

Filipa Odete de Vasconcelos Vaz Barbosa

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos

Variante Tradução Literária Inglês-Português

**Tradução de Contos Seleccionados de Ray Bradbury**

2014

Sob a orientação de: Prof.<sup>a</sup> Doutora Filomena Vasconcelos

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/Projeto/IPP:

## Índice

Agradecimentos.....	3
Resumo.....	4
Introdução.....	5
Biografia de Ray Bradbury.....	7
O Método da Escrita de Ray Bradbury.....	11
A Preferência pelo Conto.....	17
➤ O Conto – Uma Perspetiva Histórica.....	18
➤ A Popularidade do Conto.....	20
➤ O Conto e as Artes Visuais.....	21
➤ O Conto e a Poesia.....	24
➤ Na Atualidade.....	25
A Questão da Ficção Científica.....	26
A Metáfora.....	31
Perspetivas de Tradução.....	35
Problemas de Tradução.....	40
We'll Always Have Paris.....	46
“Os Campos do Crepúsculo”.....	50
“Uma Canção de Embalar”.....	56
“Chegada e Partida”.....	60
“De Regresso a Casa”.....	73
“Des-conversa de Travesseiro”.....	84
“Um Encontro Literário”.....	91
Conclusão.....	97
Bibliografia.....	99

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer o acompanhamento e o apoio dado pela minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Doutora Filomena Vasconcelos.

Agradeço também a toda a minha família que sempre me motivou e incentivou mesmo nos momentos mais difíceis, nunca permitindo que me entregasse à desmotivação.

Gostaria de agradecer especialmente aos meus tios, Eliana e Miguel Felgueiras, por sempre me motivarem a dar o meu melhor, pelo seu apoio incondicional em toda minha vida de estudante. À minha tia por me ter incentivado à leitura e me introduzir no mundo de Ray Bradbury ao oferecer-me o livro *Fahrenheit 451*.

Aos meus amigos, à Bruna Cardoso por todas as suas palavras de encorajamento.

A todos os professores do Mestrado de Estudos Anglo-Americanos, pelos conhecimentos que transmitiram aos seus alunos. Assim como, a todos os meus colegas de mestrado. Em especial, agradeço à minha companheira de luta Sofia Ribeiro que sempre me deu muita força.

## **Resumo**

Esta dissertação de Mestrado tem por objetivo a tradução dos contos “The Twilight Greens”, “When the Bough Breaks”, “Arrival and Departure”, “Fly Away Home”, “Un-Pillow Talk” e “A Literary Encounter”, do escritor americano Ray Bradbury.

A primeira parte deste trabalho centra-se numa breve contextualização da vida do autor, as particularidades da sua escrita, a preferência pelo conto e alguns aspetos relativos à metodologia do seu trabalho como, por exemplo, o recurso à metáfora e a questão da ficção científica.

A segunda parte contém uma pequena reflexão sobre a coletânea de onde estes contos foram retirados, uma análise das diferentes perspetivas de tradução e os principais problemas enfrentados ao longo de todo o processo de tradução.

## **Abstract**

This master degree dissertation focuses on the translation of the short stories “The Twilight Greens”, “When the Bough Breaks”, “Arrival and Departures”, “Fly Away Home”, “Un-Pillow Talk” and “A Literary Encounter”, by the American writer Ray Bradbury.

The first part of this work centers on a brief contextualization of the life of the author, the singularities of his writing, his preference for the short story and some issues considering his work method such as the use of the metaphor and the question of science fiction.

The second part contains a small reflection on the anthology from which these short stories were taken, an analysis of the different perspectives of translation and the main problems faced during the translation process.

Palavras-Chave: Tradução; Conto; Ray Bradbury.

## Introdução

Ray Bradbury sempre foi a minha escolha principal para servir como objeto de estudo e análise durante todo este processo de elaboração da dissertação. A minha paixão pelo escritor surgiu bem cedo, logo após ter lido um dos seus mais importantes romances *Fahrenheit 451*.

É interessante notar que a sua capacidade de criar histórias em apenas algumas horas, impressionantes para o leitor, sempre criaram um medo e incerteza que invadiam Bradbury em todo o processo do seu trabalho. Algo que poderia ser expresso nas palavras de Cyril Connolly, na sua obra *The Unquiet Grave*:

The true function of a writer is to produce a masterpiece (...) no other task is of any true consequences. Obvious though this should be, how few writers will admit it, or having made the admission, will be prepared to lay aside the piece of iridescent mediocrity on which they have embarked! Writers always hope that their next book is going to be their best, for they will not acknowledge that it is their present way of life which prevents them from ever creating anything different or better. (apud Eller, 2013)

O medo de produzir algo que não correspondesse àquilo que considerava como sendo ficções perfeitas ou de não acabar de todo era bastante presente na vida de Ray Bradbury, e isso marcava a forma como ele se apresentava perante os seus leitores, críticos e editores.

O seu estilo e criatividade destacavam-se em toda sua obra. Descrevia-se como um “emotionalist”. (apud Eller, 2013)

I have nothing but my emotions to go on (...) I am compensated by allowing myself to believe that while the scientific man can tell you the exact size, location, pulse, musculature and color of the heart, we emotionalists can find and touch it quicker. (apud Eller, 2013)

Para além disso, Bradbury é muitas vezes classificado como um escritor de ficção científica. No entanto, o autor insistia que a fantasia era essencial na sua ficção, pois a considerava como a fonte dos medos e desejos do nosso inconsciente que alimentam os sonhos, ou fobias, por consequência, a nossa criatividade. Desse modo, era impossível categorizá-lo como apenas sendo um escritor de tal género.

Toda a sua obra é marcada por um estilo altamente emocional e rico em metáforas. Demasiada ênfase nas emoções poderá não servir no contexto de um romance, mas nos contos isso servia como um ponto a seu favor. Foi precisamente o seu estilo pessoal que o marcou como um grande escritor de contos. Considerava que a sua criatividade era expressa da melhor maneira no contexto de um conto. Bradbury receava o trabalho e o tempo que produzir um romance requeria e que, no final, poderia não ter qualquer importância. Porém, acabou por conseguir ultrapassar as suas limitações e tornar-se notório pelos seus romances.

The remarkable and often dark fantasies at the heart of his creativity transcended genre barriers as he attempted to understand the ambiguities of life and death and the paradoxes of the human soul. (apud Eller, 2013)

Espero que com este trabalho tenha conseguido despertar o interesse e a curiosidade do leitor de mergulhar na imensidão das obras de Ray Bradbury e que continue a dar reconhecimento e valorização a toda a sua obra.

## Biografia de Ray Bradbury

Ray Douglas Bradbury nasceu no dia 22 de Agosto de 1920, em Waukegan, Illinois. O terceiro filho de Leonard Spaulding Bradbury, que trabalhava como técnico de instalações de linhas telefônicas, e de Esther Marie Moberg Bradbury. Bradbury tinha dois irmãos gêmeos mais velhos, Leonard e Samuel, nascidos em 1916, e uma irmã mais nova, Elizabeth, nascida em 1926, que viria a morrer um ano depois.

Bradbury sempre descreveu a sua infância detalhadamente, alegando mesmo ter recordações do seu nascimento, da sensação de amamentação e da dor da circuncisão. Acreditava que os seus sentidos tinham sido altamente intensificados, como resultado do seu nascimento com dez meses de gestação. Um trauma que viria a ser bem explorado num dos seus contos mais estranhos, de 1946, “The Small Assassin”<sup>1</sup>.

What if birth trauma can translate into hate during the first hours of life? What if a ten-month baby developed more quickly than the norm, and found the ability to turn on its parents with murderous intent? Is it merely fear projected by a mother who nearly died in childbirth? Or is there really a small movement in the dark at the top of the stairs, carefully planting a toy that sends the mother tumbling to her death? (apud Eller, 2013)

Mesmo antes de conseguir ler, a sua criatividade era alimentada por ilustrações impressas e pelo cinema. Mas só mais tarde é que a sua formação como autor viria a desenvolver-se, quando Bradbury descobriu a maravilha dos livros. Para ele, a leitura só estaria completa se esta envolvesse todos os seus sentidos. Assim, através do cheiro, da visão e do toque é que os personagens dos livros ganhavam vida.

Quite suddenly, a man or a woman or a child leapt off the page and stood there with you in the immense silence. Then you sat with them for an hour and ran with them and laughed and wept with them. (Bradbury, 1996)

Mas seriam as vozes dos próprios autores que teriam mais impacto em Bradbury, que considerava os livros personificações dos seus criadores e, como tal, queimar um livro seria como queimar o seu autor e queimar o autor seria negar a nossa própria

---

<sup>1</sup> “The Small Assassin” conta a história de um casal que planeia ter um filho. Quando Alice dá à luz, o parto não corre como planeado. Apesar de tudo, o bebé nasce saudável. No entanto, Alice está convencida que o recém-nascido a deseja matar.

humanidade. Uma das verdades bem patentes na sua obra *Fahrenheit 451*<sup>2</sup>. Desse modo, as suas visitas à biblioteca da cidade tornaram-se constantes e, como viria mais tarde a admitir, a fonte da sua educação.

Libraries raised me. I don't believe in colleges and universities. I believe in libraries because most students don't have any money. When I graduated from high school, it was during the Depression and we had no money. I couldn't go to college, so I went to the library three days a week for 10 years.<sup>3</sup>

Ainda bem jovem, foi-lhe erroneamente diagnosticado uma doença degenerativa que o poderia levar à cegueira. Este acontecimento teve um grande impacto na sua vida escolar, levando ao isolamento do escritor.

Dizia que não era bom estudante porque não conseguia aprender em ambientes formais escolares. Devido à sua educação inicial pelo cinema e pelas imagens, Bradbury afirmava ser um aprendiz visual. Algo que se viria a traduzir na paixão por romances gráficos, sentindo-se atraído por histórias como *Tarzan of the Apes* de Edgar Rice Burrough e as histórias de Clark Ashton Smith publicadas na revista de ficção científica *Wonder Stories*. A capacidade de Smith em transmitir uma intensidade sensorial nas suas obras viria a marcar Bradbury, que mais tarde refletiu:

One of the first things a fiction writer must learn is the business of enclosing his characters, and therefore his readers, in a scene, an atmosphere, providing a frame of reference... From that point on, no matter how improbable the miracles you wish to introduce, your reader is unable to resist them, regardless of how high, wide or grotesque they may be. (apud Eller, 2013)

Aos doze anos, um encontro com *Mr. Electrico*, que atuava numa feira, viria a decidir todo o seu futuro. Na sua atuação, *Mr. Electrico* apontara uma espada cheia de eletricidade a Bradbury e ordenara-lhe: "*Live forever!*", a única maneira de consegui-lo seria através da escrita diária. Foi com essa idade que Bradbury começou a fazer magia, que era a sua grande paixão. Se não tivesse descoberto a escrita, teria dedicado a sua

---

<sup>2</sup> *Fahrenheit 451* apresenta um futuro no qual a sociedade americana proíbe a leitura e a distribuição de livros, visto que são considerados a causa da discórdia e da infelicidade. Os "bombeiros" têm como principal função queimar todos os livros que encontrarem.

<sup>3</sup>In <http://www.theguardian.com/books/2009/jun/22/ray-bradbury-defends-libraries>. Consultado em 11.6.14

vida à magia. Esta capacidade de recordar os seus medos de criança e transpô-los numa prosa metafórica fascinante viria a marcar a sua obra.

Os seus pais ofereceram-lhe uma máquina de escrever que impulsionou essa ambição de escrever todos os dias. Este exercício viria a libertar a sua imaginação e mais tarde viria a refletir sobre todo este processo:

That's the process, that's why people like me, because my fingertips are releasing life into my stories, and that's why I'm popular. Not for my intellect – my intelligence is in the background, and stands there and watches, but it watches the fingertips, and all the stuff comes out in the typewriter. (apud Eller, 2013)

Quando tinha catorze anos mudou-se para Los Angeles com a família. No liceu, era notado pelos professores que admiravam a dedicação de Bradbury à escrita. Muita da sua narrativa era inspirada pela ficção científica da época.

Ainda no liceu, juntou-se ao clube *Los Angeles Science Fiction League*, onde viria a conhecer Forrest Ackerman, Henry Kuttner e Ray Harryhausen. Estes clubes desempenharam um papel importante na vida de Bradbury. Era através deles que convenções sobre ficção científica eram realizadas, onde apreciadores do género podiam discuti-lo com escritores e editores, levando muitos a tornarem-se autores conhecidos no mundo da ficção científica. No entanto, este interesse no género causou vários problemas na vida escolar do autor. Bradbury tornou-se o único aluno na aula de escrita a não ter uma das suas histórias publicadas no jornal da escola porque escrevia ficção científica.

Em 1937, frequentou um curso de Astronomia que lhe concedeu alguns conhecimentos básicos sobre o sistema solar, mas o seu principal interesse incidia sobre os planetas, em particular Marte, e os asteroides. Toda esta experiência o viria a dotar com a informação necessária para o enredo das suas aventuras planetárias que viriam a marcar o seu trabalho na ficção científica.

Durante o ano de 1941, Bradbury escreveu cinquenta e duas histórias e conseguiu vender apenas três. Porém, esse rendimento permitiu-lhe abandonar o trabalho como vendedor de jornais e dedicar-se apenas à escrita.

Viria a conhecer a sua futura esposa, Susan McClure, numa livraria e em 1947 oficializaram essa união. Entre 1949 e 1958, tiveram quatro filhas: Susan Marguerite, Ramona Anne, Bettina Francion e Alexandra Allison. Continuou a sustentar a família com a venda das suas histórias, tornando-se o único escritor de ficção científica deste período mais bem remunerado pelo seu trabalho.

Foi entre finais dos anos 40 e início dos 50 que Bradbury escreveu algumas das suas obras mais conhecidas: *O Mundo Marciano* (1950), *O Homem Ilustrado* (1951) e *Fahrenheit 451* (1953).

Bradbury também escreveu alguns guiões para o cinema. O seu primeiro trabalho foi na *Universal Studios*, resultando no primeiro filme de ficção científica em 3-D, conhecido como *Vieram do Espaço*. Em 1953, o realizador John Huston pediu-lhe para escrever um guião para *Moby Dick*, um projeto que levaria, a ele e à família, a mudarem-se para a Irlanda durante sete meses, que viria a servir de inspiração para o romance *Green Shadows, White Whale*, um relato ficcional da sua própria viagem.

Para além de escrever guiões, Bradbury também escreveu peças, poesia, um livro sobre a escrita criativa e inúmeros ensaios. Todo este trabalho criativo deve-se em grande parte ao seu hábito de escrever todos os dias, sem nunca falhar.

I have learned, on my journeys, that if I let a day go by without writing, I grow uneasy. Two days and I am in tremor. Three and I suspect lunacy. Four and I might as well be a hog, suffering the flux in a wallow. An hour's writing is tonic. I'm on my feet, running in circles, and yelling for a clean pair of spats. (Bradbury, 1996)

Recebeu vários prémios ao longo da sua carreira. Em 1988, a *Science Fiction and Fantasy Writers of America*, a associação mais importante de tais escritores, concederam-lhe o prémio *Grand Master Nebula*. *The Horror Writers Association* atribuíram-lhe o prémio mais importante, *Bram Stoker*. Os seus outros prémios incluem um *Emmy* pela peça televisiva *The Halloween Tree* e uma nomeação aos Óscares, em 1962, pelo filme de animação *Icarus Montgolfier Wright*.

Bradbury morreu em Los Angeles, no dia 5 de Junho de 2012, aos 91 anos, resultado de doença prolongada. No dia seguinte, a Casa Branca emitiu uma declaração pública do presidente Barack Obama sobre Bradbury:

For many Americans, the news of Ray Bradbury's death immediately brought to mind images from his work, imprinted in our minds, often from a young age. His gift for storytelling reshaped our culture and expanded our world. But Ray also understood that our imaginations could be used as a tool for better understanding, a vehicle for change, and an expression of our most cherished values. There is no doubt that Ray will continue to inspire many more generations with his writing.<sup>4</sup>

O trabalho de Ray Bradbury continua até hoje a influenciar muitos. O cineasta Steven Spielberg afirmou que Bradbury foi a musa, em grande parte, da sua obra de ficção científica. O autor Stephen King afirmou sobre o trabalho de Bradbury:

Ray Bradbury wrote three great novels and three hundred great stories. One of the latter was called 'A Sound of Thunder'. The sound I hear today is the thunder of giant's footsteps fading away. But the novels and stories remain, in all their resonance and strange beauty.<sup>5</sup>

Bradbury conseguiu cumprir com a sua promessa a *Mr. Electrico*. Tornou-se num mágico, e imortalizou-se através da escrita, transportando o seus leitores, através das suas obras, para universos e situações fantásticas.

### **O Método de Escrita de Ray Bradbury**

A escrita sempre desempenhou um papel vital no trabalho de Bradbury. Desde bem cedo, tomou a iniciativa de escrever todos os dias para o resto da sua vida. Desse modo, é importante perceber o que atraiu este autor a uma arte tão versátil como a escrita.

De acordo com alguns dos seus testemunhos, a escrita ensina-nos que estamos vivos e que isso é um privilégio e não um direito. Para além disso, como qualquer outra arte, é uma questão de sobrevivência. Para muitos, incluindo ele, não escrever equivalia à morte. Trata-se de uma luta diária que poderá ser ganha com apenas um pequeno esforço. Relativamente a este assunto, Bradbury faz uma ilustração bastante interessante:

---

<sup>4</sup> In <http://www.whitehouse.gov/blog/2012/06/06/president-obama-ray-bradbury>. Consultado em 11.6.14

<sup>5</sup> In <http://edition.cnn.com/2012/06/06/showbiz/ray-bradbury-obit/>. Consultado em 11.6.14

Remember that pianist who said that if he did not practice every day *he* would know, if he did not practice for two days, the *critics* would know, after three days, his *audience* would know. (Bradbury, 1996)

Da mesma maneira, os escritores enfrentam esse mesmo perigo. Seria como se de uma doença se tratasse, os venenos da vida iriam acumular-se e, eventualmente, levariam à morte ou à loucura, a não ser que os conseguisse tirar cá para fora através da escrita. Os horrores da vida já são demasiados e, como tal, a escrita poderia servir como uma cura.

Bradbury defendia que era vital desenvolvermos o *gusto*, o entusiasmo ou excitação, pela escrita, provavelmente um dos aspetos mais importantes no trabalho de um escritor, que irá moldar todo o seu material e direcioná-lo no caminho que deve seguir. Se a paixão, a diversão e o excitação estão ausentes, é como se fosse um escritor pela metade. Desse modo, ele apresenta como sendo a sua fórmula:

What do you want more than anything else in the world? What do you love, or what do you hate? Find a character, like yourself, who will want something or not want something, with all his heart. Give him running orders. Shoot him off. Then follow as fast as you can go. (...) The zest and gusto of his need, and there is zest in hate as well as in love, will fire the landscape and raise the temperature of your typewriter thirty degrees. (Bradbury, 1996)

Todos os grandes escritores se depararam com esta grande dualidade, o amor e o ódio, e todos eles exploraram esses temas nos seus trabalhos. Bradbury incentiva todo aquele que deseja tornar-se escritor a fazer o mesmo.

No entanto, um problema com o qual todos os escritores se deparam é o facto de qualquer campo em que se irá debruçar já foi e continua a ser explorado em livros e revistas. Assim, o risco de imitação é elevado. O próprio Bradbury enfrentou este mesmo problema com os escritores que tanto admirava. Uma das maneiras de se ter libertado desse perigo foi por usar associações de palavras, anotando breves descrições de ódios e amores.

The lists ran something like this: THE LAKE. THE NIGHT. THE CRICKETS. THE RAVINE. THE ATTIC. THE BASEMENT. THE TRAPDOOR. THE BABY. THE CROWD. THE NIGHT TRAIN. THE FOG HORN. THE

SCYTHE. THE CARNIVAL. THE CAROUSEL. THE DWARF. THE MIRROR MAZE. THE SKELETON. (Bradbury, 1996)

Através destas listas, Bradbury conseguia encontrar paixões e medos que estavam adormecidos no seu subconsciente. Por exemplo, em relação a esta lista de nomes, o autor recorda o medo pelo circo e feiras. O processo era muito simples: escolhia um destes nomes e tentava escrever um poema longo, muitas vezes o poema acabava por se tornar numa história. Era como se o personagem lhe aparecesse e acabasse o conto por ele. Alguns destes nomes deram origem a muitos dos seus contos mais célebres.

I looked at my list, saw SKELETON, and remembered the first artworks of my childhood. I drew skeletons to scare my girl cousins. I was fascinated with those unclothed medical displays of skulls and ribs and pelvic sculptures. (...) Why not write a story about a man who is terrified to discover that under his skin, inside his flesh, hidden, is a symbol of all the Gothic horrors in history – a skeleton! (Bradbury, 1996)

Porém, Bradbury nem sempre escreveu baseando-se nas suas listas. Um desses casos ocorreu quando um dos seus amigos próximos, Henry Kuttner, lhe ofereceu o livro *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson. Após a sua leitura, sentiu-se inspirado a escrever um romance passado em Marte, com personagens similares às de Kuttner. Ao longo dos anos, escreveu várias histórias sobre o Planeta Vermelho. E, assim, surgiu o *The Martian Chronicles*.

Bradbury também abordou a importância de cada autor possuir uma “Musa”. O subconsciente em termos criativos, para os escritores, tratava-se da sua “Musa”. E, como tal, era importante alimentá-la com sons, cheiros, sabores, pessoas, eventos, animais, toda a experiência de uma vida que se vão acumulando no subconsciente e quando necessárias aparecem sem que o escritor se tenha apercebido. Tudo isto contribui para a sua originalidade e exclusividade, porque ninguém consegue encarar determinado evento na vida do mesmo modo que outra pessoa. Cada um é original e qualquer um que fale do coração, para Bradbury, era como se falasse poesia.

