


UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Mariana Ludolf de Souza

MARCADORES PROSÓDICOS NA OBRA *FOUNDATION* DE I. ASIMOV



ARARAQUARA – S.P.
2020

Mariana Ludolf de Souza

MARCADORES PROSÓDICOS NA OBRA *FOUNDATION* DE I. ASIMOV

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua portuguesa.

Linha de pesquisa: Análise fonológica, Morfossintática, Semântica e Pragmática.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Cagliari

ARARAQUARA – S.P.
2020

Souza, Mariana Ludolf de
MARCADORES PROSÓDICOS NA OBRA FOUNDATION DE I.
ASIMOV / Mariana Ludolf de Souza – 2020
149 f.

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Luiz Carlos Cagliari

1. Marcadores prosódicos. 2. Ficção científica. 3.
Fundação. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MARIANA LUDOLF DE SOUZA

MARCADORES PROSÓDICOS NA OBRA FOUNDATION DE I. ASIMOV

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua portuguesa.

Linha de pesquisa: Análise fonológica, Morfossintática, Semântica e Pragmática.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Cagliari

Data da defesa: 22/06/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Cagliari

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - Unesp.

Membro Titular: Profa. Dra. Cristina Martins Fargetti

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - Unesp

Membro Titular: Profa. Dra. Ana Carolina Freitas Gentil Almeida Cangemi

Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A todos os mestres que direta ou indiretamente contribuíram para minha formação como cidadã, professora e pesquisadora.

AGRADECIMENTOS

À minha família, companheiro e colegas que me deram suporte das mais variadas formas nessa jornada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Carlos Cagliari pela infinita paciência e constante aconselhamento que ultrapassam a seara acadêmica.

À FCLAR por me receber e auxiliar em minha formação não só como pesquisadora, mas como pessoa.

“Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic.”

Arthur C. Clarke (1961, p. 233)

RESUMO

A pesquisa tem o objetivo de analisar sistematicamente os marcadores prosódicos de seis primeiras partes do primeiro capítulo da obra *Foundation* de Isaac Asimov, dando continuidade a um trabalho de pesquisa realizado na graduação – monografia de conclusão de curso. Esse estudo ajuda a entender a caracterização e o desenvolvimento do perfil dos personagens em narrativas. O estudo se concentra nas seis primeiras partes da obra, e a natureza e o volume de dados têm se mostrado adequados para o objetivo do projeto. A dissertação traz informações gerais sobre o tipo de obra (*Foundation*), sobre o contexto de produção e críticas. Para além disso, há informações teóricas e metodológicas linguísticas que fundamentam e dão suporte às análises. Os dados são apresentados conforme a sucessão da narrativa e são analisados com comentários a respeito de exemplos selecionados. Um estudo sobre as análises evidencia a existência de categorias de marcadores prosódicos usados na obra. Por fim, uma seção discute as conclusões do projeto.

Palavras-chave: Marcadores Prosódicos, Ficção científica, Fundação.

ABSTRACT

The present dissertation has as aim to analyze systematically the prosodic markers of six parts from the first chapter of the Foundation, by Isaac Asimov, continuing the research done during the undergrad course. This study helps to better understand the characters' development and profile in this novel. The dissertation begins with an overall description of the novel (Foundation), of the sci-fic media at the time which support the analysis. The data is organized as the original text presents it, accordingly to the narrative time, and the examples are described and analyzed as so. One of the analysis considers the prosodic markers used in the novel. Due to the narrative's motivation, there is a chapter about the science fiction history. Finally, the last section discusses the conclusions of the project.

Keywords: Prosodic Markers in Writing, Sci-fic, Foundation by Asimov.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Quantificação de VD e AF da parte 1	63
Tabela 2	Quantificação de VD e AF da parte 2	69
Tabela 3	Quantificação de VD e AF da parte 3	76
Tabela 4	Quantificação de VD e AF da parte 4	92
Tabela 5	Quantificação de VD e AF da parte 5	102
Tabela 6	Quantificação de VD e AF da parte 6	115

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MPL	Marcador prosódico lexical
AF	Atitude do falante
VD	Verbo <i>dicendi</i>
GT	Grupo Tonal
STS	Sílaba tônica saliente
Att	Marcador de atitude do falante
0Att	0 (inexistência) de descrição de atitude do falante
0VD	0 (inexistência) de verbo <i>dicendi</i>
FC	Ficção Científica

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 OBJETIVOS	13
3 JUSTIFICATIVA	14
4 CORPUS	16
4.1 Sobre a escolha da obra	16
4.2 Sobre o desenvolvimento da ficção científica: da <i>Magazine Era</i> até a <i>New Wave</i>	20
4.3 Contexto Histórico Norte-americano	37
4.4 Crítica à Fundação	41
5 REFERENCIAL TEÓRICO	47
6 METODOLOGIA	55
7 ANÁLISE DOS DADOS	60
7.1 Primeira Parte	60
7.1.1 Caracterização	61
7.1.2 Análise quantitativa	63
7.1.3 Tom, entoação e tessitura	65
7.2 Segunda Parte	66
7.2.1 Caracterização	67
7.2.2 Análise Quantitativa	69
7.2.3 Tom, entoação e tessitura	70
7.3 Terceira Parte	71
7.3.1 Caracterização	74
7.3.2 Análise Quantitativa	76
7.3.3 Tom, entoação e tessitura	78
7.4 Quarta Parte	82
7.4.1 Caracterização	85
7.4.2 Análise Quantitativa	92
7.4.3 Tom, entoação e tessitura	94
7.5 Quinta Parte	97
7.5.1 Caracterização	100

7.5.2 Análise Quantitativa	102
7.5.3 Tom, entoação e tessitura	104
7.6 Sexta Parte	107
7.6.1 Caracterização	113
7.6.2 Análise Quantitativa	115
7.6.3 Tom, entoação e tessitura	116
8 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES GERAIS	122
9 CONCLUSÃO	123
10 REFERÊNCIAS	125
11 ANEXO	128

1. Introdução

A utilização de marcadores prosódicos em textos escritos tem sido pouco investigada academicamente (CAGLIARI, 2013). Fato esse que pode ser decorrente da ausência de um método produtivo e sistemático de análise ou da pouca importância dada ao objeto de estudo. São necessários, portanto, o teste e a fixação de um método de análise que supra as necessidades do objeto de estudo em questão.

Esta dissertação de mestrado, através de análises de dados em língua inglesa de parte de uma obra de ficção (*Foundation*) coloca algumas questões teóricas não só para mostrar como elas ocorrem, mas também para propor um modelo de análise dos Marcadores Prosódicos Lexicais (CAGLIARI, 1989, 2007; PACHECO, 2003, 2009) que possa servir para a análise de obras que apresentem o desenrolar da ação através de muitos diálogos. Como esta pesquisa leva em conta principalmente fenômenos prosódicos e suprasegmentais da fala, serão levados em conta o modelo de Halliday (1970) e de Cagliari (2007).

A dissertação apresenta uma caracterização da obra que leva em consideração o gênero a que pertence e o período histórico de sua produção, bem como um diálogo de análises críticas realizadas sobre *Foundation* de modo a enriquecer a compreensão da obra e suas peculiaridades. *Foundation* trata-se de uma obra de FC premiada com dois *Hugos* e amplamente conhecida pelo público do gênero. A narrativa se concentra ao redor de Hari Seldon, desenvolvedor de uma ciência preditiva fictícia, e de seu projeto para mitigar os danos da queda do *Galact Empire*, causados por uma ruína inevitável.

A possibilidade de pesquisa desses fenômenos já foi apontada por Cagliari (1989) há bastante tempo. Porém, esse tema tem tido poucos estudos, não havendo sido encontrados até a presente data estudos desse fenômeno em língua inglesa, e mesmo as análises em língua portuguesa são relativamente restritas. Esta pesquisa sobre o tema indica tanto a relevância do objeto selecionado para a pesquisa, quanto a necessidade de se ampliarem as discussões relacionadas a questão teórica que embasa a pesquisa realizada.

1. Objetivos

A pesquisa que antecede a dissertação de mestrado começou com grande curiosidade, a partir dos primeiros contatos com a teoria dos marcadores prosódicos da escrita. Por essa razão, o objetivo principal da pesquisa atual é verificar a natureza dos marcadores prosódicos e seus usos, analisando um material literário adequado, ou seja, uma narrativa com muitas falas dos personagens.

Ao alcançar o objetivo principal, outros objetivos também são desdobrados, como usar as conclusões das análises para melhorar a teoria vigente sobre os marcadores prosódicos em língua inglesa, seguindo os modelos de Halliday (1970), fazendo levantamentos exaustivos e categorizações tipológicas dos recursos usados pelo autor (no caso Asimov em *Foundation*).

Outros objetivos incluem contribuir para a área das Letras em geral, aplicando modelos teóricos desenvolvidos no campo da fonética em um corpus literário investigando possíveis diálogos interdisciplinares.

A pesquisa assumiu também o objetivo de interpretar e refletir sobre como o código escrito expressa alguns aspectos ligados à fonética, em especial, os prosódicos. O nosso sistema de escrita revela muito pouco da prosódia, deixando-se mais restrita a análises acústicas da fala.

2. Justificativa

O projeto de elaboração da dissertação de mestrado segue pesquisas sobre o mesmo assunto realizadas para a monografia de conclusão de curso: *Marcadores prosódicos em excertos da obra Foundation de Isaac Asimov*, do Curso de Graduação em Letras, da Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista (UNESP) em 2015.

O estudo teórico de embasamento da pesquisa tem mostrado um campo que liga a Linguística com a Literatura. A obra *Foundation*, por outro lado, é um clássico da literatura de ficção científica. A criação dos personagens se faz através de vários ingredientes romanescos, com destaque às suas atitudes, reveladas através de palavras que denotam seus estados de espírito, suas emoções e intenções implícitas em determinados contextos.

Os momentos de diálogos, pela natureza interativa, são constituídos de falas em que se encontram mais comumente os marcadores prosódicos da escrita (CAGLIARI, 1989). Essa expressão criada por Cagliari foi usada por ele e por seus orientandos (PACHECO, 2006). Ela congrega expressões dicionarizadas (palavras) que, juntamente com verbos *dicendi*, levam para o texto escrito os sentimentos que, na fala comum, são expressos através de elementos fonéticos prosódicos (ritmo, entoação, ênfase, volume de voz, concatenação de fala, etc.) (CAGLIARI, 2007). Frases do tipo: “Pedro disse chorando; Maria, nervosa, explicou a situação; João gritou; Ana ouviu calada e séria” são muito comuns em textos literários, mas pouco avaliadas como um fenômeno específico; elas são exemplos do uso dos marcadores prosódicos da escrita. A monografia da graduação levou à elaboração de um projeto mais desenvolvido, resultando na atual dissertação de mestrado.

Há também um breve estudo histórico sobre obras de ficção científica, dando um enquadramento da obra de Asimov no contexto geral desse tipo de narrativa e um debate sobre a crítica relativa à Fundação. As obras de ficção científica não se diferem dos outros tipos de narrativas no que se refere ao uso dos marcadores prosódicos da escrita. Na verdade, esse fenômeno é mais um traço individual do escritor. I. Asimov tem uma narrativa muito viva e atraente, isso aparece de modo bem claro nos diálogos de suas obras. Nas narrativas, não basta dar nomes aos personagens. Eles precisam ter características verossímeis e coerentes, caso contrário o leitor pode entrar em conflito com o pacto ficcional.

A justificativa para o desenvolvimento de um projeto como o que foi feito está, sobretudo, no que ele pode trazer de novo e de interessante para o estudo de textos narrativos

escritos. A escrita deixa de lado inúmeros elementos da comunicação oral, o que poderia empobrecer o texto escrito. Os escritores logo perceberam isso e, para dar mais cor e vida à narrativa, começaram a usar os marcadores prosódicos, destacando como a fala, na escrita, traduz um comportamento de personagens no momento em que eles dizem alguma coisa. Obviamente, a narrativa tem outros recursos para criar um cenário em que a presença do personagem revele traços de seu comportamento e do modo como ele é.

A tradição literária tem se servido muito de análises sociais para explicar obras literárias e, às vezes, até de crenças, religiões ou mesmo do contexto socioeconômico. Os marcadores prosódicos poderiam complementar as análises literárias, trazendo uma ferramenta que tem sido pouco usada, mas que é muito boa e interessante, uma vez que permite a depreensão de atitudes, expectativas, emoções, etc. Dado que a marcação prosódica de uma fala é uma informação que adiciona camadas de significado no texto, é justo pensar em sua presença como reveladora das estratégias do autor ou do narrador, e, assim como outros elementos de uma narrativa, eles estão também vulneráveis à manipulação por parte de quem escreve a depender da quantidade de informações que é interessante revelar.

Separar, categorizar e interpretar exemplos de marcadores prosódicos é relevante não só para a Linguística, em especial para a Fonética, mas também para a Análise do Discurso, a Sociolinguística e mesmo para a Literatura. Os resultados da pesquisa podem auxiliar a compreender como dados inicialmente fonéticos podem ser indicados pela escrita e como autores podem fazer isso de maneira a delimitar seu estilo e criar um universo ficcional verossimilhante e imersivo.

3. Corpus

3.1. Sobre a escolha da obra

Isaac Asimov (1919/20-1992) é autor de uma vasta obra de ficção científica, sendo considerado (ORSI, 2017; PEREIRA, 2018; KÄKELÄ, 2011) um dos principais expoentes do gênero. Em suas obras, há um uso muito grande de marcadores prosódicos, revelando diferentes tipos de atitudes do falante. Seus personagens praticamente não possuem descrições além das feitas durante os diálogos, o que, no mínimo, é uma produção incomum, mas é uma marca registrada do autor.

Além disso, na obra em questão, o narrador não tem acesso aos pensamentos dos personagens, de forma que a única informação psicológica que o leitor recebe é a caracterização das falas nos diálogos, ou seja, a atitude do falante. Essa escolha tem a função de não revelar detalhes do *plot*, uma característica importante da ficção científica.

Do ponto de vista formal, a narrativa de Asimov tem alguns traços derivados da escrita acadêmica. O autor foi um acadêmico em vida, lecionando Química e engajando-se na divulgação científica para setores da sociedade exteriores à Academia. Uma de suas publicações mais famosas para o público leigo é *“Please Explain”* (1975) que no Brasil chegou com o título de *“Asimov Explica”*. O título é um compilado de perguntas complexas que Asimov se encarrega de responder de maneira amigável. As perguntas são do tipo *“Por quanto tempo o Sol vai durar?”*, *“O que é antigravidade?”* (p. 3) e a terminologia das respostas é adaptada para o público geral.

Além disso, a ideia inicial de Hugo Gernsback (1884-1967), ao fundar a FC e a nomear, era adaptar conhecimento científico em narrativas futuristas para que jovens e curiosos tivessem acesso aos avanços da ciência. A veia professoral de Asimov e as bases da ficção científica são duas explicações para a adoção de marcas escritas típicas da escrita acadêmica.

No corpus analisado, há seis partes retiradas do primeiro capítulo. Das seis partes, quatro possuem uma citação da *“Enciclopédia Galáctica”*, um livro de referência existente dentro do universo ficcional da Fundação. As citações acontecem com formatação diferente da do restante do texto e entre aspas. A primeira citação é seguida de uma nota de rodapé que explica ao leitor que todos os dados retirados da enciclopédia fictícia tiveram seu uso autorizado pela editora, igualmente fictícia. Tratamos dessa primeira ocorrência com mais atenção como uma característica da primeira parte, mas é relevante registrar que o tom científico ou acadêmico permeia a obra do autor em todos os livros da trilogia da Fundação (e suas extensões) e em outras obras de ficção também.

As partes do capítulo de que tratamos possuem algumas características comuns, entre elas a presença de diálogos com caracterização dos personagens. Além disso, cada uma dessas partes possui um *layout* na distribuição das marcações prosódicas que indica uma estratégia do narrador em revelar ou não determinadas informações sobre os personagens e suas interações. Esse *layout* é apresentado para fins de comparação entre os capítulos.

Além disso, as partes 1, 2, 3, 5 e 6 possuem um trecho (mais longo ou mais curto) que se dedica a descrever a situação ou o local antes do diálogo. As ações, ou acontecimentos, de fato dessas partes acontecem ou são relatados nos diálogos. O exercício que o narrador realiza parece ser o de revelar acontecimentos já em andamento ou já passados, cuja revelação altera o *plot* e as impressões que o leitor consegue ter sobre cada parte. Essa consideração é importante para compreender que os diálogos, apesar de serem bem descritos, não são a única fonte de informação de cada uma das partes, e auxilia na compreensão desses *layouts* desenhados pelo narrador em sua escolha de caracterizar ou não determinadas falas.

Existe um nível de manipulação das informações conforme os diálogos se desenrolam por parte dos personagens que conta com a participação do narrador. Hari Seldon, personagem que desenvolveu a psico-história (uma ciência fictícia profunda e estatística capaz de prever com precisão movimentações sociais futuras), possui capacidade para prever quinhentos anos de futuro. Avakim, personagem que aparece na quinta parte, tem conhecimento disso e das previsões feitas por Seldon. Porém ao leitor só é revelado o mesmo que é revelado a Gaal, personagem que viaja a Trantor para trabalhar para Seldon, o personagem com a menor quantidade de conhecimento do que está acontecendo com a pesquisa de Seldon. Essa mecânica é um artifício interessante e relevante para a compreensão de como é possível escrever de modo misterioso e estratégico, além de dialogar diretamente com as marcações prosódicas realizadas pelo narrador nos diálogos; a saber: Gaal é surpreendido ou pego desprevenido diversas vezes, enquanto os outros personagens não parecem estar sob o mesmo nível de estresse, mesmo que estejam enfrentando as mesmas situações. Seldon não parece se preocupar tanto com acontecimentos de alta importância (como ser detido sob a acusação de traição política), Avakim não parece ser um advogado muito eficiente, pois não tem estratégias para defender Gaal, mas é revelado por diálogos que ambos já tinham conhecimento do que provavelmente iria acontecer e estavam apenas se certificando de que o necessário realmente ocorreria.

A diferenciação entre os personagens é grandemente antecipada pelos marcadores prosódicos, porém uma explicação sobre seus comportamentos (motivação) ocorre apenas a cada finalização de diálogo, quando o leitor precisa raciocinar e retomar os acontecimentos para de fato conseguir concatenar os últimos eventos.

As obras de FC geraram um estilo de escrita, cuja história ajuda a entender não só as obras como objetos literários, mas as obras como objetos dependentes de uma linguagem própria. O debate sobre ficção científica é relativamente recente e recebe menos atenção acadêmica e crítica do que gêneros mais consolidados como parte do cânone da literatura mundial. Parte disso se deve à própria novidade da *sci-fic* e parte, ao caráter popular, de best-seller, ou considerado menos erudito desse modelo de narrativa. Encontramos exemplares de franquias bem-sucedidas no cinema, cujos roteiros, muitas vezes são provenientes de *best-sellers*.

Tzvetan Todorov coloca a ficção científica em uma categoria do fantástico. Segundo o autor, a ciência exerceria o papel do sobrenatural ou do inexplicável em uma narrativa do tipo. Em *Introdução à Literatura Fantástica* (1992) o autor estabelece que o gênero fantástico é o que é capaz de causar um sentimento de estranhamento ou hesitação no leitor.

É possível encontrar autores que discordam dessa definição. Dutra (2009) ao discorrer sobre a ficção científica, defende que ela é um gênero autônomo possuidor de suas próprias convenções. O problema dessa defesa da autonomia completa do gênero é a categorização de obras menos prototípicas como pertencentes à ficção científica.

Mesmo um dos editores mais influentes durante o estabelecimento da ficção científica, John Wood Campbell (1910-1971), parece ter um posicionamento que permite aproximar a ficção científica do gênero fantástico:

Though Campbell's own ideas about science sometimes seem to confuse 'the magic that works' with magic pure and simple, when it came to the depiction of credible futures in fiction he had a good eye and a sure editorial hand.¹ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 40)

Uma postura menos controversa é a adotada por parte da crítica ao considerar que a ficção científica é um modo de produção literária, ou seja, uma característica que permeia o texto, seja na motivação, seja no maquinário usado por um herói.

JAMES e MENDLESOHN, 2003, encaram a *sci-fic* como um “debate” ou ainda um “modo”.

Science fiction is less a genre – a body of writing from which one can expect certain plot elements and specific tropes – than an ongoing discussion. Its texts are mutually referential, may be written by those active in criticism (something we have tried to reflect) and have often been generated from the

¹ Embora as próprias ideias de Campbell sobre ciência às vezes pareçam confundir 'a mágica que funciona' com mágica pura e simples, quando se tratava da representação de futuros confiáveis na ficção, ele tinha um bom olho e uma mão editorial segura. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 40, tradução nossa)

same fan base which supports the market.² (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p.1)

Para os autores, um dos diferenciadores da ficção científica é o chamado “*sense of wonder*” (p.3):

The sense of wonder is the emotional heart of *sf*. David Nye has described this reaction as the appreciation of the sublime whether natural, such as the rings of Saturn, or technological: a space station or rocket ship.³ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p.1)

² A ficção científica é menos um gênero - um corpo de escrita do qual se pode esperar certos elementos da trama e tropos específicos - do que uma discussão em andamento. Seus textos são mutuamente referenciais, podem ser escritos por pessoas ativas na crítica (algo que tentamos refletir) e muitas vezes foram gerados a partir da mesma base de fãs que apoia o mercado. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p.1, tradução nossa)

³ O sentimento de admiração é o coração emocional de *sf*. David Nye descreveu essa reação como a apreciação do sublime, seja natural, como os anéis de Saturno, ou tecnológico: uma estação espacial ou foguete. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p.1, tradução nossa)

3.2. Sobre o desenvolvimento da ficção científica: da *Magazine Era* até a *New Wave*

Durante a época do desenvolvimento da ficção científica, o “*sense of wonder*” foi o maior delimitador do modo. As revistas que se especializaram em *sci-fic* adotavam nomes que remetiam a esse efeito: *Amazing*, *Austounding* e *Thrilling Wonder* ajudaram a fixar modelos e parâmetros para uma narrativa que se propusesse a ser chamada de ficção científica.

Antes do que chamamos de *Magazine Era*, intelectuais já faziam esforços para estabelecer um modo de produção literária voltado para o futuro e para a especulação científica. Pierre Hetzel, editor de Júlio Verne, é o primeiro a tentar desenvolver e fixar um público e uma cultura editorial em relação ao gênero:

As early as 1864, Jules Verne’s publisher Pierre Hetzel began shaping an audience for sf with his ‘Magasin d’éducation et de récréation’, which serialized several of the novels (including *Vingt mille lieues sous les mers*) that over 96 Science fiction and its editors the next few decades would establish Verne’s reputation as ‘the father of science fiction’, and the end of the century saw early versions of the famous pulp magazines from such publishers as Frank Tousey (The Frank Reade Library) and Frank Munsey. (Munsey’s *Magazine*, *The All-Story*, the latter featuring early works by Edgar Rice Burroughs, A. Merritt, and others).⁴ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 97).

O período compreendido entre 1926 e 1960 ficou conhecido como “*Magazine Era*” pelos estudiosos do assunto, pois muito do que temos hoje como convenção da *sci-fic* se estabeleceu nessa época pelas chamadas “*pulp magazines*”.

O que se vê acontecer no final do século é a criação das *pulp magazines*, relativamente semelhantes às concebidas por Hetzel. Diferentemente de gêneros que nascem nos livros, a ficção científica teve um início folhetinesco, com histórias publicadas serialmente em edições separadas. Até mesmo pela sua natureza muito semelhante à dos *comic books*, no estabelecimento da FC ocorreu uma predominância da influência dos editores:

More than in any other popular genre, and for that matter more than in most publishing in general, sf’s editors and publishers have from the beginning played a highly visible and sometimes controversial role in the evolution and

⁴ Já em 1864, o editor de Jules Verne, Pierre Hetzel, começou a formar uma audiência para a SF com sua “Magasin d’éducation et de récréation”, que serializou vários dos romances (incluindo *Vingt mille lieues sous les mers*) que mais de 96 ficção científica e seus editores nas próximas décadas estabeleceriam a reputação de Verne como “o pai da ficção científica”, e no final do século assistimos a versões iniciais das famosas revistas de celulose de editoras como Frank Tousey (Frank Reade Library) e Frank Munsey. (Revista *Munsey*, *The All-Story*, este último apresentando trabalhos de Edgar Rice Burroughs, A. Merritt e outros). (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 97, tradução nossa).

ideology of the field and its readership. While relatively few readers of others such as mystery and romance are even aware of the names of the magazine and book editors who select and sometimes shape the texts that collectively define those fields, sf editors have from the beginning played a more visible and sometimes even celebrated role; it is perhaps indicative of this that the leading American Mystery award is named the Edgar, after Edgar Allan Poe, while the most publicized sf award, the Hugo, is named after an editor and publisher, Hugo Gernsback. ⁵(JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 96).

A influência dos editores não é apenas evidenciada nos nomes dos prêmios, mas também em como a crítica resolveu delimitar seus estágios de surgimento e fixação. A seguir, traçamos uma linha do tempo não exaustiva sobre magazines influentes nos EUA.

Em 1926 Hugo Gernsback lança “*Amazing Stories*”, revista que alcançou a circulação de 100.000 exemplares em território norte americano dentro de poucos meses e lançou as bases para os modelos de narrativa de FC. Gernsback foi pioneiro na definição do que viria a se tornar o que entendemos como Ficção Científica.

O nível de autoconsciência dos atores dessa fase de nascimento da ficção científica não é claro. Há, porém, uma noção do que se pretende em termos de comparação:

An editorial in the first issue called for more examples of ‘the Jules Verne, H. G. Wells and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision.’⁶ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 33).

Gernsback entendia suas publicações como ferramentas educacionais, além disso, seu projeto era, notoriamente, criar um público que conseguisse refletir sobre o futuro. Em sua empreitada, Gernsback fazia o possível para interagir com seus leitores, com editoriais abertos ao diálogo e mesmo patrocinando concursos para descobrir novos escritores:

By encouraging such feedback, the magazines fostered a sense that readers could help shape the genre. This impression was enhanced by Gernsback’s decision as early as 1914 (in the *Electrical Experimenter*) to sponsor story contests for new writers. These competitions helped break down the barrier between professional and fan, writer and reader. They also chipped away at gender barriers – one of the contest winners at *Amazing* was Clara Winger

⁵ Mais do que em qualquer outro gênero popular, e mais do que na maioria das publicações em geral, os editores e casas editoras de sf desempenharam desde o início um papel altamente visível e às vezes controverso na evolução e na ideologia do campo e em seus leitores. Embora relativamente poucos leitores de outros gêneros, como mistério e romance, estejam cientes dos nomes dos editores de revistas e livros que selecionam e, às vezes, moldam os textos que definem coletivamente esses campos, os editores de SF desempenharam desde o início um papel mais visível e às vezes até celebrado; talvez seja indicativo disso que o principal prêmio de Mistério Americano seja chamado Edgar, em homenagem a Edgar Allan Poe, enquanto o prêmio mais divulgado de SF, o Hugo, recebeu o nome de um editor, Hugo Gernsback. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 96, tradução nossa).

