dado o funcionamento diferente dos sistemas linguísticos e da existência de figuras de estilo diferentes, foram ainda empregues duas paráfrases no primeiro excerto. A utilização da estratégia de filtragem cultural deriva do facto de as notas musicais serem designadas por letras em inglês, ao passo que em português se utiliza a escala dó-ré-mi-fá-sol-lá-si, o que colocou um problema ao nível do texto como um todo, pois há várias instâncias em que há um jogo com as notas musicais e o nome de Clara e Robert.

Ao contrário do que se verifica nas obras de Hoffman e Galloway, a estratégia da tradução literal tem um peso pouco significativo em *Gelo Ardente*, sendo a estratégia de alteração da expressão amplamente utilizada. São empregues várias estratégias ao longo dos dois excertos, verificando-se que as estratégias de filtragem cultural, paráfrase, calque, alteração do grau de abstracção e de explicitação e alteração de informação também têm um papel importante.

À semelhança do que se verificou em *Gelo Ardente*, os excertos analisados de *Anjos e Demónios* não têm uma presença significativa de tradução literal. Destacam-se a utilização da alteração da expressão e o calque (no segundo excerto) e o empréstimo e a sinonímia (no primeiro excerto), tendo a estratégia de alteração da oração alguma expressão.

Em *Resgate no Tempo* verifica-se que a estratégia de tradução literal tem um peso considerável, ainda que não ao nível de *The Secret* ou *Clara*. A estratégia que se destaca para

além da tradução literal é a de alteração da ênfase, seguida da alteração do grau de explicitação, do calque e da alteração do grau de abstracção.

Por fim, em *O Aprendiz* volta a haver pouca relevância da estratégia de tradução literal, ganhando destaque a alteração da expressão, a alteração da informação e a alteração do grau de explicitação.

Para concluir, podemos dizer que as obras de Hoffman e Galloway foram alvo de traduções que privilegiaram a tradução literal, ao passo que, apesar de *Resgate no Tempo* apresentar um peso considerável desta estratégia, os excertos das restantes obras parecem dar uma primazia a outro tipo de estratégias. Destacam-se as estratégias de alteração da expressão, presente em todas as obras, por vezes em várias instâncias, com excepção de *Clara*; alteração do grau de explicitação, presente em quatro das obras e por vezes mais do que uma vez; alteração da informação, observada em todas as obras, com excepção de *The Secret*; filtragem cultural, verificada em todas as obras, por vezes em diversas ocasiões, com excepção de *O Aprendiz*. O calque, a sinonímia, a alteração da oração, o empréstimo e a alteração do grau de abstracção e de ênfase têm um peso considerável, embora em menor grau. Quanto às restantes estratégias, estas têm um papel menor no que diz respeito ao seu peso no conjunto total das estratégias.

## Conclusão

Com o objectivo de avaliar até que ponto é que a presença de terminologia científica e técnica interfere na experiência de leitura de obras literárias de ficção e se tem um impacto ou não nas estratégias de tradução, foi reunido um conjunto de seis obras, que foram caracterizadas no capítulo II e cujos excertos seleccionados para estudo foram tratados no capítulo III, de maneira a determinar se prevalecem as características literárias em detrimento das associadas a textos científicos e técnicos.

As conclusões retiradas neste estudo têm por base o estudo das obras como um todo e não só os excertos seleccionados ou a terminologia científico-técnica, a fim de avaliar se o texto de partida é alvo de alterações de maneira a manter a sua função, sendo que uma análise global permite não só perceber qual é o peso da terminologia nos excertos analisados, mas também se foi ou não dada primazia aos aspectos estéticos em geral ou não, uma vez que, conforme referimos no capítulo II, uma maior preocupação com a fluidez e naturalidade do texto implicaria uma maior intervenção ao nível do texto no seu todo e não nas instâncias em que encontramos terminologia científico-técnica. Os excertos apresentados servem somente como ilustração das inferências retiradas, pois foram estudados mais excertos, que, por restrições de espaço, não foram incluídos na presente dissertação.

Dado termos adoptado o enquadramento teórico das teorias funcionalistas, chegou-se à conclusão de que as estratégias de tradução adoptadas se deveriam reger pela funcionalidade dos textos, em virtude de a tónica ser colocada na função que os textos devem desempenhar no contexto de chegada. No caso do nosso *corpus*, partimos do pressuposto de que se pretende manter a função dos textos de partida no contexto de chegada, ou seja, conseguir um texto que constitua uma obra literária de ficção – dadas as expectativas dos leitores e a intenção dos emissores (escritores e editoras). Sendo assim, a tradução dos excertos de *Clara* e *The Secret* pautou-se pela manutenção da terminologia científica e técnica, tendo-se privilegiado, contudo, os aspectos literários, pois estes textos têm por objectivo constituírem obras literárias de ficção, sendo a terminologia científica e técnica um artifício utilizado pelos escritores para emprestar uma maior veracidade aos seus enredos, o que parece ser defendido por Nord (1997), como já vimos no capítulo I. Isto está de acordo com o método adoptado pelos tradutores das obras para as quais foi encontrada uma tradução em português, bem como com o critério da lealdade introduzido por Nord (2005), que advoga que a «estranheza» e falta de familiaridade presentes

no texto de partida devem ser reproduzidas no texto de chegada, o que explica por que não foi feito um esforço para facilitar a leitura do texto de chegada nas instâncias em que a terminologia não é completamente transparente.