My father and I were really not great friends, until very late. His language, his thought, from day to day, was not remarkable, but whenever I said, “Dad, tell me about Tombstone when you were seventeen,” or “the wheatfields, Minnesota,

when you were twenty,” Dad would begin to speak about running away from home. (...) But after he had talked five or six minutes and got his pipe going, quite suddenly the old passion was back, (...) all, all of it, and the cadence there, the moment, the many moments of truth, and, therefore, poetry. The Muse was suddenly there for Dad. (Bradbury, 1996)

Assim, Bradbury incentiva o escritor a olhar para o *eu* interior, pois seria lá que encontraria a sua “Musa”. No entanto, não se tratava de um processo fácil, uma vez que o escritor poderia encontrar o seu constrangimento, a autoconsciência e a crítica, o que o levaria a abrir-se cada vez menos. Seria importante, dessa maneira, desenvolver e alimentar o seu subconsciente com os alimentos certos. Bradbury incentiva à leitura de poesia todos os dias porque ajuda a treinar os músculos que não são frequentemente usados e, para além disso, expande todos os seus sentidos. E esta exploração dos sentidos é uma técnica muito importante para qualquer escritor que deseja convencer o seu leitor a participar na história.

Because in order to convince your reader that he is *there*, you must assault each of his senses, in turn, with color, sound, taste, and texture. If your reader feels the sun on his flesh, the wind fluttering his shirt sleeves, half your fight is won. The most improbable tales can be made believable, if your reader, through his senses, feels certain that he stands at the middle of events. He cannot refuse, then, to participate. (Bradbury, 1996)

É importante ler os autores que escrevem da mesma maneira que o escritor gostaria de escrever e pensar. Porém, Bradbury também incentiva à leitura de outros autores para serem estimulados em diferentes direções. Mas a constante deve permanecer sempre a mesma: a procura, a paixão e a honestidade. O dinheiro e a vaidade não podem interferir e desviar o autor de todas as coisas que foi acumulando ao longo da sua vida, de tudo aquilo que o tornam único e indispensável a outros.

If anything is taught here, it is simply the charting of the life of someone who started out to somewhere – and went. I have not so much thought my way through life as done things and found what it was and who I was after the doing. Each tale was a way of finding selves. Each self found each day slightly different from the one found twenty-hours earlier. (Bradbury, 1996)

Bradbury defendia que trabalhar apenas com o objetivo de alcançar um fim seria uma atitude de autodestruição, resultando em aborrecimento e no declínio da criatividade do artista. Tanto no aspecto comercial, bem como no que diz respeito à fama, ele insiste que seria tudo uma mentira e que o escritor não estaria verdadeiramente a criar, mas sim a imitar. No entanto, não é que a fama e a fortuna sejam erradas, desde que sejam apenas encaradas como uma recompensa por um trabalho verdadeiramente bem feito. Tudo isso vem no fim e, como tal, não poderá ser levado em conta enquanto o escritor cria. A verdadeira recompensa advém da reação dos seus leitores:

What is the greatest reward a writer can have? Isn't it that day when someone rushes up to you, his face bursting with honesty, his eyes afire with admiration and cries, 'The new story of yours was fine, really wonderful!' (Bradbury, 1996)

Outro aspecto importante na escrita de Bradbury é o processo de relaxamento. Mesmo quando um escritor, que é descrito como sendo “comercial” e “artificial”, se apaixona por uma ideia, a sua entrega ao trabalho deixa de ser uma mentira, passando a entrar no campo da criatividade. Quando o autor se entrega ao trabalho sem pensar, resulta em maior relaxamento e, por consequência, resulta numa maior criatividade.

Para Bradbury, a qualidade do seu trabalho advinha da sua quantidade. Quanto mais tempo investisse no seu desenvolvimento, mais experiência ganhava e só daí é que poderia alcançar a qualidade. Para além disso, através desse investimento no trabalho, o escritor aprendia o que deveria deixar de lado, conseguiria apenas transmitir as suas emoções e seguir na direção desejada, sem complicações.

By work, by quantitative experience, man releases himself from obligation to anything but the task at hand. The artist must not think of the critical rewards or money he will get for painting pictures. He must think of beauty here in this brush ready to flow if he will release it. (Bradbury, 1996)

Independentemente do trabalho feito, falhar é desistir. Trata-se de um processo contínuo e, como tal, nada pode falhar. O trabalho pode ser bom ou mau, mas o mais importante é aprender dele. Se prossegue com o seu trabalho árduo, o escritor não falha. Parar de trabalhar, para Bradbury, seria desistir, o que poderia levar à destruição do processo criativo. O mais importante é libertar a sua própria verdade e só conseguirá

alcançar isso se trabalhar arduamente, ganhando experiência, no que resulta numa nova confiança e, por consequência, atinge o patamar de relaxamento.

For if one works, one finally relaxes and stops thinking. True creation occurs then and only then. (Bradbury, 1996)

Porém, Bradbury não defende que todo o pensamento seja errado. Mas o que o escritor deve considerar é o seguinte: o que realmente penso do mundo? Quais são os meus amores, ódios e medos? Só quando souber as respostas é que deverá transmiti-las para o papel. O autor entrará em contato com o seu próprio *eu*.

What are we trying to uncover in this flow? The one person irreplaceable to the world, of which there is no duplicate. *You*. As there was only one Shakespeare, Molière, Dr. Johnson, so you are that precious commodity, the individual man, the man we all democratically proclaim, but who, so often, gets lost, or loses himself, in the shuffle. (Bradbury, 1996)

Será interessante salientar que Bradbury enfatiza um aspecto que muitos escritores esquecem: o dinheiro e a fama são dádivas entregues apenas depois de se ter contribuído ao mundo com a sua melhor e exclusiva verdade. E será essa individualidade que o tornará único, um novo elemento a ser descoberto, porque se trata da sua própria história, da verdade.

Because I have always tried to write my own story. Give it a label if you wish, call it science fiction or fantasy or the mystery or the western. But, at heart, all good stories are the one kind of story, the story written by an individual man from his individual truth. (Bradbury, 1996)

A imitação também faz parte do processo de aprendizagem, Bradbury admitiu que só aos vinte e dois anos é que conseguiu escrever uma história à qual poderia chamar de verdadeiramente sua. Desse modo, seria importante escolher um campo de escrita ao qual o escritor se sentisse atraído. Só assim, a paixão o protegeria da imitação.

Bradbury defende que o *Zen*, a meditação, poderá ser a resposta para os problemas de qualquer escritor. Insiste que mesmo sem entender o conceito da palavra em si, ao seguir o seu instinto, o autor descobre a sua própria verdade. Dessa maneira, as suas

personagens tomam conta da história, são elas que escrevem o enredo, sem qualquer tipo de intenção comercial.

*Plot* is no more than footprints left in the snow *after* your characters have run by on their way to incredible destinations. *Plot* is observed after the fact rather than before. It cannot precede action. It is the chart that remains when an action is through. That is all *Plot* ever should be. It is human desire let run, running and reaching a goal. It cannot be mechanical. It can only be dynamic. (Bradbury, 1996)

Dessa maneira, será essencial que um escritor sábio conheça o seu próprio subconsciente. Só assim é que conseguirá transmitir a sua verdade sobre o mundo. E, acima de tudo, Bradbury defende que tudo isto poderá ser alcançado por intermédio de trabalho, que considerava como sendo uma paixão.

### **A Preferência pelo Conto**

Ao longo de toda a sua carreira, Ray Bradbury escreveu mais de 600 contos. A eleição por este género prende-se com o facto de este lhe permitir uma maior liberdade criativa, em comparação com o romance. Bradbury considerava que o escritor poderia passar um ano completo a trabalhar arduamente num romance e o resultado final não ser aquilo que realmente esperava. Uma vez que o processo de aprendizagem da escrita é contínuo, seria importante aprender e explorar novos mundos, primeiro pela criação de vários contos, ao longo do seu desenvolvimento e formação como autor.

But, the problem with novels is you can spend a whole year writing one and it might not turn out well, because you haven't learned to write yet. But the best hygiene for beginning writers, or intermediate writers, is to write a hell of a lot of short stories.<sup>6</sup>

Através da prática da escrita de contos numa base diária, o escritor seria capaz de compactar as suas histórias, procurar novas ideias e, sobretudo, ser feliz. Bradbury defendia incessantemente que todo o escritor deveria possuir o *gusto* pelo trabalho. No entanto, todo este processo não se verificava no caso da escrita de um romance. Na

---

<sup>6</sup> In <http://tayluca.com/writer-resources/an-evening-with-ray-bradbury/>. Consultado em 10.07.14

maioria das vezes, o autor não sabia em que direção seguir, o que levava à frustração do seu trabalho.

O próprio Bradbury reconhecia o perigo de escrever romances, como trabalhar durante um ano completo em algo que poderia não ser muito bom. Mas, nesse mesmo período, um escritor poderia escrever diversos contos e, desse modo, enquanto aprendia a escrever, conseguia criar pelo menos algo que poderia considerar realmente satisfatório. Para além disso, a leitura de autores de contos, como Nigel Kneale, Edith Warthon, Eudora Welty, seria importante para o crescimento de qualquer escritor. Bradbury demonstrava uma preferência clara pelos autores clássicos do século XIX, como Washington Irving, Edgar Allan Poe, Herman Melville e Nathaniel Hawthorne, da literatura americana como consolidação de uma escrita em termos linguístico-culturais.

Bradbury considerava as antologias modernas de contos “fatias da vida” por não possuírem metáforas, não levavam o leitor a nenhum lado. A metáfora desempenhava um papel fulcral em qualquer trabalho literário; assim, o autor seria capaz de aprender a escrever e a reconhecer as metáforas, somente assim o autor estaria pronto para escrever um romance.

For the next thousand nights, before you go to bed, read one short story, one poem, and one essay. Do this every night and read from various random fields. Stay away from the modern slice-of-life shorts and poetry. Read the greats!<sup>7</sup>

### **O Conto – Uma Perspetiva Histórica**

Como uma das formas de literatura mais antiga, o conto, no seu sentido literário moderno, teve as suas raízes nos Estados Unidos da América, no início do século XIX.

Edgar Allan Poe foi um dos principais escritores que encontrou neste género o seu sucesso e influência literária. Poe defendia que o conto deveria possuir uma unidade de impressão e um único objetivo.

There should be no word written of which the tendency direct or indirect, is not the one pre-established design. (apud Scofield, 2006)

---

<sup>7</sup> In <http://tayluca.com/writer-resources/an-evening-with-ray-bradbury/>. Consultado em 10.07.14

Muitos dos escritores de contos, incluindo Bradbury, definem o seu trabalho através da combinação de experiências pessoais e de uma inteireza criativa e artística. A classificação do conto como género não faz sentido para eles, uma vez que é bastante limitativo e entra em conflito com a sua forma artística de pensar.

O conto moderno, tal como é conhecido hoje em dia, teve a sua origem em pequenas fábulas que eram transmitidas oralmente, de geração em geração, por norma contavam a origem de determinados povos ou ilustravam algumas verdades espirituais ou morais. Será nestas pequenas histórias que o conto encontrará as mesmas características que o definem como conto moderno.

Para além de se caracterizar como sendo breve, encontra-se associado a uma perspectiva de vida que transcende os aspetos materiais do mundo e tenta estabelecer uma perspectiva mítica ou sagrada. Desse modo, o conto raramente possui uma exposição dos acontecimentos.

In lengthier fiction, the story has dramatic overtones such as an exposition or introduction of the setting, the situation, the main characters, and the conflict represented in decisive moments that build up to the climax for the protagonist, as well as a resolution that often has a moral drawn from the story. (Fatma, 2012)

Uma vez que os escritores de contos têm uma extensão limitada, a sua história acaba por se concentrar apenas em alguns personagens e em certas experiências. O seu desenvolvimento é muito mais simples e, por vezes, as próprias situações são mais importantes do que os personagens em si. O que atrai o leitor à história é a situação apresentada. Kingsley Amis, no seu livro *New Maps of Hell*, caracteriza como sendo uma das principais características do conto “the idea as hero”, no qual uma ideia principal domina todo o conceito do trabalho e lhe confere uma certa união ou desunião deliberada.

And it seems particularly applicable to the short story, which is often motivated by a single idea or image (whereas the novel can incorporate several and chart the relation between them). (Scofield, 2006)

O que os escritores de contos tentam fazer é transmitir uma ideia ou uma imagem. Muito mais do que contar apenas uma história, o importante será chamar a

atenção do leitor para o momento em que este a compreende. O momento cognitivo em que relaciona o enredo com a sua mente.

What the short story writer's art tries to convey is the 'point' of a story: that moment of understanding or cognition in which we grasp not so much 'what the writer was getting at', in the old phrase, as what the story may get at in its collaboration with the mind of the reader reading. (Scofield, 2006)

Será importante para o escritor comunicar clareza na sua expressão. Apesar de em tempos a exemplaridade da lição das narrativas curtas, como fábulas, contos e sátiras, terem sido uma condição essencial, em muitos casos, o conto assumiu um caráter através do qual o julgamento das personagens e das suas situações ficava entregue a quem as lia, de acordo com a sua própria compreensão.

Muitos dos primeiros contos escritos em inglês tratavam-se de traduções de obras italianas, escritores ingleses imitavam o estilo para contar as suas próprias versões da história, quer fossem sobre épocas passadas ou escrevessem sobre o seu quotidiano, que aproximavam o leitor da sua realidade. No final do século XIX, já os escritores tinham abandonado os elementos sobrenaturais, que se encontravam muito presentes no início do desenvolvimento do conto, para se focalizarem numa expressão literária mais realística.

O conto nas mãos da pessoa certa poderia ser considerado uma obra de arte. Como todas as formas de arte, utilizava as experiências do quotidiano de cada um e as transcendiam a um nível superior. Desse modo, o escritor de contos teria de ser um observador da vida, um estudante de pessoas e um mestre no seu estilo, tal como Bradbury defendia.

### **A Popularidade do Conto**

Durante o século XIX, as leis de direito de autor permitiam que os editores pirateassem e imprimissem as obras inglesas a um custo menos dispendioso, colocando os romances americanos em desvantagem, o que levou muitos escritores a se refugiarem no mundo das revistas e dos jornais.

As a result writer like Edgar Allan Poe with the ambitions to create an independent American tradition turned to magazine publication as the best means of creating both a literature and reading public. It was particularly during the economic Depression of 1837 that he began to see ‘the magazine, rather than the book, as the appropriate expression of American culture’. (Scofield, 2006)

Para além de serem breves, os contos permitiam aos leitores mais ocupados alargarem os seus horizontes, conhecerem novas realidades de pessoas diferentes. Uma forma ideal de considerar a vida de certos indivíduos ou de um grupo populacional, através da análise de cenas da vida comum de um homem ou de uma mulher que, muitas vezes, não eram desenvolvidos no romance.

Devido a esta diversidade cultural, existente na América do século XIX, o conto surge como uma resposta às preocupações de um mundo rural e urbano cada vez mais em crescimento. Isso permitia aos escritores introduzirem os seus leitores em novos ambientes exóticos e estilos de vida que despertavam a sua imaginação.

Na América de 1885 existiam 3.300 revistas que publicavam contos, mas até 1905 esse número crescera para 10.800. O início do século XX trouxe novos problemas: o grande crescimento das cidades, a Grande Guerra de 1914-1918, o *crash* na bolsa de Wall Street de 1929. Todas estas novas pressões geraram um ficção que refletia o declínio de certas convicções, levando a uma perda do sentido da natureza humana e a sociedade afastada das suas raízes. Nietzsche tinha proclamado a morte de Deus e os trabalhos de Freud desestabilizaram a noção do *eu* unificado. Desenvolvia-se, desse modo, o conto moderno.

### **O Conto e as Artes Visuais**

Uma das marcas do modernismo foi o reconhecimento do papel da arte no desenvolvimento do conto. O impressionismo caracterizava o movimento francês da pintura da época. Stephen Crane e outros escritores foram inspirados por esta nova onda: o uso simbólico e emotivo da cor no seu método descritivo e a concentração em estados extremos de emoção, como medo e horror, que também estavam patentes na pintura expressionista.

Edward Hopper foi um dos pintores cujo trabalho realístico foi importante no desenvolvimento do conto americano moderno. Em quadros como “Summer in the City” (1949) é possível observar um homem deitado numa cama, com a cabeça enterrada numa almofada, enquanto uma mulher de vestido vermelho está sentada ao seu lado a olhar fixamente para o chão. No quadro “Excursion into Philosophy” (1959) os papéis são ironicamente invertidos: um homem pálido, com um livro no joelho olha fixamente para o chão, atrás dele uma mulher quase nua permanece deitada com o rosto virado para a parede. Tais quadros apresentam imagens de isolamento e falta de comunicação que evocam o universo das histórias de autores como Ernest Hemingway.

A pintura também desempenhou um papel importante no trabalho de Ray Bradbury. Em 1951, enquanto caminhava por Beverly Hills, avistou numa janela de uma galeria de arte uma litografia de uma igreja gótica da época vitoriana, mas não tinha dinheiro suficiente para a comprar. No dia seguinte, dirigiu-se à galeria e perguntou se poderia comprar em prestações. O vendedor, notando a paixão de Bradbury, mostrou-lhe outro quadro feito de pintura a óleo do mesmo edifício, porém esta obra também estava para além do seu orçamento. Foi-lhe mostrado outro quadro que, de acordo com ele, apresentava uma ideia para um romance que ainda não tinha escrito *Something Wicked This Way Comes*. O quadro representava um comboio na Itália Renascentista com janelas de igrejas nas carruagens e com diversas características incomuns. Como não tinha dinheiro para o comprar, Bradbury pediu o nome e o número de telefone do artista. Quando ligou ao pintor Joseph Mugnaini, expressou-lhe a grande admiração que tinha pelo seu trabalho, especialmente por aquele quadro, porém não tinha possibilidades financeiras para adquiri-lo e propôs-lhe um negócio: se os dois quadros não fossem vendidos e fossem devolvidos ao pintor, Bradbury propunha-lhe pagar a mesma quantia que o artista teria recebido se os tivesse vendido. Um mês depois Mugnaini ligou a Bradbury para que este fosse buscar os quadros, que não tinham sido vendidos. Algum tempo mais tarde, Bradbury descobriu que o próprio artista tinha retirado os quadros da galeria para oferecê-los a ele. Assim, teve início uma das relações artísticas mais importantes na sua vida. Bradbury afirmava que o trabalho deste autor era como se ele pintasse a sua própria mente e foi, desse modo, que Joseph Mugnaini se tornou o ilustrador dos seus livros. Trabalharam juntos até o dia da morte do pintor.

O crescimento da fotografia e do cinema também foi importante no desenvolvimento do conto. Desde 1820, a fotografia tinha começado a assumir o seu papel cultural como a representação realística do mundo, deixando para trás a pintura. Através desta nova descoberta, era possível ao escritor focalizar-se numa cena ou momento particular. O próprio Henry James referia-se aos seus contos como “a multitude of pictures taken with his small circular frame”.

O escritor Julio Cortázar também refletiu sobre esta dualidade entre o conto e a fotografia:

Photographers like Cartier-Bresson or Brassai define their art as an apparent paradox: that of cutting off a fragment of reality, giving it certain limits, but in such a way that this segment acts like an explosion which fully opens a much more ample reality, like a dynamic vision which spiritually transcends the space reached by the camera... the photographer or the story writer finds himself obliged to choose or delimit an image or an event which must be meaningful, which is meaningful not only in itself, but rather is capable of acting on the viewer or the reader as kind of opening, an impetus which projects the intelligence and the sensibility toward something which goes well beyond the visual or literary anecdote contained in the photograph or the story. (apud Scofield,2006)

O próprio Ray Bradbury defendia que quem desejasse ser escritor deveria apaixonar-se pelo cinema. O primeiro filme que viu foi o *The Hunchback of Notre Dame* quando tinha apenas três anos. Este teve tamanho impacto sobre Bradbury que afirmava que nos dias seguintes passara a andar de um modo estranho. A sua mãe costumava levá-lo ao cinema para ver filmes mudos duas ou três vezes por semana. Tudo isso permitiu que ele se tornasse um “coleccionador” de filmes mudos. Dizia que desde 1927 tinha visto quase todos os filmes feitos. Tudo isto porque quando andava no liceu costumava ver doze filmes por semana. Para ele, era importante ver os filmes bons e maus para conhecer a diferença entre estes e não repetir certos clichés. Bradbury também afirmava que o que tornava certos filmes excelentes era uma beleza que não poderia ser descrita, seria um mistério. No entanto, os maus filmes são óbvios, uma vez que é possível apontar os seus defeitos. Todos estes filmes contribuíram para a sua grande paixão pelo cinema e a certa altura da sua vida desejou tornar-se argumentista de cinema. Enquanto isso escreveu sem parar, durante essa fase, Bradbury escreveu 500

contos. Assim, é possível compreender o impacto que o cinema teve no autor. Todos os filmes que viu ao longo da sua vida serviram de material que o vieram a inspirar em diversos dos seus contos. Fazia parte de muitas das suas paixões e interesses que ele defendia que cada escritor deveria possuir.

### **O Conto e a Poesia**

Uma nova sensibilidade poética também começava a surgir e a ter impacto no desenvolvimento do conto. O movimento Imagismo, caracterizava-se pela concisão e brevidade dos poemas construídos a partir de imagens simples, liderado por Ezra Pound, também deu uma grande contribuição para o género. A coletânea *In Our Time* de Ernest Hemingway reflete a influência estética deste movimento, com as suas narrativas curtas, de episódios de vidas individuais e os seus curtos esboços sobre a guerra e as touradas. Tudo isto também pode ser explicado devido à sua convivência com Ezra Pound e Gertrude Stein em Paris.