⁶ Um editorial da primeira edição pedia mais exemplos do tipo de história de Jules Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe - um romance encantador misturado com fatos científicos e visão profética. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 33, tradução nossa).

Harris, who became the first regular female contributor to the sf pulps.⁷ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 38)

Do ponto de vista histórico, em 1919, os Estados Unidos lidavam com as consequências da Primeira Guerra Mundial. Algumas delas eram a migração dos campos para as cidades, o relativo desenvolvimento tecnológico e o maior acesso à informação que a geração posterior teria. Logo em seguida, em 1920, o sufrágio feminino foi adotado no país, levando a uma maior participação das mulheres nas esferas públicas e a representação de seus interesses. Todas essas rápidas mudanças na configuração política e econômica dos EUA criaram um clima otimista em relação ao futuro, fato que se relaciona com a aceitação que as *pulp magazines* tiveram pelo público (majoritariamente masculino e urbano).

Em 1932 Roosevelt estabeleceu o *New Deal*, numa tentativa de mitigar os efeitos da *Great Depression*. O então presidente usou o nível de emergência da situação econômica para passar rapidamente medidas que iam de geração de postos de trabalho até maior regulação do mercado financeiro e dos bancos. De 1935 a 1936 Roosevelt implementou o segundo *New Deal*, mais focado na segurança contra acidentes de trabalho e aposentadoria, além da otimização dos recursos públicos. O quanto esse cenário se relaciona com a literatura produzida e consumida na época é um debate autônomo, porém é necessário notar que a crítica atrela a segurança econômica desse momento à recepção de vanguardas pela mídia *mainstream*.

Apesar do legado deixado no campo, Gernsback sofreu com a crise econômica de 1929 e logo em seguida, em 1930, a *Astounding Stories of Super Science* começou a ser publicada e a concorrer com a *Amazing Stories* de Gernsback.

Antes de ter fundado a *Amazing*, Gernsback já trabalhava em construir seu público:

While Gernsback started up, in quick succession, Science Wonder Stories, Ais Wonder Stories and Science Wonder Quarterly, all in 1929. These were later merged into Wonder Stories.⁸ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 37)

Diversos fatores levaram a *Amazing* a perder relevância: a crise econômica exerceu influência, levando o editor à falência no ano de 1929. Por outro lado, Gernsback era conhecido

⁷ Ao incentivar esse feedback, as revistas promoveram a sensação de que os leitores poderiam ajudar a moldar o gênero. Essa impressão foi reforçada pela decisão de Gernsback, já em 1914 (no *Electrical Experimenter*), de patrocinar concursos de histórias para novos escritores. Essas competições ajudaram a quebrar a barreira entre profissional e fã, escritor e leitor. Eles também abriram mão das barreiras de gênero - uma das vencedoras do concurso na *Amazing* foi Clara Winger Harris, que se tornou a primeira colaboradora feminina regular das *pulps*. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 38, tradução nossa)

⁸ Enquanto Gernsback iniciou, em rápida sucessão, *Science Wonder Stories*, *Ais Wonder Stories* e *Science Wonder Quarterly*, todos em 1929. Estes foram posteriormente fundidos em *Wonder Stories* (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 37, tradução nossa)

por não publicar histórias de autores que não mantivessem um “tom reverencial” ao desenvolvimento tecnológico e por não pagar bem por suas histórias originais:

The success of *Amazing Stories* quickly led to other sf magazines – the so-called ‘pulp era’ – and to competing market strategies which, at least indirectly, reflected competing notions of what this new field ought to be about. Gernsback’s hold over the field began to evaporate in the face of these new markets, which proved attractive to writers not least because of Gernsback’s famously miserly pay rates, which alienated popular writers such as Edgar Rice Burroughs and H. P. Lovecraft; even *The Skylark of Space* had been bought at the scandalous rate of less than a seventh of a cent per word.⁹ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 98).

Talvez o fator mais importante para a perda de influência de Gernsback seja, de fato, o sucesso de sua empreitada: Hugo Gernsback provou que revistas de ficção científica eram editorialmente um mercado viável e artisticamente um campo de experimentações para escritores oriundos de diversos gêneros.

Por outro lado, muito do que foi produzido durante a *Magazine Era* não possuía originalidade ou cuidado artístico. Um dos autores de *pulp fiction* mais prototípicos foi “Doc” Smith, que, apesar de ter sido publicado por um longo período, tinha narrativas famosas exatamente por serem demasiadamente simples:

A typical Smith adventure might involve one of his interchangeable heroes across a spaceship in distress, single-handedly defeating a band of space pirates, making friends with a bizarre but good-natured alien and rescuing a beautiful woman.¹⁰ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 35)

Smith foi extremamente prolífico em quantidade por adotar um modelo formulaico e vendável. É fácil notar sua prevalência nas edições da *Astounding* e, posteriormente, na *Amazing*. Narrativas formulaicas não são exclusivas da ficção científica, muito pelo contrário, elas parecem agradar ao grande público em diversos formatos e suportes.

⁹ O sucesso de *Amazing Stories* rapidamente levou a outras revistas da sf - a chamada "era da celulose" - e a estratégias de mercado concorrentes que, pelo menos indiretamente, refletiam noções concorrentes sobre o que deveria ser esse novo campo. O domínio de Gernsback sobre o campo começou a evaporar diante desses novos mercados, o que se mostrou atraente para os escritores, principalmente pelas taxas de miseravelmente famosas remunerações de Gernsback, que alienaram escritores populares como Edgar Rice Burroughs e H.P. Lovecraft; até o *Skylark of Space* fora comprado a uma taxa escandalosa de menos de um sétimo de um centavo por palavra. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 98, tradução nossa).

¹⁰ Uma aventura típica de Smith deve envolver um de seus heróis intercambiáveis, em uma nave espacial em perigo, derrotando sozinho um bando de piratas espaciais, fazendo amizade com um alienígena bizarra, porém amigável, e resgatando uma mulher bonita. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 35, tradução nossa)

Com o tempo, escritores já consagrados pela *Amazing* passaram a vender suas histórias para a concorrente *Astounding*. Em 1937 John W. Campbell deu início ao que a crítica viria a chamar de “*Golden Age*” da ficção científica. O editor, de fato, publicou algumas histórias que se mostraram muito influentes para o desenvolvimento da *sci-fic*, entre elas está a própria *Foundation* de Isaac Asimov.

A atmosfera no momento do estabelecimento da ficção científica era pouco formal, muitas vezes mais voltada às demandas do mercado do que ao próprio cuidado artístico. Críticas a esse momento são abundantes:

Another correspondent, Miles J. Breuer, complained in 1928 that poor literary craftsmanship did more harm to the genre than scientific accuracy could compensate for.¹¹ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 37).

Mesmo o material usado na impressão das revistas era o mais barato possível: a polpa da celulose. O nome “*pulp magazine*” faz alusão a essa constituição precária. Em contrapartida, é possível ver que os capistas e ilustradores faziam verdadeiros milagres com a verba que lhes era destinada. As produções nesse ponto, de fato eram esteticamente simples e mesmo formulaicas. Mesmo assim, eram um campo de experimentação para escritores comerciais de outros gêneros.

Então, apesar da imensa maioria das narrativas ser simples e estereotipadas, alguns artistas se consagraram por subverter a simplicidade vigente. Porém:

Less talented or less daring writers wrote endless variations on the tale of the young scientist who saves the world and wins his mentor’s approval with a daring new invention.¹² (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 36).

Mesmo com problemas estéticos observados pelos próprios leitores, Gernsback certamente possuía um projeto maior para a ficção científica. Desde muito cedo, ele insiste que os autores evitem excesso de explicações sobre fenômenos ou máquinas, para ele, a ficção científica deveria ser escrita pressupondo ser lida por pessoas do futuro:

He insisted on prose that was at least coherent and efficient, and he demanded characters as believable as those in slick magazines such as *The Saturday*

¹¹ Outro correspondente, Miles J. Breuer, reclamou em 1928 que a falta de habilidade literária causava mais dano ao gênero do que a precisão científica poderia compensar. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 37, tradução nossa).

¹² Escritores menos talentosos ou menos ousados escreveram inúmeras variações sobre a história do jovem cientista que salva o mundo e conquista a aprovação de seu mentor com uma nova e ousada invenção. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 36, tradução nossa).

Evening Post. He asked his writers to write about the future as if they were writing for audience living in that future – in other words, to stop explaining everything and simply let the wonder grow out of the storytelling itself.¹³ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 34)

Com a perda da influência de Gernsback, outras *magazines* do tipo começaram a despontar. O mais notável foi a *Astounding*, que alcançou seu potencial pleno sob a editoria de Campbell:

Campbell and his magazine *Astounding* stand for the second era of the sf magazines as Gernsback stands for the first. The period that begins with his editorship is often called the Golden Age of sf, and many of the best-known writers in the field first appeared in his magazine. However, part of Campbell's success was a matter of building on Gernsback's inventions, which included not only fictional content, but also the standard format: the chatty editorials, the advertising (for radio kits scientific publications, correspondence courses, razors and body-building regimens) and, perhaps most significantly, the letters from the fans.¹⁴ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 37).

A ficção científica campbelliana para parte da crítica é sinônimo da “*Golden Age*” da FC. Campbell usou muito do que Gernsback havia construído, mas sua influência no gênero é prevalente:

Campbell virtually molded the young Isaac Asimov into the model of what he believed an sf author should be, but also published space opera by E. E. Smith, hyperkinetic adventures by A. E. Van Vogt and L. Ron Hubbard and rustic humor by Henry Kuttner.¹⁵ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 99).

Campbell dava espaço para autores que possuíam enfoque mais humanista e reflexivo, ao mesmo tempo em que mantinha o foco da *Astounding* para narrativas mais prototípicas de

¹³ Ele insistia em uma prosa pelo menos coerente e eficiente, e exigia personagens tão verossímeis quanto os de revistas sofisticadas, como *The Saturday Evening Post*. Ele pedia a seus escritores que escrevessem sobre o futuro como se estivessem escrevendo para o público que vivesse naquele futuro – em outras palavras, que parassem de explicar tudo e simplesmente deixassem a maravilha surgir da própria narrativa. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 34, tradução nossa)

¹⁴ Campbell e sua revista *Astounding* representam a segunda era das revistas FC, enquanto Gernsback representa a primeira. O período que começa com sua redação é frequentemente chamado de Era de Ouro da SF, e muitos dos escritores mais conhecidos no campo apareceram pela primeira vez em sua revista. No entanto, parte do sucesso de Campbell foi uma questão de desenvolver as invenções de Gernsback, que incluíam não apenas conteúdo fictício, mas também o formato padrão: os editoriais informais, a publicidade (que iam desde kits de rádio, cursos por cursos por correspondência, aparelhos de barbear e manuais de musculação) e, talvez mais significativamente, as cartas dos fãs. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 37, tradução nossa).

¹⁵ Campbell praticamente moldou o jovem Isaac Asimov no modelo do que ele acreditava que deveria ser um autor de ficção científica, mas também publicou as óperas espaciais de E. E. Smith, aventuras hipercinéticas de A. E. Van Vogt e L. Ron Hubbard e o humor rústico de Henry Kuttner. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 99, tradução nossa).

ficção científica. Como Gernsback, Campbell entendia que a FC era uma maneira de divulgar avanços científicos para jovens de uma maneira mais palatável.

In 1926, on letter-writer, G. Peyton Wertenbaker, reminded the editor that effectiveness of ‘scientifiction’ lay not in the its imparting of technical information but in its ability to touse emotion by portraying ‘things vast, things cataclysmic, and things unfathomably strange.’ Another correspondent, Miles J. Breuer, complained in 1928 that poor literary craftsmanship did more harm to the genre than scientific accuracy could compensate for. Both Werterbaker and Breuer became important contributors of Stories as well as opinions.¹⁶ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 37).

Ambos os leitores presentes na citação passaram a contribuir periodicamente para a magazine, o que mostra a abertura dada aos leitores e como eles estavam, de fato, colaborando para o crescimento do gênero. O próprio John Campbell era um fã que se transformou em escritor e, posteriormente, editor:

John Campbell was himself a fan turned writer and editor. His agenda for Astounding – the avoidance of mysticism (‘the boys don’t like mysticism’), the awareness of his audience as ‘technically trained, mature men’, and his belief that his primary audience constituted an almost wizardly caste, an elite in-group who could get things done by knowing the universe’s rules – dominated the field in the 1940s and remained influential for decades beyond that.¹⁷ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 36)

Apesar do amadurecimento que Campbell trouxe ao gênero, ainda é possível notar a prevalência dos mesmos heróis e narrativas formulaicas na *Astounding*

Robert A. Heilein set the pattern for the Astounding hero: the tough, taciturn engineer who uses reason and practical know-how to solve seemingly impossible problems.¹⁸ (JAMES; MENDLESOHN 2003, p. 38).

¹⁶ Em 1926, em cartas, G. Peyton Wertenbaker lembrou ao editor que a efetividade da FC não residia na transmissão de informações técnicas, mas na capacidade de despertar emoções ao retratar 'coisas vastas, cataclísmicas e insondáveis'. Outro correspondente, Miles J. Breuer, reclamou em 1928 que a falta de habilidade literária causava mais dano ao gênero do que a precisão científica poderia compensar. Werterbaker e Breuer tornaram-se colaboradores importantes de histórias, bem como de opiniões. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 37, tradução nossa)

¹⁷ John Campbell foi, ele próprio, um fã que se tornou escritor e editor. Sua agenda para o *Astounding* – a prevenção do misticismo ('os garotos não gostam de misticismo'), a consciência de seu público como 'homens maduros e treinados tecnicamente' e sua crença de que seu público principal constituía uma casta quase mágica, uma elite no grupo que conseguia fazer as coisas por conhecer as regras do universo – dominou o campo na década de 1940 e permaneceu influente por décadas depois. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 36, tradução nossa)

¹⁸ Robert A. Heinlein estabeleceu o padrão para o herói da *Astounding*: o engenheiro duro e taciturno que usa a razão e o conhecimento prático para resolver problemas aparentemente impossíveis. (JAMES; MENDELSON 2003, p. 38, tradução nossa).

O que conhecemos como herói tecnocrata foi usado como personagem principal à exaustão nos primeiros anos da *Magazine Era*. Mesmo sendo uma figura estereotipada, ainda o vemos no cinema em filmes de super-heróis ou de distopias.

As John Huntington has pointed out in *Rationalizing Genius* (1898) The technocratic hero is rewarding precisely because he or she seems to be able to make decisions purely “rationally.”¹⁹ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 39)

Há ainda críticas de natureza literária que identificam esse componente de racionalidade na própria Fundação. Käkälä (2011) debate a questão do que é chamado de “*Sense of wonder*” da ficção científica na obra asimoviana. Para o autor, a Fundação demonstra que os momentos de contemplação são sempre racionalizados a partir de algum evento desencadeador ou de uma fala de outro personagem. Na obra, o personagem de Gaal, por exemplo, passa por um momento de contemplação ao contemplar a possibilidade de um salto em sua viagem espacial, mas é logo retirado de seu pequeno transe pois o salto, como fica claro, não é nada realmente sublime.

But Gaal’s moment of sublime experience is quickly replaced by disappointment (...) the jump is something sublime only as he thinks of it beforehand, while the actual experience is complete disappointment.²⁰ (KÄKELÄ, 2011, p. 175)

Campbell notoriamente era mais aberto do que Gernsback a autores que se distanciassem das ciências exatas. Sua postura provocou um grande desenvolvimento no gênero por um viés mais humanístico, um exemplo é Isaac Asimov, que usava pressupostos das ciências exatas para descrever uma ciência mista fictícia que poderia prever o destino de uma civilização:

A major innovation in magazine fiction from the 1940s on was the imagined application of experimental method and technological innovation not to physical problems but to fundamental questions about society and the mind. One such application of scientific principles to society can be found in Isaac Asimov’s stories about Hari Seldon, later assembled into the novel *Foundation* and its sequels (1951–86). These stories, beginning with ‘*Foundation*’ in 1942, depicted Seldon as the creator of a scholarly society that was established to prevent a future Dark Age. Seldon’s statistically based discipline of ‘*psychohistory*’ allowed him both to predict the fall of a galactic empire and to alleviate the effects of that fall. People in large groups, according to the theory, behave as predictably as molecules in a fluid. No one molecule’s

¹⁹ Como John Huntington apontou em *Rationalizing Genius* (1898), o herói tecnocrático é recompensador precisamente porque ele ou ela parece ser capaz de tomar decisões puramente “racionalmente”. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 39, tradução nossa)

²⁰ Mas o momento de experiência sublime de Gaal é rapidamente substituído por decepção (...) o salto é algo sublime apenas em pensamento, enquanto a experiência real é uma decepção completa. (KÄKELÄ, 2011, p. 175, tradução nossa)

course can be anticipated, but the flow of the mass can be charted reliably. This faith in predictive social science led not only Asimov but a number of other writers as well to begin considering social dynamics more seriously, writing stories that emphasized politics, religion and other collective activities. The result was a richer form of fiction than the super-science adventures of earlier decades.²¹ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 39)

Na década de 1960, a ficção científica já havia mudado muito sua forma de publicação, as *magazines* do período se assemelhavam mais a romances longos. As histórias mais robustas aproximavam o gênero da *novel* ao invés de manterem o mesmo apelo dos *comic books*:

By the 1960s, the era of magazine sf was coming to an end; that is, the field could no longer be characterized primarily in terms of its periodicals. This change could be seen first in the format of the magazines themselves. Whereas the early pulps looked almost like comic books, the later magazines more nearly resembled paperback novels.²² (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 46)

De qualquer forma, o que aconteceu em decorrência da falta de elaboração literária foi o aparecimento de fã-clubes dedicados a discutir e mesmo produzir histórias de ficção científica. O próprio Isaac Asimov e outros nomes que viriam a ser expoentes do ramo participavam do “*Futurians*”, que, como tantos outros fã-clubes, realizavam reuniões informais e se correspondiam com revistas da época. Sabe-se sobre o grupo que era composto de membros ou de pessoas que fossem simpáticas ao ideário do partido trabalhista norte-americano.

Asimov must have been aware of soviet Marxism: his parents immigrated from Russia in 1923, six years after the October Revolution (...) While Asimov does not mention any involvement in radical politics, Sam Moskowitz credits him with helping to found the Futurian Science Literary Society in 1938, a society which James Blish says “was formed exclusively for those who were actual members of the party or espoused the party’s policies.”²³ (ELKINS, 1976, p. 30)

²¹ Uma inovação importante na ficção de revistas a partir da década de 1940 foi a aplicação imaginada de método experimental e inovação tecnológica, não a problemas físicos, mas a questões fundamentais sobre a sociedade e a mente. Uma dessas aplicações de princípios científicos para a sociedade pode ser encontrada nas histórias de Isaac Asimov sobre Hari Seldon, posteriormente reunidas na novela *Foundation* e em suas sequências (1951-1986). Essas histórias, começando com a 'Fundação' em 1942, descreviam Seldon como o criador de uma sociedade acadêmica que foi estabelecida para impedir uma futura Idade das Trevas. A disciplina da 'psicohistória', baseada na estatística de Seldon, permitiu que ele previsse a queda de um império galáctico e aliviasse os efeitos dessa queda. Pessoas em grandes grupos, de acordo com a teoria, se comportam de maneira tão previsível quanto as moléculas em um fluido. O curso de nenhuma molécula individual pode ser antecipado, mas o fluxo da massa pode ser mapeado de maneira confiável. Essa fé na ciência social preditiva levou não apenas Asimov, mas vários outros escritores a começar a considerar a dinâmica social com mais seriedade, escrevendo histórias que enfatizavam política, religião e outras atividades coletivas. O resultado foi uma forma mais rica de ficção do que as aventuras da super ciência das décadas anteriores. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 39, tradução nossa)

²² Na década de 1960, a era das revistas FC estava chegando ao fim; isto é, o campo não podia mais ser caracterizado principalmente por seus periódicos. Essa mudança pode ser vista primeiro no formato das próprias revistas. Enquanto as primeiras revistas pareciam quase histórias em quadrinhos, as revistas posteriores mais pareciam romances em brochura. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 46, tradução nossa)

²³ Asimov devia estar ciente do marxismo soviético: seus pais imigraram da Rússia em 1923, seis anos após a Revolução de Outubro (...) Enquanto Asimov não menciona qualquer envolvimento em políticas radicais, Sam Moskowitz lhe dá crédito por ter ajudado a fundar a *Futurian Science Literary Society* de 1938, uma sociedade

A interação entre fãs, autores e editores é outra peculiaridade do estabelecimento da ficção científica. Como alguns fãs eram, na realidade, cientistas ou leitores extremamente cultos, alguns chegaram a ser convidados a publicar suas histórias oficialmente. A *Astounding* realizou um concurso para publicar contos produzidos pelos fãs.

Em 1940, a Segunda Guerra Mundial começava e, com ela, o que costuma ocorrer durante guerras: diminuição drástica da população masculina economicamente ativa, desenvolvimento da indústria bélica e de suas tecnologias. Posteriormente, o papel feminino nos Estados Unidos permaneceu diferente do anterior à Guerra: boa parte das mulheres havia se transformado em trabalhadoras, e muitas continuaram assim. Com a falta de mão-de-obra masculina adulta, a indústria passou a empregar adolescentes, o que gerava renda para a população média urbana e mantinha o desemprego historicamente baixo. Uma evidência da relevância da *Astounding* nesse período foi que ela garantiu a sobrevivência de magazines menores com histórias antigas e autores que não eram publicados por Campbell.

Os desdobramentos da Segunda Guerra foram diversos no campo da política internacional: a Guerra Fria durou vinte anos.

By late 1962, the world actually faced just such a science-fictional threat – the Cuban missile crisis, when nuclear war seemed about to erupt – and saw it narrowly averted. Two images epitomize this turbulent, paradoxical era: the brief, grainy film frames of President Kennedy’s assassination in November 1963, and the equally indistinct television coverage, live from the moon, of Neil Armstrong’s first step into the lunar dust in July 1969. These were beamed about the planet via a medium, television, that just forty years earlier had been, in the contemptuous phrase journalists love, ‘mere science fiction’.²⁴ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 48).

Após o período de grande produção das *magazines*, novos autores deram início à *New Wave*, um movimento que foi duramente criticado por escritores mais antigos e editores:

The emergent movement, a reaction against genre exhaustion but never quite formalized and often repudiated by its major exemplars, came to be known as

que James Blish diz que “era formada exclusivamente por aqueles que realmente eram membros do partido ou concordavam com as políticas do partido. (ELKINS, 1976, p. 30, tradução nossa)

²⁴ No final de 1962, o mundo realmente enfrentava uma ameaça como de ficção científica – a Crise dos Mísseis, quando a guerra nuclear pareceu prestes a irromper - e a viu ser evitada por pouco. Duas imagens resumem essa era turbulenta e paradoxal: os curtos e granulados filmes do assassinato do presidente Kennedy em novembro de 1963 e a, igualmente massiva cobertura televisiva, ao vivo do primeiro passo de Neil Armstrong na poeira lunar em julho de 1969. Esses acontecimentos irradiavam o planeta através do meio televisivo, que apenas quarenta anos antes era, na frase desdenhosa que os jornalistas amam, "mera ficção científica". (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 48, tradução nossa).

the New Wave, adapting French cinema's *nouvelle vague*.²⁵(JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 49).

O pós-guerra afetou a produção da ficção científica, narrativas com a temática da reconstrução da humanidade num mundo pós apocalíptico ou pós catástrofe nuclear parecem ser mais abundantes durante o período. A Nova Onda não é representada por apenas uma *magazine*, ao contrário, existem diversas vozes editoriais que podem ajudar a entender o contexto:

It is difficult to pick one of the magazines to represent the new era. One possibility is *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, founded in 1949 and edited by Anthony Boucher and J. Francis McComas. Another is *If*, in which the first part of James Blish's masterpiece of speculative theology, *A Case of Conscience* (1958), appeared in 1953. A third is creaky old *Amazing*, transformed by new assistant – and later managing – editor Cele Goldsmith in 1956. All of these magazines published major works of sf that Campbell would probably not have touched. All the editors encouraged new writers and new directions for established writers. Boucher and Goldsmith, in particular, looked for sophisticated themes and stylistic distinction.²⁶ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 41).

A *New Wave* foi mais uma movimentação que amadureceu a FC, mas o desenvolvimento de personagens parecia ainda não ser o aspecto mais forte do gênero. A simplicidade não era exclusiva dos personagens principais. Apesar de haver escritoras mulheres contribuindo regularmente para as *magazines*, personagens femininas são notoriamente rasas e têm motivações inexplicáveis:

Central characters are often variations on a type: the chain-smoking, ruffled-suit-wearing, martini-drinking adman who claims he would rather be editing a weekly newspaper in the country. Women characters are not usually very satisfactory: some are aliens in disguise, and nearly all are inexplicable in their motivations and perceptions – though Gold did try to include 'at least one story that appealed to women' in every issue.²⁷ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 42).

²⁵ "O movimento emergente, uma reação contra a exaustão de gênero, mas nunca formalizada e muitas vezes repudiada por seus principais exemplos, passou a ser conhecida como Nova Onda, adaptando a *nouvelle vague* do cinema francês". (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 49, tradução nossa).

²⁶ É difícil escolher uma das revistas para representar a Nova Onda. Uma possibilidade é a *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, fundada em 1949 e editada por Anthony Boucher e J. Francis McComas. Outra é *If*, na qual apareceu a primeira parte da obra-prima da teologia especulativa de James Blish, *A Case of Conscience* (1958), em 1953. Uma terceira é a velha *Amazing*, transformada pelo novo editor assistente - e mais tarde editor chefe - Cele Goldsmith, em 1956. Todas essas revistas publicaram grandes obras da revista que Campbell provavelmente não teria tocado. Todos os editores incentivaram novos escritores e novas orientações para escritores consagrados. Boucher e Goldsmith, em particular, procuravam temas sofisticados e distinção estilística. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 41, tradução nossa).

²⁷ Personagens principais são muitas vezes variações de um tipo: o publicitário que fuma muito, usa terno amarrotado, bebe martini e afirma que prefere editar um jornal semanal no país. As personagens femininas geralmente não são muito interessantes: algumas são alienígenas disfarçadas e quase todas são inexplicáveis em

Horace L. Gold tentava ao máximo se distanciar da imagem de um “editor de ficção científica”, visando a atingir um público maior do que Gernsback e Campbell foram capazes, por isso preferia ser conhecido apenas como o editor da *Galaxy*, não da *Galaxy Science Fiction*.

Gold publicou alguns trabalhos com grande experimentalismo para a FC, como *The Demolished Man* (1953) e sua sequência *The Stars My Destination* (1956), ambos de Alfred Bester. Além disso, publicou narrativas com teor satírico e cuja especulação era mais voltada ao comportamento humano no futuro do que ao próprio futuro.