Embora tanto os textos literários como os textos científicos e técnicos impliquem precisão de linguagem, os segundos requerem um rigor em termos da função referencial, ao passo que nos primeiros há várias preocupações que se sobrepõem: o tom, o registo, o estilo do escritor, entre muitos outros. Assim sendo, procurámos perceber a que características se dá primazia num texto com características mistas, ainda que predominantemente literário. Reiss (2000) defende que este tipo de texto tem uma função dupla, pelo que as estratégias de tradução devem ter características híbridas. Sendo um dos desafios da tradução das obras em questão precisamente a existência de características de dois tipos de texto – literário e científico-técnico – pretendia-se averiguar até que ponto será legítimo privilegiar um tipo de características em detrimento do outro, em virtude da função primária das obras.

Através da análise da recepção das obras do *corpus* no contexto de partida e de chegada, podemos concluir que há diferenças entre a recepção do público em geral e da crítica especializada para algumas obras (especialmente no que diz respeito às obras de Galloway e Hoffman), mas que todas elas mantêm a sua função no contexto de chegada, ou seja, constituem todas obras literárias de ficção e correspondem portanto à intenção do emissor – do escritor e das editoras. Os tradutores das obras para as quais foi encontrada uma versão em português, agindo como novos emissores do texto de chegada com base no de partida, fizeram várias intervenções nos textos, de maneira a manter a função dos mesmos, o que resultou numa intervenção em que se deu uma primazia aos aspectos literários em detrimento dos científico-técnicos.

Verificámos que o papel da terminologia científico-técnica é semelhante para todas as obras presentes no *corpus*, já que em todas elas se trata de um artifício de apoio à trama. Apesar de as estratégias narrativas serem bastante diferentes no que diz respeito às várias obras em apreço e do facto de os textos variarem em termos de quantidade de narração, diálogo ou descrição, as estratégias de tradução da terminologia científico-técnica foram semelhantes para todos os romances em apreço, mesmo no caso de *The Secret* e *Clara*, obras com um público-alvo e um tipo de escrita diferentes das restantes. Concluimos que a terminologia está ao serviço do enredo, uma vez que as estratégias de tradução utilizadas incidem maioritariamente sobre aspectos ligados à tradução de textos literários, como a prosódia, a sintaxe, o estilo, entre outros. Por outro lado, inferimos que os aspectos científico-técnicos servem de apoio à trama na medida

em que permitem uma construção de mundos possíveis mais verosímeis, dada a aproximação à realidade do leitor (conforme referido por Nord: 1997).

A terminologia tem um impacto sobre a experiência de leitura das obras em questão, dado serem apontadas críticas a obras com demasiada terminologia e à dificuldade de leitura de certos excertos. São apontados erros factuais relativos à ciência por detrás da obra de Brown, embora seja interessante verificar que a natureza das críticas ao escritor incide não tanto sobre aspectos técnicos, mas sobre a fiabilidade com que o autor representa a realidade extra-textual, o que mais uma vez nos remete para a questão da verosimilhança e das razões que pautam a inclusão de terminologia científico-técnica nas obras que figuram no *corpus*. Podemos então inferir que a experiência de leitura dos leitores é afectada pelo uso de termos e procedimentos científicos nas obras de ficção em geral, especialmente se a pessoa já tiver conhecimentos na área em questão ou alguém lhe apontar os erros em questão. Isto permite-nos concluir que, pese embora se pretenda que os textos constituam obras literárias de ficção, a fiabilidade é um aspecto importante, o que por sua vez nos remete para as várias funções da literatura ou, nas palavras de Felski (2008), os vários modos como nos relacionamos com a literatura. Deste modo, apesar de a inclusão de termos científicos e técnicos e a recriação de procedimentos científicos visar obter uma maior verosimilhança, esse efeito é perdido, em virtude dos erros factuais apontados a Brown, não só em relação a elementos científicos, mas também geográficos ou mesmo históricos.

Por sua vez, leitores com conhecimentos nas áreas abordadas nas obras do *corpus* podem relacionar-se com o texto de maneira diferente dos restantes, dado que o mesmo apela a conhecimentos prévios e permite um diferente tipo de envolvimento com o texto. Em *Clara*, por exemplo, leitores com conhecimentos na área musical e que consigam ler pautas têm uma experiência de leitura diferente da de leitores sem conhecimentos nessa área, pois a introdução de excertos de partituras e a referência a certas obras permitem um maior envolvimento com a obra, de maneira a permitir uma certa experiência musical através da leitura da mesma.

Verificou-se que as estratégias de tradução da terminologia científico-técnica são muito parecidas para todas as obras, predominando a procura pelo equivalente em português dos termos, seguida do empréstimo e do calque. No entanto, verificaram-se algumas instâncias em que parece ter havido alguma dificuldade na tradução de termos científicos, o que é exemplificado pelas estratégias de alteração da informação presentes em *Gelo Ardente*, em que «permafrost» foi traduzido por «gelos perpétuos» e não por «permafrost», e em *O Aprendiz*, em que «fluorescence» foi traduzido para «florescência» e não «fluorescência», «body fluids»

foi traduzido para «corpos fluidos» e não «fluídos corporais», «adrenocortical steroid» para «esteróide adrenocórtico» e não «esteróide adrenocortical» e «differential white count» para «contagem diferencial dos glóbulos brancos» e não «contagem diferencial de leucócitos». Talvez estas instâncias (e outras encontradas na análise de outros excertos das obras) apontem para uma necessidade de maior pesquisa ou de uma revisão da tradução por um especialista.