William Carlos Williams foi outro autor que contribui imenso para a estética do Imagismo e o conto. A maioria dos seus contos são relatos vívidos da sua vida em Nova Jérquia a trabalhar como médico local entre os membros mais pobres da comunidade.

In “The Girl with a Pimple Face” He meets a fifteen-year-old girl in poverty-stricken household where he is visiting a sick baby. The girl impresses him with her directness, her strength and attractiveness of body and character, surviving in the midst of depression and demoralization. Other doctors gossip cynically that they encountered her all over the place on the street, but the narrator is non-judgmental and gives her ointment to cure her acne. (Scofield, 2006)

É uma história breve, mas fica gravada na mente através de um relato fotograficamente vivo como se tratasse de um documentário.

Bradbury também exortava todo aquele que desejasse tornar-se escritor a ler poesia. No entanto, é interessante notar que Bradbury afirmava que os poetas modernos não sabiam escrever com metáforas. A metáfora deveria ser poderosa e atrair o leitor à história.

A poesia, tal como a pintura, era importante, pois tratava-se de representações vívidas de imagens que deveriam de ser trabalhadas pelo autor. Era como se fossem “fotografias da vida”. Só os grandes poetas é que poderiam demonstrar o que é uma imagem verdadeira. Através da leitura da poesia, o escritor conseguiria focalizar a sua atenção numa imagem completa.

O próprio Bradbury afirmava que retirava as suas ideias das imagens que ia recolhendo das metáforas que lia na poesia. Era como se essas imagens viessem à sua mente de um modo espontâneo. Dessa maneira, é que o escritor poderia começar a criar algo original. Tratava-se de um processo constante que tinha de ser alimentado.

### **Na Atualidade**

O conto continua a ser uma forma ideal de experimentação, de quebrar barreiras literárias e de introduzir novas vozes na literatura dominante.

Muitos escritores americanos expressaram a sua preferência pelo conto, incluindo Ray Bradbury, por seguir um modelo pelo qual se sentem atraídos artisticamente, ou pelo facto de exigir o que de melhor existe num escritor.

Edith Wharton, it will be remembered, spoke of ‘the sense of authority with which I take hold of the short story’. Henry James felt that ‘to write a series of good little tales I deem ample work for a lifetime’. Richard Ford has said: ‘Unlike novels, short stories seem perfectible, but getting them perfected is very frustrating... There is such economy of gesture in short stories, that everything takes on added weight. Joyce Carol Oates, despite her prolific production of novels, has described the role of her short stories as ‘virtually indistinguishable from my life! ... The short story lends itself most gracefully to experimentation... I like the freedom and promise of the form’. (Scofield, 2006)

O conto tornou-se numa forma exemplar na perceção de crise, de momentos decisivos, e provou a sua capacidade de gravar esses momentos importantes, muitas vezes privados, mas com ressonâncias sociais.

‘And suddenly, everything became clear to him’. That line from Chekhov, which Raymond Carver kept on a three-by-five card on his desk, might serve as an expression of the essential short story effect. (Scofield, 2006)

Ao longo dos tempos, o conto estabeleceu-se como uma das principais formas de literatura nos Estados Unidos da América e não pode mais ser encarado como um género menos importante que o romance. De diversos proeminentes escritores, como Irving, Hawthorne, Poe, Hemingway e Welty, Bradbury destaca-se como um dos grandes contribuidores para o género.

### **A Questão da Ficção Científica**

Classificar a escrita de Ray Bradbury nunca foi uma tarefa fácil para os críticos. Muitos críticos encaram-no como um grande escritor de ficção científica, enquanto outros afirmam que ele nada tem a ver com tal género.

A. James Stupple, an academic critic writing in the 1980 Greenberg and Olander anthology, declares that “Bradbury is primarily a science fiction writer” (Stupple “The Past” 30). However, in his 1980 essay, “The Fiction of Ray Bradbury: Universal Themes in Midwestern Settings,” Thomas P. Linkfield, an academic critic, claims that, “although most people (associate) Ray Bradbury’s name with science fiction (...) a large proportion of his work has nothing whatsoever to do with either space or science fiction”. (Reid, 2000)

Outro crítico, Calvin Miller, na sua obra “Ray Bradbury: Hope in Doubtful Age”, afirmava que ao ler os textos de Bradbury era possível encontrar pessoas que enfrentavam circunstâncias reais, comuns a todo o ser humano. Alguns destes temas eram apenas ligeiramente abordados em obras de ficção científica, cuja preferência incidia, sobretudo, em guerras interplanetárias, demónios incomuns ou armas de laser.

No entanto, é possível que a definição do género em que Bradbury se insere dependa da obra que o crítico lê. Por exemplo, David Mogen, no seu livro, *Ray Bradbury* (1986), analisou em alguns dos seus capítulos os temas mais importantes presentes no trabalho do autor: “contos estranhos”, *The Martian Chronicles*, que contém

avisos futuros sobre a tecnologia, fantasia autobiográfica, ficção realística, a sua contribuição no cinema, drama e poesia.

O próprio Bradbury considerou essa mesma questão: será que escreve ou não ficção científica?

We so-called science fiction writers have always had doubts about that rather dubious label. Mainly because gangs of intellectual apes have clubbed us for a full lifetime, and when they weren't beating us were busily ignoring us... Naturally, most of us grew up with at least a twinge of self-doubt and inferiority. (apud Reid, 2000)

É possível notar que Bradbury se referia à descriminalização dos escritores e leitores de ficção científica que ocorrera antes do primeiro homem pisar a lua. Essa viagem histórica viria a mudar a opinião que muitos tinham em relação ao género, por conferir veracidade às diversas fantasias criadas em torno dessa realidade, que já existia na ficção científica há décadas.

Para além disso, o autor também aborda o problema de rotulagem que o género lhe conferia. Quando o livro *The Martian Chronicles* foi publicado por Doubleday, a frase “Doubleday Science Fiction” encontrava-se na capa. Desse modo, Bradbury afirmava que esse rótulo poderia atrair os críticos que automaticamente iriam negligenciar o livro, os intelectuais pretensiosos que encaravam o género como popular e, assim, indigno de ser lido, em vez dos seus verdadeiros leitores.

A definição de ficção científica e o seu estatuto mudou ao longo das décadas. Porém, Bradbury sempre se manteve ativo, apesar de ter escrito obras em outros géneros, confundindo os seus críticos. O autor tinha mais problemas com o rótulo de ficção científica e, provavelmente, com a perspetiva limitada que alguns poderiam ter em relação ao género, do que com a liberdade que esse estilo lhe conferia.

Porém, a classificação de Bradbury como escritor de ficção científica também dependia muito da definição que se poderia ter relativamente a esse género: variava desde uma incidência sobre o conhecimento científico ou qualquer elemento relacionado com naves espaciais. David Mogen avaliou esta constante mudança de estatuto no seu livro “Bradbury and the Critics: Between Two Worlds.”

The most severe criticism of his work has come from the science-fiction community rather than from the mainstream literary establishment. Though he may be the world's best-known science-fiction personality, Bradbury's reputation within the science fiction community itself has always been ambivalent. (apud Reid, 2000)

De acordo com Mogen, Bradbury ao inserir-se no mercado das publicações das revistas dominantes levou a que um número elevado de críticos focalizassem a sua atenção nas suas obras. No entanto, as críticas incidiam sempre num ataque à qualidade de outros escritores do género. O sucesso do escritor, ainda que tenha indicado a possibilidade de resultado semelhante para outros autores, não era encarado de ânimo leve, pois poderia resultar na definição de ficção científica como um género que apelava às massas, o que não agradava aos seus criadores. Especialmente quando muitos escritores e críticos de ficção científica encaravam o trabalho de Bradbury como não sendo representativo do género.

Mogen explica como alguns autores desejavam classificar o género de acordo com os critérios estabelecidos por John W. Campbell, editor da revista *Astounding Science Fiction*.

The key element of good science fiction, according to Campbell, is a world plausibly extrapolated from, and not contracting, contemporary scientific knowledge and principles. Science fiction that follows Campbell's principles is sometimes called "hard science fiction" to distinguish it from other subgenres of science fiction such as horror, fantasy, space opera, or science fantasy. (apud Reid, 2000)

Para alguns críticos, Bradbury violou estes princípios por causa do seu interesse em escrever sobre o mundo, o universo e a condição humana. Além disso, Mogen conclui por afirmar que ao analisar a sua obra é possível concluir que Bradbury se insere num grupo importante de escritores de ficção científica, como H.G. Wells, Aldous Huxley e Ursula K. Le Guin, que alertam os seus leitores sobre as possíveis consequências do uso errado desses novos poderes e que questionam se a tecnologia é essencial para a vida.

No entanto, o próprio Bradbury sempre demonstrou um caráter contraditório: afirmou-se contra os carros, os aviões, telefones e televisão, ao mesmo tempo que defendia os comboios, os filmes, a radio e a banda desenhada.

Mogen argues that while Bradbury's work might not include "the detailed extrapolative dimension and the no-nonsense, world conquering ethos many science-fiction readers value," part of the problem is caused by "limitations in the aesthetic principles applied by reviewers and critics in the science-field". (Reid, 2000)

A revolução social que se viveu nos anos 60 contribuiu para a mudança de perspectiva que os críticos tinham desenvolvido em relação ao trabalho de Bradbury. A sua obra começou a ser introduzida nas escolas, o que fez com que esses comessem a concentrar a sua atenção na natureza e nos temas das suas histórias, em vez de tentar encontrar os critérios que as classificavam como sendo ou não parte do género.

Outro crítico, Steven Kagle, no seu livro "Homage to Melville: Ray Bradbury and the Nineteenth-Century American Romance", mostra-se contra o conceito popular do género, eventos futuros passados no espaço, ou a definição de Campbell. Kagle situa Bradbury na tradição do século XIX, uma vez que não tenta aderir às leis científicas ou psicológicas do mundo. Bradbury crescera a ler revistas de ficção científica, muito antes desses critérios terem sido estabelecidos. Desse modo, afirma que o autor escreve "science fantasy"<sup>8</sup>.

When we finally try to categorize Ray Bradbury's place as a writer, we will ultimately place him beside Herman Melville and Stephen King rather than Jules Verne and Arthur C. Clarke. (Reid, 2000)

Bradbury ao longo da sua carreira publicou histórias com elementos de fantasia, mistério, horror e suspense, todos baseados em experiências que o autor viveu. Mas, normalmente, essa mistura de géneros não permite a classificação de determinada obra. Algumas cópias destes romances encontram-se mais facilmente na secção de ficção científica do que na de mistério. Apesar das suas reclamações, as obras de Bradbury vão continuar a ser categorizadas como ficção científica.

---

<sup>8</sup> "Science fantasy", ao contrário da ficção científica, permite a existência de elementos de fantasia ou sobrenaturais. Confere realismo a coisas que não poderiam ocorrer no mundo real.

Apesar de tudo isso, é interessante notar que os críticos estão em concordância relativamente ao estilo que o identifica:

His style exhibits a lyricism that is sometimes his strength, sometimes his weakness. His lyricism is sometimes evocative, powerful and chilling, and other times is overstated or overly sentimental. (Reid, 2000)

Mogen também analisa o estilo de Bradbury por descrevê-lo como uma “poesia do inconsciente”, ao recuperar memórias do passado, e como a leitura também moldou o seu trabalho. As descrições poéticas e metafóricas que emergem nos seus enredos tornaram-se uma das principais características das suas histórias.

Apesar de tudo isso, Bradbury sempre rejeitou o facto de ser categorizado apenas como um escritor de ficção científica. Ele encarava o género como uma arte que lhe permitia escrever sobre ideias que poderiam ajudar a mudar o mundo.

Science fiction is the fiction of ideas. Ideas excite me, and as soon as I get excited, the adrenaline gets going and the next thing I know I’m borrowing energy from the ideas themselves. Science fiction is any idea that occurs in the head and doesn’t exist yet, but soon will, and will change everything for everybody, and nothing will ever be the same again. As soon as you have an idea that changes some small part of the world you are writing science fiction. It is always the art of the possible, never the impossible.<sup>9</sup>

Por isso, Bradbury encarava o género como uma “ficção de ideias” que o distinguia dos outros mais populares, que muitas vezes acabavam por ignorar as mudanças que ocorriam na nossa sociedade.

The major ideas of four time – developments in medicine, the importance of space exploration to advance our species – have been neglected. The critics are generally wrong, or they’re fifteen, twenty years late. It’s a great shame. They miss out on a lot. Why the fiction of ideas should be so neglected is beyond me. I can’t explain it, except in terms of intellectual snobbery.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> In <http://www.theparisreview.org/interviews/6012/the-art-of-fiction-no-203-ray-bradbury>. Consultado em 26.08.14

<sup>10</sup> In <http://www.theparisreview.org/interviews/6012/the-art-of-fiction-no-203-ray-bradbury>. Consultado em 26.08.14

O autor costumava dizer que a ficção científica fingia olhar para o futuro, quando na verdade pretendia mostrar um reflexo daquilo que estava à sua frente, e com isso o escritor poderia divertir-se, deixando de lado a autoconsciência e a análise intelectual.

### **A Metáfora**

Ray Bradbury costumava dizer que era um “coleccionador de metáforas”. Através da sua paixão pelo cinema e das suas experiências pessoais, estava sempre em busca da metáfora que melhor o representava. Para o escritor, a metáfora não se tratava apenas da projeção de um domínio para o outro. Dizia respeito à sua capacidade de se transpor para além da sua existência literal, como se ocorresse uma metamorfose. Por isso, aconselhava a todos que queriam ser escritores a ver todos os filmes alguma vez feitos e a ler os grandes clássicos da poesia.

Considerava que era importante conhecer a história da poesia porque esta representava a metáfora na sua plenitude, tudo o que transmite são imagens da vida. Ao ler poesia, todo aquele que desejasse ser escritor estaria a armazenar essa informação no cérebro que mais tarde lhe seria útil no seu trabalho. Tratava-se de um processo de aprendizagem. Só um grande poeta é que conseguiria demonstrar o que é uma imagem de verdade, era como se fossem “fotógrafos da vida”.

Muitos perguntavam-lhe onde é que ia buscar a sua inspiração e ideias, Bradbury respondia sempre que era através da “colisão de metáforas” que tinha colecionado ao longo dos anos. Quando acordava de manhã, tinha sempre inúmeras imagens a pairar na sua mente, resultado da leitura de um poema, da visualização de um filme ou até mesmo da sua própria vida. Tudo misturado serviam-lhe de inspiração para começar a criar algo simplesmente original. Não era uma habilidade inata, mas que requeria uma alimentação de imagens constante.

Um dos grandes exemplos de todo este processo foi quando John Huston lhe propôs escrever o guião para o filme da adaptação de *Moby Dick*. Bradbury nunca tinha lido o livro. Huston convidou-o a lê-lo naquela mesma noite e a dar-lhe uma resposta no dia seguinte. Ao ler o livro, constatou que estava repleto de metáforas, da noite, do mar, da brancura da baleia. E tudo isso o fez apaixonar pelo livro e a aceitar o trabalho de se mudar para a Irlanda para escrever o guião. Não foi um processo fácil, Bradbury

costumava dizer que nessa altura começara a desenvolver pensamentos suicidas. Passados seis meses de leitura exaustiva e análise das metáforas, numa manhã Bradbury levantou-se da cama e olhou ao espelho e tudo o que via era Herman Melville. Foi esse pensamento que o ajudou a terminar o guião.

Anos mais tarde, Bradbury perguntou a John Huston qual tinha sido o motivo que o levava a escolher a ele para tal trabalho. Huston disse-lhe que no seu conto sobre dinossauros, “A Sound of Thunder”, era como se conseguisse notar a alma de Melville na sua história. No entanto, Bradbury nunca tinha lido *Moby Dick*. A resposta óbvia era a sua paixão mútua pela metáfora. Para além disso, tanto Melville como Bradbury partilhavam certos interesses: o Velho Testamento, surgido da sua criação na igreja batista, e Shakespeare.

Sempre se referiu ao seu trabalho como interpretações da sua própria vida e era através da metáfora que esse processo se desenvolvia. Desde bem cedo, encontrava no mundo objetos que lhe permitiam transmitir significado.

Lord, I didn't even know what a metaphor was. But, hell, I collected them anyway... Metaphors, symbols, bright objects for jackdaws like me to seize and make nests of. (apud Eller, Touponce, 2004)

Aos dezoito anos, Bradbury foi em grande medida influenciado pela obra de Dorothea Brande, *Becoming a Writer* (1934). O escritor adotou muitas das práticas presentes no livro, no qual se dava grande importância a alimentar o subconsciente com obras que lhe eram realmente importantes e que lhe diziam algo. Somente assim é que o escritor conseguiria que o seu subconsciente se expressasse de forma natural, sem qualquer tipo de restrições. Foi através dos conselhos de Brande que surgiu em Bradbury o hábito de anotar os seus sonhos logo de manhã cedo, e a importância de recuperar o seu olhar inocente de criança.

Para Bradbury, todas as obras que lhe são especiais e que vivem no seu subconsciente eram já interpretações, metáforas dentro de metáforas.

In the years since my childhood, I have learned to watch those metaphors drift in my subconscious in the relaxed hour before dawn, instructing me for my day's occupations. In that early morning theater, trapped between my ears, the old images of hunchback, phantom, dinosaur, world's fairs, red planets, and apemen

perambulate as they wish. I do not own them. They control and bid me jump to run and trap them with my typewriter before they sleep. (apud Eller, Touponce, 2004).

Todo este sentido de teatralidade do subconsciente encontra-se bastante presente no seu trabalho. Mas nada tem a ver com vertente de Freud sobre o retorno daquilo que é reprimido. O subconsciente de Bradbury está mais relacionado com um fluxo de desejos. A consciência da identidade do escritor só é notada no processo do desejo.

At last he, the writer, will begin to see himself. At night the very phosphorescence of his insides will throw shadows long on the wall. At last the surge, the agreeable blending of work, not thinking and relaxation will be like the blood in one's body, flowing because it has to flow, moving because it must move, from the heart. (apud Eller, Touponce, 2004)

O subconsciente é a fonte dos seus esforços artísticos. O desejo é que define o enredo da sua história. Por isso, é tão importante para aquele que deseja torna-se escritor absorver-se em diferentes influências pelas quais nutre uma paixão. Esse é um dos principais motivos que leva a diversos críticos a considerar o seu trabalho como parte do romantismo.

Christopher Isherwood in reviewing *The Martian Chronicles's* debut as *The Silver Locusts* in England, referred to Bradbury as a “poet-philosopher”. A review of *The Golden Apples of the Sun* earned him the dubious accolade of “Poet of the Pulps”. (Eller, Touponce, 2004)

No entanto, é interessante notar que a prosa de Bradbury alternava entre dois pólos estilísticos: a metonímia e a metáfora. Duas passagens da sua obra *The Martian Chronicles* são bons exemplos disso. Ambas possuem como tema o encontro com a paisagem de Marte e o perigo que esta representava para os homens que a desejavam colonizar.

Whenever the wind came through the sky, he and his small family would sit in the stone hut and warm their hands over a wood fire. The wind would stir the canal waters and almost blow the stars out of the sky, but Mr. Hathaway would sit contented and talk to his wife, and his wife would reply, and he would speak

to his daughters and his son about the old days on Earth, and they would all answer neatly. (apud Eller, Touponce, 2004)

Os temas do discurso são simples: terra, ar, fogo e água. E estão relacionados como contiguidades através do conector “and”. É possível notar certo contraste entre a situação atual em Marte e os velhos dias passados na Terra. O significado é direcionado no sentido de encontrar similaridades entre os dois planetas, tornando a paisagem simbólica. Trata-se de uma metonímia.

Na segunda passagem o tema é a invasão:

The rockets set the bony meadows afire, turned rock to lava, turned wood to charcoal, transmitted water to steam, made sand and silica into green glass which lay like shattered mirrors reflecting the invasion, all about. The rockets came like drums, beating in the night. The rockets came like locusts, swarming and settling in blooms of rosy smoke. And from the rockets ran men with hamsters in their hands to beat the strange world into a shape that was familiar to the eye, to bludgeon away all the strangeness, their mouths fringed with nails so they resembled steel-toothed carnivores. (apud Eller, Touponce, 2004)

Os temas presentes são poucos: os foguetões, a paisagem e os homens, e estão todos relacionados com o fogo. Ao contrário da passagem anterior, o que é importante é interpretar a invasão de Marte de uma forma metafórica, recorrendo à imagem do “locusts”, que se encontra relacionada com o folclórico Mórmon: em 1848, as gaivotas salvaram milagrosamente as colheitas de insetos que devoravam os campos. No entanto, na obra de Bradbury os valores são invertidos, os homens é que trazem os insetos (“locusts”) até Marte. Será esta alternância entre a metonímia e a metáfora que atribuirá a tensão e o ritmo inerente ao estilo narrativo de Bradbury. Porém, o próprio Bradbury é capaz de escrever sem o recurso à metáfora, mas na maioria das suas obras opta por não o fazer.

Para muitos críticos o processo de recurso à metáfora é simples: o escritor começa por basear-se num conceito literal que acaba por ser disfarçado pela linguagem figurativa. É o papel do crítico desmascarar a metáfora e atribuir-lhe o seu significado literal. Porém, o próprio Bradbury parece fugir desta análise conceptual. A sua metáfora raramente diz respeito a uma ilustração filosófica de ideias. Trata-se de uma maneira de

se expressar metaforicamente recorrendo à metamorfose. Se o conceito literal é possível, assim também o é o fantástico, consegue-se transpor para além da sua identidade literal. Desse modo, Bradbury consegue explorar temas relacionados com o mundo fantástico.