A crítica considera que a *New Wave* surgiu como uma reação à exaustão dos antigos modelos de narrativa pela qual a ficção científica passava. Como consequência, muito do que Gernsback e Campbell haviam estabelecido era reciclado com algumas pequenas alterações – não é possível saber se deliberadamente ou por falta de cuidado.

Most of these loony tunes – the allegedly psionic Hieronymus Machine that worked even better if you took out the resistors and left only the circuit diagram, the Dean Drive, a sort of antigravity machine, even a sophisticated advocacy of slave-holding – were warbled by John W. Campbell, Jr, usually regarded as Golden Age sf’s founding father and fearless proponent of science and gung-ho technology in an era of renewed superstition.²⁸ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 50).

Por outro lado, a *New Wave* se preocupava em discutir a soberania da ciência, e, para isso, subverte a lógica do herói tecnocrata. Isso contribuiu com o gênero, aumentou as possibilidades narrativas e foi responsável por ampliar as discussões sobre impactos negativos da tecnologia. A sociedade ocidental já havia passado por duas guerras mundiais, a segunda delas televisionada, e isso influenciou na percepção que passamos a ter sobre a tecnologia.

‘The reactions of science-fictioneers... over the last few decades has [sic] persistently and explicitly been that they want heroes – not anti-heroes. They want stories of strong men who exert themselves, inspire others, and make a monkey’s uncle out of malign fates!’ Slyly, Herbert had meant exactly to subvert that facile template, and his secret instinct resonated with the writers of the emerging New Wave if not with older sf fans. ‘What better way to destroy a civilization, society or a race than to set people into the wild oscillations which follow their turning over their judgment and decision-making faculties to a superhero?’ That was nearly a full generation, of course,

suas motivações e percepções – embora Gold tenha tentado incluir 'pelo menos uma história que agradasse as mulheres' em todas as edições. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 42, tradução nossa).

²⁸ A maioria dessas odes malucas - a máquina Hieronymus, supostamente psiônica, que funcionava ainda melhor se você tirasse os resistores e deixasse apenas o diagrama de circuito, o Dean Drive, uma espécie de máquina antigravidade, ou até uma defesa sofisticada pró posse de escravos – eram cantadas por John W. Campbell, Jr., geralmente considerado o pai fundador da Era de Ouro da FC e destemido defensor da ciência e da tecnologia em uma era de superstição renovada. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 50, tradução nossa).

after several self-declared supermen and their viciously subhuman regimes were toppled in Europe at the cost of millions of lives. It was a lesson that sf never quite learned until New Wave writers began to peel open the ideological myth of supreme scientific competence and galactic manifest destiny.²⁹ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 62)

Segundo Mendlesohn, a busca primordial da *Golden Age* da ficção científica era a transcendência, e essa busca não termina na *Golden Age*. Apesar de ter se mantido em uma relativa estabilidade temática, a *New Wave* foi um movimento mais preocupado com a qualidade literária do que os anteriores. É importante notar que a ficção científica menos otimista não é uma exclusividade da *New Wave*, mas que ela não chega a caracterizar as outras fases do desenvolvimento da ficção científica. Da mesma forma, a *New Wave* coexiste com narrativas que mantêm um posicionamento parecido ao da *Golden Age*.

Nor is the distinction between New Wave and Old as simple as pessimism versus triumphalism. Several sets of coordinates overlap, to some extent by accident. It is true that much of the 'experimental' sf of the 1960s took a gloomy cast, while the continuing mainstream of commercial sf was distinctly upbeat, constructing a universe in which technological salvation arrives through virtuous human efforts. Was that distinction necessarily echoed in the contrast between a disruptive textuality seeking to enact its ideas in richly modernist symbol and vocabulary, versus traditional sf's adherence to a 'clear windowpane' theory of writing? It is more likely that stylistic differences derived from the filiations (and education) of its writers.³⁰ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 55).

A *New Wave* teve o mérito de expandir e talvez elevar o gênero, lançando-o a um nível diferente do encontrado inicialmente.

Without the frenzy and exhilaration of the New Wave experimenters, this aperture might not have opened, and without the diligent consolidation of the subsequent decade it might have remained where Dick's penny-a-word genius

²⁹ 'As reações dos fãs de FC... nas últimas décadas têm mostrado e explicitamente que eles querem heróis - não anti-heróis. Eles querem histórias de homens fortes que se esforçam, inspiram os outros e destroem destinos malignos!' Astuciosamente, Herbert pretendia exatamente subverter esse modelo fácil, e seu instinto secreto ressoava com os escritores da emergente Nova Onda, se não com os fãs mais velhos do SF. "Qual a melhor maneira de destruir uma civilização, sociedade ou raça do que colocar as pessoas nas oscilações selvagens que se seguiriam após entregar seus julgamentos e decisões a um super-herói?" Tratava-se quase uma geração inteira, é claro, depois de vários super-homens autodeclarados e seus regimes subumanos foram derrubados na Europa ao custo de milhões de vidas. Foi uma lição que nunca aprendera até os escritores da Nova Onda começarem a descascar o mito ideológico da competência científica suprema e do destino manifesto galáctico. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 62, tradução nossa)

³⁰ A distinção entre Nova Onda e a antiga também não seria tão simples quanto pessimismo versus triunfalismo. Vários conjuntos de coordenadas se sobrepõem, até certo ponto por acidente. É verdade que grande parte da FC 'experimental' da década de 1960 teve um elenco sombrio, enquanto a *mainstream* da FC comercial era claramente otimista, construindo um universo no qual a salvação tecnológica chega através de esforços humanos virtuosos. Essa distinção ecoava necessariamente no contraste entre uma textualidade disruptiva que buscava encenar suas ideias em símbolos e vocabulário modernamente ricos, versus a adesão da sociedade tradicional à teoria da escrita de "transparência"? É mais provável que as diferenças estilísticas derivem das filiações (e da educação) de seus escritores. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 55, tradução nossa).

found it: eating dog food at the foot of the rich man's table.³¹ (JAMES; MENDLESOHN 2003, p. 62)

A crise no campo da ficção científica era baseada em dois grandes fatores: sua significância no campo das artes em geral estava em risco e sua propriedade preditiva não parecia ter rendido grandes frutos. O primeiro se explica pela transformação do gênero de vanguarda para *mainstream* e o segundo pelas mudanças tecnológicas drásticas que ocorreram desde que se começou a escrever FC. A crítica moderna, por outro lado, adota uma visão extremamente positiva sobre o que é produzido na *New Age* e considera que seus efeitos foram benéficos para a FC:

Desde a chamada “Nova Onda” da ficção científica, lançada nos anos 60-70 e que prezava pela inovação formal da linguagem, pela maior atenção às ciências humanas e por questões políticas e de contracultura, que autores como Asimov, da dita “Era de Ouro” (anos 30-50) são, de certa forma, malvistas pela crítica, seja pela pouca preocupação com o apuro da linguagem, seja pelo conservadorismo social das histórias. Asimov também sofreu com esse tipo de crítica. (ORSI, 2019)

A popularização da FC esteve atrelada a uma profunda crise do gênero, que se pretendia visionário, mas que hoje parece ser uma exigência para um filme render bilheteria no cinema. A reflexão sobre o futuro, que os primeiros editores queriam imprimir em sua audiência, estava se transformando em, basicamente, efeitos especiais.

If any form of sf may be said to have become fatally indistinguishable from the media- and consumption-ridden world we live in, and incapable of differing from that world in any useful sense, then the spin-off is that form.³² (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 65).

Muito do que se produziu era, de fato, vanguarda para a época de seu lançamento, mas mais recentemente, com a tecnologia alcançada no campo cinematográfico, foi possível recriar muito do que escritores de FC apenas contemplavam. Por outro lado, até pouco tempo atrás havia certa resistência em fazer adaptações cinematográficas de *Foundation*, por exemplo.

But under a second angle of perspective, the high profile of sf as a shaping vision becomes indecipherable from the world during these years: in this perspective, sf gradually burned through the categories that gave it the defining potency of genre, and became fatally indistinguishable from the

³¹ Sem o frenesi e a alegria dos experimentadores da Nova Onda, essa abertura poderia não ter acontecido e, sem a consolidação diligente da década subsequente, poderia ter permanecido onde Phillip K. Dick, o gênio do “centavo por palavra”, o encontrou: a comer comida de cachorro ao pé da mesa de homem rico. (JAMES; MENDLESOHN 2003, p. 62, tradução nossa)

³² Se pode-se dizer que alguma forma de FC tenha se tornado fatalmente indistinguível do mundo da mídia em que vivemos, e incapaz de diferir desse mundo em qualquer sentido útil, essa forma é o spin-off. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 65, tradução nossa).

world it attempted to adumbrate, to signify: which is a way of saying, to differ from. Both perspectives, after the nature of figure-ground puzzles, co-exist.³³ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 64)

O aspecto preditivo da ficção científica foi muito questionado durante essa fase. Enquanto vivemos hoje a era da informação, recebendo anúncios e entretenimento cada vez mais personalizados (dependentes de algoritmos cada vez mais sólidos e poderosos), os carros ainda não voam e não existe teletransporte viável para mais de um átomo.

The first dynamic of change has been noticed frequently: that there is a decreasing resemblance between the world we inhabit today and the future worlds advocated, with some consistency of voice and vision, in the American sf of the previous half-century. It may caricature classic sf to claim that, in 1980, the genre as a whole still told one story about how the world might – in fact, should – develop. But though we must hedge that caricature with qualifications – granting that dozens, perhaps hundreds, of sf stories of significance failed to argue that central story of the future – the old sf story, as it struggled to prevail through the last decades of the century, did remain easy to recognize. It was a First World vision, a set of stories about the future written by inhabitants of, and for the benefit of readers who were inhabitants of, the industrialized Western world, which dominated the twentieth century; simplistically, it was a set of stories about the American Dream.³⁴ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 66)

A mudança do suporte do gênero também interferiu muito em sua recepção, os consumidores de ficção científica passam consumir mais cinema e games, por exemplo. Os livros e magazines que antes envisionavam o futuro tornaram-se plano de fundo para um tipo de entretenimento com mais tecnologia agregada.

Much happened in the two decades between 1980 and 2000. The sf readership broadened and diffused; no longer could it be claimed (a claim only made in any case with any plausibility about some forms of American sf before 1980) that sf was primarily read, or could be profitably written for, adolescent males. Written sf was increasingly presented in the form of books, while magazines declined. Written sf itself lost its unquestioned status as the default form of the genre; indeed, many consumers of sf ideas and iconography now accessed

³³ Mas, sob um segundo ângulo de perspectiva, o perfil da FC como modeladora se torna indecifrável para o mundo durante esses anos: nessa perspectiva, a FC foi gradualmente eliminada pelas categorias que conferiam ao gênero a potência definidora e o tornaram fatalmente indistinguível do mundo que ele tentava rascunhar, significar: que é uma maneira de dizer, diferir. Ambas as perspectivas, após a natureza dos quebra-cabeças figura-fundo, coexistem. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 64, tradução nossa)

³⁴ A primeira dinâmica de mudança tem sido notada com frequência: que há uma semelhança decrescente entre o mundo em que vivemos hoje e os mundos futuros defendidos, com alguma consistência de voz e visão, na ficção norte-americana do meio século anterior. Pode ser uma caricatura clássica afirmar que, em 1980, o gênero como um todo ainda contava uma história sobre como o mundo poderia - de fato, deveria - se desenvolver. Mas, apesar de precisarmos proteger essa caricatura com qualificações - admitindo que dezenas, talvez centenas, de histórias de importância social do FC não conseguiram descrever essa história do futuro - a história antiga do SF, que lutava para prevalecer nas últimas décadas do século, permaneceu fácil de reconhecer. Era uma visão do Primeiro Mundo, um conjunto de histórias sobre o futuro escrito por habitantes e para o benefício de leitores que eram habitantes do mundo ocidental industrializado, que dominou o século XX; simplisticamente, era um conjunto de histórias sobre o sonho americano. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 66, tradução nossa)

that material solely through film, television and computer gaming, without in fact actually reading sf at all.³⁵ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 64)

A ficção científica havia agora ultrapassado um tempo de vida humano, o que faz com que o gênero passe a ser mais integrado ao mundo.

American sf – which began as a genre around 1925, enjoyed an adolescence and a Golden Age before 1940 or so and matured steadily through the Eisenhower years – no longer had a human lifespan. ... The past of sf was now unmistakably heavier in the mind's eye than its present. As the new century began, sf had clearly become something no longer 'biological' in any sense; it had become something far more complexly integrated into the world than it had been.³⁶ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 66)

O desenvolvimento do *cyberpunk* é uma metáfora muito interessante para como o gênero passa a integrar o mundo de uma maneira mais profunda e menos humana ou biológica:

By around 1990, however, when the Internet began radically to shape our sense of the nature of the real world, sf as a set of arguments and conventions was in some disarray. It had been blindsided by the future. The only form of sf to grapple imaginatively with at least some aspects of the dizzying new order was Cyberpunk, a term coined by sf writer Bruce Bethke in 1983 to describe novels and stories about the information explosion of the 1980s (hence 'Cyber', from cybernetics), most of them picturing a dense, urban, confusing new world in which most of us will find that we have been disenfranchised from any real power (hence 'punk'). But Cyberpunk, beginning with William Gibson's *Neuromancer* (1984), had as it were overleaped the sheer vast mundanity of the information explosion, in order to create a noir megalopolis of inner space, imaginatively dense but clearly not directed towards explicating or illuminating the revolutions in the routines of individual and corporate life that were transforming the daylight hours first of the industrialized world, and soon afterwards the world entire.³⁷ (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 67)

³⁵ Muita coisa aconteceu nas duas décadas entre 1980 e 2000. Os leitores da FC se ampliaram e se difundiram; não podia mais ser reivindicado (uma alegação feita sobre apenas algumas formas de FC americana antes de 1980) que FC era principalmente lida ou poderia ser escrita comercialmente para adolescentes do sexo masculino. A FC escrito era cada vez mais apresentada na forma de livros, enquanto as revistas declinavam. A FC escrito perdeu seu status inquestionável como a forma padrão do gênero; de fato, muitos consumidores de ideias e de iconografia da FC agora acessavam esse material apenas através de filmes, televisão e jogos de computador, sem realmente ler FC. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 64, tradução nossa)

³⁶ A FC americana – que se iniciou como gênero por volta de 1925, desfrutou de uma adolescência e uma Idade de Ouro antes de 1940 ou mais e amadureceu de forma constante durante os anos de Eisenhower – não tinha mais tempo de vida de um humano. O passado da FC agora era inconfundivelmente mais pesado nos olhos da mente do que no presente. Quando o novo século começou, a FC tornou-se claramente algo que não era mais "biológico" em nenhum sentido; tornou-se algo muito mais complexo e integrado ao mundo do que antes fora. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 66, tradução nossa)

³⁷ Por volta de 1990, no entanto, quando a Internet começou a moldar radicalmente nosso senso do mundo real, a FC como um conjunto de argumentos e convenções estava um tanto desarrumada. Foi pega de surpresa pelo futuro. A única forma de FC para lidar com pelo menos alguns aspectos da nova ordem era o Cyberpunk, um termo cunhado pelo escritor Bruce Bethke em 1983 para descrever romances e histórias sobre a explosão de informações da década de 1980 (daí 'Cyber', de cibernética), a maioria delas representando um novo mundo denso, urbano e confuso, no qual muitos de nós descobririam que fomos desprovidos de qualquer poder real (daí o 'punk'). Mas o Cyberpunk, começando com *Neuromancer* (1984), de William Gibson, tinha sobreposto a vasta mundanidade da

A década de 1990 vê muito do que foi produzido pela ficção científica ir para o cinema e TV. Isso ocorre em narrativas bastante marcadas pelos modos e modelos ficção científica como *Star Wars*, *Doctor Who* e *Star Trek*, por exemplo. Por outro lado, é possível listar produções que, apesar de não serem exclusivamente de ficção científica, têm um “modo” (JAMES; MENDLESOHN, 2003), ou seja, foram influenciadas por temáticas ou planos de fundo de cunho especulativo tecnológico.

explosão da informação, a fim de criar uma megalópole noir do espaço interior, densa, mas não claramente direcionada a explicar ou iluminar as revoluções das rotinas da vida individual e corporativa que estavam transformando a luz do dia primeiro do mundo industrializado e logo depois o mundo inteiro. (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 67, tradução nossa)

3.3.Contexto Histórico Norte-americano

Segundo Karnal (2018, p. 183), o período de 1920 foi uma época de transições e contradições da sociedade americana. Se por um lado, há um fluxo de imigrantes responsável por grande crescimento das cidades, por outro, há a prevalência ideológica do Darwinismo Social e de estruturas sociais rígidas.

Os imigrantes, não raro, vinham com a ideia de “fazer a América”, porém, era claro que escolaridade anterior e etnia eram fatores determinantes para o nível de sucesso que os mesmos alcançariam. Ao mesmo tempo que há a atmosfera de possibilidade, o *american dream*, na realidade da maioria da população não se materializa de forma fácil.

Além disso, a população negra das cidades também aumenta de tamanho. Por conta das políticas segregacionistas dos estados do sul, cidadãos negros são levados a emigrar para o norte. Apesar de haver discriminação racial, o passado do norte foi menos dependente das relações escravagistas.

Ainda nas décadas de 1900 a 1920 há um número de movimentos sociais: *wobblies*, o Partido Socialista da América e as feministas são responsáveis por agitar o cenário político, até que na década de 1920 muitos estados passam a liberar o voto feminino. Na contramão desses avanços sociais, há algumas perdas. No Sul, leis que limitavam o voto pela escolaridade atingem principalmente negros e imigrantes que não têm estudos reconhecidos.

Mesmo reformas para os trabalhadores não são completamente progressistas. Em 1912 Roosevelt concorre à presidência com a plataforma de melhorias dos contratos de trabalho (limitando o número de horas) e luta contra a concentração de renda. Na prática, de fato, há melhores contratos de trabalho, porém todos passam a exigir formação e residência fixa. Essas duas medidas afetam diretamente a população afro-americana e de imigrantes cuja escolaridade não fora reconhecida.

Há um esforço político para conter as pressões sociais (KARNAL, 2018). A entrada dos EUA na Primeira Guerra Mundial resultou, de modo proposital ou não, em um enterramento dos movimentos reformistas. Roosevelt entra na Guerra com apoio de todos os nichos da sociedade americana, e os Estados Unidos saem da Guerra como uma potência econômica e militar consolidada.

Em 1918 e 1919 há a execução do *Espionage Act*, um esforço que fica conhecido (em tradução livre) como “caça aos vermelhos”. A ideia principal da lei era incentivar civis a compartilhar informações sobre cidadãos que não estivessem alinhados com os propósitos

norte-americanos na Guerra. Apesar de partir do pressuposto de combater possíveis inimigos da Entente, essa lei também teve como alvo imigrantes e grupos étnicos minoritários.

A seguir, a Quebra da Bolsa de 1929 afeta a economia de todo o país e do mundo em diferentes escalas. Mais uma vez, populações já anteriormente marginalizadas sofrem com a instabilidade econômica. As tensões sociais aumentam novamente e Roosevelt lança o primeiro *New Deal*.

O primeiro *New Deal* não é capaz de recuperar a economia totalmente, mas é capaz de gerar estabilidade social e confiança econômica. Roosevelt realiza reuniões com grandes empresas e mobiliza a sociedade para a geração de empregos e controle de preços. O segundo *New Deal* estabelece um salário mínimo e uma jornada máxima de trabalho. Apesar de avanços nesse sentido já terem sido feitos, os acordos sobre salários e jornadas eram muito dependentes das empresas anteriormente.

Uma mudança social notada nesse período é a inserção e permanência da mulher no mercado de trabalho, mesmo que frequentemente com salários inferiores (KARNAL, 2018). Durante a Primeira Guerra, a falta de mão de obra masculina gera a necessidade de contratação de um número expressivo de mulheres. Após isso, muitas mulheres permanecem em seus postos e outras tantas se inserem no mercado. Isso se deve à necessidade financeira e ao fato de que muitos empregos ocupados por mulheres na época (professoras e enfermeiras) não sofreram baixas significativas nos períodos de recessão econômica.

A entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial mobiliza as forças de trabalho, novamente, causando um crescimento econômico e tecnológico capaz de sustentar o bem-estar social inicialmente promovido pelos dois *New Deals*. Além da força ideológica de “combate do nazismo”, até hoje impulsionada pela mídia *mainstream*, o país sai fortalecido economicamente.

O mundo, porém, não seria mais o mesmo após a explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki. Além das implicações materiais e éticas de tal destruição, segundo Bauman, há um estilhaçamento da noção de estabilidade e segurança no Ocidente catalisado pelos eventos históricos.

O autor Isaac Asimov foi um escritor de ficção científica nascido na Rússia e radicado nos EUA quando tinha apenas três anos. Seus pais emigraram para o país em 1922, logo antes de as cotas de imigração serem drasticamente reduzidas. Asimov relata que não houve, de seu conhecimento, perseguição política ou de outra natureza que tenha motivado seus pais a tomarem essa decisão, apesar de sua família ser judia ortodoxa.

Nos Estados Unidos, os pais de Asimov conseguiram, após anos de trabalho pouco remunerado, comprar um pequeno prédio para montar uma loja de doces. Segundo Asimov, apesar de seu pai ser um homem culto na Rússia, não falava inglês quando chegou ao país, o que limitou muito suas possibilidades de emprego. Suas habilidades, porém, eram suficientes para manter o controle de uma pequena loja com a ajuda de sua esposa.

Asimov tinha um irmão e uma irmã. Logo que aprendeu a ler ensinou sua irmã, Márcia, o alfabeto, o que fez com que ambos entrassem na escola já alfabetizados e fossem reclassificados para anos posteriores. Isso fez com que os dois terminassem o *high school* antes do tempo. Asimov foi para a Universidade de Columbia, onde se formou em Bioquímica. Sua irmã, por outro lado, não prosseguiu nos estudos após completar o *high school*, pois, segundo o autor, o judaísmo ortodoxo não estimulava a educação feminina.

Asimov começa a escrever FC antes de entrar na Universidade, e, antes disso, começa a ler. Seus pais o repreendiam pela sua predileção por *pulp fiction*, porém, Asimov é capaz de convencer seu pai a deixá-lo se dedicar ao *hobbie* por conta da palavra “*Science*” constar em muitas das edições. Os pais de Asimov eram enfáticos sobre a necessidade de os filhos aprenderem inglês, mas não qualquer inglês, portanto privilegiavam alta literatura e os estimulavam a frequentar a biblioteca.

Apesar de não terem pertencido à classe alta, o autor marca que sempre notou uma preocupação dos pais em fazerem com que os filhos se integrassem totalmente à sociedade. Sua mãe chegou a ouvir de vizinhos que deveria adotar para Asimov um nome que não soasse “tão judeu” quanto Isaac. Asimov se opôs à ideia completamente, mas, posteriormente temia que suas histórias não fossem publicadas pela óbvia ligação étnica de seu nome, o que se provou falso.

Por consumir uma grande quantidade de ficção científica de *pulp magazines*, Asimov relata que seu primeiro contato com nomes de estrelas e satélites aconteceu por meio de histórias de ficção científica. Muito do que Gernsback, na época, especulava parece ter se desenvolvido de modo correto. Além disso, o jovem Asimov é influenciado pelo estilo *pulp*: adjetivos, advérbios e emoções intensas dominaram suas primeiras publicações, e ainda permeiam seu estilo em obras posteriores e mais elaboradas.

O autor relata que apesar de suas primeiras histórias não serem boas, foram publicadas por que o mercado consumia histórias em maior velocidade do que grandes autores conseguiam produzi-las, fazendo com que fosse necessário preencher as edições com mais material ruim do que bom. Asimov ainda escreve que sua escrita foi refinada com o passar dos anos, mas que eventualmente ainda observava os traços de *pulp* em seus diálogos. Essa marca não passa

impune pela crítica, que chegou a considerar os diálogos de Asimov pobres e sem diferenciação entre os personagens (ELKINS, 1976, p. 26)

Um ponto observado pela audiência moderna é a escassez de personagens femininos e de outras etnias. Asimov adereça isso de maneira breve em sua biografia. Segundo o autor, personagens femininas escritas à época não possuíam agência ou motivações. Isso levou o jovem Asimov a excluí-las completamente de suas primeiras narrativas, o que não se observa em *Fundação* e *Eu, robô*, obras consideravelmente mais refinadas. De maneira geral, é possível dizer que há um movimento de emancipação feminina, mas ele ainda é bastante calcado em estereótipos e em discursos vigentes no *status quo*. Mais recentemente, Orsi (2017) também observa esse problema na obra de Asimov, porém é rápido em mencionar que Asimov estaria mais ocupado em realizar debates e especulações sobre o futuro tecnológico do que em se manter a par dos movimentos sociais de sua época ou mesmo de suas implicações futuras.

O advento do sufrágio feminino era recente, e os argumentos do movimento não eram profundamente emancipadores. Havia dois pontos em que as sufragistas se apoiaram: a sensibilidade feminina e o voto racial. O primeiro fica conhecido como “feminismo materno”, e se baseia na ideia de que o olhar feminino era mais sensível, e por isso ofereceria um contraponto mais humano quando políticas de estado fossem votadas. O segundo é um argumento condizente com o Darwinismo Social: os votos de mulheres brancas mais escolarizadas ajudariam a compensar os “problemas” que votos de homens negros trariam (KARNAL, 2018).

De toda forma, e contrariando os anseios de seu pai, Asimov decide seguir escrevendo histórias de ficção científica para *pulp magazines* e se transforma em um dos nomes que mais influenciou o gênero.

3.4. Crítica à Fundação

Mesmo tendo ganhado um prêmio Hugo pela trilogia, Asimov recebeu críticas e, mais recentemente há um interesse em revisitar a obra de acordo com diferentes escolas de análise. Foram consideradas relevantes as considerações de Elkins (1976) e Käkälä (2011), tanto pelo distanciamento temporal entre elas quanto pelo conteúdo de natureza multidisciplinar que adicionaram à pesquisa. Ambos os autores se debruçam especificamente sobre a trilogia da Fundação, o que também torna suas considerações interessantes ao presente trabalho, visto que muito da crítica direcionada a Asimov trata de recortes maiores ou diferentes de sua carreira literária.