Pese embora as estratégias de tradução para a terminologia científico-técnica serem muito semelhantes para todas as obras que compõem o *corpus*, o mesmo não se poderá dizer das estratégias de tradução em geral, verificando-se uma clara diferença entre as obras de Galloway e Hoffman, em que há um predomínio da estratégia de tradução literal, e as restantes. Apesar de se encontrarem, em maior ou menor grau, certas instâncias de tradução literal nas restantes obras, esta não tem a mesma importância que em *Clara* ou *The Secret*, sendo privilegiadas estratégias que dão primazia à naturalidade e fluidez do texto, incidindo as estratégias principalmente no texto em geral e em aspectos literários e não tanto na terminologia e procedimentos científicos e técnicos. No que diz respeito às obras de Galloway e Hoffman, embora também se tenha tido em conta a fluidez e naturalidade das obras, não se encontraram, nos excertos seleccionados, desafios que obstassem à utilização da estratégia de tradução literal, exceptuando nas instâncias em que foram adoptadas outras estratégias. Por outro lado, nas restantes obras também se deram casos em que não se encontram razões para a utilização das estratégias adoptadas pelos tradutores. Tal é o caso de «expressão» para a tradução de «term» no primeiro excerto de *Gelo Ardente*, de «Blake Ridge» para «Cordilheira de Blake» e «Cordilheira Negra» (não se entende porque não se traduz de forma uniforme), a alteração de informação assinalada no primeiro excerto de *Anjos e Demónios*, entre outras.

Apesar das restrições em termos de espaço, este trabalho afigura-se inovador na área da tradução na medida em que lida com dois tipos de tradução – literária e científico-técnica (apesar das diferenças entre tradução científica e técnica, anteriormente apresentadas) – e as implicações que a introdução de características mais ligadas à tradução científico-técnica pode ter nas estratégias de tradução de obras literárias. As conclusões retiradas do presente estudo poderão ser úteis a futuros tradutores, e espera-se que sirvam de base para futuras tomadas de decisão aquando do processo tradutório.

Tendo isto em mente, seria interessante poder alargar este estudo de maneira a incluir mais excertos das obras apresentadas e também de outras obras de outros subgéneros narrativos e com terminologia de outras áreas científicas e técnicas, tanto com traduções em português, como não traduzidas, por forma a determinar se as tendências identificadas no presente estudo

se manteriam. Do mesmo modo, um estudo que incluísse mais do que uma tradução da mesma obra também permitiria identificar certas semelhanças/diferenças em relação a estratégias de tradução, tanto para a globalidade do texto, como para as instâncias em que se encontra terminologia científico-técnica, o que nos daria mais pistas quanto ao modo como a terminologia científico-técnica interfere ou não na experiência de leitura e nas estratégias adoptadas pelos tradutores destas obras. Por fim, também parece justificar-se que este estudo seja alargado a outros pares linguísticos que não o inglês-português, com o intuito de validar as conclusões retiradas neste trabalho e determinar se existem ou não semelhanças entre o impacto da terminologia científico-técnica na tradução literária em diversos pares linguísticos.

## Bibliografia

### Bibliografia primária

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Livro impresso.
- Al-Hassnawi, Ali. «Aspects of Scientific Translation. English into Arabic Translation as a Case Study». *Translation Directory* (2000): s. pag. S. p. Acedido na Web. 10 de Dezembro de 2014. <http://www.translationdirectory.com/article10.htm>.
- Barthes, Roland. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1973. Livro impresso.
- Byrne, Jody. *Scientific and Technical Translation Explained*. Nova Iorque: Routledge, 2012. Livro impresso.
- . *Technical Translation. Usability Strategies for Translating Technical Documentation*. Dordrecht: Springer, 2006. Livro impresso.
- Bednávorá-Gibová, Klaudia. «Literary text through the prism of text linguistics & translation studies reconsidered». *English Matters IV: a collection of papers* 12 (2013): 4-10. S. p. Acedido na Web. 14 de Julho de 2015. <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Kaczmarova4>.
- Brown, Dan. *Angels and Demons*. Londres: Corgi Books, 2002. Livro impresso.
- . *Anjos e Demónios*. Tradução de Mário Dias Correia. Lisboa: Bertrand Editora, 2002. Livro impresso.
- Chesterman, Andrew. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amesterdão: John Benjamins Publishing Company, 2000. Livro impresso.
- Cobley, Paul. «Thriller». *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* Ed. Herman, David; Jahn, Manfred e Ryan, Marie-Laure. Nova Iorque: Routledge, 2005. Livro impresso.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. Livro impresso.
- Crichton, Michael. *Timeline*. Nova Iorque: Random House Inc., 1999. Livro impresso.
- . *Resgate no Tempo*. Tradução de Joaquim N. Gil. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda., 2000. Livro impresso.
- Cussler, Clive e Kemprecos, Paul. *Fire Ice*. Nova Iorque: Penguin USA, 2003. Livro impresso.
- . *Gelo Ardente*. Tradução de Renato Carreira. São Pedro do Estoril: Saída de Emergência, 2013. Livro impresso.
- Felski, Rita. *Uses of Literature*. Malden: Blackwell Publishing: 2008. Livro impresso.
- Ferreira, Maria Aline Seabra. *I Am the Other: Literary Negotiations of Human Cloning*. Westport: Prager Publishers, 2005. Livro impresso.
- Galloway, Janice. *Clara*. Londres: Vintage, 2003. Livro impresso.
- Gerritsen, Tess. *The Apprentice*. Nova Iorque: Ballantine Books, 2002. Livro impresso.
- . *O Aprendiz*. Tradução de Maria Eduarda Correia. Rio Tinto: Círculo de Leitores, 2002. Livro impresso.