### **Perspetivas de Tradução**

Desde os tempos primórdios que a tradução tem vindo a ganhar um papel significativo e essencial na nossa sociedade. Trata-se de um processo que se encontra em constante mudança e evolução. Desse modo, ao longo deste trabalho, optei por um método simples que me permitisse transmitir o sentido original que o autor pretendia transmitir em cada texto, em vez de insistir numa tradução literal, de “palavra por palavra”, que pudesse eliminar o valor do trabalho.

São Jerónimo, autor da versão latina da Bíblia conhecida como *Vulgata*, defendia uma tradução de “sentido por sentido”, em vez de uma tradução literal, ou conhecida por “palavra por palavra”. Na sua tradução de *Chronicle* de Eusébio de Cesaréia, ele escreve no prefácio:

It is difficult, when following the lines of another, not to overshoot somewhere and arduous, when something is well put in another language, to preserve the same beauty in translation. (...) If I translate [*interpretor*] word by word, it sounds absurd; if out of necessity I alter something in the order of diction, I will seem to have abandoned the task of a translator [*interpretis*]. (apud Venuti, 2004)

Os próprios escritores dos Evangelhos também passaram pela mesma situação quando se referiam ao Velho Testamento. Os apóstolos procuravam o sentido e não as palavras exatas usadas, para que as pessoas compreendessem a doutrina. Certos conceitos que eram expressos de um modo simples no grego, não poderiam ser traduzidos para latim, pois poderiam perder o seu sentido.

Desse modo, todo este processo levanta uma questão importante, relativamente ao sentido histórico do texto, que o próprio Friedrich Nietzsche formulou:

Should we not make new for ourselves what is old and find ourselves in it? Should we not have the right to breathe our own soul into this dead body? For it is dead after all; how ugly is everything dead. (Nietzsche, 2004)

Assim, seria importante também colocarmos a nossa alma no texto traduzido, apropriar-nos do trabalho e representá-lo como nosso. Johann Wolfgang Goethe abordou esse assunto ao dividi-lo em diferentes fases de tradução: a familiaridade com o texto, que envolve estarmos familiarizados com o país estrangeiro; a sua apropriação, o tradutor deverá transpor-se a si próprio para a situação, mas apropriar-se apenas da ideia do externo e representá-la como sua, e por fim a tradução e o texto original deverão complementar-se.

The goal of the translation is to achieve perfect identity with the original, so that one does not exist instead of the other but the other's place. (Goethe, 2004)

Foi com estes objetivos em mente que elaborei todo o processo de tradução, tendo em conta também três aspetos importantes que Eugene Nida considerou no seu texto "Principles of Correspondence". Visto que não existe uma correspondência absoluta entre duas línguas, é impossível existir apenas uma tradução exata. Assim, será importante levar em consideração a natureza da mensagem. Por exemplo, na poesia verifica-se uma maior preocupação com os aspetos formais. Porém, na sua tradução, de um modo geral a forma é sacrificada, favorecendo-se o conteúdo. No caso dos textos de Ray Bradbury, como é óbvio, o conteúdo da mensagem não pode ser dissociado da sua forma ou linguagem. Mas, em alguns casos a mensagem é de consideração primária.

For example, in the Sermon of the Mount, despite certain important stylistic qualities, the importance of a message far exceeds considerations of form. On the other hand, some of the acrostic poems of the Old Testament are obviously designed to fit a very strict formal "straight jacket". (Nida, 2004)

Desse modo, levei sempre em conta o seu propósito em cada conto. Neste sentido, procurei desenvolver uma tradução que sugerisse que o texto tivesse impacto e significado para o leitor, uma vez que a maioria dos contos de Bradbury, objetos da minha tradução, serem na sua maioria acontecimentos baseados na vida do próprio autor, que tinham grande valor para ele. Aliás, a maior parte do seu trabalho é executado de acordo com essa perspectiva algo intimista.

A translator's purposes may involve much more than information. He may, for example, want to suggest a particular type of behaviour by means of a translation. Under such circumstances he is likely to aim at full intelligibility, and to make certain minor adjustments in detail so that the reader may understand the full implications of the message for his own circumstances. In such a situation a translator is not content to have receptors say, "This is intelligible to us." Rather, he is looking for some such response as, "This is meaningful for us." (Nida, 2004)

Para além disso, outro fator a levar em conta é que o próprio público difere na sua capacidade de decodificação do texto. Tendo em conta o interesse do leitor, procurei elaborar uma tradução que pudesse produzir o estímulo na leitura. De acordo com os princípios de correspondência, optei por uma equivalência mais dinâmica, na qual a relação entre o receptor e a mensagem deverá ser semelhante à existente no original.

In such a translation one is not so concerned with matching the receptor-language message with source-language message, but with the dynamic relationship, that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message. (Nida, 2004)

No entanto, também demonstrei certa preocupação com a equivalência formal, ou seja, com a sua forma e conteúdo. O que podemos conhecer como sendo uma "gloss translation", na qual o tradutor procura ao máximo traduzir literalmente, e com sentido, a forma e o conteúdo do original, com recurso a diversas notas de rodapé. Este tipo de tradução é concebida com o objetivo de permitir ao leitor compreender os costumes, a maneira de pensar e de se expressar do contexto da fonte original. Nida considera o seguinte exemplo:

Such a translation might be rendering of some Medieval French text into English, intended for students of certain aspects of early French literature not requiring knowledge of the original language of the text. Their needs call for a relatively close approximation to the structure of the early French text, both as to form (e.g. syntax and idioms) and content (e.g. themes and concepts). Such a

translation would require numerous footnotes in order to make the text fully comprehensible. (Nida, 2004)

Dessa maneira, para além de produzir a mensagem original, foi também importante interpretar a mensagem do texto original de um modo fidedigno, visto tratar-se de uma dupla interpretação, que requer uma escrita dupla.

Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content. In such a translation one is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. Viewed from this formal orientation, one is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language. This means, for example, that the message in the receptor culture is constantly compared with the message in the source culture to determine standards of accuracy and correctness. (Nida, 2004)

Porém, o tradutor terá sempre fazer o impossível, apesar de todo o seu trabalho, o texto traduzido será sempre uma infidelidade. Conforme Derrida mencionava, uma boa tradução tem sempre de cometer abusos.

The only fidelity is exact repetition – of the original, in the original; and even that, it can well be argued is finally a superficial fidelity. As I have suggested under normal circumstances the translator, confronted with the impossibility of importing signifiers and their associative chains from one language into another, and with the impossibility of transferring the original's structures of reference and enunciation, must try and fail to do the impossible to elude infidelity. (apud Nida, 2004)

Philip E. Lewis, no seu texto “The Measure of Translation Effects”, defendia que na impossibilidade de uma tradução exata o tradutor poderia assumir os riscos de experimentar coisas novas, produzindo significados próprios. Esses abusos deveriam ser cometidos quando o tradutor encontrasse resistência à sua tradução. Seria importante rearticular o texto de modo a introduzir esse abuso e assumir essa contradição de fidelidade ao original. O processo de experimentação é essencial no processo de tradução. O sucesso depende de se cometer erros. No entanto, quando não consegui encontrar uma resposta às resistências que os contos de Bradbury me colocavam,

procurei introduzir certos comentários através de notas de rodapé, com o objetivo de transmitir o impacto do texto original.

O comentário serve para complementar a tarefa do tradutor. Trata-se de uma adição ao original que pretende dizer algo que não está presente, tentando recuperar o que foi escrito de um modo adequado na tradução. Não pretende descrever o original, mas destacar os seus pontos essenciais. O próprio Lewis afirmava que o comentário não poder ser separável de todo este processo. No entanto, terá de ser evitado o risco de o comentário poder substituir a própria tradução.

Thus, if commentary is to compensate in some measure for the recuperative losses occasioned by usable translations, it must meet the challenge of the original to supplement strongly, on a performative register, without forsaking the thankless task of the translator. (...) Commentary supplies the translation by doing other than translation. In the wake of translation, the mission of commentary is to translate in difference. (Lewis, 2004)

Gayatri Chakravorty Spivak também defendia que o tradutor deveria correr riscos. A tarefa do tradutor seria facilitar este amor entre o texto original e o traduzido. Um amor que permitisse a *frayage*<sup>11</sup>. Com esse objetivo em mente, é importante o tradutor render-se ao texto. A tradução é o ato mais íntimo da leitura. O tradutor tem de ganhar o direito de se tornar íntimo com o texto.

Translation is the most intimate act of reading. I surrender to the text when I translate. (...) Reading and surrendering take on new meanings in such a case. The translator earns permission to transgress from the trace of the other – before memory – in the closest places of the self. (Spivak, 2004)

Dessa forma, tentei relacionar-me com os contos que ia lendo, procurando um significado que me tocasse. Aliás, foi essa a razão que me levou a escolher Ray Bradbury como alvo do meu estudo. Visto que os seus contos e romances me acompanharam ao longo do meu crescimento, foi possível desenvolver uma relação mais íntima com o texto. Para além disso, uma maior análise e interpretação das suas obras, tendo em conta o contexto em que foram criadas, também me ajudou a

---

<sup>11</sup> Técnica descrita por Freud que serve de agente entre o tradutor e as exigências do seu público.

desenvolver uma maior proximidade com o trabalho. E com esses objetivos em mente, procurei transmitir essa mesma relação para o texto traduzido.

### **Problemas de Tradução**

Durante todo este processo de tradução, tentei realizar este trabalho tendo em mente as teorias anteriormente mencionadas. Visto que os contos de Ray Bradbury não possuem uma interpretação que possa ser considerada a mais correta, tentei abordar diferentes aspectos das teorias abordadas, por me manter o mais possível fiel ao texto original para que o leitor fosse capaz de efetuar a sua própria leitura. Para além disso, também demonstrei preocupação com as regras de diálogo, procurando que estas fossem correspondidas ao texto narrativo em português.

No conto “The Twilight Greens” (Bradbury, 2009) a primeira dificuldade com que me debati foi com a tradução do próprio título, optando por traduzi-lo por “Os Campos do Crepúsculo”. Após uma intensa pesquisa, cheguei à conclusão que a palavra *greens* é muitas vezes utilizada para se referir ao próprio campo de golfe. Inclusive, a pessoa encarregue por cuidar e tratar dessa área é conhecido por *greenskeeper*. Levando em consideração a expressão “crepúsculo da vida”, como referente à velhice e à decadência, escolhi traduzir a palavra *twilight* literalmente. Seria como se aqueles velhos, como almas penadas, permanecessem naquele campo para alertar os jovens dos grandes perigos do envelhecimento e de uma vida caseira cada vez mais monótona e decadente. Para além disso, nas formas de tratamento decidi que o velho trataria o jovem pelo pronome “tu”. Por experiência própria e convivência com pessoas mais velhas, a maioria com quem lido trata os mais jovens pela segunda pessoa do singular. E a personagem do velho fez-me recordar o próprio Ray Bradbury. Nas suas entrevistas, especialmente, nas suas palestras académicas, era possível notar um tom de aproximação com o qual ele tratava os mais jovens, criando de imediato uma ligação. Além do mais, o jovem encontra-se numa situação pela qual o velho já passou, desse modo, optei por transmitir certa proximidade e identificação do velho para com o jovem, enquanto que este já demonstra um afastamento ao tratá-lo por “você”, o desconhecido. Neste conto também decidi manter a terminologia do golfe em inglês, como *fairway* e *tee*, visto não ter conseguido encontrar um correspondente exato em português. Assim, optei por introduzir notas de rodapé em forma de comentário para que o leitor pudesse entender o texto de uma forma mais abrangente.

O título do conto “When the Bough Breaks” (Bradbury, 2009) também foi outro dos obstáculos que enfrentei. Esta expressão é retirada em parte da famosa canção de embalar “Rock-a-bye-baby”.

Hush-a-by baby

On the tree top,

When the wind blows

The cradle will rock.

When the bough breaks,

The cradle will fall,

And down will fall baby,

Cradle and all.<sup>12</sup>

Ao analisar a canção, questionei-me sobre o motivo que levaria Ray Bradbury a escolher essa expressão para dar título ao seu conto. Concluí que provavelmente a expressão “When the bough breaks” talvez se referisse ao momento em que o bebê é concebido e, como um berço que cai arrastando consigo o recém-nascido, isso poderia representar as grandes preocupações sobre o futuro de um casal jovem, que nunca teve filhos. Mas, no entanto, trata-se apenas da minha interpretação. Após pesquisar algumas das mais famosas canções de embalar em português, não encontrei nenhuma que pudesse servir de correspondente. Dessa forma, optei por não traduzir o título literalmente, pois penso que iria perder todo o seu sentido. Numa versão traduzida por “palavra por palavra”, poderia resultar em algo como “Quando o Galho Quebrar”, uma leitura dessa versão poderia provocar certo estranhamento e ruído na capacidade de decodificação do leitor. Assim, traduzi essa expressão por “Uma Canção de Embalar”, uma vez que essa é a sua essência. Além do mais, com pleno conhecimento da história do conto, pode-se verificar que o choro da criança servia precisamente como uma canção que tinha o efeito contrário sobre aquele casal. Desse modo, procurei introduzir uma nota de rodapé com referência ao título original.

---

<sup>12</sup> In <http://www.nursery-rhymes.co/index.php/home/lyrics/rock-a-bye-babyn>. Consultado em 10.09.14

O conto “Arrival and Departure” (Bradbury, 2009) também apresentou as suas dificuldades no processo de tradução. Por exemplo, a imagem visual dos dois velhos, que acabaram de despertar de uma vida de doenças, como dois pardais que voltam a sentir as suas asas de novo é muito importante ao longo de todo texto. Por isso, a passagem:

Mr. And Mrs. Alexander, twenty-four months locked deep in their rusty house, felt long forgotten wings stir in their shoulder blades as the sun rekindled their bones.

Foi traduzida por:

O Sr. e a Sra. Alexander, estavam há vinte e quatro meses fechados à chave na sua casa enferrujada, sentiram como que asas há muito esquecidas a mexerem-se nas omoplatas enquanto o sol reavivava os seus ossos.

Esta imagem, recorrente ao longo de todo conto, também condicionou a minha escolha de palavras em algumas passagens:

They flew apart, rid of each other at last.

Para manter essa metáfora, dos dois velhos como pardais, optei por traduzir da seguinte maneira:

Voaram separadamente, por fim livres um do outro.

Noutra passagem é possível encontrar:

But not, however, before she dropped a penny in a perfume machine and pumped great vaporous founts of verbena upon her sparrow chest.

Escolhi por traduzir:

Mas não, entretanto, sem colocar uma moeda numa máquina de perfumes e vaporizar grandes quantidades de verbena no seu peito de pardal.

No conto “Fly Away Home” (Bradbury, 2009) uma das dificuldades com que me debrucei foi tentar transmitir as imagens visuais descritas por Bradbury. Particularmente quando o autor descreve o lançamento dos foguetões como grandes cães do espaço. Numa primeira instância, a descrição é a seguinte:

The Second Rocket was stuffed full. It trembled, shuddered, gathered itself like the hound of heaven, and bounded with a full and graceful leap, into the sky. It shook down avalanches of fire in its track. (Bradbury, 2009)

Que traduzi por:

O Segundo Foguetão estava completamente cheio. Tremia, estremecia, recompunha-se como um cão de caça dos ares, e elevava-se num grande e gracioso salto em direção ao céu. Sacudiu para baixo avalanches de fogo ao longo do seu caminho.

Toda esta imagem condicionou a escolha de palavras utilizadas para traduzir a seguinte passagem:

The First Rocket arrived from a night sky and landed on the planet Mars. There was a great gasping sound as its machines drank off the cool air. After sniffing it through mechanical nostrils and lungs, the rocket pronounced the air of the finest vintage, ten million years old, intoxicating, but pure. (Bradbury, 2009)

Que foi traduzida da seguinte forma:

O Primeiro Foguetão chegou de um céu noturno e aterrou no planeta Marte. Houve um grande som ofegante enquanto as máquinas bebiam o ar frio. Depois de farejar pelas narinas e pulmões mecânicos, o foguetão declarou-o como o ar da melhor colheita, dez milhões de anos, inebriante, mas puro.

De modo a manter essa mesma imagem, dos foguetões como cães do espaço, optei por traduzir “sniffing” por “farejar”, em vez de “inspirar”, para não se perder essa representação visual.

Na frase “They collided and milled and at last found their positions” (Bradbury, 2009), não consegui encontrar uma tradução exata para a palavra “milled”. Desse modo, procurei conhecer o seu verdadeiro significado, de acordo com o sentido da frase, e percebi que se referia ao modo confuso e agitado através do qual os homens tentavam formar uma fila. Desse modo, essa palavra foi traduzida por “redemoinharam”.

Na passagem seguinte, achei importante manter a mesma carga conotativa que é transmitida no original.

During the night, Smith went mad. He fell over into darkness, but took no one with him. He pulled hard at the ropes, caused terrible secret panics all night, with screams, shouts, warning of terror and death. But the others stood firm positioned in the dark, working, perspiring. None was blown with him to his secret place at the bottom of a long cliff. He fell all night. He hit in the morning. (Bradbury, 2009)

Que foi traduzida da seguinte forma:

Durante a noite, Smith enlouqueceu. Caiu na escuridão, mas não arrastou ninguém consigo. Puxou com força as cordas, toda a noite causou terríveis ataques secretos de pânico, com gritos, berros, avisos de terror e morte. Mas os outros conservaram-se firmes no escuro, a trabalhar e a transpirar. Nenhum deles foi arrastado com ele até o seu lugar secreto no fundo de um longo penhasco. Caiu toda a noite.

Escolhi traduzir literalmente “He hit in the morning” por “Caiu toda a noite” porque se trata de uma metáfora, uma representação simbólica da queda emocional e psicológica daquele homem e segue em concordância com o que é descrito anteriormente.

Já na sentença “In eight hours they assembled the miracles out of boxes and crates” (Bradbury, 2009) foi impossível realizar uma tradução literal da palavra “miracles”, uma vez que o termo em português não seria o mais adequado contextualmente e não funcionava em português. Desse modo, optei por traduzir essa expressão por “maravilhas”, porque era isso mesmo o que o interior desses pacotes representava para aqueles homens desesperados, pequenas maravilhas que lhes faziam recordar a sua casa.

Outro problema encontrado neste conto foi a impossibilidade de traduzir literalmente certas expressões. Por exemplo, a expressão “peppermint stick”. A bengala de rebuçado às riscas vermelhas e brancas que roda nas barbearias é muito comum nos EUA. Assim, procurei inserir uma nota de rodapé em forma de comentário para explicar a sua tradução.

A expressão “candied-root-beer, strawberry, lemon-glass windows” (Bradbury, 2009) também foi alvo da minha atenção. Uma vez que se tratava da descrição das

janelas da igreja escolhi traduzir por “janelas de vidro de um castanho cor de cerveja cristalizada, de morango e limão.” A mistura de cores como que relembrando os vitrais coloridos das igrejas.

A palavra “milled” surge mais uma vez no desenrolar deste conto na expressão “The Milled Buck Saloon” (Bradbury, 2009). Uma possível tradução de “milled” sugere que essa palavra poderá referir-se ao ato de praticar boxe. Desse modo, optei traduzir por “A Taberna do Valentão Buck”, com o objetivo de transmitir uma imagem de dureza que normalmente caracteriza os homens que frequentam aquele tipo de lugar. Sendo também simbólico da luta interna pela qual aqueles homens enfrentavam por estarem longe de casa.

No conto “Un-Pillow Talk” (Bradbury, 2009) o título foi outro dos grandes problemas sobre o qual me debrucei. Levando em consideração que a expressão “pillow talk” é referente àquilo que conhecemos como sendo conversa de travesseiro, optei por manter o mesmo jogo de palavras utilizado por Ray Bradbury e, desse modo, traduzi o título por “Des-conversa de Travesseiro”. Neste sentido, o prefixo *des-* tem um valor de oposição e negação, tal como no original. Na história, o casal negará tudo aquilo que viveram até aquele momento, como forma de recuperar algo que foi perdido naquela noite.

A passagem seguinte também requereu alguma atenção da minha parte.

‘Because I have a terrible feeling,’ she said, ‘that the bed might spin and you’ll be thrown off and I’ll wake up to find you’re not holding my hand.’ ‘Hold on,’ he said. (Bradbury, 2009)

Que traduzi da seguinte forma:

— Porque tenho um pressentimento horrível, — disse ela — de que a cama possa começar a rodar e tu sejas lançado para fora e eu acorde para ver que não estás a segurar a minha mão.

—Agarra-te! —disse ele.

A expressão “hold on” foi traduzida por “Agarra-te!” porque penso que esse é verdadeiro significado que Bradbury pretendia transmitir. Mais do que transmitir calma,

aquele contato físico, a mulher agarrada ao homem, representa uma imagem importante na história.

Concluindo, todo este processo de tradução exigiu bastante concentração e análise da minha parte. Tentei em todos os casos ter em mente as teorias de tradução literária que achei que iam de acordo com o tipo de tradução que pretendo exercer e que o próprio texto exigia. Procurei deixar que as palavras e expressões escolhidas representassem aquilo que o próprio Ray Bradbury desejava originalmente.

### **We'll Always Have Paris**

Ray Bradbury afirmava que as histórias presentes nesta coletânea de contos baseavam-se em eventos reais que ocorreram em determinados momentos da sua vida. Costumava dizer que não pensava muito sobre eles, mas que os colocava em ação através da sua escrita, por isso é que as suas histórias não possuíam uma linha temporal. Considerava que tinha duas identidades a coexistir dentro dele: o *eu* que observava e o *eu* que escrevia.

Both of these creatures inside myself have lived under one sign, which has hung over my typewriter for seventy years: *Don't think, do.* (Bradbury, 2009)

Para além disso, afirmava que cada uma das histórias presentes nesta coletânea, em certa altura da sua vida, constituíram uma paixão.