Elkins adota uma abordagem marxiana sobre a Fundação, e tem duras críticas a como Asimov direciona a narrativa em relação ao desenvolvimento do ser humano de um ponto de vista mais ético ou filosófico. Para Elkins, I. Asimov entra em contradição na medida em que escreve que a ficção científica deve ser escrita para uma sociedade do futuro, mas não apresenta real mudança humana nessa sociedade do futuro. Elkins considera que não há menção ao fato de que os avanços científicos levaram à modificação do homem:

There is no indication that in the “Foundation” stories that scientific advances – e.g. traveling faster than light, developing atomic technology, predicting and controlling the human events, controlling minds, etc. – have any effect on people. Man remains essentially the same, the springs of human action are unchanged.³⁸ (ELKINS, 1976, p. 28)

A veracidade dessa crítica pode ser verificada na obra: realmente não há sinais explícitos de que a alta tecnologia tenha modificado o comportamento do homem como indivíduo ou da sociedade como coletivo. Na página 13, segunda parte da Fundação, Gaal chega em um hotel e demonstra interesse em comprar um tíquete para apreciar a vista da cidade. Essa dinâmica já é facilmente automatizada hoje, quando podemos comprar tíquetes e agendar visitas para parques nacionais, ou mesmo estrangeiros, online, sem nenhuma interação humana. A questão desse nível de informatização não foi prevista pela Fundação, e de fato, há mudanças sociais que decorrem dessas alterações, como podemos observar na realidade contemporânea. A Fundação não é, e não pretende ser, o melhor exemplar em caráter preditivo da ficção científica, e é

³⁸ Não há indicação de que nas histórias da "Fundação" os avanços científicos - por exemplo, viajar mais rápido que a luz, desenvolver tecnologia atômica, prever e controlar os eventos humanos, controlar mentes etc. - afetem as pessoas. O homem permanece essencialmente o mesmo, as fontes da ação humana permanecem inalteradas. (ELKINS, 1976, p. 28, tradução nossa)

importante ressaltar que os avanços tecnológicos previstos pelo gênero são grandemente influenciados pelas tecnologias disponíveis à época de sua produção.

Mary Shelley escreve *Frankenstein* em 1818, 13 anos antes de Faraday descrever a variação de intensidade de uma corrente elétrica. Há estudos documentados sobre a eletricidade desde Tales de Mileto, mas foi em 1975 que o primeiro gerador suficientemente poderoso para manter uma cidade funcionando foi instalado em Paris. Da mesma maneira, a ficção científica inspira leitores e pesquisadores a tentar alcançar o nível de tecnologia descrito nas obras, o que, como no começo do gênero, estabelece uma relação dialética entre o que é escrito e o que é almejado socialmente.

A crítica de Elkins é válida sob a perspectiva social, porém, levar em consideração a fonte inspiradora da própria trilogia da Fundação é relevante. É de conhecimento geral que a obra foi fortemente inspirada em “Declínio e queda do Império Romano”, de Edward Gibbon. I. Asimov relata que uma de suas ambições era reimaginar esse recorte histórico em um futuro que já possuísse espaçonaves, havia, portanto, focos diferentes em sua narrativa. Além disso, Asimov não é o único autor que compreende que as paixões humanas não podem ser essencialmente inalteradas pelas tecnologias, exemplos contemporâneos e populares de FC (ou ficção especulativa) como *Black Mirror*, *Altered Carbon* e *Westworld* compartilham de uma visão essencialmente parecida: a ideia de que a tecnologia acaba por servir a nossas paixões, mas que essa mesma tecnologia não as altera de maneira significativa. Exemplos mais antigos populares também são abundantes: *Duna*, *Fahrenheit 451* e *Admirável Mundo Novo* são narrativas amplamente conhecidas do gênero que tratam das mesmas falhas de caráter, dilemas éticos ou problemas sociais que não se distinguem profundamente dos que podem ser vistos comumente na literatura mundial.

Em sua análise Elkins também aponta como a psico-história teria forte influência marxista, porém de uma maneira superficial, pois nem Marx nem Engels indicam que o materialismo histórico é uma ciência exata preditiva e infalível, mas sim um modelo de descrição de análise do modo de produção da sociedade capitalista. (p. 33) Essa consideração é de extrema importância, pois Asimov era um russo radicado nos EUA alguns anos após a Revolução de Outubro, além disso, Elkins continua:

What Asimov accepted as the “underlying concept” of the Foundation Trilogy is the vulgar, mechanical, debased version of Marxism promulgated in the Thirties – and still accepted by many today. Indeed, he takes this brand of

Marxism to its logical end; human actions and the history they create become as predictable as physical events in nature.³⁹ (ELKINS, 1976, p. 31)

Considerando a análise verdadeira, a de que Asimov apenas se apropriou de um modelo teórico acadêmico para transformá-lo em especulação não verificável cientificamente, a existência da psico-história se torna o avanço tecnológico sobre o qual se especula na narrativa. A mecânica de transformar descobertas acadêmicas científicas em objeto de contemplação futurista é o cerne do gênero da FC.

Sobre a questão estética, Elkins é bastante categórico ao criticar a dinâmica dos personagens em diálogos da Fundação:

The characters are undifferentiated and unidimensional. Stylistically, the novels are disasters, and Asimov's ear for dialogue is simply atrocious. The characters speak with a monotonous rhythm and impoverished vocabulary characteristic of American teenagers' popular reading in the Forties and Fifties.⁴⁰ (ELKINS, 1976, p. 26)

Na visão de Elkins, há uma monotonia nos diálogos. A presente pesquisa considera que há sutilezas na caracterização dos diálogos que não estão realmente óbvias. A caracterização dos personagens é consistente no decorrer do trecho estudado, e isso é uma das marcas que garante uma leitura ágil, porém suficientemente detalhada. Asimov é crítico em relação a si mesmo nesse sentido também, e relata, em sua autobiografia, que nunca conseguiu se desvencilhar dos maneirismos usados quando escrevia para *pulp magazines*. Porém esse é um dos traços que acaba marcando a obra do escritor: a caracterização breve de personagens.

Por outro lado, o narrador é, na Fundação, um tanto quanto manipulador: ao mesmo tempo em que há uma ciência preditiva no universo ficcional, poucos têm acesso aos seus resultados, e o leitor tem acesso aos diálogos desses poucos. A questão que se coloca no decorrer da obra é a descoberta sobre o futuro pelo leitor, não pelos personagens, portanto há um nível de sombra sobre os diálogos que não pode ser lido ingenuamente.

Elkins ainda considera que um dos fatores de sucesso da Fundação é que a narrativa se baseia em uma dúvida revisitada diversas vezes pela literatura: o peso da determinação exterior sempre irá sobrepujar a vontade do homem? Na Fundação, sim. Desde o início da narrativa há

³⁹ O que Asimov aceitou como o "conceito subjacente" da Trilogia da Fundação é a versão vulgar, mecânica e degradada do marxismo promulgada nos anos 30 - e ainda hoje aceita por muitos. De fato, ele leva esse tipo de marxismo ao seu fim lógico; as ações humanas e a história que elas criam se tornam tão previsíveis quanto os eventos físicos da natureza. ELKINS, 1976, p. 31, tradução nossa)

⁴⁰ Os personagens são indiferenciados e unidimensionais. Estilisticamente, os romances são desastres, e o ouvido de Asimov para o diálogo é simplesmente atroz. Os personagens falam com um ritmo monótono e um vocabulário empobrecido, característico da leitura popular de adolescentes americanos nos anos quarenta e cinquenta. (ELKINS, 1976, p. 26, tradução nossa)

um forte estabelecimento de que as previsões de Seldon são muito precisas e sofisticadas – mesmo que a matemática que as baseia não seja revelada ao leitor – e que sua vontade é evitar a queda do Império Galáctico, então, a partir dessa constatação, uma massa de estudiosos se empenha em minimizar os problemas que seriam causados por essa queda.

The realization that Seldon's Plan and the Second Foundation will remain a mystery and that a Second Galactic Empire will come do pass despite the actions of the great mass of humanity, gives Asimov's Foundation Trilogy its aura of fatalism. *Que sera, sera.*⁴¹ (ELKINS, 1976, p. 32)

Essa leitura ainda aponta para outra implicação narrativa muito interessante, especialmente para o objeto da presente pesquisa: a de que, com o destino dado como certo, o cerne do sofrimento humano é, na verdade, um problema de comunicação. “Human misery is not the result of external political, social, or economic oppression; rather it is the consequence of man's failure to communicate.” (ELKINS, 1976, p. 34)

Elkins (1976, p. 35) aponta que, mesmo de uma perspectiva marxiana, Fundação tem valor por retratar a sociedade e suas estruturas de modo muito semelhante ao que era observável na época de sua publicação.

Em uma abordagem crítica semelhante – do ponto de vista profético –, Käkälä (2011) entende que a Fundação se assemelha muito à Doutrina do Destino Manifesto norte-americana e também dialoga com o ideário de expansionismo do país, especialmente vigente à época da produção da obra.

Käkälä (2011) dá mais atenção ao fato de que em Fundação, o senso de contemplação é altamente racionalizado de modo quase anticlimático. (KÄKELÄ, 2011, p. 171) Essa constatação dialoga, de maneira inesperada, com a crítica de Elkins sobre a monotonia do diálogo, uma vez que é por meio de diálogos que o senso de contemplação é quebrado algumas vezes. Na página 17, Gaal descreve Trantor como “Glorioso”, para, logo em seguida, ser atingido por uma descrição detalhada sobre o planeta e sua população vinda de seu interlocutor, Jerril. Jerril nesse momento serve como uma ponte para a quebra da emotividade que Gaal apresentava em sua fala anterior. Gaal é, não raro, o personagem que desfruta desses momentos de contemplação para ser confrontado ou com uma descrição técnica partindo de seu interlocutor ou ainda de um acontecimento cuja banalidade entra em conflito com sua impressão anterior.

⁴¹ A constatação de que o Plano de Seldon e a Segunda Fundação permanecerá um mistério e que um Segundo Império Galáctico acontecerá, apesar das ações da grande massa da humanidade, dá à Trilogia da Fundação de Asimov sua aura de fatalismo. *Que sera, sera.* (ELKINS, 1976, p. 32, tradução nossa)

Käkelä avança em sua reflexão, citando Edmund Burke sobre a presença dicotômica do sublime em obras de ficção científica: “Sublime astonishment becomes enjoyable because the pain and danger that the experience suggests turn out to pose no direct threat to the spectator”⁴² (APUD KÄKELÄ, p. 178, 2011). Segundo Käkelä, a reação diante do sublime em Fundação é categorizada como “*American Technological Sublime*” (Sublime tecnológico americano, tradução nossa), conceito de David Nye (APUD KÄKELÄ, p. 172, 2011). Para Käkelä, em obras de ficção científica, é possível que a presença do sublime seja apenas uma manifestação da razão. Käkelä compreende que o Sublime Tecnológico Americano, por ter relação direta com a ciência, difere do sublime de Burke. No Sublime Tecnológico Americano, a dicotomia é dada pela ciência: ao mesmo tempo em que se admira uma espaçonave, a ciência é o meio de se fazer e compreender tal objeto (p. 173), o que remove o senso celestial do fenômeno.

O autor, porém, aponta que a racionalidade dos personagens de Asimov é tão absoluta que o mesmo esse estado de contemplação não parece ser alcançado:

In part, the point here is that there is nothing remarkable about space travel in the Foundation universe. Even though the distances traveled are incredible and the machines used could certainly evoke experiences of the technological sublime in the inhabitants of our contemporary world, in Foundation, the technological advances and the landscapes they reveal are so common that they no longer have this effect.⁴³ (KÄKELÄ, 2011, p. 175)

Segundo essa leitura, Gaal pode contemplar e de fato admirar Trantor ou a vista de uma espaçonave, mas ele não passa pelo nível de catarse que isso iria provocar em um leitor contemporâneo. Novamente, há um diálogo inesperado com a leitura de Elkins, que condena o nível de inexpressividade das massas em Fundação (ELKINS, 1976, p. 31): se o personagem asimoviano não é capaz de entrar em um estado de profunda admiração não racionalizável, ele certamente seria menos expressivo e mais sutil em suas emoções do que se está acostumado a encontrar em outros personagens de outros tipos de ficção.

A presente pesquisa parte da ideia de que o autor é sofisticado nas caracterizações de seus personagens, especialmente em diálogos, e não o oposto, portanto consideraram-se relevantes ambas as críticas para que fosse possível problematizar duas leituras diametralmente

⁴² O espanto diante do sublime torna-se agradável porque a dor e o perigo sugeridos pela experiência não representam ameaça direta ao espectador (APUD Edmund Burke 57, 132, tradução nossa).

⁴³ Em parte, o ponto aqui é que não há nada de extraordinário nas viagens espaciais no universo da Fundação. Embora as distâncias percorridas sejam incríveis e as máquinas utilizadas certamente possam evocar experiências do sublime tecnológico nos habitantes do mundo contemporâneo, na Fundação, os avanços tecnológicos e as paisagens que eles revelam são tão comuns que não têm mais esse efeito. (Käkelä, 2011, p. 175, tradução nossa)

diferentes da obra. Mesmo que Käkälä e Elkins partam de lugares analíticos diferentes, é possível notar que a caracterização dos personagens permeia as reflexões de ambos autores.

4. Referencial Teórico

Na fala, além das vogais e consoantes, ocorrem elementos prosódicos rotulados de suprasegmentos. Eles podem estar ligados a alterações gerais da produção oral como articulação secundária ou podem ter outra natureza fonética. No primeiro caso estão os suprasegmentos propriamente ditos, tais como a labialização, a palatalização, a velarização, etc. que são características do ponto de articulação (CAGLIARI, 1989).

Os elementos prosódicos, por outro lado, são foneticamente motivados, adicionando significados à fala. Existem elementos prosódicos relacionados à melodia da fala (tom, entoação e tessitura), à dinâmica da fala (duração, mora, pausa, tempo, acentos, ritmo, ársis/tésis) e à qualidade de voz (volume, registro e qualidade de voz).

Dentre os suprasegmentos, os mais importantes e destacados são a entoação e o ritmo. A respeito desses parâmetros da fala, há muitos trabalhos que geraram diversas teorias, por exemplo, os trabalhos da teoria fonêmica de Pike (1947), da teoria sistêmica de Halliday (1970) e da teoria autosegmental de Pierrehumbert (1982). Por sua vez, o que chamamos de teoria prosódica, além de se referir também aos estudos da variação melódica da fala e ao ritmo, refere-se de modo especial às funções acústicas e semânticas que descrevem as atitudes dos falantes, ou seja, os sentimentos associados a palavras e a determinadas modulações entoacionais e rítmicas. A prosódia possui função atitudinal. Além de manter um texto coeso e indicar turnos conversacionais, ela indica a atitude do falante ou em relação àquilo que fala (atitude proposicional), ou em relação a seu interlocutor (interpessoal).

A descrição das atitudes dos falantes é antiga, aparece dentro das próprias obras literárias, quando um personagem critica o comportamento de outro, aparece em análises psicológicas ou mesmo policiais. O interessante é descobrir o que motiva essas descrições. Então, aparece na Linguística moderna estudos que procuram resolver essa ligação entre as descrições gerais e os elementos linguísticos que levaram as pessoas a essas descrições.

A atitude do falante é apresentada, por exemplo, por Pike (1945) como descrevendo o significado de sentenças, indo desde caracterizações sintáticas: sentença afirmativa, interrogativa, incompleta, até caracterizações semânticas: sentença enfática, com ironia, com angústia, etc. Para Cagliari (2007), o modo de expressarmos nossas emoções pela prosódia “tem cunho social adquirido, assim como outros elementos da linguagem, para que possamos nos comunicar não somente expressando nossas ideias, mas também nossos sentimentos” (CAGLIARI, 2007, pág. 180-184).

Em um trabalho com interesses psicológicos, Bodolay (2009) distingue, por exemplo, raiva de polidez; a raiva é uma emoção, enquanto a polidez é uma atitude. Segundo Aubergé (*apud* BODOLAY, 2002), há um gradiente das funções emocionais até as funções Linguísticas, que passa exatamente pela função atitudinal expressa pela prosódia; a atitude do falante seria então mais consciente do que as emoções.

Como o som é o habitat natural da língua (MARTELOTTA, 2008), pretende-se verificar, com os modelos teóricos de Halliday (1970) e Cagliari (1982), se é possível analisar de modo sistemático a atitude do falante expressa em uma obra literária segundo parâmetros estabelecidos pela fonética.

Marcadores prosódicos são sinais gráficos e palavras com a informação do modo de dizer do falante. Os exemplos mais conhecidos e recorrentes são as marcas de pontuação gráfica. Os sinais de pontuação estão relacionados tanto à demarcação de grupos tonais (HALLIDAY, 1970, p. 5; CAGLIARI, 2007, p. 193) quanto a questões sintáticas ou mesmo semânticas. Por exemplo, o uso do ponto final para encerrar um grupo tonal ou a vírgula para listar itens e desambiguar.

Na fala, a mudança da velocidade (desaceleração) dá espaço para o próximo interlocutor começar a falar, por exemplo, seguindo regras gerais de mudança de turno na teoria da conversação (MARCUSCHI, 1986). Por outro lado, se ocorrer uma interrupção proposital, há um desrespeito à convenção conversacional, o que pode indicar uma alteração dos ânimos dos falantes.

A prosódia possui diversos parâmetros, como ritmo, entoação ou tons, volume, concatenação, andamento ou velocidade, tessitura, registro, qualidade da voz, ársis e tésis (CAGLIARI, 2007, p. 140). Todos esses parâmetros fonéticos são alvo de interpretações por parte do ouvinte, pois estão intimamente relacionados com a atitude do falante. Toda realização linguística possui uma dimensão fonética e uma dimensão semântica (o signo linguístico) (CAGLIARI, 2007). Na comunicação, a interação entre falante e ouvinte se dá também em consideração a muitas expectativas, geradas pela história de vida dos interlocutores, pela natureza do texto e pelo que se diz ou se omite (CAGLIARI, 2014; 2016).

Do ponto de vista da dicotomia saussuriana de significante e significado, as características prosódicas certamente possuem uma dimensão semântica bastante clara na fala e que é facilmente percebida pelos interlocutores. Às vezes, a situação muda simplesmente porque uma pessoa se sentiu ofendida ou mal interpretada. Isso vem pela prosódia, muitas

vezes. Na escrita, o uso de palavras que recuperem essas características parece ir mais de encontro ao significante carregado pela prosódia.

Além da intenção, da situação histórica e do estilo do autor, existe a diferença entre o código escrito e o falado. Enquanto conversam, os falantes depreendem significados de diversas naturezas ao mesmo tempo em que a fala se desenvolve. Durante o processo de leitura, a recuperação desses significados se dá de outra maneira. Por causa disso, a presente investigação buscou revelar as ações de produção e compreensão linguísticas, possibilitando um estudo de como determinado autor decide adicionar uma dimensão prosódica às falas de seus personagens.

Um dos elementos prosódicos mais evidentes e que, na verdade, acompanha todo enunciado, é a variação melódica. Ninguém fala sem variar a melodia da fala. Com relação a isso, há três categorias específicas: o tom, a entoação e a tessitura. São elementos relacionados à variação da altura melódica da fala, com características acústicas diferentes e exercendo funções distintas (CAGLIARI, 1989).

Os tons de uma língua tonal diferenciam as palavras umas das outras. Cada palavra tem uma sequência fixa de tons no léxico. Nas sentenças, os tons podem sofrer processos fonológicos que alteram um ou outro tom original. As línguas que têm esse sistema são chamadas de línguas tonais. No mundo, há várias línguas tonais. No Brasil, algumas línguas indígenas são tonais, como o Juruna e outras. Para quem não sabe a estrutura tonal das sílabas, a sensação da variação melódica da fala é derivada da enunciação.

Na fala, todas as sílabas de todas as línguas apresentam alguma altura melódica. Nas línguas entoacionais, ao contrário das línguas tonais, a altura melódica de cada sílaba depende da estrutura sintática (sentenças declarativas, interrogativas...) e dos significados que são carregados com as palavras que compõem as sentenças (ou grupos tonais).

Segundo a teoria proposta por Halliday (1970), a unidade mais importante da variação melódica da fala é o que ele chamou de grupo tonal (GT). Assim, os padrões entoacionais são formados por grupos tonais (GTs). Em muitos casos, um grupo tonal tem a extensão textual de uma sentença, composta por duas partes, chamadas de componente pretônico e componenteônico. O que divide um de outro é a ocorrência da sílaba tônica frasal. A partir dessa sílaba também chamada de sílaba tônica saliente, ocorre uma mudança de direção da curva melódica do grupo tonal (CAGLIARI, 1989). Um grupo tonal é constituído por padrões entoacionais chamados tons e são identificados por números: tom 1, tom 2, etc. Os tons são classificados em simples ou compostos, em primários ou secundários, de acordo com a função sintática e

semântica que executam. Halliday descreve o GT como uma unidade significativa que tende a coincidir com uma oração:

The tone group does not coincide with any grammatical unit. In many cases, in conversational English, it corresponds to a *clause*, and this can be taken as the basic pattern: one clause is one tone group unless there is a *good reason* for it to be otherwise. The 'good reason' principle is an important one in intonation, and we shall meet it again; there are many instances where a particular pattern occurs in all cases except where there is some definitive motive for things to be otherwise.⁴⁴ (HALLIDAY, 1970, p. 3)

Halliday (1970), porém considera que o GT é uma unidade autônoma, não diretamente dependente da oração: "The tone group is a one *unit of information*, one 'block' in the message that the speaker is communicating; and do it can be of any length."⁴⁵ (1970, p. 3)

Os exemplos são retirados de "*A Course in Spoken English: Intonation*" e suas versões traduzidas são de autoria própria, com o intuito de preservar a ideia inicial, porém de adaptá-la para o leitor falante de Língua portuguesa.

1. Peter spends his days at the sports club.
2. Peter spends his days at the tennis club

Seguindo a análise de Halliday, os exemplos são de um GT (grupo tonal) completo: composto de componente pré-tônico e de componente tônico. O componente pré-tônico de 1 vai até "*sports*", que para todos os fins é uma palavra monossílaba. A sílaba tônica saliente do GT, portanto é "*sports*", e o componente tônico é "*sports club*". Para Halliday, a STS indica a informação mais importante para o falante e tende, em Língua inglesa, à direita mais do que à esquerda de uma oração, novamente, salvo caso em que haja um bom motivo para que isso seja diferente. Para fins de consistência da análise, o exemplo 1 é considerado como de tipo tom 1, por tratar-se de uma afirmação que, salvo elementos contextuais, não é inflamada (tom 5), duvidosa ou está em oposição ao que o interlocutor disse anteriormente (tom 3).

O exemplo 2 tem uma composição bastante parecida, porém a palavra em que a STS se encontra possui duas sílabas "tennis", como a primeira sílaba da palavra "te" é a tônica (ou *stressed syllable*), mas isso não altera a composição do GT, ou seja, o número de sílabas não é um indicativo para a demarcação de um GT. Além disso, segundo a segmentação realizada pro

⁴⁴ O GT não coincide com nenhuma unidade gramatical. Em muitos casos, em inglês conversacional, corresponde a uma cláusula, e isso pode ser tomado como padrão básico: uma cláusula é um GT, a menos que haja uma boa razão para que isso ocorra de outra maneira. O princípio da 'boa razão' é importante na entonação, e o encontraremos novamente; existem muitos casos em que um padrão específico ocorre em todos os casos, exceto quando há algum motivo definitivo para que as coisas não sejam assim. (HALLIDAY, 1970, p. 3, tradução nossa)

⁴⁵ "O grupo de tons é uma unidade de informação, um 'bloco' na mensagem de que o falante comunica; e pode ser de qualquer tamanho." (1970, p. 3, tradução nossa)

Halliday (1970), as duas orações possuem o mesmo número de pés, ou seja, seriam produzidas em ritmo semelhante, mesmo com a alteração no número de sílabas. A separação por pés dos exemplos é demarcada por / (barra), da mesma forma que Halliday indica em sua análise e a STS está sublinhada:

1.a. Peter spends his / weekends at the / sports club.

2.a. Peter spends his / weekends at the / tennis club.

A STS não marca apenas uma unidade semântica do ponto de vista do GT, ela também contém a maior variação melódica que o enunciado terá. Como as orações anteriores foram consideradas como sendo de tom 1, sua realização deve possuir uma mudança de direção da curva melódica nas STSs indicadas. Em 1.a, o falante inverterá a curva para baixo assim que atingir “*sports*” e fará o mesmo em 2.a quando atingir “*tennis*”.

A unidade do pé em Língua inglesa é fruto de grande debate, porém é considerada a definição de Halliday (1970) de que um pé é composto de duas batidas: uma fraca e outra forte, o que garante a unidade rítmica da Língua inglesa.

O grupo tonal possui um ou mais pés (CAGLIARI, 2007), sendo pé o intervalo entre duas sílabas tônicas incluindo a primeira e excluindo a segunda (MASSINI-CAGLIARI, 1992). Além disso, ele é um sistema pelo qual o falante organiza as ideias a serem transmitidas, desempenhando um papel importante em como o enunciado é composto, falado e compreendido. Sintaticamente, a divisão dos grupos tonais corresponde à organização da sentença em tema e rema / dado e novo (HALLIDAY, 1976. pág. 134-160). Os grupos tonais podem não ter um componente pretônico, pela inexistência de um pé, mas sempre terão um componente tônico. Os exemplos a seguir são traduções próprias dos encontrados em Halliday e seguem uma linha analítica baseada em Cagliari (2007), para os tons da Língua portuguesa.

1.b. Pedro passa os / fins de semana / no clube esportivo.

2.b. Pedro passa os / fins de semana / no clube de tênis.

Não está proposta uma aproximação em nível prosódico das duas línguas, porém a marcação de ritmo e a localização da STS têm algumas semelhanças com os exemplos anteriores. Nota-se uma separação rítmica relativamente parecida e a colocação da STS na última sílaba tônica da sentença. Novamente, as mesmas observações são colocadas: em 1.b, a STS “*ti*” carrega a maior variação do altura melódica, sendo a partir dela que há uma mudança na direção da curva melódica característica do tom 1; em 2.b, a STS “*tê*” carrega a maior variação do altura melódica, sendo a partir dela que há uma mudança na direção da curva melódica também característica do tom 1.

Para aplicação dessa ideia em um corpus escrito, algumas medidas metodológicas serão tomadas: para fins de análise, a oração é considerada a unidade em que o GT opera, e a STS será na última sílaba tônica possível. A ordenação dos nomes em Língua inglesa diferente grandemente da em Língua portuguesa, enquanto na última a última sílaba tônica tende a ser a STS, na Língua inglesa, isso não necessariamente é verdadeiro.

O nível de consciência da escolha dos tons não é claro. Atitudes mais polidas requerem que um enunciado seja dito de uma maneira e não de outra, e essa escolha toma algum tempo do falante. Reações menos calculadas terão resultados diferentes, e a agilidade do falante em programar sua fala exerce uma grande influência em sua naturalidade. Nos diálogos de uma obra literária, as pausas para realizar esse julgamento são mostradas propositalmente pelo narrador, bem como o gaguejar, a hesitação e outras interrupções que o personagem realize ou sofra. Todas essas informações estão carregadas de significados prosódicos e possuem implicações para a narrativa.