- Gil, Isabel. «Algumas considerações sobre línguas de especialidade e seus processos lexicogénicos». *Mathésis* 12 (2003): 113-130. S. p. Acedido na Web. 14 de Julho de 2014. [http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat12/Mathesis12\\_113.pdf](http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat12/Mathesis12_113.pdf).
- Hoffman, Eva. *The Secret*. Londres: Vintage, 2003. Livro impresso.
- Humphrey, Richard. «Historical Novel». *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed: Herman, David; Jahn, Manfred e Ryan, Marie-Laure. Nova Iorque: Routledge, 2005. Livro impresso.
- Landers, Clifford E. *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters, Ltd., 2001. Livro impresso.
- Lopes, Ana e Reis, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Edições Almedina, 2007. Livro impresso.
- McWilliams, Stephen. *Fiction & Physicians: Medicine through the eyes of Writers*. Dublin: The Liffey Press, 2012. Livro impresso.
- Munday, Jeremy. *Introdução aos Estudos de Tradução. Teoria e aplicações*. Tradução sob a orientação de Josélia Neves – Ana Cristino, Ana Saldanha, David Oliveira, Carolina Pires, Catarina Nunes, Cristina Bluemel, Cristina Palinhos, Diana Perfeito, Francisco Carvalho, Julio Paes, Luís Lino, Maria Luísa Samora, Patrícia Baltasar, Ricardo Conde, Sandra Oliveira. Lisboa: Edições Pedagogo, Lda., Centro de Literatura Portuguesa, 2014. Livro impresso.
- Neves, Marco (s.d.). s.v. “Romance Policial”. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-00889, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 18-04-2015.
- Newmark, Peter. «Non-literary in the Light of Literary Translation». *JoSTrans – The Journal of Specialized Translation* 1, número 1 (2004): s. pag. S. p. Acedido na Web. 10 de Janeiro de 2015. [http://www.jostrans.org/issue01/art\\_newmark.php](http://www.jostrans.org/issue01/art_newmark.php).
- . *A Textbook of Translation*. 7ª Edição. Harlow: Pearson Education Limited, 2003. Livro impresso.
- Nord, Christiane. «Dealing with Purposes in Intercultural Communication: Some Methodological Considerations». *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 14 (2001): 151-166. S. p. Acedido na Web. 15 de Junho de 2015. [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5290/1/RAEI\\_14\\_10.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5290/1/RAEI_14_10.pdf).
- . «Defining translation functions. The translation brief as a guideline for the trainee translator». *Ilha do Desterro* Edição especial: Translation Studies in Germany 2 (1997): 39-53. Acedido na Web. 21 de Junho de 2015. N. p. <http://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9208/9484>.
- . «Functionalism in Translation Studies». *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Ed: Bartri, Francesca e Millán, Carmen. Abingdon: Routledge, 2013. Livro impresso.
- . *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. 2ª Edição. Amesterdão: Rodopi, 2005. Livro impresso.
- . *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997. Livro impresso.
- Novak, Julia. «Biographical Fiction to Historiographic Metafiction: Rewriting Clara Schumann». *Brno Studies in English* 37, nº 2 (2011): pp. 145-158. S. p. Acedido na

Web. 21 de Maio de 2015.  
<http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/BSE/BSE%202011-37-2/11%20Novak.pdf>.

- . «Clara Wieck-Schumann in Vienna: The Making of a Star, Retold in Biofiction. Stardom: Discussions on Fame and Celebrity Culture». *Inter-Disciplinary Press* (2012): 3-12. Ed. Katarzyna Bronk. EBook. S. p. Acedido na Web. 21 de Maio de 2015. <https://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2012/02/novakcepaper.pdf>.
- . *Rewriting Clara Schumann: Intertextuality and Intermediality in Janice Galloway's Clara*. Munique: Grin Verlag, 2005. Livro impresso.
- Pinto, Ana Raquel Moço Meirim. «Imagens Convencionalizadas na tradução técnica. Relatório de Estágio de Tradução na Onoma». *Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa* (2013): 102 pp. Dissertação de Mestrado.
- Reiss, Katharina. «Type, kind and individuality of text: decision making in translation». *The Translation Studies Reader*. 2ª Edição. Ed. Venuti, Lawrence. Londres: Routledge, 2004. Livro impresso.
- . «Text types, translation types and translation assessment». *Readings in Translation Theory* Ed. Chesterman, Andrew. Helsínquia: Finn Lectura, 1989. Livro impresso.
- Ross, Angus. «Historical Novel». *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Ed. Childs, Peter e Fowler, Roger. Nova Iorque: Routledge, 2005. Livro impresso.
- Stockwell, Peter (2005). «Science Fiction». *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* Ed. Herman, David; Jahn, Manfred e Ryan, Marie-Laure. Nova Iorque: Routledge, 2005. Livro impresso.
- Stuart, Susan. «Are Clones Really Different? Evidence From a ‘Bildungsroman’: Eva Hoffman’s ‘The Secret’». *Critical Survey*, 20, nº 1 (2008): 43-55. Benghahn Journals, Nova Iorque. Acedido na Web. 20 de Junho de 2015. [http://www.jstor.org/stable/41556250?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/41556250?seq=1#page_scan_tab_contents).
- Vermeer, Hans J.. *The Translation Studies Reader* «Skopos and comission in translational action». Ed. Venuti, Lawrence. 2ª Edição. Londres: Routledge, 2004. Livro impresso.
- . *Esboço de uma Teoria da Tradução*. Rio Tinto: Edições Asa, 1986. Livro impresso.
- Wolf, Werner. «Music and Narrative». *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. Herman, David; Jahn, Manfred e Ryan, Marie-Laure. Nova Iorque: Routledge, 2005. Livro impresso.