Every story here was written because I had to write it. Writing stories is like breathing for me. I watch: I get an idea, fall in love with it, and try not to think too much about it. I then write. I let the story pour forth onto the paper as soon as possible. (Bradbury, 2009)

Considerava que o leitor destas histórias não deveria pensar demasiado sobre elas. Tinha simplesmente de amá-las como ele as amava.

Desse modo, para além dos contos que foram escolhidos como objeto de tradução, torna-se importante explorar a inspiração e o homem por detrás de algumas das outras histórias presentes nesta coleção *We'll Always Have Paris*. Um dos fios principais da sua unidade é, sobretudo, o facto de a maioria delas se basearem em acontecimentos verídicos, que aconteceram ao autor a certo momento da sua vida.

“Massinello Pietro” é a história preferida de Ray Bradbury porque é inspirada na sua amizade com um homem chamado Massinello Pietro. O protagonista é um homem apaixonado por animais e pela dança. Muitos dos seus vizinhos apresentam queixas na polícia devido ao número excessivo de animais que fazem demasiado barulho e ao seu gosto por tocar música alta durante a noite. O problema não é o desrespeito para com os outros, mas sim o seu descontentamento com a vida. Só assim, consegue afastar os seus problemas e preocupações.

‘I’, Said Pietro, ‘have been the patient one. I have waited for the world to stop being silly. I have waited for it to stop wars. I have waited for politicians to be honest. I have waited – la la la – for real estate men to be good citizens. But while I wait, I dance!’ He demonstrated. (Bradbury, 2009)

Enquanto lia no jornal a notícia sobre um transplante de coração, surgiu-lhe a inspiração para escrever a história “The Visit”. Uma mãe visita um desconhecido que desconfia ter recebido o coração do filho. O jovem não consegue compreender como aquela mulher descobriu a sua identidade, uma vez que o procedimento é suposto ser confidencial. No final da história, a mãe pede-lhe para escutar o batimento do coração para despedir-se. O jovem, gentilmente, cede.

She might have cried out, but did not. She might have exclaimed something, but did not. Her eyes were also shut down and she was listening. Her lips moved, saying something, perhaps a name, over and over, almost to the rhythm of the pulse she heard under the shirt, under the flesh, within the body of the patient young man. (Bradbury, 2009)

Um homem aposta com outro, em cuja casa se encontra hospedado, que este é capaz de matar alguém no espaço de um mês. Ele responde-lhe que jamais cometeria tal ato. O homem é levado à loucura pelo seu hóspede que acaba por matá-lo. Esta foi a história que deu origem ao conto “The Murder”.

We’re both joking and we’re both not. All I’m interested in proving is that you’re no different than any other man. You’ve got a button to be pushed. If I could find it and push it, you’d commit murder. (Bradbury, 2009)

No conto “We’ll Always Have Paris”, um homem encontra-se em Paris com a mulher. Dentro de alguns dias, irão regressar a casa. Numa noite, ele sai para dar um

passeio. Durante a caminhada, conhece um homem muito atraente que lhe pede para o acompanhar. O homem acaba por segui-lo até uma discoteca. A história termina com ele a ser beijado na testa pelo estranho e a regressar ao hotel. A inspiração surgiu de um acontecimento real quando Bradbury se encontrava naquela cidade.

After a few more of these silent exchanges, it came to me what was going on. Instead of following me from behind, he was following me by leading the way and looking back to make sure that I came along. (Bradbury, 2009)

No conto “Ma Perkins Comes to Stay”, um homem chega a casa do trabalho e encontra uma velhota na sala a descascar cenouras. Ele a questiona pela sua identidade e o motivo que a trouxe ali, a esposa responde-lhe dizendo que se trata de *Ma Perkins*, a personagem de um programa de rádio direcionado para ajudar e aconselhar as mulheres. A sua solidão fez com que aquela personagem em particular ganhasse vida. Bradbury inspirou-se na sua avó que costumava ouvir na rádio *Ma Perkins*, e ele próprio cresceu a ouvi-la.

Then he realized how it was. There were two *Mas*. One here, one at home. Two? No, a million. A different one in every home. None aware of the other’s separate lives. All different, as shaped by the individual brains of those who heard and lived in the far homes. (Bradbury, 2009)

Quando ainda era jovem, Bradbury recordara o momento em que dois circos visitaram a sua cidade natal. Numa tarde foi assistir a um espetáculo e à noite a outro, quando chegou a hora de regressar a casa, já estava demasiado cansado e não conseguia caminhar mais. Foi o pai que o teve de carregar ao colo. Na manhã seguinte, Bradbury agradeceu-lhe e ele respondeu que não precisava de lhe agradecer porque tinha sido um ato de amor. Este foi um evento marcante na sua vida que deu origem ao conto “Pietà Summer”.

The image I still have, seventy years late, is of my fine father, not for a moment making anything but a wry comment, carrying me through the night streets; probably the most beautiful memory a son ever had of someone who cared for him and loved him and didn’t mind the long walk home through the night. (Bradbury, 2009)

“Apple-core Baltimore” também teve origem na juventude de Ray Bradbury. No liceu, foi muito gozado e maltratado pelos colegas. Escreveu este conto como uma forma de vingança. A história é sobre dois amigos que se dirigem ao cemitério para visitar a sepultura de um velho amigo. Um deles relembra como este costumava atirar-lhe maçãs numa espécie de jogo. Quando chegam lá, num ato de vingança, atira maçãs contra a sepultura.

‘He was there every day, was in school with me, my best friend. Every once in a while, at lunchtime, he’d eat an apple and when he finished he’d say, “Apple core.” And one of the other guys would say, “Who’s your friend?” They’d point at me and he’d throw the apple core – hard – at me. (Bradbury, 2009)

Outro conto marcante nesta coletânea é o “The Un-pillow Talk”. Um homem e uma mulher, amigos há vários anos, encontram-se deitados numa cama. A mulher expressa a sua preocupação em relação àquela nova situação porque não deseja perder a amizade que tinham. Através de uma longa conversa tentam voltar ao momento em que se conheceram pela primeira vez. Bradbury afirmava que algo assim lhe tinha acontecido. Leigh Brackett era uma das suas grandes amigas escritoras. Todos os domingos encontravam-se para ler histórias. Um dia, Bradbury perguntou-lhe se iriam dormir juntos e ambos decidiram que o melhor era serem apenas amigos. Anos mais tarde, Bradbury foi convidado para ser o padrinho do seu casamento.

But in this case maybe we can put everything in reverse. If we can talk our way back to where we were last night at ten o’clock, and then at six, and then at noon, maybe somehow we can talk the whole thing away. Un-pillow talk. (Bradbury, 2009)

O poema “America”, presente no final desta coletânea, foi inspirado pelo desdém de Bradbury em relação aos últimos acontecimentos pelos quais o país atravessava desde há muitos anos. Expressava o seu descontentamento com a entrada do país na guerra com o Vietname, que levou anos até os americanos se recuperarem, até à situação atual com o Iraque.

You’re mad! Iraqis shout/ We’d sell our souls if we could be you./ How come you cannot see the way we see you?/ You tread a freedom forest as you please. /But, damn! You miss the forest for the trees. (Bradbury, 2009)

## Os Campos do Crepúsculo

Estava a fazer-se tarde, mas ele pensou que ainda havia luz do sol suficiente para jogar uns rápidos nove buracos antes de ter de parar.

Mas justamente ao dirigir-se pra o campo de golfe caiu o crepúsculo. Um intenso nevoeiro viera do mar erradicando a luz.

Estava prestes a afastar-se quando uma coisa lhe chamou à atenção.

Olhando fixamente para os campos ao longe, viu uma meia dúzia ou mais de golfistas a jogar entre as sombras.

Não estavam em grupos de quatro, mas caminhavam separadamente, carregando os tacos pela relva, deslocando-se por debaixo das árvores.

Que estranho, pensou ele. E, em vez de se ir embora, conduziu em direção ao terreno atrás do clube e saiu.

Alguma coisa o fez ficar a assistir a alguns homens no campo de treino a bater as bolas de golfe e a lançá-las a voar para o crepúsculo.

Mas mesmo assim aqueles deambulantes solitários ao longe do *fairway*<sup>13</sup> causaram-lhe imensa curiosidade; havia uma certa melancolia na cena.

Quase sem pensar, ele pegou no saco e carregou os tacos de golfe até o primeiro *tee*<sup>14</sup>, onde estavam três velhos que pareciam esperá-lo.

Velhos, pensou ele. Bem não, não exatamente velhos, mas ele tinha apenas trinta e eles já estavam a ficar bem grisalhos.

Quando chegou, eles olharam fixamente para o seu rosto bronzeado e os seus olhos claros, penetrantes.

Um dos homens mais velhos disse-lhe olá.

— O que é que se passa? — perguntou o jovem, embora ele próprio se interrogasse porque razão tinha perguntado aquilo.

---

<sup>13</sup> Parte central do campo, onde a bola deverá aterrar.

<sup>14</sup> Ponto a partir do qual se bate a primeira tacada.

Examinou cuidadosamente os campos e os golfistas solitários a afastarem-se entre as sombras.

— Quer dizer — disse ele, acenando com a cabeça em direção ao *fairway* —, seria de pensar que estivessem a vir para cá. Dentro de dez minutos não hão-de conseguir ver nada.

— Hão-de ver, sem problemas — disse um dos homens mais velhos. — De facto, nós é que *estamos* de saída. Gostamos da hora tardia, é uma oportunidade para estarmos sozinhos e pensarmos sobre as coisas. Então começamos em grupo e depois cada qual segue o seu caminho.

— Que raio de coisa de se fazer — disse o jovem.

— É verdade — disse o outro. — Mas nós temos as nossas razões. Vem connosco, se quiseres, mas daqui a uns cem metros o mais provável é encontrares-te sozinho.

O jovem pensou sobre isso e acenou com a cabeça.

— Combinado — disse ele.

Um por um aproximaram-se do suporte da bola e balouçaram os tacos e observavam as bolas brancas de golfe a desaparecer no meio da escuridão.

Caminharam em direção à réstia de luz, em silêncio.

Um dos velhos caminhava com o jovem, olhando-o de relance ocasionalmente. Os outros dois olhavam somente em frente sem dizer nada. Quando pararam o jovem suspirou. O velho perguntou:

— O que há?

O jovem exclamou:

— Meu Deus, encontrei-a! Como é possível que, nesta luz miserável, de alguma forma eu *soubesse* onde ela estava?

— Essas coisas acontecem — disse o velho. — Podes chamar-lhe destino, ou sorte. Zen. Eu chamo-lhe simplesmente pura necessidade. Avança.

O jovem olhou para a bola de golfe na relva e deu um passo atrás em silêncio.

— Não, os outros primeiro — disse ele.

Os outros dois homens também tinham encontrado as suas bolas brancas de golfe na relva e agora jogavam à vez. Um balouçava, batia e retirava-se sozinho. O outro balouçava, batia e também ele desaparecia no crepúsculo.

O jovem viu-os seguir cada qual o seu caminho.

— Não compreendo — disse ele. — Nunca joguei num grupo como este.

— Não somos bem um grupo — disse o velho. — Chama-lhe antes uma variação. Eles vão à frente e encontramos-nos de novo no fim de cada buraco. É a tua vez.

O jovem bateu e a bola partiu em direção ao céu roxo acinzentado. Quase conseguia ouvi-la bater na relva a uns cem metros dali.

— Continua — disse o velho.

— Não — disse o jovem. — Se não se importar, caminho com o senhor.

O velho acenou com a cabeça, posicionou-se, e bateu na bola de golfe lançando-a na escuridão. Depois caminharam juntos em silêncio.

Por fim o jovem, de olhar fixo em frente e tentando perceber aquele início de noite, disse:

— Nunca joguei assim. Quem são os outros e o que estão a fazer aqui? Aliás, quem é o senhor? E finalmente, pergunto-me, que raios estou eu a fazer aqui? Não me enquadro.

— Não propriamente — disse o velho. Mas talvez um dia.

— Um dia? — disse o jovem. — Se não me enquadro agora, por que não?

— O velho continuou a caminhar, a olhar em frente, mas não para o jovem.

— És demasiado jovem — disse ele. — Que idade tens?

— Trinta — disse o jovem.

— Ainda és novo. Espera até teres cinquenta ou sessenta. Então talvez estejas preparado para jogar nos Campos do Crepúsculo.

— É isso que lhe chamam, Campos do Crepúsculo?

— Sim — disse o velho. — Às vezes uns sujeitos como nós saímos para jogar muito tarde, não chegamos antes das sete ou oito horas; temos aquela necessidade de apenas bater na bola e caminhar e bater outra vez, depois vamos indo quando estamos mesmo cansados.

— Como é que se sabe — disse o jovem — quando se está preparado para jogar nos Campos do Crepúsculo?

— Bem — disse o velho, a caminhar tranquilamente, — nós somos viúvos. Não da espécie comum. Já toda gente ouviu falar dos viúvos do golfe, mulheres que são deixadas em casa enquanto os maridos jogam golfe todo o domingo, às vezes aos sábados, às vezes durante a semana; ficam tão agarrados a isso que não conseguem desistir. Transformam-se em máquinas de golfe e as mulheres perguntam-se para onde diabo foram os maridos. Bem, neste caso, nós apelidamo-nos de viúvos; as mulheres permanecem em casa, mas as casas estão frias, ninguém acende uma lareira, cozinham-se refeições, embora raramente, e as camas estão meio vazias... Os viúvos.

O jovem perguntou:

— Viúvos? Continuo sem entender muito bem. Ninguém morreu, pois não?

— Não — disse o velho. — Quando se diz “viúvos do golfe”, significa que as mulheres ficam em casa enquanto os maridos saem para jogar golfe. Neste caso, “viúvos” significa homens que escolheram ficar viúvos das suas próprias casas.

O jovem meditou por um momento e depois disse:

— Mas há gente em casa? Há uma mulher em cada casa, não há?

— Oh sim — disse o velho. — Estão lá. Estão lá. Mas...

— Mas o quê? — disse o jovem.

— Bem, vê desta maneira — disse o velho, continuando a caminhar tranquilamente e olhando os Campos do Crepúsculo. — Por alguma razão, chegamos

aqui ao anoitecer, em direção ao *fairway*. Talvez porque em casa haja conversa a menos ou a mais. Conversa de travesseiro a mais ou a menos. Crianças a mais ou crianças a menos, ou nenhuma criança. Todo o tipo de desculpas. Dinheiro a mais, ou que não chega... descobriram que um bom lugar para estar quando o sol se põe é aqui no campo, a jogar sozinho, a bater a bola e segui-la para a luz desvanecida.

— Compreendo — disse o jovem.

— Não tenho bem a certeza disso.

— Não — disse o jovem. — Sim, compreendo. Mas penso que não voltarei novamente aqui ao anoitecer.

O velho olhou para ele e acenou com a cabeça.

— Não, não penso que voltarás. Não por enquanto, em todo caso. Talvez daqui a vinte ou trinta anos. Tens um excelente bronzeado, caminhas rapidamente e pareces estar em muito boa forma. Vais passar a chegar cá ao meio-dia e jogar num verdadeiro grupo de quatro. Não devias estar aqui, a caminhar nos Campos do Crepúsculo.

— Nunca mais voltarei à noite — disse o jovem. — Isso nunca irá acontecer comigo.

— Espero que não — disse o velho.

— Farei com que isso não aconteça — disse o jovem. — Acho que caminhei até onde precisava de caminhar. Acho que a última batida lançou a bola para muito longe na escuridão; acho que não a quero encontrar.

— Bem dito — disse o velho.

Voltaram para trás e a noite estava agora realmente a fechar-se e eles nem conseguiam ouvir os próprios passos sobre a relva.

Atrás deles os outros solitários ainda deambulavam, uns dentro, outros fora, ao longo dos buracos distantes.

Quando chegaram ao clube, o jovem olhou para o velho, que na verdade parecia muito velho, e o velho olhou para o jovem, que na verdade parecia muito jovem.

— Se voltares ao anoitecer,— disse o velho — se sentires a necessidade de jogar uma volta a começar com outros três e acabares sozinho, tenho de te avisar de uma coisa.

— O que é? — disse o jovem.

— Há uma palavra que nunca deves de usar quando falas com quem anda por ali a vaguear à noite pelos relvados.

— E que palavra é essa? — disse o jovem.

— Casamento — sussurrou o velho.

Apertou a mão do jovem, pegou no saco de tacos, e foi-se embora.

Ao longe, nos Campos do Crepúsculo, estava agora completamente escuro, e não se viam os homens que ainda lá jogavam.

O jovem de rosto bronzeado e penetrantes olhos claros, dirigiu-se para o carro e arrancou dali.

## Uma Canção de Embalar<sup>15</sup>

A noite estava fria e um vento fraco começara a levantar-se por volta das duas da manhã.

Nas árvores lá de fora as folhas começavam a agitar-se.

Pelas três horas o vento era constante e murmurava de fora da janela.

Ela foi a primeira a abrir os olhos.

E depois, por alguma razão impercetível, ele mexeu-se no seu sono leve.

— Estás acordada? — disse ele.

— Sim — disse ela. — Ouvi um barulho, alguma coisa a chamar.

Ele soergueu a cabeça.

Ao longe ouvia-se um fraco gemido.

— Ouviste aquilo? — perguntou ela.

— O quê?

— Uma coisa a chorar.

— Uma coisa? — disse ele.

— Alguém — disse ela. — Parece um fantasma.

— Meu Deus, que coisa. Que horas são?

— Três da manhã. Aquela hora terrível.

— Terrível? — disse ele.

— Sabes que o Dr. Meade disse-nos no hospital que é nessa hora que as pessoas desistem, não tentam mais. É quando morrem. Três da manhã.

— Preferia não pensar nisso — disse ela.

---

<sup>15</sup> Título original “When the Bough Breaks”, trata-se de uma referência à canção de embalar “Rock-a-bye-baby”.

O som vindo de fora de casa intensificou-se.

— Lá está outra vez — disse ela. Parece um fantasma.

— Oh meu Deus — sussurrou ele. — Que tipo de fantasma?

— Um bebé — disse ela. — Um bebé a chorar.

— Desde quando é que os bebés têm fantasmas? Houve algum bebé que tenha morrido recentemente? — Ele emitiu um som suave de gargalhada.

— Não — disse ela, e abanou a cabeça para trás e para frente.

— Mas talvez não seja o fantasma de um bebé que morreu, mas... Não sei. Ouve.

Ele pôs-se a ouvir e o choro voltou, de muito longe.

— E se — disse ela.

— Sim?

— E se é o fantasma de uma criança —

— Continua — disse ele.

— Que ainda não tenha nascido.

— Existem tais fantasmas? E conseguem emitir sons? Meu Deus, porque estou a dizer isto? Que coisa estranha de se dizer.

— O fantasma de um bebé que ainda não nasceu.

— Como é que pode ter voz? — disse ele.

— Talvez não esteja morto, mas só queira viver — disse ela.

— Está tão longe, tão triste. Como é que podemos responder?

Ambos escutaram enquanto o choro brando continuava e o vento gemia fora da janela.

Ela escutava e as lágrimas vieram-lhe aos olhos, o mesmo acontecendo a ele, ao escutar.

— Não aguento isto — disse ele. — Vou levantar-me e arranjar alguma coisa para comer.

— Não, não — disse ela, e pegou na mão dele e segurou-a. — Fica quieto e ouve. Talvez tenhamos respostas.

Recostou-se, segurou a mão dela e tentou fechar os olhos, mas não conseguiu.

Os dois recostaram-se na cama, o vento continuou a murmurar e as folhas a agitar-se fora da janela.

Ao longe, a uma grande distância, o som do choro continuava.

— Quem poderá ser? — disse ela. — O *que* poderá ser? Não pára. Deixa-me tão triste. Estará a pedir para entrar?

— Para entrar? — disse ele.

— Para viver. Não está morto, nunca viveu, mas deseja viver. Achas que — hesitou ela.

— O quê?

— Ó meu Deus! — disse ela. — Achas que a conversa que tivemos há um mês...?

— Que conversa? — disse ele.

— Sobre o futuro. Sobre não termos uma família. Nada de família. Nada de filhos.

— Não me lembro — disse ele.

— Tenta — disse ela. — Prometemos um ao outro nada de família, nada de filhos. — Ela hesitou e depois acrescentou — Nada de bebés.

— Nada de crianças. Nada de bebés?

— Achas que — ela levantou a cabeça e ouviu o choro de fora da janela, bem longe, por entre as árvores, por todo país. — Será que —

— O quê? — disse ele.

— Acho que — disse ela — sei como parar esse choro.

Esperou que ela continuasse.

— Acho que talvez —

— O quê? — disse ele.

— Talvez devas vir para este lado da cama.

— Estás a convidar-me?

— Estou, sim, por favor, vem.

Virou-se e olhou para ela e finalmente deslizou por completo na sua direção. Muito longe da cidade o relógio marcou as três e quinze, depois três e meia, depois três e quarenta e cinco, depois quatro horas.

Então os dois permaneciam deitados, a ouvir.

— Consegues ouvir? — disse ela.

— Estou a ouvir.

— O choro.

— Parou — disse ele.

— Sim. Esse fantasma, essa criança, esse bebé, esse choro, graças a Deus parou.

Ele segurou-lhe na mão, voltou o rosto para ela e disse:

— Nós parámo-lo. Conseguimos pará-lo.

— Conseguimos — disse ela. — Oh sim, graças a Deus, conseguimos que parásse.

A noite estava muito calma. O vento começou a amainar. As folhas nas árvores lá fora deixaram de se agitar.

E eles permaneciam deitados na noite, de mãos dadas, a ouvir o silêncio, o maravilhoso silêncio, esperando o amanhecer.