Os tons entoacionais de uma língua entoacional adicionam significados às sentenças. Os tons primários determinam se um enunciado é afirmativo, interrogativo ou suspensivo. Eles se referem a tipos básicos de sentença. Na escrita, transcrevemos os tons primários, majoritariamente, através da pontuação, que são marcadores prosódicos ortográficos. Os tons secundários são resultado de modificações dos tons primários, acrescentando a eles significados específicos (HALLIDAY, 1970; CAGLIARI, 2007). A característica fonética dos tons secundários aparece nas modificações de um tom primário e podem ocorrer no componente pretônico ou no componenteônico. Um exemplo disso é a alteração da altura melódica inicial para que o falante consiga assaltar um turno em uma discussão acalorada:

3. But you didn't / tell me that!

Em um exemplo como o 3, o uso de “*but*” já indica uma interação forte entre os falantes, considere-se esse exemplo parte de um diálogo em que o falante está extremamente desapontado com uma traição de alguém de sua confiança. O tom primário dessa oração seria inicialmente de tipo 5, um tom que é iniciado em altura melódica média e tende a subir gradativamente até a STS, que nesse caso é “*tell*”. Na STS, há uma queda seguida de uma subida e queda novamente, formando uma curva melódica com concavidade para baixo. O tom secundário (as modificações possíveis de serem recuperadas por informações extralinguísticas em um texto escrito, por exemplo) sugerido seria uma elevação da altura inicial para média alta ou alta, o que demonstra forte emoção e garante o assalto do turno. Além disso, poderia haver

uma velocidade maior na realização dessa fala, pois uma iniciação mais rápida é característica de assaltos de turno.

Para um exemplo em Língua portuguesa:

4. Eu gosto muito do Ricardo

Existem quatro palavras lexicais sobre as quais a STS pode recair. Cada uma dessas realizações cria um ambiente de oposição à possibilidade não acentuada. As enunciações diferentes respondem a perguntas diferentes (CAGLIARI, 2007, pág. 163). Caso o falante destaque a palavra *Eu*, ele diz que ele mesmo – e não qualquer outra pessoa – gosta muito de Ricardo. Essa opção responde à pergunta *Quem gosta muito de Ricardo?*. Se a sílaba tônica saliente for a da palavra *do*, a sentença responde à pergunta *De quem é que eu gosto muito?*. o mesmo acontece com todas as outras opções sucessivamente.

Além disso, produzir o mesmo enunciado com uma atitude irônica, o falante colocará a STS na palavra que pretende negar, além de talvez alongar a STS e acompanhar o enunciado com algum gesto ou expressão facial. Ao dizer “Eu gosto MUUUITO do Ricardo” ironicamente, o falante coloca a STS na tônica da palavra “muito” e alonga essa sílaba. A ideia de alongar e fortificar a sílaba mais importante para o efeito pretendido parece valer para enunciados irônicos. Essas características dizem respeito ao tom secundário, uma vez que o enunciado é, salva uma situação muito diferente, produzido em tom 1.

A entoação é o aspecto prosódico mais diretamente relacionado à sintaxe (CAGLIARI, 1992), mas também é bastante usada para expressar a atitude do falante. Na literatura, esse efeito também é recuperado pelo leitor conforme as possibilidades deixadas pelo autor no texto.

Halliday (1970) e Cagliari (2007) mostram que comumente tons ascendentes denotam incerteza ou dúvida, enquanto tons descendentes denotam firmeza ou certeza. A atitude do falante, então, aparece também nos tons escolhidos, ou seja, um falante de atitude reticente utiliza tons que indiquem sua incerteza, e assim por diante. Embora a descrição acima tenha foco na língua falada, um leitor precisa preencher o vazio da escrita com interpretações atribuindo à escrita possíveis leituras que, para ele, seriam as esperadas.

A tessitura também funciona como um indicador de turnos dialógicos. Quando ocorre em tom alto, coocorrendo com a fala de outrem, a tessitura funciona como um pedido à palavra, e quando baixa, indica o encerramento da fala. A sobreposição de falas que costuma ocorrer em debates acalorados pode fazer os falantes chegarem à altura melódica de um falsete (CAGLIARI, MASSINI-CAGLIARI, 2003. p. 67-85) O sinal de exclamação associado a contestações expressas por palavras, na escrita, pode indicar uma tessitura mais alta, que é um

modo que usamos para dar mais ênfase ao que se diz. Como acontece com outros elementos prosódicos, na escrita, essas atitudes costumam vir com palavras que semanticamente já revelam a atitude do falante, como dizer gritando, sussurrando, abaixando a voz, subindo a voz, etc.

A função mais gramatical da tessitura é a de manter o discurso coeso. Ela indica ao ouvinte como conectar as informações dadas às novas. (MASSINI-CAGLIARI; CAGLIARI, 2002) O falante utiliza uma tessitura baixa para dizer um ponto ao qual voltará a se referir, e uma tessitura alta para retomá-lo. Essa função é particularmente útil em situações em que o falante precisa argumentar de maneira mais sofisticada, fazendo adendos e retomando o ponto inicial de sua fala para dar andamento à conversa. Na Língua inglesa, esse fenômeno também é observado em contextos muito semelhantes.

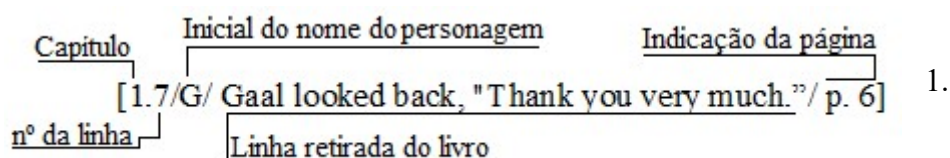
Para Cagliari (2007), no léxico das línguas, todas as palavras são marcadas como tendo durações longas ou breves, o que contribui para a geração de sílabas tônica ou átonas. As durações intrínsecas determinam ainda se uma sílaba sendo longa ou breve e ocorrendo em determinados contextos fonológicos estará ou não mais propensa a sofrer de fenômenos fonológicos, tais como assimilação, epêntese, elisão ou queda (CAGLIARI, 2007). As durações que, de fato, ocorrem na fala são chamadas de moras. Toda enunciação pode ser analisada e transcrita com uma notação moraica do tipo sílaba longa, média, breve. Aumentar a duração de uma sílaba é um recurso de ênfase do português brasileiro, do inglês e de muitas línguas entoacionais. O deslocamento da sílaba tônica saliente, a alteração da curva melódica e o aumento da duração são recursos prosódicos que o falante pode utilizar para modificar o foco de uma sentença. Como já dito, a ironia também pode ser marcada pela duração, mas ela requer outras características prosódicas como, por exemplo, a qualidade de voz e até o uso adequado de certas palavras.

Novamente, há semelhanças entre esses fenômenos de Língua portuguesa e os que ocorrem em Língua inglesa. Mesmo o choque silábico, por exemplo, ocorre com o mesmo mecanismo nas duas línguas, o que garante que o leitor falante de Língua portuguesa consiga também compreender as análises realizadas em Língua inglesa sem tantos problemas.

6. Metodologia

Para poder levar adiante a análise de dados em função dos marcadores prosódicos, é necessário 1) fazer uma seleção de passagens do texto favoráveis aos objetivos da pesquisa; 2) situar a ação da narrativa num contexto da história, porque os contextos são importantes para definir as atitudes dos personagens; 3) destacar onde e como estão dos marcadores prosódicos; 4) definir as estratégias do autor usando os marcadores prosódicos para caracterizar os personagens envolvidos e dar à narrativa um estilo mais próximo do que seria uma conversa real nos diálogos. As duas últimas considerações e análises ficam para o fim. As três primeiras são apresentadas logo a seguir.

Indicação das abreviaturas usadas no exemplo a seguir.



As análises interpretativas seguem os modelos de tom, entoação e tessitura previstos por Halliday (1970), com importância especial para os tons primários compostos e tons secundários, ambos mais intimamente relacionados às atitudes do falante, portanto, com maior peso interpretativo em uma narrativa literária.

Os dados foram coletados dos diálogos das seis primeiras partes do primeiro capítulo. Essa escolha se deu por haver grande incidência de verbos *dicendi*, marcações mais simples e mais complexas de atitudes do falante e diversidade das falas, com apenas dois personagens aparecendo em mais de um capítulo, ou seja, a variedade de vozes foi levada em consideração.

A divisão entre o que seria considerado um marcador prosódico lexical e o que não seria levado em consideração para a análise foi uma escolha derivada do escopo e da forma. Do escopo, pois era de interesse inicial a caracterização de personagens, não do discurso do narrador, uma vez que ele seria a voz responsável por caracterizar a si mesmo, por não se tratar de uma peça de teatro com rubricas explícitas, então, foi determinado como interessante a caracterização dos personagens pela voz do narrador. A escolha formal se deveu a selecionar o que seria de fato um marcador que se refere à fala do personagem: há caracterizações que antecedem em muitos parágrafos o diálogo do capítulo e há caracterizações que são posteriores e não se aplicam ao que foi falado. Nos casos mencionados, essas descrições foram observadas como um recurso de caracterização geral do personagem, e não de sua fala. Foram considerados

marcadores prosódicos lexicais os trechos que estariam muito próximos da fala - geralmente no mesmo parágrafo ou ainda apenas separados pelos marcadores de discurso direto - e se referiam a ela de alguma forma. A pontuação, à exceção das aspas, também foi considerada um recurso de separação do escopo da marcação prosódica. Ex:

O recepcionista disse, “Bom clima. Pensando agora, eu creio que seja a estação seca.” Ele adicionou, casualmente, “Eu não me importo com o exterior. A última vez que visitei foi há três anos. Você vê uma vez, você sabe tudo o que tem para saber. Aqui está seu tíquete. Elevador especial logo atrás. Está sinalizado ‘Torre’. Apenas entre nele.” (Asimov, p. 14, tradução nossa)

Apesar de a apresentação das falas ocorrer de modo conjunto, consideramos esse parágrafo como duas entradas distintas para a análise quantitativa. Ela ficou segmentada da seguinte maneira:

Primeira entrada: O recepcionista disse, “Bom clima. Pensando agora, eu creio que seja a estação seca.”

Segunda entrada: Ele adicionou, casualmente, “Eu não me importo com o exterior. A última vez em que visitei foi há três anos. Você vê uma vez, você sabe tudo o que tem para saber. Aqui está seu tíquete. Elevador especial logo atrás. Está sinalizado ‘Torre’. Apenas entre nele.”

Isso se deveu ao fato de que consideramos que “O recepcionista disse” tenha escopo sobre “Bom clima. Pensando agora, eu creio que estejamos na estação seca.” E “Ele adicionou, casualmente” tenha escopo sobre “Eu não me importo com o exterior. A última vez em que visitei foi há três anos. Você vê uma vez, você sabe tudo o que tem para saber. Aqui está seu tíquete. Elevador especial logo atrás. Está sinalizado ‘Torre’. Apenas entre nele.” A segunda entrada tem diversos períodos, porém a divisão dos turnos conversacionais os coloca em uma mesma fala. Além da divisão em turnos conversacionais, o personagem que enuncia a fala também é um fator que delimita o tamanho de uma entrada.

Tal divisão precisou acontecer mais um número de vezes na contabilização das entradas, após diversas tentativas de separá-las, a resultante foi a mais produtiva e coerente. Produtiva, pois permitiu segmentar todas as falas segundo o mesmo critério, e coerente, pois funcionou de acordo com o que o escopo da caracterização atingia em cada uma das falas.

Cada uma das entradas foi anotada segundo o personagem, a presença ou não de marcadores prosódicos lexicais, sua posição e complexidade. Na fala que utilizamos como exemplo, essa anotação é:

2. O recepcionista disse, “Bom clima. Pensando agora, eu creio que seja a estação seca.”

Personagem: recepcionista

Presença de verbo *dicendi*: sim

Natureza: verbo *dicendi* por excelência

Localização: anterior a fala

Presença de marcadores de atitude do falante: não

3. Ele adicionou, casualmente, “Eu não me importo com o exterior. A última vez em que visitei foi há três anos. Você vê uma vez, você sabe tudo o que tem para saber. Aqui está seu tíquete. Elevador especial logo atrás. Está sinalizado ‘Torre’. Apenas entre nele.”

Personagem: recepcionista

Presença de verbo *dicendi*: sim

Natureza: verbo transformado em *dicendi*

Localização: anterior a fala

Presença de marcadores de atitude do falante: sim

Natureza: advérbio

Localização: anterior à fala

Sobre a forma e disposição de marcadores prosódicos no diálogo, há considerações sobre a posição vertical dessas caracterizações, ou seja, em quais falas aparecem ao longo do diálogo todo, não apenas em relação à fala do personagem a que se referem. Usando as mesmas entradas como exemplo, temos tanto em 2 quanto em 3 há a presença de verbo *dicendi*, porém apenas em 3 há um marcador de atitude do falante. Essa divisão se mostrou relevante para delimitar o que chamamos anteriormente de layout do diálogo por mostrar em que partes (iniciais, mediais ou finais) essas marcações de concentram.

As considerações para o campo fonético são realizadas segundo, primeiramente, a pontuação de cada um dos períodos, assim é possível determinar um tom primário provável. Após isso, é avaliado se a fala em questão demanda um tom composto. Os tons primários simples e compostos foram caracterizados no quadro teórico, e os parâmetros usados para sua aplicação são os preconizados por Halliday (1970).

O foco de “*A course in spoken English*” é o treinamento para reconhecer os tons possíveis da língua inglesa. Como há um viés interpretativo na análise, esses tons foram aplicados nos enunciados seguindo o que parecia razoável e coerente para cada uma das falas. Halliday (1970) descreve que determinados padrões de entoação são os empregados pelos

falantes a não ser que haja um bom motivo para que isso não aconteça (1970, p. 3), a seguir o autor pede ao leitor que mantenha isso em mente para o estudo dos tons e de suas combinações. Essa observação foi tomada como máxima para a metodologia que se apresenta. Durante as análises, ocorre um processo de eliminação de combinação de tons primários e secundários, bem como de possíveis alterações, que não é apresentado no texto final. A consciência de que a possibilidade menos marcada e mesmo mais simples para a interpretação dos dados se mantém durante todo o trabalho. Indicações de mudanças só foram realizadas caso houvesse um bom motivo para que elas ocorressem, e essa escolha é feita na expectativa de respeitar os contornos entoacionais mais naturais da língua inglesa.

A obra *“A course in spoken English”* oferece um treinamento extenso para a produção dos tons de maneira correta e seu conseqüente reconhecimento. Esse treinamento foi realizado antes de a dissertação ser iniciada e retomado durante a feitura das análises. Uma das dificuldades da adoção da teoria de Halliday (1970) é de fato a quantidade de treinamento necessária para ser possível determinar os tons usados em frases com certas estruturas sintáticas e certas atitudes do falante. Em contrapartida, uma vantagem metodológica é a existência da adaptação dos tons para o português brasileiro realizada por Cagliari (1982, 1992), modelo que também foi utilizado para melhorar a compreensão dos tons e de suas ligações com as emoções.

A aplicação da teoria de Halliday (1970) é realizada posteriormente à análise formal e contextual das entradas. O primeiro passo é o estabelecimento do tipo de frase de que a fala é composta, o que é marcado pela pontuação fornecida pelo narrador. Essa constatação é o que indica o tom primário da fala do personagem. O segundo passo é a verificação da existência de tons compostos, e quais seriam eles. Novamente, a pontuação é o maior indicador dessa possibilidade. O terceiro passo é levar em consideração a atitude do falante indicada pelo narrador, esteja ela localizada antes ou depois da fala. Esse passo é o que resulta na atribuição de tons secundários ou de alterações na tessitura e no ritmo. Por fim, são observadas possibilidades de alteração de foco semântico, segundo a atitude do falante, e se há outras pistas da atitude do falante que o narrador não tenha atribuído diretamente ao personagem. No último caso, o terceiro passo é executado novamente até que se excluam as possibilidades de interpretação. Utilizaremos o mesmo exemplo observado até agora na seção de metodologia:

O recepcionista disse, “Bom clima. Pensando agora, eu creio que seja a estação seca.”

Passo 1: Primeiro período é realizado como o tom 1 (afirmativo)

Segundo período também é realizado com o tom 1 (afirmativo)

Passo 2: A parte que antecede a vírgula no segundo período é realizada com a tessitura mais baixa, pois é um apontamento secundário em relação ao tópico principal da conversa.

Passo 3: Não há marcação de atitude do falante explícita. É possível determinar que o recepcionista tem uma atitude casual em relação à interação, portanto não será excessivamente assertivo ou autoritário, mantendo-se em uma tessitura normal e conversacional, sem grandes alterações de ritmo também.

Os resultados esperados das análises realizadas dessa forma são diálogos com outras áreas da Linguística e da Literatura, uma vez que os marcadores prosódicos lexicais podem apresentar informações significativas para interpretações e análises de diferentes naturezas.

7. Análise dos dados

7.1.Primeira parte

[1.1 /O/ An officer came through and said, "View-room will be closed for the remainder of the trip. Prepare for landing."/p.6]

[1.2 /G/ Gaal had followed after, clutching at the sleeve of the white uniform with the Spaceship-and-Sun of the Empire on it. He said, "Would it be possible to let me stay? I would like to see Trantor."/p.6]

[1.3 /O/ The officer smiled and Gaal flushed a bit. It occurred to him that he spoke with a provincial accent. The officer said, "We'll be landing on Trantor by morning."/p. 6]

[1.4 /G/ "I mean I want to see it from Space."/p. 6]

[1.5 /C/ "Oh. Sorry, my boy. If this were a space-yacht we might manage it. But we're spinning down, sunside. You wouldn't want to be blinded, burnt, and radiation-scarred all at the same time, would you?"/ p. 6]

[1.6 /O/ The officer called after him, "Trantor would only be gray blur anyway, Kid. Why don't you take a space-tour once you hit Trantor. They're cheap."/ p. 6]

[1.7/G/ Gaal looked back, "Thank you very much." It was childish to feel disappointed, but childishness comes almost as naturally to a man as to a child, and there was a lump in Gaal's throat. He had never seen Trantor spread out in all its incredibility, as large as life, and he hadn't expected to have to wait longer./ p. 6]

7.1.1. Caracterização

A primeira parte do primeiro capítulo é composta de quatro páginas, sendo essas antecedidas por uma página que cita a Enciclopédia Galáctica. A tradução da citação está a seguir:

Hari Seldon - ... nascido em 11.988 da Era Galáctica, morreu em 12.069. As datas são estabelecidas em termos da atual Era da Fundação (de -79 até o ano 1 da Era da Fundação). Nasceu em uma família de classe média em Helicon, setor Arcturus (onde seu pai, segundo relatos informais, plantava tabaco em meio a plantas hidropônicas), mostrava fantásticas habilidades matemáticas. Aos dois anos, dizem que...

... Indubitavelmente suas maiores contribuições foram no campo da Psico-história. Seldon encontrou o campo como pouco mais do que axiomas vagos; ele a transformou em uma profunda ciência estatística...

... A melhor autoridade que temos sobre os detalhes de sua vida é a biografia escrita por Gaal Dornick quem, ainda jovem, encontrou Seldon dois anos antes da morte do grande matemático. A história desse encontro...

Enciclopédia Galáctica (ASIMOV, 1951, p.6)

O exemplo de diálogo se dá no momento em que o personagem Gaal está em viagem e manifesta interesse em ver Trantor pela nave. Há 3 linhas anteriores que possuem algum tipo de marcação da atitude do falante, tanto de Gaal quanto do capitão.

Na quarta linha de diálogo, a fala de Gaal é introduzida diretamente, após as três linhas caracterizadas. A resposta do capitão é introduzida, também, de modo direto, sem marcações anteriores. É válido notar que o uso da interjeição “Oh” e do vocativo “my boy” demonstram algum tipo de reação emocional da parte do capitão, mesmo sem nenhuma caracterização imediata pelo narrador.

Além disso, o capitão realiza uma pergunta que não deve ser respondida, retórica. Ambas as escolhas indicam uma atitude do falante patronal, que tem como objetivo de explicar, mas não de modo didático, e sim para provar um ponto já claro para o falante. Liga-se a essa atitude a expectativa de que o interlocutor tem algum nível de conhecimento inferior ao do falante, por isso deve ser instruído, não de modo neutro, mas sim quase arrogante.

A pergunta feita pelo capitão é composta pela estrutura de *tag question* (auxiliar gramatical seguido da pessoa do discurso em questão) e é hipotética (uso do auxiliar *would*). “Você não gostaria de tal coisa, gostaria?”, sendo que a “tal coisa” é claramente carregada de significados negativos ou nocivos para o interlocutor, de modo a tornar a resposta óbvia e desnecessária.

A saber, as próximas linhas possuem algum tipo de descrição das atitudes dos falantes, porém Gaal não responde à pergunta do capitão, tornando evidente que a pergunta não funciona como uma pergunta, mas sim como recurso argumentativo para ridicularizar o interlocutor.

A ausência da resposta de Gaal está relacionada à expectativa estabelecida de que não há necessidade de uma resposta para perguntas como essa. O que se estabelece nas poucas linhas de interação entre Gaal e o capitão indica que mesmo com poucas ou nenhuma caracterização da atitude do falante, é possível apontar para determinados padrões de comportamentos conversacionais com poucos elementos explícitos.

7.1.2. Análise Quantitativa

A primeira parte apresenta as quantidades expressas pela Tabela 1 em relação à existência de verbos *dicendi* e de marcadores de atitudes do falante.

	Total	0 VD	VD	Antes	Depois	0 Att	Att	Antes	Depois
Gaal	3	1	3	2	2	1	3	2	1
Officer	4	2	2	2	0	1	3	3	0

Tabela 1

Em 1.3 há duas caracterizações ocorrendo, portanto, há uma repetição de contagem ocasionada por essa situação. Uma delas é a caracterização da atitude do *officer* e outra é a caracterização da atitude de Gaal em relação à sua fala anterior. Essa situação não foi prevista e não foi possível dividir a entrada em duas, pois ambas as marcações ocorrem no turno do capitão e estão junto de sua fala.

Das sete falas totais da primeira parte, cinco apresentam verbo *dicendi*, dessas cinco ocorrências quatro aparecem antes da fala. Cinco das falas possuem marcadores de atitudes do falante, sendo que todas ocorrem antes da fala do personagem. Um marcador de atitude do falante alocado como posterior é o que se refere a Gaal em 1.3, pois a marcação aparece na fala do capitão e se refere a Gaal. Essa situação não se repete nas partes posteriores.

Officer é o personagem com mais falas, tendo quatro das sete totais. Os dois personagens possuem o mesmo número de marcadores de atitude do falante. Gaal possui apenas uma fala sem nenhum tipo de marcação, porém tem também apenas uma fala com descrição completa (composta de verbo *dicendi* e marcador de atitude do falante), que é a 1.2.

Vemos que, em relação à distribuição vertical das marcações, de 1.1 a 1.3 temos marcações completas (compostas de verbo *dicendi* e marcação de atitude do falante) em todas as falas, tornando o início de diálogo mais especificamente caracterizado pelo narrador. 1.4 e 1.5 não possuem nenhum tipo de caracterização, ou tornando a parte média do diálogo mais automatizada e rápida. Nesse ponto, como os personagens já estão com suas atitudes estabelecidas, realizar as marcações poderia torná-las redundantes. Além disso, em 1.5 é possível compreender a atitude do capitão apenas por modalização: o uso de *tag question* com modal *would* é muitas vezes lido como condescendente, ainda mais em um uso retórico. Em 1.6 há uma caracterização de como *officer* chama Gaal, o que indica uma mudança de atitude e de tipo de vocalização, que deve ser mais alta e intensa do que a anteriormente realizada. Em

1.7 não há uso de verbo *dicendi*, mas há uso de caracterização da atitude do falante, que é diferente da inicial de Gaal, que agora encontra-se desapontado.

Com a observação da distribuição vertical dos marcadores prosódicos lexicais (completos e incompletos) é possível notar um movimento estratégico do narrador: há concentração de MPLs nas linhas iniciais e finais, deixando as mediais sem caracterizações detalhadas. Essa distribuição mostra que o narrador tem a preocupação de marcar uma atitude base ou padrão para os personagens naquela conversa com as descrições iniciais, deixa o leitor preencher as linhas mediais e retoma o controle do cenário emocional no fim do diálogo, uma vez que determinadas operações foram realizadas e alteraram esse cenário.

7.1.3. Tom, entoação e tessitura

- 1.1 Os dois períodos são do tipo tom 1, pois denotam a atitude profissional e assertiva do personagem.
- 1.2 O primeiro enunciado é uma pergunta modalizada com “*would*” de tipo tom 2, o alto grau de incerteza e *irrealis* instaurado por Gaal leva a uma tessitura mais alta, além de ser necessária para interpelar o interlocutor. O segundo enunciado é do tipo tom 3 por sugerir um tipo de explicação e justificativa.
- 1.3 A marcação de atitude do *officer* sugere uma fala amigável, o que leva a afirmação (que seria um tom 1 por excelência) a um tom 3, mais suave e explicativo do que assertivo.
- 1.4 O enunciado é de tipo tom 3, realizado com tessitura mais alta inicialmente por se tratar de uma resposta/explicação.
- 1.5 O primeiro período é de tipo tom 5, não havendo grandes mudanças no vocativo “*my boy*”, uma vez que ele não ocupa posição de tópico. O segundo período pode ser realizado com o tom 4, por ser uma “*if clause*”. O terceiro período é um novo tom 4 por haver um “*but*” logo em seu início. O quarto período é de tom 1 repetido a cada vírgula por se tratar de uma lista, além disso a última parte é uma *question tag* que é sempre realizada com tom 2 caso seja uma pergunta de fato, ou com tom 1 caso não o seja, sem nenhum componente pretônico. Como é avaliado que a atitude do capitão é de condescendência, o tom 1 (que não indica pergunta real, mas sim retórica) é o preferível.
- 1.6 O enunciado é do tipo tom 3, com tessitura mais baixa que a anterior de Gaal, uma vez que demonstra desapontamento e afastamento do tópico e do interlocutor.

7.2. Segunda parte

- [2.1 /M/ The man at the desk was speaking again. He sounded annoyed. He said, "Move on, Dornick." He had to open the visa, look again, before he remembered the name."/ p. 9]
- [2.2 /G/ Gaal said, "Where– where–"/ p. 9]
- [2.3 /M/ The man at the desk jerked a thumb, "Taxis to the right and third left."/ p. 9]
- [2.4 /Ms/ The man to whom the sign referred did not look up. He said, "Where to?"/ p. 9]
- [2.5 /Ms/ The Supervisor looked up, "Where to?"/ p. 9]
- [2.6 /G/ He tried to sound nonchalant, "A good hotel, please."/ p. 9]
- [2.7 /Ms/ The Supervisor was unimpressed, "They're all good. Name one."/ p. 9]
- [2.8 /G/ Gaal said, desperately, "The nearest one, please."/ p. 9]
- [2.9 /Ms/ The Supervisor said, "One point twelve."/ p. 10]
- [2.10 /G/ Gaal fumbled for the coins. He said, "Where do I go?"/ p. 10]
- [2.11 /Ms/ "Follow the light. The ticket will keep glowing as long as you're pointed in the tight direction."/ p. 10]
- [2.12 /Td/ "Direct line to the Luxor," he said./ p. 10]
- [2.13 /G/ The man who followed Gaal heard that. He also heard Gaal say, "Fine," and watched him enter the blunt-nosed vehicle."/ p. 10]
- [2.14 /Td/ "The Luxor Hotel," said the driver, unnecessarily./ p.11]

7.2.1. Caracterização

A segunda parte do capítulo é composta por uma série de pequenas interações de Gaal com pessoas que trabalham no porto espacial. Gaal se encontra perdido e confuso com os passos que precisa seguir para chegar a um hotel. O porto é descrito como uma estrutura descomunalmente grande e com muito movimento, o que deixa Gaal atordoado, afinal ele é um rapaz jovem e não muito viajado.