## Bibliografia secundária

- Araújo, Filomena. «'Rizzoli & Isles' chega à Fox Life.» *Diário de Notícias*. 23 de Junho de 2011. Acedido na Web. 31 de Março de 2015. [http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content\\_id=1886987&seccao=Televis%C3%A3o](http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content_id=1886987&seccao=Televis%C3%A3o).
- Azeredo, Rui. «“Anjos e Demónios” – Dan Brown.» *Porta.livros*. S. p. 16 de Dezembro de 2012. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <https://portalivros.wordpress.com/2008/12/16/anjos-e-demonios-dan-brown/>.
- Bianco, Robert. «'Rizzoli & Isles' commits the ultimate crime of tedium.» *USA Today*. 7 de Dezembro de 2010. Acedido na Web. 31 de Março de 2015. [http://usatoday30.usatoday.com/life/television/reviews/2010-07-12-rizzoli12\\_ST\\_N.htm](http://usatoday30.usatoday.com/life/television/reviews/2010-07-12-rizzoli12_ST_N.htm).
- Bingham, Linda. «Crossing the Timeline: Michael Crichton's Bestseller as Social Criticism and History». *Falling into Medievalism*. Special Issue of *UNIVERSITAS: The University of Northern Iowa Journal of Research, Scholarship, and Creative Activity* (2006): S. p. Acedido na Web. 18 de Abril de 2015, em <http://www.uni.edu/universitas/archive/spring06/lindabingham.htm>.
- Branco, Francisco. Michael Crichton – Resgate no Tempo. *Biblioteca do Xico*. N. p. 27 de Fevereiro de 2012. Acedido na Web. 22 de Abril de 2015. <http://aminhalivraria.blogspot.pt/2012/02/michael-crichton-resgate-no-tempo.html>.
- Brock, Farnoosh. Michael Crichton: “Timeline”. *Prolific living*. S. p. S. d. Acedido na Web. 20 de Abril de 2015. <http://www.prolificliving.com/michael-crichton-timeline>.
- Butter, Michael. «Faking Conspiracy in the Novels of Dan Brown». *Academia* (s.d.). S. p. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. [https://www.academia.edu/5507735/Faking\\_Conspiracy\\_in\\_the\\_Novels\\_of\\_Dan\\_Brown](https://www.academia.edu/5507735/Faking_Conspiracy_in_the_Novels_of_Dan_Brown).
- Candeias, Jorge. Resgate no Tempo. *Revista electrónica de ficção científica e fantástico (e-nigma)*. 14 de Outubro de 2003. S. p. Acedido na Web. 19 de Abril de 2015. <http://e-nigma.com.pt/criticas/resgatetempo.html>.
- Cardoso, Manuel. «Anjos e Demónios – Dan Brown.» *Dos meus livros*. S. p. 3 de Agosto de 2010. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://aminhaestante.blogspot.pt/2010/08/anjos-e-demonios-dan-brown.html>.
- Carreguera, Vera. «O Aprendiz de Tess Gerritsen – Opinião.» *Crónicas de uma leitora*. S. p. 9 de Agosto de 2012. Acedido na Web. 1 de Abril de 2015. <http://cronicasdeumaleitora.blogspot.pt/2012/08/o-aprendiz-de-tess-gerritsen-opiniao.html>.
- Chavez, Joe. «Angels and Demons Book Review Summary.» *Allreaders.com*. S. p. S. d. Acedido na Web. 18 de Abril de 2015. <http://allreaders.com/book-review-summary/angels-and-demons-22103>.
- Child, Ben (2009). «Vatican weighs calling for boycott against Angels and Demons film.» *The Guardian*. 24 de Março de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://www.theguardian.com/film/2009/mar/24/vatican-weighs-boycott-against-angels-and-demons>.