## Chegada e Partida

Nenhum dia em todos os tempos começara com um coração mais nobre ou espírito mais fresco. Jamais alguma manhã dera por si mais verde do que esta que descobrira a primavera em cada canto e em cada aragem. Os pássaros voavam, intoxicados, e as toupeiras e tudo o que se escondia em buracos na terra ou na pedra aventurava-se a sair, esquecendo-se que a própria vida poderia ser perdida. O céu era um Pacífico, como uma maré estendendo-se sobre uma cidade que agora exalava o pó do inverno por milhares de janelas. As portas batiam fortemente. Como uma corrente estendendo-se sobre a praia, onde atrás da onda de cortinas lavadas rebentava sobre os cabos como cordas de piano por detrás das casas.

E por fim a leve doçura deste dia em particular convocara duas almas, como figuras de inverno de um relógio suíço, hipnotizadas, no seu alpendre. O Sr. e Sra. Alexander estavam há vinte e quatro meses fechados à chave na sua casa enferrujada, sentiram como que asas há muito esquecidas a mexerem-se nas omoplatas enquanto o sol reavivava os seus ossos.

— Cheira isso!

A Sra. Alexander inspirou e correu pela casa.

— Dois anos! Cento sessenta e cinco frascos de melação para a garganta! Cinco quilos de enxofre! Doze caixas de comprimidos para dormir! Cinco metros de flanela nos nossos peitos! Quanta gordura de mostarda? Vão-se embora! — ela gritou pela casa. Virou-se para o dia de primavera, abriu os braços. O sol fez com que lágrimas caíssem dos seus olhos.

Esperaram, ainda não estavam prontos para se afastarem de dois anos de cuidados entre si, adoecendo vez após vez, considerando se deveriam desfrutar da perspectiva de outra noite juntos depois de tanto tempo sem ver outra cara humana.

— Porque somos estranhos aqui? — o marido acenou com a cabeça para as ruas cheias de sombras.

E lembraram-se de como tinham parado de atender à porta e mantinham as persianas para baixo, com medo de que um encontro repentino, um clarão do sol brilhante, pudesse desfazê-los em fantasmas empoeirados.

Mas agora, neste dia de fonte cintilante, por fim, a sua saúde voltara milagrosamente, o velho Sr. e Sra. Alexander desceram ligeiramente as escadas para cidade, como turistas de um local debaixo de terra.

Ao chegar à rua principal, o Sr. Alexander disse:

— Não estamos assim tão velhos; apenas *ficamos* velhos. Porque tenho setenta e dois anos, tu só tens setenta. Vou fazer umas compras especiais, Elma. Encontramo-nos daqui a duas horas!

Voaram separadamente, por fim livres um do outro.

Nem metade do quarteirão percorrido, a passar por uma loja de roupa, o Sr. Alexander viu um manequim numa montra, e parou. Ali, ah, ali! A luz do sol aquecia-lhe as bochechas rosadas, os lábios manchados de vermelho, os olhos azuis envernizados, os fios de cabelo amarelo. Parou na montra por um minuto inteiro, até que uma mulher apareceu de repente, a arranjar a montra. Quando olhou para cima, ali estava o Sr. Alexander, a sorrir como um jovem idiota. Ela retribuiu o sorriso.

“Que dia!” pensou ele. “Poderia perfurar um buraco numa porta de madeira. Poderia atirar um gato sobre o tribunal! Saia da frente, velhote! Espera! Aquilo era um *espelho*? Não tem importância. Meu Deus! Estou mesmo vivo!”

O Sr. Alexander estava dentro da loja.

— Gostaria de comprar alguma coisa! — disse ele.

— O quê? — perguntou a bonita vendedora.

Deu uma olhadela nesciamente à sua volta.

— Porque não me deixa levar um lenço. É isso, um lenço.

Pestanejou perante os inúmeros lenços que ela trouxera, a sorrir para ele para que o seu coração rugisse e se inclinasse como giroscópio, lançando o mundo em desequilíbrio.

— Escolha o lenço que usaria, você mesma. Esse é o lenço para mim.

Ela escolheu um lenço da cor dos seus olhos.

— É para a sua mulher?

Entregou-lhe uma nota de cinco dólares.

— Coloque o lenço.

Ela obedeceu. Tentou imaginá-la com a cabeça da Elma; fracasso.

— Fique com ele — disse ele — É seu.

Dirigiu-se para a porta iluminada pelo sol, as suas veias cantavam.

— Senhor — chamou ela, mas ele já se tinha ido embora.

O que a Sra. Alexander mais queria era sapatos, e depois de deixar o marido entrou na primeira sapataria. Mas não, entretanto, sem colocar uma moeda numa máquina de perfumes e vaporizar grandes quantidades de verbena no seu peito de pardal. Depois, com o vapor a escorrer-lhe pelo pescoço como uma neblina matinal, mergulhou na sapataria, onde um belo jovem com olhos castanhos como de uma lebre e sobrancelhas negras arqueadas e cabelo com um brilho de couro envernizado lhe apertou os tornozelos, cobriu o peito do pé, acariciou os dedos, e entreteve os pés dela até que ela corou num tom rosa suave e quente.

— A Senhora tem os pés mais pequenos que calcei este ano. Extraordinariamente pequenos.

A Sra. Alexander tinha um grande coração, a bater tão alto que o vendedor teve que gritar por cima do som:

— Se a senhora não se importar de fazer força para baixo! Gostaria em outra cor?

Abanou com a mão esquerda enquanto se afastava com três pares de sapatos, acenando com os dedos o que parecia ser uma apreciação significativa. Riu-se com um riso estranho, esqueceu-se de dizer que não usara a sua aliança de casamento, os seus dedos tinham inchado com a doença durante tantos anos que a aliança permanecia com a poeira da casa. Na rua, confrontou a máquina vaporizadora de verbena, outra moeda de cobre na mão.

O Sr. Alexander percorria com grande vigor e passos largos as ruas de cima e para baixo, com um pequeno bamboleio de prazer quando encontrava certas pessoas, ao parar por fim, ligeiramente cansado, mas sem o admitir a qualquer pessoa, em frente à loja da *United Cigar*. Ali, como se o tempo não tivesse passado, permanecia o Sr. Bleak, o Sr. Grey, Samuel Spaulding, e o Índio de Madeira<sup>16</sup>. Alegraram-se e deram um murro ao Sr. Alexander, incrédulos.

— John, estás de volta dos mortos!

— Vens ao pavilhão logo à noite?

— Claro!

— Companheiros, encontrámo-nos logo à noite?

— Estarei lá! — Os convites choveram sobre ele como vento quente.

— Velhos amigos, senti a vossa *falta*! — Queria agarrar toda a gente, até mesmo o Índio. Acenderam-lhe o cigarro oferecido e pagaram-lhe cervejas espumantes na porta do lado na selva de mesas de bilhar de feltro verde.

— Daqui a uma semana — gritou o Sr. Alexander — Casa aberta. A minha mulher e eu convidamos-vos a todos, bons amigos. Churrasco. Bebidas e diversão!

Spaulding esmagou a mão dele.

— A tua mulher não se importa que seja esta noite?

— A Elma não.

— Irei ter contigo às oito horas.

— Excelente!

E o Sr. Alexander foi-se embora como uma bola de musgo espanhol soprada pelo vento.

---

<sup>16</sup> Figura de publicidade de uma tabacaria.

Depois de ter saído da loja, a Sra. Alexander foi descoberta nas ruas da cidade por um mar de mulheres. Ela era o centro das atenções, as senhoras juntavam-se em grupos de dois ou três, toda gente falava, riam-se, ofereciam, aceitavam tudo de uma vez.

— Esta noite, Elma. O Clube do Dedal.

— Vem buscar-me.

Sem fôlego e corada, ela empurrou através da multidão, chegou a uma beira distante, olhou para trás como quando se olha para o oceano uma última vez antes de ir para terra, e apressou-se, sentindo-se aliviada, pela avenida, a contar pelos dedos os encontros que tinha para a próxima semana na Sociedade de Elm Street, na Liga Patriótica de Mulheres, no Cesto de Costura e na Elite do Clube de Teatro.

As horas acabaram por se esgotar. O relógio do tribunal tocou uma vez.

O Sr. Alexander permanecia na esquina da rua, a olhar para o relógio hesitantemente e abanando-o, murmurando baixinho. Uma mulher encontrava-se na esquina oposta, e depois de dez minutos de espera, o Sr. Alexander atravessou.

— Peço desculpa, mas acho que o meu relógio está mal — reclamou ele, aproximando-se. — Poderia dizer-me a hora certa?

— John! — gritou ela.

— Elma! — gritou ele.

— Estive aqui o tempo todo — disse ela.

— E *eu* estava ali!

— Tens um fato novo!

— Esse é um vestido novo!

— Chapéu novo!

— O teu também.

— Sapatos novos.

— Como *te* ficam?

— Os meus magoam.

— Os meus também.

— Comprei bilhetes para uma peça no sábado à noite, Elma! E fiz reservas para o piquenique no Green Town no próximo mês! Que perfume é esse que estás a usar?

— Qual é a água de colónia que *estás* a usar?

— Não admira que não nos tenhamos reconhecido!

Olharam um para o outro durante muito tempo.

— Bem, vamos para casa. Não está um dia lindo?

Chiaram nos seus sapatos novos.

— Sim, lindo. — os dois concordaram, sorriram. Mas depois olharam um para o outro pelo canto do olho e de repente desviaram o olhar, nervosamente.

A casa deles era azul escura; era como entrar numa caverna depois da tarde de primavera fresca.

— Que tal um pequeno almoço?

— Não estou com fome. E tu?

— Também não.

— Gosto mesmo dos meus sapatos novos.

— E eu dos meus.

— Bem, o que faremos o resto do dia?

— Oh, ir a um espetáculo, talvez.

— Depois de descansarmos um pouco.

— Tu não estás *cansada*.

— Não, não, não — exclamou ela apressadamente. — *Tu?*

— Não, não! — respondeu ele rapidamente.

Sentaram-se e sentiram a escuridão confortável e a frieza do quarto depois de um dia luminoso, brilhante e quente.

— Acho que vou soltar um pouco os cordões dos meus sapatos — disse ele. — Só desatar os nós por um momento.

— Acho que irei fazer o mesmo.

Desataram os nós e os cordões dos sapatos.

— Mais vale tirarmos os chapéus também!

Sentados ali, tiraram os chapéus.

Ele olhou para ela e pensou: “Quarenta e cinco anos. Casado com ela quarenta e cinco anos. Porque consigo lembrar-me... e daquele tempo em Mills Valley... e depois aquele outro dia... quarenta anos atrás conduzimos em direção... sim... sim.” Abanou com a cabeça. Há muito tempo.

— Porque é que não tiras a gravata? — sugeriu ela.

— Achas que devo, e se formos sair outra vez? — disse ele.

— Só por um momento.

Observou-o a tirar a gravata e pensou: “Tem sido um bom casamento. Ajudámo-nos um ao outro; alimentou-me, lavou-me, e vestiu-me quando estava doente, tomou bem conta de mim... Quarenta e cinco anos agora, e a lua de mel em Mills Valley — parecia que tinha sido apenas anteontem”.

— Porque não te livras desses brincos? — sugeriu ele.

— São novos, não são? Parecem pesados.

— *São* um bocadinho. — Colocou-os de lado.

Sentaram-se nas suas cadeiras suaves e confortáveis junto das mesas de baeta verde onde estavam garrafas de arnica, pastilhas e caixas de comprimidos, sérums, remédios para a tosse, compressas, aparelhos ortopédicos e para esfregar os pés,

lubrificantes, pomadas, cremes, inaladores, aspirina, quinina, pós, baralhos de cartas gastas de tanto jogar um milhão de jogos lentos de vinte-e-um, e livros que tinham murmurado um ao outro pelo pequeno quarto escuro com uma única lâmpada de luz fraca, as suas vozes como borboletas noturnas sombrias entre as sombras.

— Talvez possa *descalçar* os meus sapatos — disse ele. — Por uns cento e vinte segundos, antes de sairmos outra vez.

— Não faz bem manter os pés apertados o tempo todo.

Ambos descalçaram os sapatos.

— Elma?

— Sim? — Olhou para cima.

— Nada — disse ele.

Ouviram o relógio de prateleira a tocar. Ambos espreitaram para o relógio. Duas da tarde. Apenas faltavam seis horas para as oito da noite.

— John? — disse ela.

— Sim?

— Não importa.

Sentaram-se.

— Porque não calçamos os chinelos de lã? — perguntou ele.

— Vou buscá-los.

Foi buscar os chinelos.

Calçaram-nos, exalaram perante a sensação agradável do tecido.

— Ahhhhhh!

— Porque é ainda tens vestido o teu casaco e colete?

— Sabes, roupas novas *são* como uma armadura. — Conseguiu tirar o casaco e, um minuto depois, o colete.

As cadeiras rangeram.

— Porque são quatro horas — disse ela, mais tarde.

— O tempo voa. Agora é tarde demais para sair, não é?

— Demasiado tarde. Vamos descansar um pouco. Podemos chamar um táxi para nos levar ao jantar.

— Elma. — lambeu os lábios.

— Sim?

— Oh, esqueci-me. —Afastou o olhar para a janela.

— Porque é que não dispo a minha roupa e visto o roupão? — sugeriu ele, cinco minutos depois. — Consigo vestir-me rapidamente quando formos sair para um grande jantar de filetes na cidade.

— Agora é que estás a ser sensato — concordou ela. — John?

— Há alguma coisa que me queiras dizer?

Ela olhou fixamente para os sapatos novos que permaneciam no chão. Lembrou-se do beliscão amigável no peito do pé, da carícia lenta nos dedos.

Não — disse ela.

Escutaram o coração um do outro bater. Vestidos com os roupões, sentaram-se com suspiros.

— Estou só um *pouquinho* cansada. Nada demais, compreendes — disse ela. — Só um *pouquinho*.

—É natural. Tem sido um grande dia, um grande dia.

—Não podes simplesmente *sair a correr*, podes?

— Temos de levar as coisas com calma. Já não somos jovens.

—Tens razão.

— Estou um pouco exausto, também — admitiu por acaso.

— Talvez... — Olhou para o relógio. — Talvez devêssemos comer *aqui* esta noite. Podemos sempre jantar fora amanhã à noite.

— Uma sugestão muito inteligente — disse ele. — Não estou esfomeado, de qualquer maneira.

— Que estranho, também não estou.

— Mas vamos a um cinema mais logo à noite?

— *Claro!*

Sentaram-se a mastigar o queijo e algumas bolachas como ratos no escuro.

Sete horas.

— Sabes — disse ele — começo a sentir-me apenas um pouco enjoado.

— Oh?

— Dores nas costas.

— Porque é que não te faço uma massagem?

— Obrigado. Elma, tens boas mãos. Sabes como massajar; não muito dura, não muito suave — mas o *suficiente*.

— Os meus pés estão a arder — disse ela. — Acho que não vou conseguir ir ao cinema esta noite.

— Fica para outra noite — disse ele.

— Pergunto-me se aquele queijo estava estragado. Azia.

— *Tu* também reparaste?

Olharam para as garrafas em cima da mesa.

Sete e trinta. Sete e quarenta e cinco.

— São quase oito horas.

— John! Elma!

Falaram os dois ao mesmo tempo.

Riram-se, assustaram-se.

— O que é?

— Tu primeiro.

— Não, tu primeiro!

Ficaram em silêncio, a ouvir e a olhar para o relógio, os corações batiam cada vez mais rápido. Os rostos estavam pálidos.

— Penso que vou tomar um pouco de óleo de hortelã-pimenta para o estômago — disse o Sr. Alexander.

— Passa-me a colher quando acabares — disse ela.

Sentaram-se a lamber os lábios no escuro, com apenas a pequena lâmpada atraente de borboletas noturnas acesa.

*Tiquetaque-tiquetaque-tiquetaque-tiquetaque-tiquetaque.*

Ouviram os passos na rua. A subir as escadas do alpendre. A campainha a tocar.

Os dois ficaram petrificados.

A campainha tocou outra vez.

Sentaram-se no escuro.

A campainha tocou por mais seis vezes.

— Não vamos responder — disseram os dois. Assustados novamente, olharam um para o outro, em agonia.

Olharam-se fixamente nos olhos do outro lado da sala.

— Não deve de ser importante.

— Ninguém importante. Querem falar. E estamos cansados, não é?

— Muito — disse ela.

A campainha tocou.

Houve um toque enquanto Mr. Alexander tomava outra colher de xarope de hortelã-pimenta. A mulher bebeu um pouco de água e engoliu um comprimido branco.

A campainha tocou uma última e difícil vez.

— Vou só espreitar — disse ele — pela janela da frente.

Deixou a mulher e foi espreitar. E ali, no alpendre, de costas viradas, a descer as escadas, estava Samuel Spaulding. O Sr. Alexander não conseguia lembrar-se da sua cara.

A Sra. Alexander estava no outro quarto da frente, a olhar de uma janela, secretamente. Viu a mulher do Clube do Dedal agora a caminhar pela rua, a virar no passeio, a chegar no momento em que o homem que tocara à campainha estava a descer. Encontraram-se. As vozes murmuravam por lá fora na noite calma de primavera.

Os dois estranhos juntos deram uma olhadela à casa escura, e falavam sobre isso.

De repente os dois estranhos riram-se.

Olharam fixamente para a casa sombria uma vez mais. Depois o homem e a mulher desceram a rua e foram-se embora juntos, pela rua, debaixo das árvores iluminadas pelo luar, a rirem-se e abanarem com as cabeças, conversando até ficarem longe da vista.

De volta à sala de estar, o Sr. Alexander descobriu que a mulher tinha enchido uma pequena bacia de água quente em que poderiam pôr de molho os pés. Também trouxera uma garrafa extra de arnica. Ouviu-a lavar as mãos. Quando ela voltou do banho, as mãos e a cara cheiravam a sabonete em vez de verbena de primavera.

Sentaram-se a pôr de molho os pés.

— Penso que é melhor devolvermos aqueles bilhetes que compramos para aquela peça de sábado à noite, — disse ele — e os bilhetes para aquela beneficência da próxima semana. Nunca se sabe.

— Tudo bem — disse ela.

Aquela tarde de primavera parecia que se tinha passado há milhões de anos.

— Quem seria que estava a tocar à porta? — perguntou ela.

— Não sei — disse ele, a esticar-se para agarrar o óleo de hortelã-pimenta.  
Engoliu um pouco. — Jogo de vinte-e-um, minha senhora?

Ela recostou-se na cadeira dela com um movimento débil do corpo.

— Não me importo de jogar — disse ela.

## De Regresso a Casa

— Tenham cuidado! É tudo, é tudo!

A mercadoria era particularmente preciosa. Tinha sido montada e desmontada com o maior cuidado no porto espacial e entregue aos operários em enormes caixotes de madeira, caixas tão grandes como salas, embrulhadas, duplamente embrulhadas, entrelaçadas em algodão e veludo para prevenir qualquer dano material. Com todo o cuidado e preocupação com as caixas de cartão e os pacotes e a propriedade embrulhada, todos se apressavam.

— Ao segundo! Rápido agora!

Este era o Segundo Foguetão. Era o Foguetão de Salvação. O Primeiro Foguetão tinha partido em direção a Marte no dia anterior. Agora expandia-se nas grandes pradarias negras do espaço, perdendo-se de vista. E este Segundo Foguetão tinha de segui-lo, como um cão de caça por um pântano assombrado, à procura de um cheiro suave a ferro e átomos de fósforo queimados. Este Segundo Foguetão, gordo e sobrecarregado em tamanho e forma, e com uma série de pessoas estranhas e ridículas a bordo, não podia atrasar-se.

O Segundo Foguetão estava completamente cheio. Tremia, estremecia, recompunha-se como um cão de caça dos ares, e elevava-se num grande e gracioso salto em direção ao céu. Sacudiu para baixo avalanches de fogo ao longo do seu caminho. Chuvia carvão e chamas como fornalhas repentinamente nascidas no céu. Quando as cinzas morreram no asfalto de betão, o foguetão tinha desaparecido.

— Esperemos que chegue lá em segurança — disse um assistente do psicólogo, a observar o céu.

O Primeiro Foguetão chegou de um céu noturno e aterrou no planeta Marte. Houve um grande som ofegante enquanto as máquinas bebiam o ar frio. Depois de farejar pelas narinas e pulmões mecânicos, o foguetão declarou-o como o ar da melhor colheita, dez milhões de anos, inebriante, mas puro.

A tripulação do foguetão saiu.

Estavam sozinhos.

Trinta homens e um comandante numa terra onde o vento soprava sempre sobre mares de poeira e em torno de cidades sem vida que assim se encontravam enquanto a Terra se abria como uma flor selvagem três vezes trinta e dois milhões de quilómetros. O céu era imensamente claro, como uma vasilha de cristal de álcool na qual as estrelas flamejavam sem um cintilar. O ar quase cortava à faca a garganta e os pulmões. Sacudiam-se bruscamente com uma respiração difícil. Era fino, um fantasma, desaparecia quando era procurado. Os homens sentiam-se tontos e redobradamente sós. A areia gemia sobre o foguetão. No seu tempo devido, disse o vento noturno, se permanecerem quietos poderei enterrar-vos, como fiz com as cidades de pedra e o povo mumificado escondido ali, enterrar-vos como uma agulha e uns pedaços brilhantes de fio, antes que tenham a oportunidade de aqui criar um padrão.

— Está tudo bem! — gritou o comandante, recuperando-se rapidamente.

O vento soprava a sua voz para longe, às cambalhotas, um fragmento de papel fantasmagórico.

— Vamos fazer ali uma fila! — gritou contra a solidão.