As caracterizações dos personagens com que Gaal interage estão no campo da indiferença, da irritação e da pressa. Os personagens trabalham no porto e lidam com público o dia todo dando informações e direcionando turistas para suas respectivas conduções. É razoável pensar no estereótipo do funcionário mal-humorado e desmotivado quando lemos essas interações.

As páginas 8 e 9 são dedicadas a descrever a situação em que Gaal se encontra e o novo cenário. Essa estrutura é semelhante à parte anterior do capítulo, que se dedica a descrever Gaal com mais detalhes. A diferença é que no primeiro capítulo, há a descrição de um personagem, enquanto aqui há a descrição do ambiente. Há outra semelhança entre as partes: o narrador se atenta a fatos e características facilmente constatáveis, ou seja, ao descrever Gaal, o narrador nos deixa montar a imagem do que é o cenário emocional projetando alguém na situação descrita. O mesmo ocorre com a descrição da área de desembarque do porto: o narrador se atém aos aspectos físicos do local, cabe ao leitor fazer a projeção positiva ou negativa de como o personagem se encontra nele.

Os exemplos da parte 2 que não possuem marcações de atitude do falante ou mesmo de verbo *dicendi* são os da interação entre Gaal e um supervisor de transporte responsável por indicar a localização de táxis e estabelecimentos nas proximidades. Note-se que as linhas de diálogo anteriores possuem marcações de atitude do falante e que mesmo nessa breve seleção, há um salto de uma linha que também possui marcação.

A interação é marcada pela pressa e pelo atropelo de Gaal, que acaba de chegar em Trantor sem muito dinheiro e não sabe para onde ir. A pressa e o atropelo são marcados nas linhas que estão omitidas da presente seleção. A linha imediatamente anterior é uma pergunta de Gaal. A resposta é dada rapidamente e sem rodeios. Além disso, pensando nas máximas conversacionais, a fala do supervisor foi verdadeira, suficiente, relevante e ordenada. Uma resposta do tipo “Para onde o ticket apontar” seria verdadeira e ordenada, mas poderia não ser suficiente nem relevante, pois ao pedir informações, Gaal não demonstra ter conhecimento do funcionamento desse sistema de localização.

A atitude direta e prestativa do supervisor é ligada a expectativa que tem sobre o interlocutor, que o procura exatamente por precisar de orientações ou de um ticket, portanto, sua fala precisa ser informativa. Mesmo não havendo marcações nessa fala, está clara a atitude do falante profissional e realmente pedagógica do supervisor.

7.2.2. Análise quantitativa

A tabela 2 mostra os dados sobre o posicionamento horizontal dos MPLs:

	Total	0 VD	VD	Antes	Depois	0 Att	Att	Antes	Depois
Gaal	5	0	5	5	0	2	3	3	0
The man	2	1	3	3	0	0	4	3	1
Supervisor	5	3	2	2	0	1	3	3	0
Driver	2	0	2	0	2	1	1	0	1

Tabela 2

A parte dois tem 14 falas distribuídas entre quatro personagens. Gaal é o personagem que mais tem falas, pois ele é o denominador comum dos diálogos. Nas duas partes é perceptível a preferência do narrador por antecipar os verbos *dicendi* os marcadores de atitude do falante. Esse fenômeno tem a explicação de já modalizar a experiência do leitor antes da fala do personagem. O único personagem que tem as descrições postostas é o *driver*, motorista. O personagem em questão é de menor importância e suas falas são bastante relacionadas a procedimentos, ou seja, seria dispensáveis. É até difícil pensar na pertinência das falas desse personagem pois a função dessas linhas é de notificar o interlocutor de algo que já estava acontecendo necessariamente. A página dez concentra a maioria dos diálogos entre Gaal e outros personagens, quando ele tenta pedir informações para chegar a um hotel. Na página onze há apenas a última fala do motorista.

Há apenas uma fala que não possui nenhum tipo de marcação (2.11), enquanto todas as outras se utilizam ou de um verbo *dicendi* ou de uma marcação de atitude. Como Gaal realiza três pequenas interações com três personagens diferentes, o narrador decide por caracterizar (mais ou menos detalhadamente) todas essas falas, elas são muito curtas e produzem resultados rápidos para Gaal. Outra maneira de considerar essa quantidade de informações é quanto elas podem truncar a experiência de leitura, tornando-a um paralelo à experiência de Gaal, um jovem do interior em um novo ambiente hiper estimulante.

7.2.3. Tom, entoação, tessitura

2.1 O enunciado é do tipo tom 1, com desaceleração perto do vocativo pois o falante precisou parar para olhar seu passaporte. Como há uma marcação de irritação, o falante realiza esse enunciado de modo rápido com tessitura alta e talvez uma qualidade de voz áspera.

2.2 O enunciado é incompleto, porém seria de tom 1, uma vez que se trata de uma pergunta genuína iniciada por uma *wh word*.

2.3 O enunciado é de tom 4, por ser uma afirmação enfática. O falante assalta o turno de Gaal, portanto o início precisa de uma tessitura alta.

2.4 O enunciado é do tipo tom 1 apesar de ser uma pergunta. O falante não tem interesse ou dúvida genuínos e está descompromissado com seu interlocutor, como mostrado pela marcação de atitude do falante.

2.5 O enunciado é do tipo tom 5, pois trata-se de uma repetição enfática, o que é demonstrado pela alteração da atitude do falante antes da sentença.

2.6 O enunciado é do tipo tom 3 pois trata-se de uma tentativa de o personagem soar seguro de si com o que pode ser descrito por uma ordem suave. Seguindo a descrição da atitude do falante, o enunciado é proferido com ritmo mais lento e tessitura mais baixa.

2.7 O enunciado é composto pelos tons 3 e 3 por se tratarem de sentenças desinteressadas, como sugere a atitude do falante, e pela segunda sentença ser um imperativo. A atitude descrita sugere um ritmo mais rápido e uma tessitura baixa.

2.8 O enunciado é do tipo 5 por se tratar de uma exclamação em relação a uma resposta não esperada. Ele é proferido com tessitura mais alta, ritmo mais rápido e pode ter qualidade de voz exasperada.

2.9 O enunciado é do tipo tom 1, ritmo rápido e tessitura baixa.

2.10 O enunciado é do tipo tom 1 por ter uma *wh word* no início. Como o falante está buscando moedas, sua fala pode ficar atrapalhada, considerando que ele estará olhando para baixo e comprimindo o pescoço, e mais lenta ou quebrada.

2.11 O enunciado é tem os tons 3 e 31, considerando que são afirmações enfáticas e que o segundo período se trata de um tipo de condicional

2.12 O enunciado é do tipo tom 3 por se tratar de uma constatação simples e deve ser neutra pela natureza da ocupação do falante.

2.13 O enunciado é do tipo tom 1 por ser uma expressão de concordância com a fala anterior.

2.14 O enunciado é do tipo tom 3 por se tratar de uma constatação simples.

7.3. Terceira parte

[3.1 /G/ He said to the room clerck, "Where can I buy a ticket for a planetary tour?"/ p. 13]

[3.2 /Rc/ "Right here."/ p. 13]

[3.3 /G/ "When will it start?"/ p. 13]

[3.4 /Rc/ "You just missed it. Another one tomorrow. Buy a ticket now and we'll reserve a place for you."/ p. 13]

[3.5 /G/ "Oh." Tomorrow would be too late./ p. 14]

[3.6 /G/ He said, "There wouldn't be an observation tower – or something? I mean, in the open air."/ p. 14]

[3.7 /Rc/ "Sure! Sell you a ticket for that, if you want. Better let me check if it's raining or not." He closed a contact at his elbow and read the flowing letters that raced across a frosted screen./ p. 14]

[3.8 /Rc/ The room clerk said, "Good weather. Come to think of it, I do believe it's the dry season now."/ p. 14]

[3.9 /Rc/ He added, conversationally, "I don't bother with the outside myself. The last time I was in the open was three years ago. You see it once, you know and that's all there is to it. Here's your ticket. Special elevator in the rear. It's marked 'To the Tower.' Just take it."/ p. 14]

[3.10 /Eo/ The operator called out, "Tuck your feet under the railing. Can't you read the sign?"/ p. 14]

[3.11 /J/ The man said, kindly, "Plenty of seats."/ p. 15]

[3.12 /G/ Gaal closed his mouth; he had been gaping; and said, "It certainly seems so."/ p. 15]

[3.13 /G/ He said, "If you don't mind, I'll just stop a moment at the railing. I – I want to look a bit."/ p. 15]

[3.14 /J/ The man smiled. "My name is Jerril. First time on Trantor?"/ p. 16]

[3.15 /G/ "Yes, Mr. Jerril./ p. 16]

[3.16 /J/ "Thought so. Jerril's my first name. Trantor gets you if you've got the poetic temperament. Trantorians never come up here, though. They don't like it. Gives them nerves."/ p. 16]

[3.17 /G/ "Nerves! – My name's Gaal, by the way. Why should it give them nerves? It's glorious."/ p. 16]

[3.18 /J/ "Subjective matter of opinion, Gaal. If you're born in a cubicle and grow up in a corridor, and work in a cell, and vacation in a crowded sun-room, then coming up into the open with nothing but sky over you might just give you a nervous breakdown. They make the children

come up here once a year, after they're five. I don't know if it does any good. They don't get enough of it, really, and the first few times they scream themselves into hysteria. They ought to start as soon as they're weaned and have the trip once a week."/ p. 16]

[3.19 /J/ He went on, "Of course, it doesn't really matter. What if they never come out at all? They're happy down there and they run the Empire. How high up do you think we are?"/ p. 16]

[3.20 /G/ He said, "Half a mile?" and wondered if that sounded naive./ p. 16]

[3.21 /J/ It must have, for Jerril chuckled a little. He said, "No. Just five hundred feet."/ p. 17]

[3.22 /G/ "What? But the elevator took about —"/ p. 17]

[3.23 /J/ "I know. But most of the time it was just getting up to ground level. Trantor is tunneled over a mile down. It's like an iceberg. Nine-tenths of it is out of sight. It even works itself out a few miles into the sub-ocean soil at the shorelines. In fact, we're down so low that we can make use of the temperature difference between ground level and a couple of miles under to supply us with all the energy we need. Did you know that?" / p. 17]

[3.24 /G/ "No, I thought you used atomic generators." / p. 17]

[3.25 /J/ "Did once. But this is cheaper." / p. 17]

[3.26 /G/ "I imagine so." / p. 17]

[3.27 /J/ "What do you think of it all?" For a moment, the man's good nature evaporated into shrewdness. He looked almost sly./ p. 17]

[3.28 /G/ Gaal fumbled. "Glorious," he said, again./ p. 17]

[3.29 /J/ "Here on vacation? Traveling? Sight-seeing?" / p. 17]

[3.30 /G/ "No exactly. At least, I've always wanted to visit Trantor but I came here primarily for a job." / p. 17]

[3.31 /J/ "Oh?"/ p. 17]

[3.32 /G/ Gaal felt obliged to explain further, "With Dr. Seldon's project at the University of Trantor."/ p. 17]

[3.33 /J/ "Raven Seldon?" / p. 17]

[3.34 /G/ "Why, no. The one I mean is Hari Seldon. -The psychohistorian Seldon. I don't know of any Raven Seldon." / p. 17]

[3.35 /J/ "Hari's the one I mean. They call him Raven. Slang, you know. He keeps predicting disaster." / p. 17]

[3.36 /G/ "He does?" Gaal was genuinely astonished./ p. 17]

[3.37 /J/ "Surely, you must know." Jerril was not smiling. "You're coming to work for him, aren't you?"/ p. 17]

[3.38 /G/ "Well, yes, I'm a mathematician. Why does he predict disaster? What kind of disaster?"/ p. 18]

[3.39 /J/ "What kind would you think?"/ p. 18]

[3.40 /G/ "I'm afraid I wouldn't have the least idea. I've read the papers Dr. Seldon and his group have published. They're on mathematical theory."/ p. 18]

[3.41 /J/ "Yes, the ones they publish."/ p. 18]

[3.42 /G/ Gaal felt annoyed. He said, "I think I'll go to my room now. Very pleased to have met you."/ p. 18]

[3.43 /G/ Gaal found a man waiting for him in his room. For a moment, he was too startled to put into words the inevitable, "What are you doing here?" that came to his lips./ p. 18]

[3.44 /S/ The man rose. He was old and almost bald and he walked with a limp, but his eyes were very bright and blue. He said, "I am Hari Seldon," an instant before Gaal's befuddled brain placed the face alongside the memory of the many times he had seen it in pictures./ p. 18]

7.3.1. Caracterização

A parte três do primeiro capítulo possui uma citação da enciclopédia galáctica, traduzida a seguir:

Trantor... No começo do décimo terceiro milênio, essa tendência atingiu seu clímax. Como centro do governo imperial por centenas de gerações ininterruptas e localizado nas regiões centrais da Galáxia, entre os mundos mais densamente habitados e industrialmente avançados do sistema, dificilmente ele poderia deixar de ser o agrupamento mais denso e rico de humanidade que a Raça jamais vira.

Sua urbanização, que progredira a passos firmes, havia finalmente chegado à sua forma definitiva. Toda a superfície terrestre de Trantor, 194 milhões de quilômetros quadrados de extensão, era uma única cidade. A população, no seu ápice, passava dos quarenta bilhões. Essa enorme população era dedicada quase inteiramente às necessidades administrativas do Império, e percebeu que era pouca para as complicações da tarefa. (Deve-se lembrar que a impossibilidade de uma administração adequada do Império Galáctico, sob a liderança pouco inspirada dos últimos imperadores, foi um fator considerável na Queda.) Diariamente, frotas de naves, contadas às dezenas de milhares, traziam a produção de vinte mundos agrícolas para as mesas de jantar de Trantor...

Sua dependência dos mundos exteriores para comida e, na verdade, para todas as necessidades da vida, tornou Trantor cada vez mais vulnerável à conquista por cerco. No último milênio do Império, as revoltas, monotonamente numerosas, fizeram um imperador atrás do outro consciente disso, e a política imperial se tornou pouco mais do que a proteção da delicada jugular de Trantor.

Enciclopédia Galáctica

ASIMOV, p. 19, 2009

A terceira parte é composta por dois diálogos principais, sendo o primeiro de Gaal com o “*room clerk*” (repcionista), e o segundo com Jerril. O primeiro diálogo é a tentativa de Gaal em ver uma região com luz do sol. Na página 13 Gaal pergunta para o recepcionista se ele pode comprar um ingresso para um tour planetário, e a conversa se desenrola sobre a negociação sobre isso. Há uma interação entre Gaal e o operador do elevador, mas esse diálogo foi considerado secundário para o desenrolar da parte, uma vez que serve de gancho para Jerril se apresentar a Gaal de maneira inicialmente amistosa.

Os exemplos 3.2, 3.3, 3.4 e 3.5 são do diálogo entre Gaal e um recepcionista que agendaria passeios turísticos. No diálogo, não há marcações nítidas sobre as atitudes dos falantes de ambos, porém em 3.5, a sentença seguinte à fala de Gaal é “*tomorrow would be*

too late” (amanhã seria tarde demais), o que, apesar de estar configurado como um comentário do narrador, é uma consideração de Gaal.

O exemplo 3.5 mostra que a descrição de atitudes do falante pode não ser nítida. Ela pode aparecer sem verbos *dicendi* e sem advérbios que se relacionem diretamente ao modo que determinada sentença foi enunciada. Do ponto de vista formal não há uma descrição sobre Gaal, a atitude de Gaal ou sobre sua fala, o que é concretamente exposto no texto é uma consideração sobre a data em que o passeio poderia ser realizado.

A conclusão a que se pode chegar é de que, para Gaal, o dia seguinte seria “tarde demais”, o que está relacionado a uma atitude de desapontamento, decepção ou frustração, uma vez que é dado seu desejo de realizar esse passeio.

Outras maneiras de descrever a mesma atitude podem depender de mais palavras ou podem ser excessivamente óbvias: como “Gaal estava desapontado, pois amanhã não teria tempo” ou “Disse Gaal desapontado”. A primeira sentença é minuciosa, mas longa. A segunda sentença requer que o leitor preencha com mais informações para chegar ao motivo do desapontamento de Gaal.

As sentenças a partir de 3.15 são referentes a um diálogo que Gaal tem com Jerril. Será revelado no texto que Jerril é um agente do Império interessado nas atividades de Seldon (futuro empregador de Gaal e motivo que o levou a Trantor). As primeiras interações entre Gaal e Jerril são marcadas explicitamente por verbos *dicendi* e marcadores de atitudes do falante. A partir de determinado ponto, a troca de turnos é realizada de maneira menos marcada, o que confere agilidade à leitura. É dado pela análise de conversação que a troca de turnos da fala natural é mais truncada do que o que se costuma ver na ficção. Os diálogos que analisamos não são exceção a essa regra, essa interação, mesmo que ocorra de modo pouco amigável possui apenas um assalto de turno em 3.22.

O assalto de turno é feito por Jerril que se antecipa ao explicar como o elevador funciona. Assaltar o turno de um par é, apesar de comum em interações espontâneas, mostra uma atitude que pressupõe que a fala do par é menos importante que a própria para si, naquele momento. A interrupção, mesmo que realizada sem intenções obscuras, pode ser analisada dessa forma, ainda mais em diálogos de ficção, que são planejados.

Interromper Gaal naquele momento mostra a escolha de que a conversa deveria ir para uma direção e não para outra. Jerril considera que o restante da fala de Gaal era trivial, de fato, se pensarmos no ponto de interrupção, Gaal estaria fornecendo informação já de conhecimento de ambos (o tempo que o elevador demorou para chegar à superfície).

7.3.2. Análise Quantitativa

Os dados da terceira parte estão compactados na tabela 3:

	Total	0 VD	VD	Antes	Depois	0 Att	Att	Antes	Depois
Gaal	21	12	9	9	0	13	8	5	5
Clerk	5	3	2	2	0	3	2	2	0
Operator	1	0	1	1	0	0	1	1	0
Jerril	16	13	3	3	0	10	6	4	2
Seldon	1	0	1	1	0	0	1	1	0

Tabela 3

As linhas 3.20, 3.28, 3.43 têm marcadores de atitude do falante antes e depois das falas e isso causaria uma soma não compatível com o total de falas marcadas por atitudes do falante, porém devemos considerar a sobreposição de marcações para que isso não cause leituras não correspondentes à realidade da obra. Com a distribuição das falas posteriormente marcadas de Gaal, podemos notar também que elas não se aglomeram em um determinado ponto dos diálogos. Elas estão distribuídas de modo espaçado na parte em questão.

Gaal é o personagem com maior número de falas dessa parte, sendo que a maioria de suas falas não possui marcação de atitude do falante ou verbo *dicendi*. Isso pode ser explicado pelo fato de que Gaal é, nesse ponto do livro, um personagem razoavelmente bem estabelecido que não carece de tantas descrições. Sabemos que ele está sobrecarregado e confuso com o que acontece e, além disso, fica claro que ele não tem conhecimento de uma conspiração maior, segundo Jerril sugere. O personagem nesse caso, pode funcionar como um recurso de projeção do próprio leitor, que desconhece a real profundidade do que está fazendo ou lendo.

A distribuição horizontal dos marcadores prosódicos lexicais é mais densa nos campos “antes” da tabela, confirmando a preferência do autor nessa obra de indicar anteriormente o estado do falante que deve ser atribuído à sua fala. Gaal, por outro lado possui seis marcadores de atitude colocados depois de sua fala, e aqui os destacamos: 3.5, 3.20, 3.28, 3.36, 3.43. Em 3.5 há uma diferença dos outros tipos de marcação feitos pelo autor, que indica com verbos *dicendi* e alguma outra palavra ou sentença a atitude do personagem naquele momento. De modo diferente, em 3.5 vemos um tipo de comentário que não indica estar relacionado ao personagem, sabemos por uma questão de linearidade e eliminação que o pensamento “*Tomorrow would be too late*” deve pertencer a Gaal, mas essa propriedade não é dada explicitamente no texto.

Em 3.20 há um tipo de marcação do narrador que já ocorreu na primeira parte: em 1.3 Gaal tem um pensamento posterior à sua fala, do mesmo modo que ocorre aqui. Não é possível dizer que o personagem “falou sem pensar”, de modo coloquial, mas que sua fala não foi planejada ou que o resultado de sua fala realmente era desconhecido anteriormente. Esse movimento acontece necessariamente após o enunciado, portanto o narrador mostra que há uma sequência que deve ser obedecida na formação dos acontecimentos do diálogo. Em outras palavras, a colocação do marcador de atitude ou prosódico depois da fala é indicativo de que essa é a ordem necessária para a construção dos significados do diálogo.

De modo diferente, em 3.28 e 3.43 o narrador parece mais comentar o processo de fala do personagem, ou seja, não há uma delimitação de atitude real dessas falas nas marcações posteriores, mas sim uma consideração que o narrador considera importante fazer sobre a fala. Essa consideração também precisa acontecer depois da transcrição da fala do personagem, caso contrário seria um tipo de previsão do que o personagem irá falar logo a seguir. A localização horizontal da marcação de atitude do falante é significativa em relação à função que tem para a formação de significado do diálogo. Caso a marcação esteja localizada à esquerda da fala, ela tende a ser uma modalização real de como o enunciado é proferido, caso esteja localizada à direita da fala pode ser um comentário ou consideração que só pode ser feita após a realização da fala.

De modo semelhante, duas falas de Jerril possuem marcações posteriores, 3.27 e 3.37. 3.27 possui a marcação de atitude do falante à direita da fala que caracterizam a mudança instantânea da atitude de Jerril, e essa escolha aponta para duas possibilidades: a primeira, de que Jerril mudou de atitude imediatamente após falar, ou mesmo durante a fala; a segunda de que o narrador tinha a necessidade de criar uma mudança de atitude depois da fala de Jerril, assim o leitor teria uma experiência parecida com a de Gaal, que não pode ter processado essa mudança imediatamente. Em 3.37 as duas falas de Jerril são quebradas por uma marcação de atitude do falante, a consideramos posterior pela localização dos parágrafos no livro. Nessa fala, Jerril o narrador aponta para a pausa entre as duas sentenças que compõe o turno de Jerril, de modo que o leitor não recebe as informações das sentenças imediatamente. Nos dois exemplos, a marcação de atitude se parece com um comentário do autor, porém é um comentário carregado não apenas com uma informação que pode ser recuperada textualmente (diferente de 2.28).

É possível notar, portanto que a localização horizontal dos marcadores prosódicos lexicais é um tipo de estratégia usada pelo autor para controlar a percepção do leitor. A anterioridade ou posterioridade interfere na formação de significados durante o diálogo.

7.3.3. Tom, entoação e tessitura

3.1 O enunciado é do tipo tom 1, por se tratar de pergunta iniciada por *WH word* não marcada.

3.2 O enunciado é do tipo tom 3, por se tratar de uma fala amigável e não marcada.

3.3 O enunciado é do tipo tom 1, por se tratar de pergunta iniciada por *WH word* não marcada.

3.4 O enunciado tem os tons 1 1 3, por se tratar de uma série de afirmações instrucionais, é finalizado com tom 3 por ter noção de “encerramento”.

3.5 O enunciado é do tipo tom 4 por se tratar de uma surpresa sobre o enunciado anterior.

3.6 O enunciado tem os tons 2 até “*tower*” e é recomeçado com tom 2 até “*something*”, depois é do tipo tom 3.

3.7 O enunciado é do tipo tom 5 no início, por se tratar de uma surpresa em relação à fala anterior, o segundo período é do tipo tom 4 por se tratar de uma condicional, o terceiro período é do tipo tom 4 por ter uma concessão inferida.

3.8 O primeiro período é do tipo tom 3 e o segundo do tipo tom 3, por ter necessidade de complemento, e o terceiro período é do tipo tom 1. Essa fala se inicia com tessitura baixa e ritmo lento, uma vez que o primeiro período responde inicialmente à fala anterior, do próprio recepcionista, então o falante está primeiramente em interlocução consigo mesmo.

3.9 O primeiro período é do tipo tom 3, o segundo de tipo tom 1, o terceiro de tipo tom 4 – por ter algum nível de condicional -, o quarto e o quinto do tipo tom 1, O sexto período é do tipo tom 3 até “*to the tower*”, por se tratar de uma suspensão e o sétimo é do tipo tom 3 por ser um imperativo leve. Essa fala do recepcionista tem variações de tessitura e ritmo também: o quarto período precisa ser realizado em tessitura mais alta que os anteriores, para chamar a atenção do falante a algo que não faz parte da digressão, também pode ocorrer aumento da velocidade inicial a partir do quarto período. Em “*to the tower*”, como se trata de uma explicação do que estará escrito na placa do elevador, o falante muda de ritmo para um padrão silábico, um recurso explicativo e que tem por objetivo marcar que aquele trecho não é de autoria do falante.

3.10 O primeiro período é do tipo tom 5 e o segundo do tipo tom 2, como se trata de uma bronca e uma pergunta retórica, é esperado que a fala seja realizada com tessitura alta e ritmo rápido para chamar a atenção do ouvinte rapidamente.

3.11 O enunciado é do tipo tom 3.

3.12 O enunciado, se proferido de modo não marcado, é do tipo tom 3. Caso Gaal esteja surpreso com a fala anterior, o tom 5 pode ser empregado.

3.13 O primeiro período é do tipo tom 4, por se tratar de uma condicional, o segundo período é quebrado, sendo “*P*” a palavra repetida, por insegurança, talvez, do falante. O segundo período é do tipo tom 3, e o primeiro I é realizado de modo mais baixo que o segundo, daí a necessidade de retomada, e inseguro.

3.14 O primeiro período é do tipo tom 3, e o segundo do tipo tom 2.

3.15 O período é do tipo tom 1, sem marcação específica no vocativo, uma vez que ele não está na posição inicial da sentença.

3.16 O primeiro período é do tipo tom 3, o segundo do tipo tom 1, o terceiro do tipo tom 4, o quarto do tipo tom 4, o quinto e o sexto do tipo tom 3. Jerril está nesse ponto camuflando de fato o que já sabe e o que quer saber de Gaal, mantendo uma conversa amigável. O segundo período é realizado com tessitura mais baixa do que o restante da fala, uma vez que se trata de um parêntese sobre a fala anterior de Gaal.