- Chivers, Tom. «The Lost Symbol and The Da Vinci Code author Dan Brown: 50 factual errors.» *The Telegraph*. 25 de Setembro de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/6232148/The-Lost-Symbol-and-The-Da-Vinci-Code-author-Dan-Brown-50-factual-errors.html>.
- Desai, Anita, «Cards of Identity.» *New York Review of Books* 19 de Dezembro de 2012: n. pag. Acedido na Web. 20 de Junho de 2015. <http://www.nybooks.com/articles/archives/2002/dec/19/cards-of-identity/>.
- Gale, Patrick. «Composing a strategy for survival in a marriage of geniuses.» *The Telegraph*. 17 de Agosto de 2002. Acedido na Web. 15 de Abril de 2015. <http://www.telegraph.co.uk/culture/4728510/Composing-a-strategy-for-survival-in-a-marriage-of-geniuses.html>.
- Gemmell, Rosemary. «Clara by Janice Galloway.» *Reading and Writing*. N. p. 8 de Setembro de 2011. Acedido na Web. 15 de Abril de 2015. <http://ros-readingandwriting.blogspot.pt/2011/09/book-review-clara-by-janice-galloway.html>.
- Greene, Des. «The Secret by Eva Hoffman.» *Novel Suggestions. Fiction Book Reviews, Book News and Reading Suggestions*. S. p. 19 de Outubro de 2010. Acedido na Web. 20 de Junho de 2015. <http://novelsuggestions.com/2010/10/19/the-secret-by-eva-hoffman/>.
- Greer, W. R. «Book Review - Angels & Demons by Dan Brown.» *Reviewsofbooks.com*. S. p. S. d. Acedido na Web. 18 de Abril de 2015. [http://www.reviewsofbooks.com/angels\\_and\\_demons/review/](http://www.reviewsofbooks.com/angels_and_demons/review/).
- Greydanys, Stephen D.. Lies, Damned Lies and Dan Brow: Fact-checking *Angels & Demons*.» *Decentfilms.com*. S. p. S. d. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://decentfilms.com/new/articles/fact-checking-brown>.
- Griem, Bryan. «Angels & Demons.» *Christian Answers*. N. p. 15 de Maio de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://christiananswers.net/spotlight/movies/2009/angelsanddemons2009.html>.
- Guessoum, Nidhal. «Science and Religion in Dan Brown's 'Angels and Demons'.» *Nidhal Guessoum. Science, education, islam, philosophy, and more*. S. p. 3 de Setembro de 2011. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://nidhalguessoum.org/science-and-religion-in-dan-browns-angels-and-demons/>.
- Gutleben, Christian. «A Partial Panorama: Review of Louisa Hadley's Neo-Victorian Fiction and Historical Narratives: The Victorians and Us.» *Neo-Victorian Studies* 3:2 (2010): 218-224. Acedido na Web. 22 de Maio de 2015. [http://www.neovictorianstudies.com/past\\_issues/3-2%202010/NVS%203-2-10%20C-Gutleben%20Review%20of%20Hadley.pdf](http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/3-2%202010/NVS%203-2-10%20C-Gutleben%20Review%20of%20Hadley.pdf).
- Haven, Tom de. «Timeline.» *Entertainment Weekly*. 24 de Novembro de 1999. Consultado na Web. 18 de Abril de 2015. <http://www.ew.com/article/1999/11/24/timeline>.
- Hartlaub, Joe. Fire Ice. *Book Reporter*. S. p. 21 de Janeiro de 2011. Acedido na Web. 20 de Abril de 2015. <http://www.bookreporter.com/reviews/fire-ice>.
- Hickling, Alfred. «Music and Silence.» *The Guardian*. 15 de Junho de 2002. Acedido na Web. 15 de Abril de 2015. <http://www.theguardian.com/books/2002/jun/15/featuresreviews.guardianreview24>.
- Holden, Stephen. «Film Review, Eternal Conflict: Good vs. Medieval.» *The New York Times*. 26 de Novembro de 2003. Acedido na Web. 19 de Abril de 2015.

- <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C05EFDD1F3BF935A15752C1A9659C8B63>.
- J., Fábio. «Anjos e Demónios.» *Os livros. Um olhar sobre o universo literário*. S. p. 6 de Abril de 2007. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://oslivros.blogs.sapo.pt/27752.html>.
- Jaggi, Maya. «The Secret: A Fable for Our Time.» *The Guardian*. 29 de Setembro de 2001. Acedido na Web. 20 de Junho de 2015. <http://www.theguardian.com/books/2001/sep/29/fiction.reviews1>.
- Jesus, Gustavo. «Anjos e Demónios.» *Espaço de crítica artística*. S. p. 5 de Outubro de 2006. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://criticaartistica.blogspot.pt/2006/10/anjos-e-demnios.html>.
- Klausner, Harriet. «Detailed plot synopsis reviews of The Secret.» *Allreaders.com*. N. p. 29 de Abril de 2004. Acedido na Web. 20 de Junho de 2015. <http://allreaders.com/book-review-summary/the-secret-23536>.
- . «Fire Ice - The NUMA Files 3 Book Review Summary.» *Allreaders.com*. S. p. S. d. Acedido na Web. 19 de Abril de 2015. <http://allreaders.com/book-review-summary/fire-ice-the-numa-files-3-11917>.
- . «The Apprentice Book Review Summary.» *Allreaders.com*. S. p. S. d. Acedido na Web. 1 de Abril de 2015. <http://allreaders.com/book-review-summary/the-apprentice-12881>.
- «Lobo.» *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Priberam Dicionário [em linha], 2008-2013. Acedido na Web. 15 de Julho de 2015. <http://priberam.pt/dlpo/lobo>.
- Luís. «Anjos e Demónios.» *Ler y Criticar*. 16 de Janeiro de 2012. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://lerycriticar.blogspot.pt/2012/01/anjos-e-demonios.html>.
- McDonagh, Maitland. «Timeline.» *TV Guide*. S. d. Acedido na Web. 22 de Abril de 2015. <http://www.tvguide.com/movies/timeline/review/137147/>.
- McNamara, Mary. «Television review: 'Rizzoli & Isles'.» *Los Angeles Times*. 12 de Julho de 2010. Acedido na Web. 31 de Março. <http://articles.latimes.com/2010/jul/12/entertainment/la-et-rizzoli-isles-20100712>.
- Meagher, L.D.. «Review: Cussler's 'Fire Ice' lukewarm at best.» *CNN*. 4 de Setembro de 2002. Acedido na Web. 20 de Abril de 2015. <http://edition.cnn.com/2002/SHOWBIZ/books/09/04/review.cussler/index.html>.
- Melo, Filinto. «No cerne do filme «Anjos e Demónios».» *Ciência Hoje – Jornal de Ciência, Tecnologia e Empreendedorismo*. S. p. 16 de Maio de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://www.cienciahoje.pt/index.php?oid=31389&op=all>.
- Mendelsohn, Daniel. «Knights – Errant.» *The New York Times*. 21 de Novembro de 1999. Acedido na Web. 18 de Abril de 2015. <http://www.nytimes.com/1999/11/21/books/knights-errant.html>.
- Minzesheimer, Bob. «Michael Crichton: Science inspired his fiction.» *USA Today*. 11 de Junho de 2008. Acedido na Web. 22 de Abril de 2015. [http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2008-11-05-michael-crichton\\_N.htm](http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2008-11-05-michael-crichton_N.htm).
- Odom, Mel. «Book Review: The Apprentice by Tess Gerritsen.» *Blogcritics*. 17 de Janeiro de 2007. Acedido na Web. 30 de Março de 2015. <http://blogcritics.org/book-review-the-apprentice-by-tess/>.