Os homens deslocaram-se numa série de movimentos entorpecidos. Colidiram e redemoinharam e finalmente encontraram as suas posições.

O comandante encarou-os. O planeta estava por baixo dele e a toda a volta. Encontravam-se no fundo de um mar seco. Uma maré de anos e séculos abatia-se sobre eles, esmagando-os. Eram as únicas criaturas vivas ali. O planeta Marte estava sem vida e tão longe de tudo até que teve início um tremor, impercetivelmente, entre eles.

— Bem — gritou o comandante de um modo caloroso. — Aqui estamos nós!

— Aqui estamos nós! — repetiu uma voz fantasmagórica.

Os homens sacudiram-se bruscamente. Atrás deles, as paredes de uma cidade quase sepultada, uma cidade de sonhos coberta de poeira e areia e de musgo velho, uma cidade que se tinha afogado no tempo até às suas torres mais altas, lançavam de volta um eco. As paredes negras estremeciam como areia sob água corrente.

— Vocês têm trabalho para fazer! — gritou o comandante.

— Para fazer — repetiram as paredes das cidades. — Para fazer.

O comandante mostrou a sua irritação. Os homens não se viraram outra vez, mas as suas nucas estavam geladas e sentiram cada pelo a separar-se e a mexer.

— Noventa e seis milhões de quilómetros — sussurrou Anthony Smith, um cabo<sup>17</sup> no final da fila.

— Aqui não se fala! — gritou o comandante.

— Noventa e seis milhões de quilómetros, — repetiu Anthony Smith, para si mesmo, a virar-se. No céu frio e escuro, lá no alto, a terra brilhava, uma estrela, não mais do que uma estrela, remota, linda, mas apenas uma estrela. Nenhuma forma ou luz que sugerisse a existência de um mar, um continente, um estado ou uma cidade.

— Quero silêncio! — gritou o comandante furiosamente, surpreso com a sua fúria.

Os homens olharam até ao fim da fila para Smith.

Estava a olhar para o céu. Os homens seguiram-lhe o olhar e viram a Terra, infinitamente afastada, a uma distância de cerca de seis meses e milhares de milhões de quilómetros. Os pensamentos deles rodopiavam. Muitos anos antes, homens partiram em direção às regiões árticas da Terra em barcos, navios, balões, e aviões, levando consigo os mais corajosos, escolhidos a dedo, psicologicamente limpos e alerta, inquebráveis à loucura, os devidamente adaptados. Mas mesmo bem escolhidos, alguns quebraram, alguns partiram para a brancura do ártico, para as longas noites ou para a insanidade dos dias longos como meses. Era tudo tão só. Tudo tão só. E os homens da terra, sem qualquer ligação à vida, às mulheres, às casas e cidades, sentiram a mente a derreter. Tudo era mau e solitário.

— Noventa e seis milhões de quilómetros! — disse Anthony Smith, mais alto.

Então pega em trinta homens. Formata-os, mede-os, encaixota-os e embrulha-os. Dá-lhes uma antitoxina, mente e corpo, purifica-os e psicanalisa-os, coloca rapidamente estes durões numa pistola, dispara contra um alvo! No fim, na contagem final, com o que ficas? Trinta homens numa fila, um homem a murmurar sozinho, depois mais alto,

---

<sup>17</sup> Designação comum aos militares que ocupam um dos postos superiores a soldado e inferiores a sargento.

trinta homens a olhar para o céu, para uma estrela distante, sabendo que Illinois, Iowa, Ohio e Califórnia desapareceram. Desapareceram as cidades, mulheres, crianças e tudo o que era bom, confortável, e querido. Ali se encontravam, por Deus, num horrível mundo onde o vento nunca para, onde tudo está morto, onde o comandante tenta ser caloroso. De repente, como se nunca tivesses pensado nisso, dizes para ti mesmo:

— Santo Deus! Estou em Marte!

Anthony Smith disse-o.

— Não estou em casa, não estou na Terra, estou em Marte! Onde é que está a Terra? Ali está ela! Aquele pequeno ponto de luz? É isso! Não é estúpido? O que estamos a fazer aqui?

Os homens perfilaram-se tensos. O comandante sacudiu bruscamente a cabeça para Walton, o psiquiatra. Percorreram a fila rapidamente, procurando mostrar-se despreocupados.

— Muito bem, Smith, qual é o problema?

— Não quero estar aqui. — a cara de Smith estava pálida. — Meu Deus! Porque é que eu vim? Isto não é a Terra.

— Fizeste todos os exames, sabias para o que vinhas.

— Não, não sabia. Bloqueei isso.

O comandante voltou-se para o psiquiatra com um olhar de irritação e ódio, como se o médico tivesse falhado. O médico encolheu os ombros. “Todos nós cometemos erros”, teria dito, mas não o disse.

O jovem cabo começou a chorar.

O psiquiatra virou-se imediatamente.

— De volta aos vossos postos! Acendam uma fogueira! Armem as vossas tendas! Depressa!

Os homens começaram a murmurar e dispersaram-se rapidamente. Afastaram-se tensos, a olhar para trás.

— Tinha medo disto — disse o psiquiatra. — Tinha medo. As viagens espaciais são tão recentes, raios! *Tão* recentes! É impossível prever como é que noventa e seis milhões de quilómetros afetarão uma pessoa. Agarrou no jovem cabo.

— Aqui estamos nós. Está tudo bem. É melhor ir para o seu posto, Cabo. Faça alguma coisa. Acorde!

O cabo tinha as mãos na cara.

— Meu Deus, é um sentimento terrível. Saber que estamos tão longe de tudo. E todo este planeta maldito está morto. Nada aqui, a não ser nós.

Puseram-no a descarregar embalagens de comida congelada.

O psiquiatra e o comandante permaneceram por um momento numa duna ali perto, a observar os homens a trabalhar.

— Claro que ele tem razão — disse o psiquiatra. — Também não gosto. Atinge-nos mesmo. Atinge-nos duramente. Isto aqui é solitário. Está tudo terrivelmente morto e distante. E aquele vento. E as cidades vazias. Sinto-me sujo.

— Também não me sinto muito bem — disse o comandante. — O que acha de Smith? Continuará deste lado do penhasco ou cairá?

— Vou ficar com ele. Agora precisa de amigos. Se cai, receio que arraste outros consigo. Estamos todos amarrados por cordas, ainda que não as consigamos ver. Espero mesmo que o segundo foguetão apareça. Vemo-nos mais logo.

O psiquiatra foi-se embora e, à noite, o foguetão permaneceu no fundo do mar, no centro do planeta Marte, enquanto as duas luas brancas se ergueram subitamente, como terrores e memórias, lançando-se numa corrida pelos céus. O comandante ficou a olhar o céu onde a Terra ardia no meio.

Durante a noite, Smith enlouqueceu. Caiu na escuridão, mas não arrastou ninguém consigo. Puxou com força as cordas, toda noite causou terríveis ataques secretos de pânico, com gritos, berros, avisos de terror e morte. Mas os outros conservavam-se firmes no escuro, a trabalhar e a transpirar. Nenhum foi arrastado com

ele até o seu lugar secreto no fundo de um longo penhasco. Caiu toda a noite. Já era de manhã quando bateu no fundo. Sedado, de olhos fechados, em posição fetal, deitaram-no num beliche da nave, onde os seus clamores sussurravam para longe. Estava tudo em silêncio, apenas se ouvia o vento e os homens a trabalhar. O psiquiatra passou entre eles as rações extra de comida, chocolate, cigarros e aguardente. Ele observava-os. O comandante observava também.

— Não sei. Começo a pensar que —

— O quê?

— O Homem não foi feito para ir tão longe sozinho. As viagens espaciais exigem demasiado. O isolamento é completamente antinatural, uma forma de insanidade realista, o próprio espaço — disse o comandante. — É melhor ter cuidado, também estou a dar em maluco.

— Continue a falar — disse o médico.

— O que acha? Conseguiremos aguentar aqui?

— Vamos manter-nos firmes. Os homens têm mau aspeto, admito. Se não melhorarem dentro de vinte e quatro horas, e se a nossa nave de salvação não aparecer, o melhor será voltarmos para o espaço. Só de saberem que estão de regresso a casa irá despertá-los.

— Meu Deus, que desperdício! Que vergonha! Mil milhões de dólares gastos para nos enviar aqui. O que diremos lá aos senadores, que fomos cobardes?

— Por vezes, a cobardia é a única coisa que nos resta. Um homem só consegue aguentar até certo ponto, depois é tempo para ele correr, a não ser que consiga arranjar alguém que corra por ele. Veremos.

O sol raiou. As duas luas tinham desaparecido. Mas Marte não era mais confortável de dia do que era de noite. Um dos homens disparou uma arma contra um animal que tinha visto atrás dele. Outro parou de trabalhar com uma dor de cabeça ofuscante, e retirou-se para a nave. Apesar de dormirem a maior parte do dia, era um

sono irregular, com muitas visitas ao médico para receberem sedativos e rações de aguardente. Ao anoitecer, o médico e o comandante conferenciaram.

— É melhor arrancarmos daqui para fora — disse Walton. — Este homem Sorenson é outro. Dou-lhe vinte e quatro horas. Ditto Bernard. Uma grande vergonha. Homens bons, os dois. Bons homens. Mas não havia maneira de duplicar Marte nas filiais da Terra. Nenhum teste consegue duplicar o desconhecido. O choque *isolacional*, o choque da solidão. Bem, foi uma boa tentativa. Mais vale sermos cobardes felizes do que lunáticos delirantes. Na minha opinião? Odeio isto. Como o homem disse, quero ir para casa.

— Então devo dar a ordem? — perguntou o comandante.

O psiquiatra acenou com a cabeça.

— Jesus! Meu Deus! Detesto desistir sem dar luta.

— Não há nada para lutar, a não ser o vento e a poeira. Poderíamos dar-lhe uma luta decente com a nave de salvação, mas esse não parece ser —

— Comandante, meu senhor! — alguém gritou.

— O que há? — o comandante e o psiquiatra voltaram-se.

— Ali, meu senhor! No céu! O foguetão de salvação!

Esta era a pura verdade. Os homens correram da nave e das tendas. O sol já se tinha posto e o vento era frio, mas permaneciam ali, com os olhos tensos no céu, viram o fogo a crescer, e a crescer ainda mais. O Segundo Foguetão roncou e deixou sair uma longa pluma de cor vermelha. Aterrou. Arrefeceu. Os homens do Primeiro Foguetão atravessaram o fundo do mar em direção a ele, a gritar.

— Então? — perguntou o comandante, mantendo-se afastado. — O que é que isto significa? Vamos embora ou ficamos?

— Acho que — disse o psiquiatra, — ficamos.

—Vinte e quatro horas?

— Um pouco mais do que isso — respondeu Walton.

\* \* \*

Tiraram enormes caixas para fora do Segundo Foguetão.

— Cuidado! Cuidado aí!

Levantavam os projetos e empunhavam os martelos, os pés-de-cabra e manobravam as alavancas. O psiquiatra supervisionava.

— Por aqui! Caixa 75? Aqui. Caixa 067? *Aqui!* É tudo! Abram-na, a Aba A na Ranhura B. A Aba B na Ranhura C. Certo! Bom! *Ótimo!*

Tiraram tudo antes da madrugada. Em oito horas montaram aqueles prodígios dos pacotes e das caixas. Retiraram o papel de cera entrelaçado, os cartões, limpavam e espanaram todas as partes e seções. Quando chegou a hora, os homens do Primeiro Foguetão estavam na borda exterior daquela maravilha, olhavam fixamente para aquilo, incrédulos e amedrontados.

— Preparado, comandante?

— Maldito seja eu! Sim!

— Acione o interruptor.

O comandante acionou o interruptor.

A pequena cidade iluminou-se.

— Meu Deus! — disse o comandante.

Caminhou em direção à rua principal da cidade.

Era uma rua que não tinha mais do que seis edifícios de um lado, frentes falsas, com luzes brilhantes de cor vermelha, amarela e verde. A música tocava de uma meia-dúzia de gira-discos escondidos e espalhados por ali. As portas batiam. Um homem com uma bata branca emergiu de uma barbearia, com tesouras azuis um pente preto na mão. Uma bengala de rebuçados às riscas<sup>18</sup> rodava lentamente atrás dele. Ao lado havia uma drogaria, com uma prateleira de revistas na frente, os jornais esvoaçavam, uma ventoinha girava, lá dentro o som das gasosas como o silvo de uma cobra. Enquanto

---

<sup>18</sup> “Peppermint stick”, as bengalas de rebuçados às riscas vermelhas e brancas são marcas presentes nas entradas das barbearias.

passavam pela porta eles olharam para dentro. Uma rapariga sorriu, usava um boné verde de tecido rígido.

Um salão de bilhar, com mesas verdes, como uma clareira em floresta, suave, acolhedor. Bolas de bilhar, multicoloridas, triangulares, à espera. Do outro lado da rua, uma igreja, com janelas de vidro de um castanho cor de cerveja cristalizada, de morango e limão. Um homem também estava ali, num fato preto, colarinho branco. Pegado, uma biblioteca. Depois, um hotel. CAMAS FOFAS. PRIMEIRA NOITE GRÁTIS. AR-CONDICIONADO. Um funcionário atrás de uma secretária com a mão numa campainha de prata. Mas o lugar para o qual se dirigiam, que os atraía como o cheiro de água atraindo o gado através de uma pradaria empoeirada, era o edifício no topo da rua.

#### A TABERNA DO VALENTÃO BUCK

Um homem com cabelo oleoso e encaracolado, as mangas da camisa presas com um elástico vermelho por cima dos seus cotovelos peludos, estava encostado ali a um poste. Ele desapareceu atrás de portas vai e vem. Quando chegaram ali, ele estava a polir o bar e a encher de uísque trinta copos alinhados que brilhavam no lindo e longo bar. Um lustre de cristal resplandecia calorosamente por cima das cabeças. Havia uma escada que conduzia a uma série de portas lá em cima, a uma varanda, e a um leve cheiro a perfume.

Foram todos ao bar. Estavam calados. Beberam o uísque de um único gole, sem limpar as bocas. Os olhos ardiam.

O comandante disse, num sussurro, ao psiquiatra, que estava à porta:

— Santo Deus! A despesa!

— Cenários de filmagem, de fácil montagem, desdobráveis. Um pastor na igreja, na porta ao lado. Três barbeiros de verdade. Um pianista.

O homem ao piano com teclas que mais pareciam dentes amarelos começou a tocar *St. Louis Woman with Your Diamond Rings*.

— Um farmacêutico, duas raparigas no balcão de bebidas, um proprietário de salão de bilhar, um rapaz engraxador de sapatos, um ardina, dois bibliotecários, as quinquilharias, os trabalhadores, eletricitas, etc. Dá um total de mais dois milhões de

dólares. O hotel é *mesmo* verdadeiro. Cada quarto e cada casa de banho. Conforto. Boas camas. Outros edifícios são três quartos de frente falsa. Tudo isto é maravilhosamente construído, com ranhuras e abas, uma criança conseguiria colocar toda a brincadeira a funcionar numa hora.

— Mas será que funcionaria?

— Olhe para a cara deles, começam já a relaxar.

— Porque é que não me disse?!

— Porque, se isso se tivesse espalhado, que estávamos a gastar dinheiro desta maneira estúpida e ridícula, os jornais ter-me-iam massacrado — senadores, Congresso, até Deus se teria envolvido. É estúpido, muito estúpido, mas *funciona*. É a *Terra*. E é isso o que me interessa. É a *Terra*. É um pedaço de Terra que os homens podem segurar nas mãos e dizer, “Isto é Illinois, isto é uma cidade que *conhecia*. Estes são *edifícios* que conhecia. Isto é um pedaço de Terra que está aqui para eu segurar até trazermos *mais* disto e fazermos a solidão fugir para sempre”.

— Engenhoso! Malicioso! Inteligente!

Os homens mandaram vir uma segunda rodada de uísque para todos, a sorrir.

— Os homens na nossa nave, Comandante, são de catorze cidades pequenas. Escolhidos assim de propósito. Cada um destes edifícios aqui nesta pequena rua é de cada uma daquelas cidades. O empregado de bar, os ministros, o proprietário da mercearia, todas as pessoas do Segundo Foguetão, são daquelas cidades.

— Trinta? *Além* da tripulação do foguetão de salvação?

O psiquiatra contemplou com alegria os degraus que conduziam à varanda e a uma série de portas fechadas. Uma das portas abriu-se um pouco e uns lindos olhos azuis olhavam fixamente por um momento.

— Traremos mais luzes e cidades todos os meses, mais pessoas, mais Terra. Prioridade na familiaridade. A familiaridade produz sanidade. Ganhamos a primeira volta. Continuaremos a ganhar se continuarmos a mexer-nos.

Agora os homens começavam a rir-se e a falar e a bater uns nos outros no ombro. Alguns deles caminhavam e atravessavam as ruas para irem cortar o cabelo, outros iam jogar bilhar, outros ainda iam comprar produtos de mercearia, ou entravam na igreja silenciosa, por momentos era possível escutar a música de um órgão, mesmo antes de o pianista no salão do lustre de cristal começar a tocar *Frankie and Jonhy*. Dois homens a rir subiram as escadas que conduziam às portas ao longo da varanda.

— Não sou homem de beber, Comandante. Que me diz a uma cerveja de malte na drogaria no caminho de volta?

— O quê? Oh. Estava a pensar no... Smith. — o comandante virou-se. — De volta à nave. Acha que – quero dizer – conseguiremos trazer o Smith aqui, conosco, será que lhe fará bem, será que ele *gostaria*, não o iria fazer *feliz*?

— Certamente poderíamos tentar — disse o médico.

O pianista estava a tocar, muito alto, *That Old Gang of Mine*. Todos cantavam, alguns começaram a dançar, e a cidade era como uma jóia a arder na selva, escuridão a toda a volta. Marte era solitário, o céu escuro e cheio de estrelas, o vento agitava-se, as luas ascendiam, os mares e as velhas cidades permaneciam sem vida. Mas o poste do barbeiro rodopiava brilhantemente, e as janelas da igreja eram da cor de Coca-Cola e limonada e de amora.

O piano tinha *Skip to my Lou* meia hora depois de o comandante, o psiquiatra, e um terceiro homem terem entrado numa drogaria e se terem sentado.

— Três cervejas de malte — disse o comandante.

E sentaram-se, a ler revistas, viraram-se lentamente nos bancos, até que a rapariga atrás do balcão colocou três belas cervejas de malte junto dos seus cotovelos.

Todos se esticaram e agarraram as palhas.

## Des – Conversa de Travesseiro

— Santo Deus!

— Santo Deus, mesmo!

Caíram para trás e fixaram os olhos no teto. Houve uma longa pausa na qual recuperaram o fôlego.

— Foi maravilhoso — disse ela.

— Maravilhoso — disse ele.

Houve outra pausa enquanto examinavam o teto.

Finalmente ela disse — Maravilhoso, mas –

— O que queres dizer com “mas”? — disse ele.

— Foi maravilhoso — disse ela. — Mas agora estragamos tudo.

— Estragamos?

— A nossa amizade — disse ela. — Era uma coisa tão boa e agora perdemo-la.

— Não acredito nisso — disse ele.

Ela examinou o teto com mais pormenor.

— Sim — disse ela — era tão extraordinária. Durou muito tempo. Quanto foi, um ano? E agora, como perfeitos idiotas, acabamos com tudo.

— Não éramos perfeitos idiotas — disse ele.

— É como eu o vejo. Um momento de fraqueza.

— Não, paixão — disse ele.

— Não importa como o defines, — disse ela — estragamos tudo. Há quanto tempo foi? Um ano? Éramos grandes compinchas, bons companheiros, íamos à biblioteca juntos, jogávamos ténis, bebíamos cerveja em vez de champanhe, e numa horas apenas deitámos tudo a perder. — Não acredito nisso — disse ele.

— Pensa bem — disse ela. — Pára e examina esta última hora e o último ano. Tens de concordar comigo.

Ele olhou o teto para ver se conseguia lá encontrar alguma coisa do que ela acabara de dizer.

Por fim, suspirou.

Ela ouviu o suspiro e disse:

— Isso quer dizer que sim, que concordas?

Acenou com a cabeça e ela sentiu-o.

Os dois estavam deitados em almofadas separadas, fixando longamente os olhos no teto.

— Como havemos de recuperá-la? — disse ela. — É tão estúpido. Sempre vimos melhor as coisas em relação aos outros. Vimos como se podem matar as coisas e mesmo assim lá fomos em frente para matar isto. Tens ideias? O que havemos de fazer?

— Sair da cama, — disse ele — e tomar o pequeno-almoço mais cedo.

— Isso não basta — disse ela. — Espera mais um pouco, talvez nos lembremos de algo.

— Mas estou com fome — disse ele.

— Tenho mais do que fome, estou esfomeada. Por respostas, isto é.

— O que estás a fazer? Que som é esse?

— Acho que estou a chorar. Que perda terrível. Sim, acho que estou a chorar.

Ficaram deitados por outro longo momento e então ele mexeu-se.

— Tenho uma ideia maluca — disse ele.

— O quê?

— Se ficarmos aqui com as cabeças nas almofadas e a olhar para o teto e se falarmos sobre a última hora e depois da semana passada, podemos ver como chegámos

até aqui; depois, do último mês e de todo o ano passado; isso não ajudará? — De que maneira? — disse ela.

— Nós *des* – conversaremos — disse ele.

— Des quê?

— Des- conversaremos. Ouvimos falar de conversas de travesseiro toda nossa vida, a conversa de travesseiro que se estende pela noite ou manhã cedo. Confidências entre maridos e mulheres. Mas talvez neste caso possamos colocar tudo ao contrário. Se conseguirmos pela nossa conversa regressar aonde estávamos ontem à noite às dez horas, e depois às seis, e depois ao meio-dia, talvez de alguma forma consigamos por meio da conversa apagar tudo. Des- conversaremos.