3.17 O primeiro período é do tipo tom 5, o segundo é de tipo tom 3, o terceiro é do tipo tom 1, o quarto é de tipo tom 1.

3.18 A fala de Jerril é longa e possui algumas intercalações de sentenças. O primeiro período é de tom 3, o segundo é iniciado em tom 3 (até “*cubicle*”) depois tem uma lista cujos itens individuais são cada um de tom 1, até “*with nothing but sky over you*”, que é de tom 4 com tessitura mais baixa por se tratar de uma caracterização secundária, de “*might*” em diante o tom é do tipo 1. No terceiro período, há em sequência os tons 3 3 1.

3.19 O primeiro período é de tipo tom 3 iniciado com tessitura mais alta para chamar a atenção do leitor depois da digressão da fala anterior. O segundo período é de tom 1, o terceiro período é de tom 3. O quarto período é de tom 2. Apesar da pergunta ser considerada iniciada por uma *WH word*, quando o falante quer mais informações ou esclarecimentos mesmo sabendo da resposta, o tom 2 é observado.

3.20 O enunciado é de tom 2 por demonstrar incerteza.

3.21 O primeiro período é de tom 1, o segundo é de tom 3.

3.22 O primeiro período é de tom 2, o segundo é iniciado em tom 4.

3.23 O primeiro período é de tom 1. O segundo período é de tom 3, apesar de ser iniciado com uma conjunção concessiva, ele se trata de uma explicação. O terceiro período é de tom 3, o quarto é de 3 com alteração na tessitura e no ritmo por se tratar de uma informação extra. O quinto e o sexto são de tom 3. Em “*In fact*”, há subida na tessitura para voltar a atenção do

ouvinte para si, o sétimo período é de tom 4, por se tratar de um tipo de condicional real. O oitavo período é de tom 2.

3.24 O “*No*” separado por vírgula é de tom 1, seguido de tom 3.

3.25 o primeiro período é de tom 3 e o segundo período é de tom 4.

3.26 A fala é do tipo tom 3.

3.27 A pergunta é do tipo tom 2. Apesar de ser uma pergunta iniciada por *WH word*, o falante não tem dúvida real sobre a resposta do interlocutor.

3.28 A fala é do tipo tom 5. Não há exclamação na fala de Gaal, porém é possível entender que o falante pronuncia a palavra com os contornos muito delineados. Além disso, o verbo “*fumbled*” à esquerda sugere que o falante pronuncia a palavra com forte emoção.

3.29 Cada uma das três perguntas inicia e encerra um tom 2, com a diferença de que a última acontece com tessitura mais baixa.

3.30 O primeiro enunciado é do tipo tom 3, o segundo é do tipo tom 3 até “*Trantor*”, após isso é do tipo tom 4.

3.31 A fala é do tipo tom 2.

3.32 A fala é do tipo tom 3.

3.33 A fala é do tipo tom 2.

3.34 O primeiro enunciado tem dois tons 1 seguidos. O segundo enunciado é do tipo tom 3, após o travessão há tom 3 com desaceleração para diferenciar o que Gaal fala do que Jerril falou. O terceiro enunciado é do tipo 3 e pode ser realizado como 2, pois o falante também estaria buscando esclarecimento sobre o que Jerril acabara de dizer.

3.35 O primeiro período tem tom 1, o segundo tem tom 1, o terceiro tem tom 3, o quarto tem tom 3.

3.36 A fala é do tipo tom 2.

3.37 A fala é do tipo tom 1 nos três períodos. Quando há uma pergunta mesmo que em forma esteriopada (*tag question*) o tom pode ser alterado para condizer com a realidade da fala. Nesse caso, o *tag question* não inquiri de fato por mais informações, ele é uma confirmação retórica de um dado anteriormente explicitado no diálogo.

3.38 A fala é do tipo tom 3 e depois as perguntas são do tipo tom 2. A reação inicial de Gaal mostra confusão o que pode levar a um ritmo mais lento e posterior retomada.

3.39 A fala é do tipo tom 2 bastante moderado na variação, uma vez que a atitude do falante mudou de amigável para hostil.

3.40 A fala tem a composição de tons 3 3 3 1. O enunciado final é mais firme do que os outros para encerrar a fala.

3.41 O enunciado é do tipo 3, pois além de ser uma resposta, ele demonstra um tipo de incompletude na explicação do falante.

3.42 O enunciado é do tipo tom 1. Como o falante se encontra em situação de surpresa, ele poderia ser de tom 5, porém a descrição do falante não nos leva a essa possibilidade.

3.43 O enunciado é do tipo tom 1.

7.4. Quarta parte

- [4.1 /G/ "Good afternoon, sir," said Gaal. "I– I–"/ p. 20]
- [4.2 /S/ "You didn't think we were to meet before tomorrow? Ordinarily, we would not have. It is just that if we are to use your services, we must work quickly. It grows continually more difficult to obtain recruits." / p. 20]
- [4.3 /G/ "I don't understand, sir." / p. 20]
- [4.4 /S/ "You were talking to a man on the observation tower, were you not?" / p. 20]
- [4.5 /G/ "Yes. His first name is Jerril. I know no more about him." / p. 20]
- [4.6 /S/ "His name is nothing. He is an agent of the Commission of Public Safety. He followed you from the space-port." / p. 20]
- [4.7 /G/ "But why? I am afraid I am very confused." / p. 20]
- [4.8 /S/ "Did the man on the tower say nothing about me?" / p. 20]
- [4.9 /G/ Gaal hesitated, "He referred to you as Raven Seldon." / p. 20]
- [4.10 /S/ "Did he say why?" / p. 20]
- [4.11 /G/ "He said you predict disaster." / p. 20]
- [4.12 /S/ "I do. What does Trantor mean to you?" / p. 20]
- [4.13 /G/ Everyone seemed to be asking his opinion of Trantor. Gaal felt incapable of response beyond the bare word, "Glorious." / p. 20]
- [4.14 /S/ "You say that without thinking. What of psychohistory?" / p. 20]
- [4.15 /G/ "I haven't thought of applying it to the problem." / p. 21]
- [4.16 /S/ "Before you are done with me, young man, you will learn to apply psychohistory to all problems as a matter of course. –Observe." Seldon removed his calculator pad from the pouch at his belt. Men said he kept one beneath his pillow for use in moments of wakefulness. Its gray, glossy finish was slightly worn by use. Seldon's nimble fingers, spotted now with age, played along the files and rows of buttons that filled its surface. Red symbols glowed out from the upper tier. / p. 21]
- [4.17 /S/ He said, "That represents the condition of the Empire at present." / p. 21]
- [4.18 /G/ Gaal said finally, "Surely that is not a complete representation." / p. 21]
- [4.19 /S/ "No, not complete," said Seldon. "I am glad you do not accept my word blindly. However, this is an approximation which will serve to demonstrate the proposition. Will you accept that?" / p. 21]
- [4.20 /G/ "Subject to my later verification of the derivation of the function, yes." Gaal was carefully avoiding a possible trap. / p. 21]

[4.21 /S/ "Good. Add to this the known probability of Imperial assassination, viceregal revolt, the contemporary recurrence of periods of economic depression, the declining rate of planetary explorations, the. . ." / p. 21]

[4.22 /G/ Gaal stopped him only once. "I don't see the validity of that set-transformation." / p. 21]

[4.23 /G/ Gaal said, "But that is done by way of a forbidden sociooperation." / p. 22]

[4.24 /S/ "Good. You are quick, but not yet quick enough. It is not forbidden in this connection. Let me do it by expansions." / p. 22]

[4.25 /G/ The procedure was much longer and at its end, Gaal said, humbly, "Yes, I see now." / p. 22]

[4.26 /S/ Finally, Seldon stopped. "This is Trantor three centuries from now. How do you interpret that? Eh?" He put his head to one side and waited. / p. 22]

[4.27 /G/ Gaal said, unbelievably, "Total destruction! But – but that is impossible. Trantor has never been –" / p. 22]

[4.28 /S/ Seldon was filled with the intense excitement of a man whose body only had grown old. "Come, come. You saw how the result was arrived at. Put it into words. Forget the symbolism for a moment." / p. 22]

[4.29 /G/ Gaal said, "As Trantor becomes more specialized, it becomes more vulnerable, less able to defend itself. Further, as it becomes more and more the administrative center of Empire, it becomes a greater prize. As the Imperial succession becomes more and more uncertain, and the feuds among the great families more rampant, social responsibility disappears." / p. 22]

[4.30 /S/ "Enough. And what of the numerical probability of total destruction within three centuries?" / p. 22]

[4.31 /G/ "I couldn't tell." / p. 22]

[4.32 /S/ "Surely you can perform a field-differentiation?" / p. 22]

[4.33 /G/ Gaal felt himself under pressure. He was not offered the calculator pad. It was held a foot from his eyes. He calculated furiously and felt his forehead grow slick with sweat. He said, "About 85%?" / p. 22]

[4.34 /S/ "Not bad," said Seldon, thrusting out a lower lip, "but not good. The actual figure is 92.5%." / p. 22]

[4.35 /G/ Gaal said, "And so you are called Raven Seldon? I have seen none of this in the journals." / p. 23]

[4.36 /S/ "But of course not. This is unprintable. Do you suppose the Imperium could expose its shakiness in this manner. That is a very simple demonstration in psychohistory. But some of our results have leaked out among the aristocracy." / p. 23]

[4.37 /G/ "That's bad." / p. 23]

[4.38 /S/ "Not necessarily. All is taken into account." / p. 23]

[4.39 /G/ "But is that why I'm being investigated?" / p. 23]

[4.40 /S/ "Yes. Everything about my project is being investigated." / p. 23]

[4.41 /G/ "Are you in danger, sir?" / p. 23]

[4.42 /S/ "Oh, yes. There is probability of 1.7% that I will be executed, but of course that will not stop the project. We have taken that into account as well. Well, never mind. You will meet me, I suppose, at the University tomorrow?" / p. 23]

[4.43 /G/ "I will," said Gaal. / p. 23]

7.4.1. Caracterização

O trecho apresentado é o diálogo do primeiro encontro entre Seldon e Gaal. A primeira fala, de Seldon, se encontra na parte anterior e possui marcadores de atitude do falante, por isso está omitida.

O exemplo 4.2 é também enunciado por Seldon. Seldon está, no primeiro período, “colocando palavras na boca” de Gaal, que ainda não havia dito nada. No segundo período, Seldon responde sua própria pergunta. É claro que a primeira pergunta é uma pressuposição do que Gaalalaria caso conseguisse, portanto, a primeira fala de Seldon parece um monólogo.

A seguir, nota-se que Seldon já tem as informações sobre as quais interroga Gaal, o que é relevante para a história como um todo e para a concepção desse personagem, que parece tudo saber.

No exemplo 4.4, ainda de Seldon, é possível notar seu conhecimento dos fatos recentemente ocorridos pelo uso da estrutura de *tag question*, que é uma estrutura conhecida por funcionar como um mecanismo de confirmação de saberes ou de persuasão. Em frases do tipo “Vamos no cinema amanhã, não vamos?”, dependendo do modo de enunciação que o falante utilizar (em que enfatize mais a *tag question*, como uma pausa, ou mesmo uma atitude inquisidora) há um nível de persuasão em sua fala. Nesse caso, o falante tem a expectativa que o ouvinte entenda sua própria expectativa de querer ir ao cinema.

Na fala de Seldon, porém, como não há descritores de ênfase, podemos apenas compreender que ele já sabe do ocorrido, e que quer uma confirmação de Gaal. Essa fala também pode ser vista como estratégica, uma vez que, caso Gaal negasse o encontro com Jerril, Seldon deveria compreender que há uma trama subjacente entre os outros dois personagens.

Gaal, de forma coerente com sua construção até então, é sincero com o futuro mentor. Além disso, ainda oferece a informação do nome do “*man in the tower*” e relata que não sabe mais nada sobre ele. Como o primeiro enunciado é verdadeiro segundo o conhecimento de Seldon, é razoável supor que os outros enunciados (o nome de Jerril e a ignorância de Gaal sobre mais informações) também são sinceros. A partir disso é possível determinar que Seldon e Gaal conseguem estabelecer algum nível de confiança nesse primeiro contato.

A seguir, em 4.6, temos acesso a informação de que Seldon, na verdade, sabia dados mais interessantes do que Gaal, o que causa essa revisão imediata sobre suas verdadeiras expectativas ao questionar o jovem.

Em 4.7, apesar de não haver uma descrição do narrador sobre o estado mental de Gaal, o próprio personagem nos informa sobre suas emoções do instante. O primeiro período dessa

linha é uma pergunta iniciada com a conjunção adversativa “*but*”, que já indica uma direção do fluxo de pensamento de Gaal.

Casos parecidos ocorrem no Português Brasileiro: “Mas por que isso aconteceu?” é diferente de “Por que isso aconteceu?”. O segundo exemplo é, até que maiores descrições sejam feitas, uma investigação das causas de determinado evento. O primeiro pode ter o mesmo valor, porém carrega a sentença de um nível de indignação ou confusão não presente no segundo.

As conjunções adversativas expressam contraste do que está a sua direita em relação ao que está na sua esquerda. No exemplo em questão, o que está à esquerda, ou seja, anteriormente, é a fala de Seldon. É possível compreender que Gaal contrapõe sua compreensão do que imaginou ser um trabalho puramente acadêmico com a nova informação adquirida por Seldon. Não seria esperado que uma pesquisa fosse investigada pelo alto escalão do Império, mesmo assim isso acontece.

Além disso, o período seguinte de 4.7 é revelador sobre a atitude de Gaal em relação às novas informações. “*I am afraid I am very confused*” é maior do que “*I am confused*” de diversas maneiras. Primeiramente, não há uma declaração direta sobre seu estado emocional, mas sim sobre seu receio sobre seu estado emocional, ou ainda: sobre seu receio de expressar abertamente seu estado emocional. De qualquer forma, essa informação, do ponto de vista de uma conversação, busca algum nível de esclarecimento sobre os fatos recém-aprendidos. Ao expressar um estado de confusão mental, o falante tem a expectativa de que seu ouvinte irá oferecer maiores esclarecimentos.

Seldon, como resposta em 4.8 oferece outra pergunta. A função referencial da linguagem não é privilegiada nessa troca, apesar do formato aparentemente informativo do diálogo. O leitor deve notar até o fim do diálogo que Seldon também já possuía essa informação, o que indica que esse diálogo era redundante para o personagem, mas não é redundante para Gaal nem para o leitor.

O leitor tem a permissão de acessar a manobra que Seldon realiza no primeiro contato que tem com Gaal. Há uma estratégia argumentativa que fica mais clara até o fim do capítulo: a de questionar de modo a ensinar.

Em 4.9 Gaal tem uma atitude do falante bem marcada: “*hesitated*”. A hesitação pode ser descrita como uma alteração na velocidade em que a troca de turnos ocorre, podendo também interferir na velocidade do período a ser proferido. Mais do que isso, pode demonstrar maquinações, receio em falar, incerteza das informações possuídas, ou ainda incerteza sobre a reação que o ouvinte terá ao saber da verdade. No exemplo em questão, nota-se que Gaal estaria receoso em revelar que seu futuro mentor havia sido mencionado de modo desrespeitoso. Isso

também fica claro, pois Gaal especifica em sua fala que Jerril foi quem se referiu a Seldon daquela maneira em “*He referred to you*”, usando o verbo *dicendi* “*referred*”.

Em 4.10 Seldon continua sua bateria de perguntas. Novamente está claro que o interesse de Seldon é mais sobre Gaal do que sobre as informações que estão em debate. Isso fica claro em 4.12, quando Seldon não rebate o comentário de Jerril reproduzido por Gaal. Muito pelo contrário, Seldon confirma o rumor categoricamente e passa a outra pergunta.

Exemplos do tipo “sem marcação” do diálogo apresentado se intercalam com exemplos de outros. Note-se que os personagens envolvidos (Gaal e Seldon) se encontraram minutos atrás, porém que ambos se conhecem de modo profissional/acadêmico. A motivação da visita de Seldon, até esse ponto, parece ser sondar seu novo recruta para o projeto.

Nesse ponto específico do diálogo, Seldon apresenta para Gaal os próprios cálculos que demonstram o fim do Império (Trantor) em cerca de 300 anos. Ambos sabem que essas informações são sigilosas e perigosas. A postura geral (atitude do falante) de Seldon nesse ponto pode ser descrita como professoral: ele se ocupa de apresentar sua teoria de modo academicamente coerente ao mesmo tempo em que estimula Gaal a participar das conclusões.

A postura geral (atitude do falante) de Gaal pode ser descrita como temerosa. Ao mesmo tempo em que tem grande respeito pelo possível mentor, tem medo de cair em armadilhas. Adicione-se isso à natureza das informações apresentadas por Seldon e a possibilidade de retaliação por parte do Império. Gaal tem a motivação de impressionar Seldon, como um pupilo, porém transparece surpresa e algum nível de medo diante do que está lhe sendo apresentado.

Depreende-se disso que Gaal seria um falante que demora a responder, uma vez que hesita e pensa antes de falar, enquanto Seldon está em situação de excitação e quase de ansiedade (o que será tratado nos exemplos) para que Gaal compreenda suas ideias.

Mesmo sem descritores de atitudes do falante, as falas transparecem uma diferença de velocidade no diálogo. As linhas 2, 3, 4 e 5 mostram as diferenças na velocidade de raciocínio de ambos os falantes.

Em 4.20, o personagem estabelece uma espécie de contrato com seu interlocutor, nos termos de que aceitará as premissas para o desenvolvimento do problema se os dados requisitados forem enviados posteriormente. Esse movimento pode ser explicado pela teoria dos atos de fala de Austin, se considerarmos que essa era uma frase com potencial de emperrar toda a comunicação.

Se pensarmos nas funções do discurso de Jakobson, a fala do personagem é mais do que uma mera execução da função fática, mas não é meramente informativa. Em outras palavras há

algo no tocante a testar os canais de comunicação e manter os participantes informados sobre o que está acontecendo, mas também há uma camada de informação.

Ao considerarmos uma teoria da expectativa, é visível que essa fala tem o grande papel de estabelecer expectativas da parte do falante. Ele considera que é importante mostrar que não aceita cegamente os dados apresentados e que não irá deixar a comunicação se desenvolver caso eles não lhes sejam enviados posteriormente.

Do ponto de vista do personagem em questão, Gaal, é difícil imaginá-lo em uma posição de poder a nível de encerrar uma conversa com seu possível mentor caso esse pedido fosse negado. Porém, é fácil imaginar que Gaal tem interesse em impressioná-lo e em não se enranhar em operações que não consegue compreender imediatamente.

Imediatamente a seguir, em 4.21, Seldon aceita o contrato verbal de enviar a Gaal as operações para verificação e segue a enumerar os fatos que levarão Trantor à ruína. Do ponto de vista prosódico, estamos diante de uma lista de itens razoavelmente complexos e longos, mas ainda é uma lista.

A marcação ortográfica usada para demonstrar o tamanho dessa lista e, conseqüentemente, da complexidade das operações, foram as reticências. Antes das reticências, há o artigo definido “the” que também opera no sentido de demarcar a posição de pelo menos mais um item da lista.

O primeiro período “Good.” Mostra que Seldon de fato aceita a proposta de Gaal, mas não toma mais tempo de as falar para demonstrar isso. Logo a seguir, retoma as operações interrompidas.

A palavra “good” também indica algum nível de aprovação sobre a fala anterior de Gaal. Seldon manifesta algum nível de julgamento ou de interpretação sobre o que acabou de ser dito, valorando-o positivamente. Do ponto de vista da expectativa, o falante agora teve a oportunidade de estabelecer suas próprias expectativas, no caso, a valoração que formou sobre o enunciado de Gaal.

Se pensarmos sobre o fato de que essas operações de julgamento e valoração acontecem de maneira muito rápida na mente de quem fala, podemos estender a valoração à própria expectativa de Gaal – tanto na possibilidade de parar o diálogo, quanto na possibilidade de tentar impressionar Seldon. Em qualquer uma das situações, Seldon aceita a proposta e se manifesta positivamente, mas não de modo efusivo, sobre a própria fala, sobre a atitude ou sobre a expectativa de Gaal.

Em 4.22 há um exemplo de continuidade. A continuidade da fala de Seldon (indicada pelas reticências da fala anterior) é “mantida até segunda ordem”, ou seja, apesar de não haver

a descrição completa do que Seldon continuou listando os itens que considerava em sua operação. A modificação desse fluxo é descrita textualmente pelo verbo “*interrupted*”, que está a fazer as vezes de verbo *dicendi*, mas que não é um verbo dessa categoria por excelência.

É possível listar três elementos que colaboram com a ideia de que Seldon se manteve falando por um longo tempo: as reticências, a falta de continuidade da fala, a retomada pelo narrador e o uso de “*interrupted*” para introduzir a fala de Gaal.

Esses elementos são capazes de gerar um efeito de que há um segundo plano em que Seldon manteve uma espécie de monólogo, enquanto o narrador é acionado para descrever outros elementos da cena, mas que ao retomar a fala de Gaal o discurso é trazido de volta para um primeiro plano. Além disso, por se tratar de uma ciência fictícia, operações da psico-história são consideravelmente difíceis de descrever, se não forem, de fato, inconcebíveis.

Após a retomada da fala de Gaal, não há uma transcrição da fala de Seldon, apenas a informação de que ele repetiu sua fala mais vagorosamente. Seldon está em um modo (atitude) professoral, afinal de contas, e existe um interesse de as parte que o ouvinte compreenda o que está sendo exposto.

Além disso, novamente, há um conjunto de expectativas em jogo: Gaal tem a iniciativa de manifestar sua não compreensão por que tem a expectativa de entender. Seldon decide repetir a mesma fala de modo mais vagaroso por que tem a expectativa de que o outro entenda, porém não modifica completamente a maneira de explicar, por que tem expectativa de que sua explicação inicial seja suficiente.

Em 4.23 o início da frase pela palavra “*but*” é algo que já indica o teor adversativo da fala de Gaal. Além disso, não muito diferente do que ocorre no Português Brasileiro, no Inglês falado é comum usar uma conjunção que é adversativa por excelência no início de uma fala que irá discordar do que se falou anteriormente. Não há, na fala de Gaal, seu objeto de discórdia explícito, mas é possível detectar que é algo do que Seldon falou anteriormente. Além disso, existe o uso do pronome “*it*”, que indica que o caráter do objeto de discórdia não é um sujeito, se decidirmos olhar para essa frase isoladamente.

O leitor é capaz de extrair ainda mais informações: que a psico-história tem um conjunto de operações e que há operações proibidas dentro desse conjunto. Olhando para as premissas gerais da narrativa de ficção científica (JAMES; MENDLESOHN, 2003, p. 40), sabemos que existe um julgamento ruim sobre autores que usam os personagens para monólogos explicativos sobre o que estão fazendo.

Em 4.24, A palavra “*Good*” é um marcador prosódico de aprovação de uma fala, novamente, Seldon expressa aprovação sobre a fala de Gaal de maneira breve e polida.

Apenas uma palavra, seguida de mais informações, como anteriormente. A recorrência indica que Seldon tem consciência de que é importante demonstrar aprovação para Gaal ou para pupilos em geral, mas que não se detém a isso.

A atitude professoral de Seldon é mantida, e sua expectativa nessa fala pode ser descrita como a de ensinar e esclarecer. Além disso, logo em seguida é um *feedback* mais específico sobre o que acaba de acontecer. Novamente, a atitude professoral é mantida junto com sua expectativa de esclarecer e melhorar o estudante.

Em 4.25 o autor faz referência ao fato de que a conversa foi muito longa. “Gaal said, humbly” usa o marcador prosódico “said” mais a atitude de modo explícito “humbly”. A palavra “Yes” como “Good” é um marcador prosódico de aceitação do que foi dito.

Em 4.26, “*Finally*” é um marcador prosódico indicando que a fala vai terminar, o que é indicado pelo marcador “stopped” referindo-se à fala. Frases interrogativas interpelam sempre o interlocutor, obrigando-o a responder. A expressão “Eh?” dá um toque coloquial, reforçando a pergunta.

Antes da fala de Seldon, há o advérbio “*Finally*” (finalmente), seguido de vírgula e do nome do personagem. Há o uso do verbo “stopped”, que descreve uma pausa do personagem antes de continuar a fala, mais do que isso, descreve o fim da explicação em que ele estava anteriormente engajado. Após o verbo, que não é geralmente dicendi, há um ponto final. A fala é introduzida por aspas e tem três períodos: o primeiro encerrado por ponto final e os próximos dois por pontos de interrogação. Após o último ponto de interrogação, há aspas de fechamento.

A seguir temos uma descrição da atitude física do falante: “Ele colocou sua cabeça para um lado e esperou.”

Em 4.27, “*said*” é um marcador prosódico que se refere a um texto falado. “*Unbelievably*” caracteriza o que foi dito como inacreditável e o ponto de exclamação indica reforço prosódico sobre uma fala. A expressão “*But-but*”, repetição que reforça o modo “*unbelievably*” da fala anterior, já mencionado. Aparece mais uma fala cortada, interrompida, marcada com um travessão.

Em 4.28 a fala de Seldon vem precedida pela indicação de seu estado de ânimo (intense excitement). Isso explica a repetição do começo de sua fala “*Come, come*”. A repetição de uma palavra (ainda mais um verbo no imperativo) é um forte indicador da exaltação do ânimo do falante. No meio da fala, o autor insere “*Put it into words*”, que é uma expressão equivalente a “*said*”.

Em 4.33 o marcador prosódico de introdução de fala “*said*” aparece depois que autor descreve o estado emocional (“*furiously*”) para que o texto da fala tenha maior impacto (“*About*

85%?”). Antes da fala de Gaal, há quatro períodos do narrador que descrevem sua atitude e suas reações físicas. A descrição da atitude de Gaal é de nervosismo. Após esse trecho, há o uso de pronome “*He*” (ele), seguido de verbo *dicendi* “*said*” (disse) e vírgula. A fala de Gaal é introduzida por aspas duplas, tem um período encerrado por ponto de interrogação e é encerrada por aspas duplas.

Em 4.34, A fala de Seldon é introduzida por aspas duplas, interrompida por vírgulas e aspas duplas. Após essa interrupção, há a descrição da atitude do personagem da seguinte forma: verbo *dicendi* “*said*” (disse), nome do personagem, vírgula, descrição de seus movimentos faciais seguida de vírgula. Após essa vírgula, há a retomada da fala com aspas duplas. A indicação de que o que ocorreu foi uma interrupção do narrador é dada pelo uso de letra minúscula e a continuação do período anteriormente iniciado. Após o encerramento do primeiro período por ponto final, há o segundo período da fala, também encerrado por ponto final.

Em 4.42, “*Yes*” é também um marcador prosódico de confirmação da fala ouvida. “*Oh, yes*” vem com reforço (*Oh*). A palavra “*Well*”, no início de uma sentença falada, é um marcador prosódico, cujo objetivo é indicar aceitação, às vezes, rejeição, dependendo de como o texto da fala segue. “*sir*”: O autor não costuma usar vocativos com as perguntas.