- Quintas, António. «Anjos e Demónios: o Vaticano e as conversas laterais.» *RTP*. 11 de Maio de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://www.rtp.pt/cinemax/?t=Anjos-e-Demonios-o-Vaticano-e-as-conversas-laterais.rtp&article=351&visual=2&layout=8&tm=54>.
- S.a.. «Angels and Demons.» *eNotes Publishing*. Ed. Scott Locklear. eNotes.com, Inc. 18 de Abril de 2015. Acedido na Web. em <http://www.enotes.com/topics/angels-demons#summary-overview>.
- S.a.. «Angels and Demons.» *Goodreads*. S. p. S. d. Acedido na Web. 2 de Março de 2015. [http://www.goodreads.com/book/show/960.Angels\\_Demons?from\\_search=true&search\\_version=service\\_impr](http://www.goodreads.com/book/show/960.Angels_Demons?from_search=true&search_version=service_impr).
- S.a.. «Angels and Demons.» *Publisher's Weekly*. Edição de 5 de Janeiro de 2000. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://www.publishersweekly.com/978-0-671-02735-3>.
- S.a.. «Angels and Demons» [Versão Electrónica]. *Kirkus Reviews*. Edição de 1 de Abril de 2000. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/dan-brown/angels-and-demons/>.
- S.a.. «“Angels & Demons”: Myths, Lies and Smears.» *Catholic League For Religious and Civil Rights*. S. p. Abril de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://www.catholicleague.org/angels-demons-myths-lies-and-smears-2/>.
- S.a.. «Bertrand prevê vender este mês 70 mil “Anjos e Demónios”.» *Público*. 4 de Março de 2005. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/bertrand-preve-vender-este-mes-70-mil--anjos-e-demonios-9661>.
- S.a.. «Clara.» *Publisher's Weekly*. Edição de 1 de Fevereiro de 2003. Acedido na Web. 15 de Abril de 2015. <http://www.publishersweekly.com/978-0-684-84449-7>.
- S.a.. «Clara.» *Goodreads*. S. p. S. d. Acedido na Web. 10 de Fevereiro de 2015. [http://www.goodreads.com/book/show/468487.Clara?from\\_search=true&search\\_version=service](http://www.goodreads.com/book/show/468487.Clara?from_search=true&search_version=service).
- S.a.. «Clara» [Versão Electrónica]. *Kirkus Reviews*. Edição de 1 de Dezembro de 2002. Acedido na Web. 15 de Abril de 2015. <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/janice-galloway/clara-2/>.
- S.a.. «Como “Anjos e Demónios” contornou as leis do Vaticano.» *Visão*. 28 de Abril de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://visao.sapo.pt/como-anjos-e-demonios-contornou-as-leis-do-vaticano=f506247>.
- S.a.. «Fire Ice.» *Publishers Weekly*. Edição de 1 de Junho de 2010. Acedido na Web. 19 de Abril de 2015. <http://www.publishersweekly.com/978-0-399-14872-9>.
- S.a.. «Fire Ice» [Versão Electrónica]. *Kirkus Reviews*. Edição de 15 de Abril de 2002. Acedido na Web. 15 de Abril de 2015. <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/clive-cussler/fire-ice/>.
- S.a.. «Fire Ice.» *Goodreads*. S. p. S. d. Acedido na Web. 27 de Março de 2015. [http://www.goodreads.com/book/show/97595.Fire\\_Ice?from\\_search=true&search\\_version=service\\_impr](http://www.goodreads.com/book/show/97595.Fire_Ice?from_search=true&search_version=service_impr).
- S.a.. «Gelo Ardente.» *Espirros*. S. p. 31 de Agosto de 2008. Acedido na Web. 20 de Abril de 2015. <http://espirros.blogspot.pt/2008/08/gelo-ardente.html>.