Ela soltou um riso quase insonoro.

— Acho que podemos tentar — disse ela. — O que fazemos?

— Bem, apenas ficarmos aqui bem direitos e relaxados e a olhar para o teto com as cabeças nas almofadas e começamos a falar.

— Qual é a primeira coisa de que falaremos?

— Fecha os olhos e diz apenas o que quiseres —

— Mas *não* sobre esta noite — disse ela — se falarmos sobre a última hora, talvez tenhamos problemas ainda maiores.

— Esquece a última hora, — disse ele — ou relembra-a rapidamente, e depois voltemos ao *início* da noite.

Ela esticou-se sobre a cama, fechou os olhos e manteve as mãos junto ao corpo.

— Penso que foram as velas — disse ela.

— As velas?

— Não devia tê-las comprado. Não devia tê-las acendido. Era o nosso primeiro jantar à luz das velas. Não só isso, mas champanhe em vez de cerveja; isso foi um grande erro.

— Velas — disse ele. — Champanhe. Sim.

— Era tarde. Normalmente vais cedo para casa. Nós despedimo-nos e encontramos-nos de manhã cedo para jogar ténis ou vamos até à biblioteca. Mas ficaste até muito tarde e abrimos aquela segunda garrafa de champanhe.

— Não há mais segundas garrafas — disse ele.

— Vou deitar fora as velas — disse ela. — Mas antes de mais, que ano tem sido este?

— Muito bom — disse ele. — Nunca tive uma amiga melhor, uma companheira melhor, uma colega melhor.

— Comigo é igual — disse ela. — Onde nos conhecemos?

— Tu sabes. Foi na biblioteca. Vi-te a rondar as pilhas de livros quase todos os dias em que estive lá, durante cerca de uma semana. Parecia que estavas à procura de alguma coisa. Talvez não fosse um livro.

— Bem, então — disse ela — talvez afinal fosses *tu*. Vi-te a vaguear pelas pilhas, vi-te a estudar os livros. A primeira coisa que me disseste foi, “Que tal Jane Austen?” Que coisa estranha para um homem dizer. A maioria dos homens não lê Jane Austen, ou se leem nem metiam conversa com essa deixa.

— Não era uma deixa — disse ele. — Parecias uma leitora de Jane Austen, ou talvez até de Edith Wharton. Seria perfeitamente normal.

— A partir daí, — disse ela — a conversa desdobrou-se. Lembro-me que começamos a caminhar pelas pilhas juntos e tu sacaste de uma edição especial de Edgar Allan Poe para me mostrar, e apesar de nunca ter sido uma apreciadora de Poe, pela maneira como falaste sobre ele, pela maneira como me inspiraste, comecei a ler aquele homem terrível no dia seguinte.

— Então, — disse ele — foram Austen e Wharton e Poe. Esses são grandes nomes para uma companhia literária.

— E depois perguntaste-me se jogava ténis e eu disse que sim. Disseste que eras melhor no badminton, mas que tentarias o ténis comigo. Então jogamos um contra o

outro o que foi bom... Penso que um dos erros que cometemos foi que esta semana, pela primeira vez, jogamos aos pares e jogamos juntos contra os outros dois.

— Sim, esse foi um grande erro. Enquanto eu joguei contra ti, não houve oportunidade para velas, nem para champanhe. Talvez isso não seja estritamente verdade, mas tu venceres-me sempre, tenho de admitir, tornou as coisas difíceis.

Ela riu-se discretamente. — Pois bem, tenho de admitir que quando nos tornamos uma equipa no campo e vencemos o jogo de ontem, não muito tempo depois, sem pensar, saí e comprei as velas.

— Santo Deus! — disse ele.

— Sim — disse ela. — As voltas que a vida dá, não é? — Fez uma pausa e olhou outra vez para o teto. — Estamos quase lá?

— Onde?

— Lá atrás, onde deveríamos estar. Há um ano atrás, há um mês, raios, até mesmo há uma semana. Já me contentava com isso.

— Continua a falar — disse ele.

— Não, fala tu. — disse ela. — Também tens de ajudar.

— Pois bem, foram aqueles dias a conduzir pela costa. Nunca pernoitámos. Apenas gostávamos do passeio no descapotável com o vento e o mar e todo aquele riso dos diabos!

— Sim — disse ela. — É isso, não é? Quando pensamos em todos os nossos amigos e em todas as coisas mais importantes da vida, o riso é a maior dádiva. Nós muito nos rimos!

— Na verdade até foste a algumas das minhas aulas e não adormeceste.

— Como poderia? Sempre foste brilhante.

— Não — disse ele. — Um génio, sim, mas brilhante não.

Ela riu outra vez, discretamente.

— Ultimamente tens lido demasiado Bernard Shaw.

— Nota-se?

— Sim, mas não me importo. Génio ou brilhante, a conversa tem sido boa.

— Como nos estamos a sair? — disse ele.

— Acho que estamos perto — disse ela. — Estou quase de volta há seis meses atrás. Se continuarmos, chegarei a um ano. E esta noite será apenas uma espécie de memória animada, maravilhosa e estúpida.

— Bem visto — disse ele.— Continua a falar.

— Outra coisa, — disse ela — em todas as nossas viagens, do pequeno-almoço à beira-mar ao almoço nas montanhas, ao jantar em Palm Springs, estávamos sempre em casa antes da meia-noite. Deixávas-me à porta de casa e arrancavas logo para longe.

— É isso mesmo. Que viagens maravilhosas. Pois bem, — disse ele — como te sentes?

— Acho que já lá cheguei — disse ela. — Estas des - conversas foram uma grande ideia.

— Estás de volta à biblioteca a caminhar sozinha?

— Sim.

— Seguir-te-ei depois de algum tempo — disse ele. — Apenas mais uma coisa.

— Sim?

— Amanhã ao meio-dia, ténis, mas desta vez estarás do outro lado da rede e jogaremos um contra o outro, como nos velhos tempos, eu ganharei e tu perderás.

— Não tenhas tanta certeza. Meio-dia. Ténis. Como nos velhos tempos. Mais alguma coisa?

— Não te esqueças de comprar a cerveja.

— Cerveja — disse ela. — Sim. E agora? Amigos?

— O quê?

— Amigos?

— Claro.

— Ótimo. Agora, estou muito cansada; preciso de dormir, mas estou a sentir-me melhor.

— Eu também — disse ele.

— Então, a minha cabeça está na almofada, a tua cabeça está na tua, mas antes de adormecermos há mais uma coisa.

— O quê?

— Posso segurar a tua mão? Só isso.

— Claro.

— Porque tenho um pressentimento horrível, — disse ela — que a cama possa começar a rodar e tu sejas lançado para fora e eu acorde para ver que não estás a segurar a minha mão.

— Agarra-te! — disse ele.

A mão dele tocou na dela. Continuavam estendidos na cama, muito quietos.

— Boa noite — disse ele.

— Oh, sim, boa, boa noite — disse ela.

## Um Encontro Literário

Isso já durava há muito tempo, mas talvez ela tenha dado conta pela primeira vez naquela noite de outono quando Charlie estava a passear o cão e a encontrou no caminho de volta da mercearia. Estavam casados há um ano, mas não raro tropeçavam um no outro, como dois estranhos.

— Meu Deus, que bom ver-te, Marie! — clamou ele, agarrando-a ferozmente pelo braço. Os seus olhos escuros brilhavam e ele inalava profundamente o ar cortante que lhe enchia os pulmões.

— Meu Deus, não está uma noite encantadora, ainda assim!

— Está agradável — ela olhou tranquilamente para ele enquanto caminhavam para casa.

— Outubro — ele suspirou. — Ó Senhor, gosto de sair cá para fora, comê-lo, respirá-lo e sentir-lhe o cheiro. Oh, é um mês selvagem e triste, é certo. Olha para a maneira como as árvores ardem isso. O mundo está em chamas no Outubro; e pensamos em todos os mortos que nunca mais veremos — ele agarrou-lhe a mão com força.

— Só um minuto. O cão quer parar.

Esperavam na escuridão fria enquanto o cão encostava o focinho a uma árvore.

— Meu Deus, cheira-me a incenso! — O marido espreguiçou-se — Sinto-me alto esta noite, como se conseguisse andar a passos largos pela terra, puxar para baixo as estrelas e fazer rugir os vulcões! — A dor de cabeça de manhã já te passou? — perguntou ela suavemente.

— Desapareceu, meu Deus, *nunca* mais voltará! Quem pensa em dores de cabeça numa noite como esta! Ouve as folhas a sussurrar! Ouve-me aquele vento no cimo das árvores sem folhas! Meu Deus! Não é este, porém, um tempo solitário e perdido, e para onde vamos nós, nós, almas perdidas errantes pelos passeios de tijolos das cidades em crescimento e das pequenas cidades onde os comboios esmagam a noite? Quem me dera estar a viajar esta noite, oh, a viajar para qualquer lugar, a sair pela noite dentro e beber-lhe a ferocidade, a sua triste doçura!

— Por que não apanhamos o elétrico até *Chessman Park* esta noite, é um passeio bonito — disse ela, acenando com a cabeça.

Ele levantou a mão para apressar o cão vagaroso.

— Não, quero dizer viajar *realmente!* Sobre pontes e montanhas e por cemitérios frios e aldeias do passado e escondidas onde todas as luzes estão apagadas e ninguém sabe que estamos ali a passar durante a noite.

— Bem, então, podíamos ir por *North Shore* até Chicago no fim de semana — sugeriu ela.

Ele olhou-a com pena no escuro e apertou com força a sua mão pequena e fria:

— Não — disse ele com uma grande simplicidade. — Não —virou-se. — Vamos. Para casa para um enorme jantar. Quero três bifes, o repasto de um comilão! Vinhos tintos de boas reservas, molhos suculentos, uma terrina fumegante de sopa-creme, —

— Temos costeletas de porco e ervilhas — ela abriu a porta da frente.

A caminho da cozinha, ela atirou o chapéu. Aterrou numa cópia de *Of Time and The River* de Thomas Wolfe, que se encontrava debaixo de uma lamparina. Lançou um olhar ao marido e correu para verificar as batatas.

Três noites passaram nas quais ele se agitava violentamente na cama quando o vento soprava. Fitava com intensa vivacidade a janela que batia aos estrondos, por causa da tempestade de outono. Depois, relaxava.

Na noite seguinte, quando ela entrou depois de limpar do caminho umas folhas que estavam no chão, encontrou-o sentado na sua cadeira de biblioteca, um cigarro pendurado no lábio inferior.

Bebes? — disse ele.

Sim — disse ela.

— O quê?

— O que queres dizer, “o quê”? — perguntou ela.

Um leve rubor de irritação subiu-lhe ao rosto frio e impávido.

— Que bebida? — disse ele.

— Uísque —

— Gasosa? — disse ele.

— Sim. — Ela sentiu o rosto dela ficar tão inexpressivo como o dele.

Ele dirigiu-se para o armário, tirou dois copos, grandes como jarros, e encheu-os mecanicamente.

— Ok?— Entregou-lhe o dela.

Ela olhou para o copo.

— Ótimo.

— Jantar — olhou-a friamente, por cima da sua bebida.

— Bife.

— Batatas fritas? — Os lábios dele eram uma linha fina.

— Sim.

— Boa menina. — Soltoou uma pequena risada, friamente, levando a bebida à boca tensa, olhos fechados.

Ela ergueu o copo.

— À nossa.

— Tu mesmo o disseste — ele refletiu manhosamente, os olhos a percorrer o quarto. — Outra?

— Pode ser — disse ela.

— Boa menina — disse ele — Boa menina.

Despejou gasosa no copo dela. Soava como uma mangueira de incêndio à solta no silêncio. Ele voltou para trás como um rapazinho na sua imensa cadeira de

biblioteca. Mesmo antes de se afundar atrás de uma cópia de *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammet, disse pausadamente, ‘Chama-me’.

Ela rodou o copo lentamente na mão que parecia uma tarântula branca.

— Claro!— disse ela.

\* \* \*

Ela cuidou dele por mais uma semana. Deu por si a fazer má cara a maior parte do tempo. Algumas vezes apeteceu-lhe gritar.

Enquanto cuidava dele, uma noite, ele sentou-se ao jantar e disse:

— Senhora, está absolutamente requintada esta noite.

— Obrigada! — Passou-lhe o milho.

— Uma circunstância verdadeiramente extraordinária ocorreu hoje no escritório — disse ele. — Um cavalheiro ligou para se inteirar da minha saúde. “Senhor — disse eu educadamente — estou em excelente forma e não necessito dos seus serviços. — Oh, mas, senhor, — disse ele — sou representante da companhia de seguros tal e tal e só gostaria de lhe oferecer uma apólice esplêndida...” Bem, conversamos o mais agradavelmente possível, e o resultado é que, esta noite, sou o orgulhoso proprietário de um novo seguro de vida, com dupla indemnização e tudo, que também vos protege em todas as circunstâncias, cara e gentil senhora, amor da minha vida.

— Que simpático! — disse ela.

— Talvez também gostes de saber — disse ele — que, nestes últimos dias, desde a noite de quinta-feira passada, tomei conhecimento e fiquei encantado com a prosa inteligente e precisa de um tal Samuel Johnson. Estou agora no meio da sua *Life of Alexander Pope*.

— Assim presumi— disse ela — pelo teu comportamento.

— Como? — Ele segurava a faca e garfo com educação.

— Charlie — disse ela nostalgicamente. — Podias fazer-me um grande favor?

— Qualquer coisa.

— Charlie, lembraste de quando nos casamos há um ano atrás?

— Claro que sim; cada um dos momentos doces e únicos do nosso namoro!

— Bem, Charlie, lembraste que livros estavas a ler durante o nosso namoro?

— Isso tem importância, minha querida?

— Muita.

Ele tentou lembrar-se com um semblante carregado.

— Não consigo — admitiu finalmente. — Mas vou tentar lembrar-me esta noite.

— Gostava que o fizesses — insistiu ela. — Porque, bem, porque gostava que começassemos a ler de novo esses livros, esses livros, uns quaisquer, que lias quando nos conhecemos. Arrebataste-me nessa altura, com esse teu jeito. Mas desde então, tu — mudaste.

— Mudei? Eu? — Recuou como se tratasse de uma corrente de ar frio.

— Gostaria que começassemos a ler esses mesmos livros outra vez — repetiu ela.

— Mas porque desejas isso?

— Oh, porque sim.

— Isso é mesmo uma razão própria de mulher. — Deu uma palmada nos joelhos. — Mas tentarei agradar-te. Assim que me lembrar, irei ler esses livros uma vez mais.

— E, Charlie, ainda outra coisa, prometes lê-los todos os dias para o resto da tua vida?

— O seu desejo, cara senhora, é uma ordem. Por favor, passa-me o sal.

Mas ele não se lembrou dos nomes dos livros. A longa noite passou e ela olhou para as mãos, a morder os lábios.

Prontamente às oito horas, ela levantou-se, e gritou alto, “Lembrei-me!”

Em poucos instantes, ela estava no carro a conduzir pelas ruas escuras em direção à cidade, a uma livraria, e comprou dez livros.

— Obrigado! — disse o livreiro. — Boa noite!

A porta bateu com o tilintar de campainhas.

Charlie lia até tarde, por vezes cambaleava até à cama, cego de literatura, às três da manhã.

Agora, às dez horas, antes de se recolher, Marie enfiou-se na biblioteca, colocou os dez livros silenciosamente ao lado de Charlie, e saiu nas pontas dos pés.

Observou pelo buraco da fechadura, o coração batia forte dentro dela. Estava perfeitamente febril.

Passado algum tempo, Charlie espreitou para cima da secretária. Pestanejou perante os livros novos. Hesitantemente, fechou o seu exemplar de Samuel Johnson, e sentou-se ali.

— Continua — sussurrou Marie através do buraco da fechadura. — Continua!  
— A respiração entrava-lhe e saía-lhe pela boca.

Charlie lambeu os lábios pensativamente e depois, devagar, estendeu a mão. Pegando num dos livros novos, abriu-o, instalou-se e começou a lê-lo.

A cantar baixinho, Marie foi para a cama.

Ele deu um salto até à cozinha na manhã seguinte com um grito de alegria:

— Olá, mulher bonita! Olá, criatura magnífica, bondosa, compreensiva, a viver neste mundo grandioso e encantador!

Olhou para ele alegremente.

— Saroyan? — disse ela.

— Saroyan! — exclamou ele, e tomaram o pequeno-almoço.

## Conclusão

Em todo o processo efetuado ao longo da elaboração desta dissertação enfrentei os seus desafios. De facto, a tradução foi o que requereu mais atenção e esforço da minha parte. Por isso, espero ter sido capaz de corresponder aos obstáculos que me foram apresentados. No entanto, sempre tive em mente o que é que Ray Bradbury pretendia transmitir sempre que traduzia. Espero que através da leitura das minhas traduções o leitor consiga ver o autor em cada palavra.

Em suma, não me insulte com as decapitações, com os cortes dos dedos ou as deflações dos pulmões que planeia para as minhas obras. Preciso que a minha cabeça abane ou acene, que a minha acene ou se cerre, que os meus pulmões gritem ou sussurem. Não irei suavemente para cima de uma prateleira, estripado, para me tornar num não livro. (Bradbury, 2002)

Ray Bradbury era muito mais do que um simples escritor de ficção científica. Era um autor multifacetado. A sua clara preferência pelo conto permitia-lhe uma maior liberdade criativa. Mas, acima de tudo, defendia que todo o autor deveria possuir o *gusto* pelo seu trabalho. Afirmava que todas as antologias modernas teriam de possuir metáforas. Quando um escritor aprendesse a escrever metáforas, estaria pronto para escrever um romance.

O próprio escritor intitulava-se de “coleccionador de metáforas”, através das suas experiências pessoais estava sempre em busca da metáfora que melhor o representava. Essa procura transmitia-se numa enorme paixão pelo cinema, literatura, em especial, a poesia. Bradbury aconselhava todo aquele que desejasse ser escritor a ler muitos textos poéticos, abrangendo a sua coleção de metáforas. Possuía uma enorme capacidade de transpor o texto para além da sua identidade literal, introduzindo-o no mundo do fantástico. Alguns críticos afirmavam que Bradbury não escrevia ficção científica, mas sim “science fantasy”, conferindo realismo a situações que não poderiam ocorrer no mundo real. Todas as suas histórias possuíam elementos de fantasia, mistério, horror e suspense.

Acima de tudo, Bradbury procurava escrever sobre ideias que poderiam ajudar a mudar o mundo, recusava-se a ignorar as mudanças que ocorriam na sociedade,

apelidando o seu trabalho como uma “ficção de ideias”. Costumava dizer o seguinte àqueles que questionavam a sua obra:

Mas a ponta do nariz do meu livro ou dos meus contos fica onde os direitos deles terminam e começam e dominam os meus imperativos territoriais. Se os Mórmons não gostam das minhas peças, que escrevam as deles. Se os Irlandeses detestam as minhas histórias sobre Dublin, que aluguem máquinas de escrever. Se os professores e os editores de manuais liceais consideram as minhas frases difíceis de pronunciar e lhes despedaçam os dentes habituados a papas de farinha de milho, que comam bolo seco mergulhado em chá fraco de má qualidade. (Bradbury, 2002)

Desse modo, com muito esforço, tentei manter-me fiel ao texto original em todos os sentidos, ao mesmo tempo que me debatia para que o leitor não encontrasse qualquer tipo de ruído na sua leitura. Procurei ter sempre em mente as palavras do escritor na elaboração da dissertação, e espero ter contribuído para que este grande escritor não se torne em mais um livro na prateleira, “um não livro”.

## Bibliografia

- BRADBURY, Ray – *We'll Always Have Paris*. London: Harper Voyager, 2009
- BRADBURY, Ray – *Zen In The Art Of Writing*. Santa Barbara: Joshua Odell Editions, 1996
- BRADBURY, Ray – *Fahrenheit 451*. Portugal: Publicações Europa América, 2002
- ELLER, Jonathan R. – *Becoming Ray Bradbury*. University of Illinois Press, 2013
- ELLER, Jonathan R.; NOLAN, William F.; TOUPONCE, William F. – *Ray Bradbury: The Life of Fiction*. Kent State University Press, 2004
- FATMA; Gulnaz – *A Short History of the Short Story Western and Asian Traditions*. United States of America: Modern History Press, 2012
- GOETHE, Johann Wolfgang von – Translations. In *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. 2004. Capítulo 5.
- JEROME – Letter to Pammachius. In *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. 2004. Capítulo 1.
- LEWIS, Philip. E – The Measure of Translation Effects. In *The Translation Studies Reader*. London. Routledge. 2004. Capítulo 21.
- NIETZSCH, Friederich – Translations. In *The Translation Studies Reader*. London. Routledge. 2004. Capítulo 6.
- NIDA, Eugene – Principles of Correspondence. In *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. 2004. Capítulo 13.

- REID, Robin Anne – *Ray Bradbury: A Critical Companion*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000
  
- SCOFIELD, Martin – *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. United States of America: Cambridge University Press, 2006
  
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty – The politics of Translation. In *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. 2004. Capítulo 26
  
- UCTV, University of California Television - An Evening With Ray Bradbury 2001 [Em linha]. [Consult. 18 Julho.2014].  
Disponível na [https://www.youtube.com/watch?v=\\_W-r7ABrMYU](https://www.youtube.com/watch?v=_W-r7ABrMYU)
  
- WEINSTEN, Lauren – Ray Bradbury Speaking at UCLA – April 8, 1998 (Never Online Before) [Em linha]. [Consult. 17 Julho.2014].  
Disponível na <https://www.youtube.com/watch?v=KfoGVEaxNGk>