- S.a.. «Polémica em torno de “Anjos e Demónios”.» *Euronews*. 4 de Maio de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://pt.euronews.com/2009/05/04/polemica-em-torno-de-anjos-e-demonios/>.
- S.a.. «Rizzoli & Isles (2010-).» *IMDB*. S. p. S. d. Acedido a 2 de Abril de 2015, em [http://www.imdb.com/title/tt1551632/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1551632/?ref=fn_al_tt_1).
- S.a.. «Tess Gerritsen – O Aprendiz [Opinião].» *Menina dos Policiais*. 2 de Junho de 2011. Acedido na Web. 1 de Abril de 2015. <http://verovsky-meninadospoliciais.blogspot.pt/2011/05/tess-gerritsen-o-aprendiz.html>.
- S.a.. «Tess Gerritsen – The Apprentice.» *Criminal reviews*. S. p. 6 de Abril de 2009. Acedido na Web. 31 de Março de 2015. <https://criminalreviews.wordpress.com/2009/04/06/tess-gerritsen-the-apprentice/>.
- S.a.. «The Apprentice» [Versão Electrónica]. *Kirkus Reviews*. Edição de 1 de Julho de 2002. Acedido na Web. 31 de Março de 2015. <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/tess-gerritsen/the-apprentice-3/>.
- S.a.. «The Secret.» *Critical Survey of Contemporary Fiction*. Ed. Frank Northen Magill, eNotes.com, Inc. 20 de Junho de 2015. Acedido na Web. <http://www.enotes.com/topics/secret#summary-secret-1>.
- S.a.. «The Apprentice (Rizzoli & Isles #2).» *Goodreads*. S. p. S. d. Acedido na Web. 15 de Março de 2015. [http://www.goodreads.com/book/show/715834.The\\_Apprentice?from\\_search=true&search\\_version=service](http://www.goodreads.com/book/show/715834.The_Apprentice?from_search=true&search_version=service).
- S.a.. «The Secret.» *Publisher's Weekly*. Edição de 1 de Outubro de 2010. Acedido na Web. 20 de Junho de 2015. <http://www.publishersweekly.com/978-1-58648-150-6>.
- S.a.. «The Secret.» *Goodreads*. S. p. S. d. Acedido na Web. 10 de Junho de 2015. [http://www.goodreads.com/book/show/854679.The\\_Secret?from\\_search=true&search\\_version=service](http://www.goodreads.com/book/show/854679.The_Secret?from_search=true&search_version=service).
- S.a.. «The Secret» [Versão electrónica]. *Kirkus Reviews*. Edição de 1 de Agosto de 2002. Acedido na Web. 20 de Junho 2015. <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/eva-hoffman/the-secret-3/>.
- S.a.. «The secret by eva hoffman, mind-body identity theory fiction.» *Not native fruit*. S. p. 9 de Fevereiro de 2010. Acedido na Web. 20 de Junho de 2015. [http://knitandcontemplation.typepad.com/not\\_native\\_fruit/2010/02/the-secret-by-eva-hoffman-mindbody-identity-theory-fiction.html](http://knitandcontemplation.typepad.com/not_native_fruit/2010/02/the-secret-by-eva-hoffman-mindbody-identity-theory-fiction.html).
- S.a.. «Timeline.» *Goodreads*. S. p. S. d. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. [http://www.goodreads.com/book/show/7669.Timeline?from\\_search=true&search\\_version=service](http://www.goodreads.com/book/show/7669.Timeline?from_search=true&search_version=service).
- S.a.. «Timeline» [Versão Electrónica]. *Kirkus Reviews*. Edição de 1 de Novembro de 1999. Acedido na Web. 19 de Abril de 2015. <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/michael-crichton/timeline>.
- S.a.. «Timeline (2003).» *Rotten Tomatoes*. S. p. S. d. Acedido na Web. 18 de Abril de 2015. <http://www.rottentomatoes.com/m/timeline/>.
- S.a.. «Vaticano diz que «Anjos e Demónios» é filme «problemático».» *TVI 24*. 23 de Março de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015. <http://www.tvi24.iol.pt/cinebox/23-03-2009/vaticano-diz-que-anjos-e-demonios-e-filme-problematico>.

- S.a.. «2009 Worldwide Grosses.» *Box Office Mojo*. S. p. S. d. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015.  
<http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2009&p=.htm>.
- Schiff, Stacy. «Anything but a Lullaby.» *The New York Times*. 16 de Fevereiro de 2013. Acedido na Web. 15 de Abril de 2015.  
<http://www.nytimes.com/2003/02/16/books/anything-but-a-lullaby.html>.
- Sherwell, Philip e Wynne-Jones, Johnathan. «Catholics attack Dan Brown film Angels and Demons.» *The Telegraph*. 4 de Maio de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015.  
<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/5262555/Catholics-attack-Dan-Brown-film-Angels-and-Demons.html>.
- Singh, Anita. «Vatican ‘to call for boycott’ of Tom Hanks film Angels & Demons.» *The Telegraph*. 24 de Março de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015.  
<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/5038815/Vatican-to-call-for-boycott-of-Tom-Hanks-film-Angels-and-Demons.html>.
- Speer, Cindy. «The Apprentice.» *MostlyFiction Book Reviews*. S. p. 12 de Dezembro de 2005. Acedido na Web. 1 de Abril de 2015. <http://mostlyfiction.com/sleuths/gerritsen.htm>.
- Squires, Nick. «‘Angels and Demons’ producers defied Vatican ban.» *The Telegraph*. 27 de Abril de 2009. Acedido na Web. 16 de Abril de 2015.  
<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/5225645/Angels-and-Demons-producers-defied-Vatican-ban.html>.
- Taylor, A.. «Timeline.» *Andy’s Anachronisms - Exploring the Themes of Time Travel and Alternate Universes in Literature and Entertainment*. S. p. 19 de Novembro de 2005. Acedido na Web. 20 de Abril de 2015.  
[http://www.timetravelreviews.com/books/crichton\\_timeline.html](http://www.timetravelreviews.com/books/crichton_timeline.html).