7.4.2. Análise quantitativa

	Total	0 VD	VD	Antes	Depois	0 Att	Att	Antes	Depois
Gaal	22	11	11	9	2	13	9	7	2
Seldon	21	17	4	2	2	17	5	5	2

Tabela 4

A quarta parte do primeiro capítulo tem 43 falas de um diálogo entre Seldon e Gaal. No diálogo, Seldon explica e mostra sua previsão sobre a queda do Império Galáctico. Como no restante do livro, há uma predominância de MPL antes das falas em detrimento das que ocorreriam depois. Gaal tem apenas uma fala a mais do que Seldon, o que indica um relativo equilíbrio no diálogo, algo que de fato se reflete na relação amigável entre ambos. Seldon tem uma postura geral bastante professoral, e suas perguntas, não raro, funcionam como articuladores discursivos para intrigar Gaal e determinar o caminho da interação.

As falas de Gaal são mais caracterizadas do que as de Seldon, isso indica que o narrador coloca mais ênfase nas expressões de Gaal, além disso nessa parte também indica que Gaal passa por mais transformações de atitude. Como o movimento de leitura razoável é de manutenção da atitude do personagem até que se prove o contrário, o narrador precisa indicar os movimentos emocionais realizados pelo falante.

A primeira fala de Gaal tem apenas o VD “*said*”, mas sua marcação de atitude acontece pelo gaguejar, o que não é externamente caracterizado como um MPL, mas é significativo durante as análises que são descritas a seguir, e essa manobra se repete em outras falas da narrativa, o que indica uma outra opção de formalização da atitude do falante em um diálogo.

Esse diálogo tem uma distribuição vertical (*layout*) dos MPLs diferente dos anteriores: a maioria deles se encontra na parte medial, não há muitos na seção inicial nem na final. Essa distribuição indica que existem alterações nas emoções e ajustes de expectativas mais do que existem configurações iniciais ou emoções resultantes na interação. Essa particularidade também indica que os falantes não têm dificuldades em se ajustar inicialmente ao ritmo de diálogo um do outro, nem têm grandes diferenças emocionais ao fim da troca, porém há uma ênfase no processo de fato. Isso também é reforçado pelo conteúdo do diálogo: a interação entre Seldon e Gaal se assemelha a um processo de descoberta ou de aprendizado, quase como uma aula, e, pensando na configuração de uma aula, verifica-se que existem mais alterações no meio desse processo do que nas seções iniciais ou finais.

A intercalação de falas em uma aula, da mesma forma que ocorre no diálogo em questão, tem uma quantidade de negociação de significados. É normal que um estudante questione, peça por retomadas ou discorde de um mentor, enquanto que o último à mesma medida que tenta provar seu ponto, tenta permanecer a par nas necessidades de seu ouvinte, o que gera um jogo de expectativas e interações muito rico. Gaal pede para que Seldon retome ou repita operações em 4.22 e 4.23, falas seguidas que diriam respeito à mesma operação, após isso ele fica conformado com a informação. Esse recorte tem marcações de MPLs exteriores à própria fala e mostram uma pequena operação emocional que acontece com o personagem: ele interrompe seu interlocutor uma vez, pede uma explicação em seguida, a recebe e depois aceita a explicação de modo “humilde” (“*humbly*” em 4.25), o que indica que essas operações (que, na terceira parte, por exemplo, há uma que se estende praticamente pelo diálogo todo) ocorrem também como mecanismo de aprendizagem.

A preferência do narrador em descrever reações físicas também se mostra consistente nessa parte: Seldon tem movimentos físicos que indicam seu estado emocional, bem como Gaal passa pelo mesmo processo, porém ainda temos um pouco mais de acesso às considerações de Gaal do que às Seldon. Seldon pode ser descrito como “animado” quando Gaal chega perto de uma conclusão, em 4.28, mas a escolha do narrador é descrevê-lo como “preenchido por uma excitação de um homem cujo corpo somente envelheceu” (tradução nossa), que é uma descrição longa se comparada com a maioria do que a obra possui. Gaal tem em 4.33 sua caracterização como “suando”, enquanto queria a calculadora que “estava a um pé de seus olhos”, também uma descrição relativamente longa e que, de maneira diferente, informa mais sobre o falante do que apenas a fala. Da mesma forma que a conclusão da descrição de 4.28 é de que Seldon era um senhor jovial, a de 4.33 é a de que Gaal quer a calculadora, porém nenhuma dessas informações foi entregue diretamente ao leitor pela história.

7.4.3. Tom, entoação e tessitura

4.1 O enunciado é do tipo tom 1

4.2 A fala tem períodos de tom 1 1 4 3. O primeiro período é uma pergunta, porém sua organização sintática não reflete essa

4.3 O enunciado é do tipo tom 1.

4.4 O primeiro período é do tipo tom 1 e o segundo também. O segundo período é uma *tag question* da qual Seldon já sabe a resposta.

4.5 O primeiro e o segundo enunciados são de tipo tom 1, o terceiro período é de tipo 3.

4.6 O primeiro enunciado é de tipo 4, o segundo de tipo 1 e o terceiro de tipo 3.

4.7 O primeiro período é de tipo tom 2 e o segundo é de tipo tom 3.

4.8 O enunciado é do tipo tom 2.

4.9 O enunciado é do tipo tom 4 por ser uma oração em que o falante faz questão de marcar a autoria da alcunha, além disso Gaal pode estar produzindo essa fala de maneira mais lenta, pelo menos inicialmente por ter a atitude marcada como “*hesitated*”.

4.10 O enunciado é do tipo tom 1, pois, novamente, Seldon já sabe a resposta dessa pergunta, e perguntas retóricas como articuladoras de argumentação podem não ser enunciadas como pergunta.

4.11 O enunciado é do tipo tom 4 e, novamente, Gaal pode produzir essa fala de maneira parecida com 4.9, porém não há marcação nesse sentido. Além disso, é possível que sua mudança de atitude decorra do fato de que Seldon não parece ter se importado com sua resposta anterior.

4.12 O primeiro período é de tipo tom 1 e o segundo pode ser de tom 1 por ser uma pergunta iniciada por *WH word* ou pode ser de tom 2 pois o falante quer mais informações.

4.13 O enunciado é de tipo tom 3 ou mesmo 5, uma vez que há repetição dessa mesma fala de Gaal em momentos anteriores.

4.14 O primeiro enunciado é do tipo tom 1 e o segundo enunciado é do tipo tom 1.

4.15 A fala é de tipo tom 3.

4.16 A fala antes da vírgula é de tom 4, devido à incompletude e, após a segunda vírgula é de tom 3. O vocativo é realizado de modo mais alto com leve queda em “*man*”.

4.17 O enunciado é de tipo tom 1.

4.18 A fala de Gaal é de tipo tom 3.

4.19 O primeiro período é de tipo tom 1, o segundo é de tipo tom 3, o terceiro é de tipo tom 4 e o quarto é de tipo tom 2.

4.20 O enunciado é de tipo tom 1.

4.21 O primeiro período é de tipo tom 1, o segundo é de tipo tom 3 e a cada item da lista de Seldon, é iniciado e finalizado um tom 1.

4.22 O enunciado é de tipo tom 4.

4.23 O enunciado é de tipo tom 4.

4.24 O primeiro enunciado é de tipo tom 1. O segundo é de tipo tom 3 e depois da vírgula há um tom 4. O quarto enunciado é de tipo tom 3 e o quinto enunciado é de tom 3 também.

4.25 O enunciado é de tipo tom 3, baixo e lento.

4.26 O primeiro enunciado é de tipo 3, o segundo enunciado é de tipo tom 2, apesar de ser uma *WH question*, Seldon já sabe da resposta e está incitando seu interlocutor a confirmar sua conclusão.

4.27 O primeiro enunciado é de tipo 5, o segundo enunciado é de tipo tom 4, com a repetição de “*but*” de maneira acelerada. O quarto enunciado ainda é de tom 5 novamente, pois o falante está em choque com a informação. Essa fala é realizada de maneira alta e acelerada no geral, com uma pausa depois de “*total destruction*” por essa ser considerada uma fala reativa.

4.28 O primeiro enunciado é de tipo tom 3, por ser um imperativo. O

4.29 Até a primeira vírgula, o tom é de tipo 4, na segunda vírgula há tom 3 e o período é finalizado com tom 1.

4.30 O primeiro período é de tipo tom 1 e o segundo é de tipo tom 2.

4.31 A fala é de tipo tom 3.

4.32 A fala é de tipo tom 2.

4.33 A fala é de tipo tom 2.

4.34 Até a primeira vírgula há o tom 4, depois dela há o tom 1. O segundo período é de tipo tom 3.

4.35 O primeiro enunciado é de tipo tom 2, o segundo é de tipo tom 3.

4.36 O primeiro enunciado é de tom 4. O segundo é de tom 1, o terceiro enunciado é de tom 2. O quarto enunciado é de tom 3. O quinto enunciado é de tom 3. Apesar de o quinto enunciado ser iniciado por “*but*”, ele é a fala de encerramento de Seldon e não entra em contradição real com o que foi dito anteriormente.

4.37 O enunciado é de tipo tom 3.

4.38 O primeiro período é de tipo tom 1 e o segundo é de tipo tom 3.

4.39 O enunciado é do tipo tom 2 com inicial desaceleração e subida de tessitura ao final causada pela ansiedade do falante.

4.40 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 1. Apesar de ser comum turnos serem encerrados com o tom 3, dada a gravidade do assunto, é esperado que o tom 1 seja empregado.

4.41 A fala é de tom 2 com leve queda em “*sir*”.

4.42 O primeiro período é de tipo tom 3. O segundo período é de tom 3 até o “*but*”, uma ênfase de intensidade na conjunção e posterior queda para o tom 1. O terceiro período é de tom 3. O quarto período é de tom 4. O quinto período é de tom 2, com queda na tessitura em “*I suppose*” por se tratar de um comentário intercalado.

4.43 A fala é de tipo tom 1.

7.5. Quinta parte

[5.1 /I/ And finally the gentle inquisitor asked, "When will Trantor be destroyed?" / p. 25]

[5.2 /G/ Gaal faltered, "I could not say of my own knowledge." / p. 25]

[5.3 /I/ "Could you say of anyone's?" / p. 26]

[5.4 /G/ "How could I speak for another?" He felt warm; overwarm. / p. 26]

[5.5 /I/ The inquisitor said, "Has anyone told you of such destruction; set a date?" / p. 26]

[5.6 /I/ And, as the young man hesitated, he went on, "You have been followed, doctor. We were at the airport when you arrived; on the observation tower when you waited for your appointment; and, of course, we were able to overhear your conversation with Dr. Seldon." / p. 26]

[5.7 /G/ Gaal said, "Then you know his views on the matter." / p. 26]

[5.8 /I/ "Perhaps. But we would like to hear them from you." / p. 26]

[5.9 /G/ "He is of the opinion that Trantor would be destroyed within three centuries." / p. 26]

[5.10 /I/ "He proved it, – uh – mathematically?" / p. 26]

[5.11 /G/ "Yes, he did," – defiantly. / p. 26]

[5.12 /I/ "You maintain the – uh – mathematics to be valid, I suppose." / p. 26]

[5.13 /G/ "If Dr. Seldon vouches for it, it is valid." / p. 26]

[5.14 /I/ "Then we will return." / p. 26]

[5.15 /G/ "Wait. I have a right to a lawyer. I demand my rights as an Imperial citizen." / p. 26]

[5.16 /I/ "You shall have them." / p. 26]

[5.17 /A/ The man said, "I am Lors Avakim. Dr. Seldon has directed me to represent you." / p. 27]

[5.18 /G/ "Is that so? Well, then, look here. I demand an instant appeal to the Emperor. I'm being held without cause. I'm innocent of anything. Of anything." / p. 27]

[5.19 /G/ He slashed his hands outward, palms down, "You've got to arrange a hearing with the Emperor, instantly." / p. 27]

[5.20 /A/ Avakim, paying no attention to Gaal's outburst, finally looked up. He said, "The Commission will, of course, have a spy beam on our conversation. This is against the law, but they will use one nevertheless." / p. 27]

[5.21 /A/ "However," and Avakim seated himself deliberately, "the recorder I have on the table, – which is a perfectly ordinary recorder to all appearances and performs its duties well – has the additional property of completely blanketing the spy beam. This is something they will not find out at once." / p. 27]

[5.22 /G/ "Then I can speak." / p. 27]

[5.23 /A/ "Of course." / p. 27]

[5.24 /G/ "Then I want a hearing with the Emperor." / p. 27]

[5.25 /A/ Avakim smiled frostily, and it turned out that there was room for it on his thin face after all. His cheeks wrinkled to make the room. He said, "You are from the provinces." / p. 27]

[5.26 /G/ "I am none the less an Imperial citizen. As good a one as you or as any of this Commission of Public Safety." / p. 27]

[5.27 /A/ "No doubt; no doubt. It is merely that, as a provincial, you do not understand life on Trantor as it is, There are no hearings before the Emperor." / p. 28]

[5.28 /G/ "To whom else would one appeal from this Commission? Is there other procedure?" / p. 28]

[5.29 /A/ "None. There is no recourse in a practical sense. Legalistically, you may appeal to the Emperor, but you would get no hearing. The Emperor today is not the Emperor of an Entun dynasty, you know. Trantor, I am afraid is in the hands of the aristocratic families, members of which compose the Commission of Public Safety. This is a development which is well predicted by psychohistory." / p. 28]

[5.30 /G/ Gaal said, "Indeed? In that case, if Dr. Seldon can predict the history of Trantor three hundred years into the future –" / p. 28]

[5.31 /A/ "He can predict it fifteen hundred years into the future." / p. 28]

[5.32 /G/ "Let it be fifteen thousand. Why couldn't he yesterday have predicted the events of this morning and warned me. –No, I'm sorry." Gaal sat down and rested his head in one sweating palm, "I quite understand that psychohistory is a statistical science and cannot predict the future of a single man with any accuracy. You'll understand that I'm upset." / p. 28]

[5.33 /A/ "But you are wrong. Dr. Seldon was of the opinion that you would be arrested this morning." / p. 28]

[5.34 /G/ "What!" / p. 28]

[5.35 /A/ "It is unfortunate, but true. The Commission has been more and more hostile to his activities. New members joining the group have been interfered with to an increasing extent. The graphs showed that for our purposes, matters might best be brought to a climax now. The Commission of itself was moving somewhat slowly so Dr. Seldon visited you yesterday for the purpose of forcing their hand. No other reason." / p. 28]

[5.36 /G/ Gaal caught his breath, "I resent –" / p. 29]

[5.37 /A/ "Please. It was necessary. You were not picked for any personal reasons. You must realize that Dr. Seldon's plans, which are laid out with the developed mathematics of over

eighteen years include all eventualities with significant probabilities. This is one of them. I've been sent here for no other purpose than to assure you that you need not fear. It will end well; almost certainly so for the project; and with reasonable probability for you." / p. 29]

[5.38 /G/ "What are the figures?" demanded Gaal. / p. 29]

[5.39 /A/ "For the project, over 99.9%." / p. 29]

[5.40 /G/ "And for myself?" / p. 29]

[5.41 /A/ "I am instructed that this probability is 77.2%." / p. 29]

[5.42 /G/ "Then I've got better than one chance in five of being sentenced to prison or to death." / p. 29]

[5.43 /A/ "The last is under one per cent." / p. 29]

[5.44 /G/ "Indeed. Calculations upon one man mean nothing. You send Dr. Seldon to me." / p. 29]

[5.45 /A/ "Unfortunately, I cannot. Dr. Seldon is himself arrested." / p. 29]

[5.46 /A/ Avakim said quietly, "I will need that instrument." / p. 29]

[5.47 /I/ "We will supply you with one, Counsellor, that does not cast a static field." / p. 29]

[5.48 /A/ "My interview is done, in that case." / p. 29]

7.5.1. Caracterização

No trecho acima, é de importância o fato de que os falantes não tinham nenhuma conexão emocional de longo prazo. A extração de informações era o objetivo das perguntas do interrogador, enquanto que o ocultamento de informações era o objetivo das respostas de Gaal.

A atitude do falante defensiva de Gaal fica explícita nas linhas 3, 5 e 8. Na linha 3, notamos que Gaal explicita que a opinião omitida não é própria de si, e sim de outra pessoa. Na linha 5, um procedimento parecido é empregado, Gaal diz que, se Dr. Seldon afirma, é válido. Em ambas as linhas, a terceira pessoa referida por Gaal é Seldon, e ele faz questão de manter essa referência evidenciada.

Em 5.1, “*asked*” indica que há uma pergunta falada. O verbo vem com a indicação emocional (“*gentle*”). O verbo “*faltered*” (vacilou, titubeou) é um marcador prosódico que indica a qualidade da fala. O verbo “*say*” é um marcador prosódico, mas, neste caso, refere-se a um pensamento e não à uma fala.

Na linha 5.8, ele finalmente solicita um advogado, o que é claramente compreendido como um ato de fala. Além disso, dado o diálogo, essa ação reforça a demonstração da atitude do falante de Gaal.

As duas primeiras falas (a primeira de Gaal e a primeira do inquisidor) possuem descrições de atitudes do falante, a seguir, a 4ª linha de diálogo (uma resposta de Gaal) possui um descritor, e a seguir, a 5ª linha (uma pergunta do inquisidor) também possui descrições.

Nas linhas 5.4 e 5.5 o inquisidor faz uso da interjeição “-uh-“ em suas falas. Na linha 4, isso ocorre antes de “*mathematically*” e na linha 5, antes de “*mathematics*”. A ciência descrita na *novel* é chamada de “*psychohistory*”, uma mistura de matemática, psicologia e história fundada por Hari Seldon. Ao utilizar “-uh-“ imediatamente antes de se referir a essa ciência, fica dado que o inquisidor não é um profundo conhecedor do assunto.

Em 5.5 os marcadores prosódicos: “*said*”, “*told*” “*hesitated*” (referindo-se à fala), “*followed*” também é um marcador prosódico com referência mental; indica que o interlocutor acompanhou a fala. “*Overhear your conversation*” também se refere à fala, com destaque para a audição. Antes da fala há a indicação do personagem (“*The inquisitor*”), verbo dicendi “*said*” (disse) e vírgula. A primeira fala do personagem é introduzida por aspas duplas e tem dois períodos separados por ponto e vírgula. O segundo período é encerrado por ponto de interrogação e a fala é separada por aspas duplas.

À direita da primeira fala, temos a descrição do que acontece na cena entre os dois personagens. Como trata-se de uma descrição das posturas dos personagens em relação ao

diálogo, é uma marcação das atitudes dos falantes. A seguir, a separação da descrição da próxima fala se dá por vírgula e aspas duplas. A fala do personagem é composta por cinco períodos, todos encerrados por ponto final. Após o último ponto final, há o encerramento da fala por aspas duplas.

A atitude do falante do inquisidor não é hostil, dado que é um agente do estado, porém, ele não necessariamente é simpático aos interesses de Gaal e Seldon. Ela pode ser descrita como pragmática ou maquinal.

A interação entre Avakim e Gaal se dá após o interrogatório de Gaal. Gaal fica sob custódia do Império e sua situação emocional é de muita ansiedade. Sua atitude do falante de surpresa, mesmo não descrita, transparece na linha 10, logo após ser informado de que Seldon era da opinião que Gaal seria preso na manhã seguinte à sua visita.

À parte disso, nas falas sem descritores desse diálogo, é difícil apontar outras marcações que indiquem uma atitude ansiosa de Gaal, ele poderia também performar como um personagem estoico nesse ponto da novel, segundo as linhas coletadas, mas as alterações emocionais precisariam ser marcadas na narrativa e até esse ponto Gaal não é estoico.

7.5.2. Análise quantitativa

	Total	0 VD	VD	Antes	Depois	0 Att	Att	Antes	Depois
Gaal	21	18	3	2	1	14	7	3	4
Inquisitor	10	7	3	3	0	8	2	2	0
Avakim	17	13	4	4	0	11	6	5	1

Tabela 5

A quinta parte do primeiro capítulo trata da interação entre Gaal e um interrogador, Gaal e um advogado (Avakim) e o interrogador e o advogado. Gaal é preso por estar relacionado a Seldon e é interrogado por isso. Nesse capítulo há uma grande quantidade de falas que, na verdade, não possuem interesse em respostas sinceras, mas talvez na reação e em medir os interlocutores por suas emoções.

O narrador novamente é consistente com sua preferência por MPLs localizados à esquerda da fala e o personagem que mais possui marcações é Gaal, seguido de Avakim. Isso é razoável dentro do padrão da narrativa: Avakim é um personagem novo e que tem muitas falas com Gaal. Além disso, Gaal tem mais marcações de atitude do falante depois do que antes, nesse diálogo, rompendo com as constâncias encontradas em outras partes. Gaal tem falas longas nessa parte e também tem algumas marcações que acontecem de modo intercalado, devido à grande quantidade de emoções do momento, o que pode explicar essa mudança de distribuição horizontal para esse personagem.

A distribuição vertical (*layout*) de MPLs dessa parte deve ser considerada mais cuidadosamente do que com os capítulos anteriores. Como explicitado anteriormente, a parte tem interações de diversos personagens entre si em momentos diferentes, o que pode dar uma ideia falsa de distribuição uniforme pela parte, porém ao se verificarem as interações de modo separado, isso não se mantém.

O interrogador, apesar de ter poucas falas, tem mais densidade nas marcações oferecidas pelo narrador, o que mostra que é um falante cujas produções são bastante carregadas. Avakim, por outro lado tem muitas falas, e até tem uma boa quantidade de MPLs, mas proporcionalmente teria menos marcações do que o interrogador. A primeira interação entre Gaal e o interrogador é bastante carregada de MPLs e de advérbios que marcam as atitudes dos falantes. Em determinado ponto (5.6) o interrogador esclarece para Gaal que o matemático havia sido seguido desde ontem, o que causa um certo estranhamento inicial, porém após o estabelecimento das expectativas, nota-se que há menos ocorrências de MPLs desde então nesse diálogo. Essa distribuição mostra que após a determinação de um ponto de partida honesto, as

emoções são menos proeminentes ou menos alteradas nas falas, apesar de ainda ocorrerem. Ao fim dessa interação, há cada vez menos MPLs, até que Gaal pede por um advogado.

Avakim chega e inicia a conversa com Gaal, que está visivelmente alterado (o que também é indicado pela presença de MPLs desse tipo no começo dessa interação) porém não dá atenção ao que Gaal expressa. Avakim é então introduzido ao leitor como um advogado frio e pragmático. Até 5.21 está estabelecido o personagem de Avakim, em 5.25, porém, há uma transformação pontual de sua atitude, o que é devidamente marcado pelo narrador. Depois dessas marcações iniciais, há esparsos MPLs até o fim do diálogo: para Gaal, a mudança de atitude vem na forma de se inserir mais agressivamente no diálogo (5.38) e para Avakim sua última marcação é bastante relacionada à prosódia (“*quietly*” ou “silenciosamente” em 5.46), o que também é indicativo da natureza diferente desses dois personagens.

7.5.3. Tom, entoação e tessitura

5.1 A fala é de tipo tom 1.

5.2 A fala é de tipo tom 3.

5.3 A fala é de tipo tom 2.

5.4 A fala é de tipo tom 1.

5.5 Até o ponto e vírgula há tom 2, após isso há outro tom 2.

5.6 A fala do interrogador é composta dos tons 1413 respectivamente, a saber: no primeiro período, há o tom 1 terminado em tom médio, segurado por conta do vocativo; o segundo período é iniciado por tom 4 dada sua incompletude, continuando a lista a seguir em tom 3 e finalizado a partir de “we were able”. Há oscilação de tessitura e ritmo em “of course”, sendo essa parte produzida de modo mais alto e com contornos acentuados.

5.7 A fala é de tipo tom 4.

5.8 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 4.

5.9 A fala é de tipo tom 3.

5.10 A fala é de tipo tom 2 com contenção da subida no “- uh”

5.11 A fala é de tipo tom 1.

5.12 A fala é de tipo tom 2 com subida em “I suppose”.

5.13 A fala é de tipo tom 4 até “it” e após isso é de tom 1.

5.14 A fala é de tipo tom 3.

5.15 A fala é de tipo tom 5 no primeiro período. O segundo é de tipo tom 3. O terceiro é de tipo tom 3.

5.16 A fala é de tipo tom 1.

5.17 O primeiro período é de tipo tom 3 e o segundo período é de tipo tom 1.

5.18 O primeiro período é de tipo tom 2. O segundo é de tipo tom 3, por se tratar de imperativo, há quebras de ritmo entre “well” e “then” o que é demarcado pela vírgula, que não tem real função sintática no período. O terceiro período é de tipo 3 novamente, por se tratar de um imperativo, quanto mais forte é o imperativo mais delineados ficam os contornos da sentença. O quarto período é novamente, um tom 3 realizado de modo mais alto, pois é possível determinar que o falante fica cada vez mais agitado. Os últimos dois períodos são determinantes para essa leitura, a repetição do fim “of anything” marca essa animosidade. Como determinado por Halliday, enunciados com repetição e grande emoção tendem ao tom 5.

5.19 A fala é de tipo tom 3 até “Emperor” e após isso é de tipo tom 5.

5.20 O primeiro período é de tipo tom 3, ele possui uma mudança de tessitura em “of course”, novamente, por se tratar de um comentário sobre a própria fala, o personagem deve

diminuir a tessitura. Avakim, porém, não demonstra ser de grandes variações emocionais, e essa característica deve ser levada em conta para que a variação de tessitura não seja demasiado brusca em um personagem desse tipo. O segundo período tem tom 4 antes da vírgula e é encerrado em tom 3.

5.21 A colocação de uma atitude do falante entre trechos da fala do personagem reforça a pausa já causada pela natureza da primeira palavra (uma conjunção) e da vírgula posterior a ela. O narrador também é cuidadoso ao quebrar as falas por marcações de atitude, nunca interrompendo uma sentença em um local em que prejudique a compreensão do leitor. “*However*” é apenas o início do período e deve-se compreendê-lo como tom 4 por incompletude. Até antes do travessão o tom é de tipo 3, o que está dentro do travessão precisa ter sua tessitura reduzida e seu ritmo acelerado, em tom 3 até “*and*” e 1 até o fim. O último período da fala de Avakim é de tom tipo 3.

5.22 A fala é de tipo tom 4.

5.23 A fala é de tipo tom 3.

5.24 A fala é de tipo tom 4.

5.25 A fala é de tipo tom 5 por demonstrar surpresa genuína.

5.26 O primeiro período é de tipo tom 1 e o segundo período é de tipo tom 1. A resposta do falante é um pouco defensiva, o que pode causar queda na tessitura e no ritmo.

5.27 O segundo período é de tom 4 até “*that*”, tom 1 até “*provincial*”, tom 3 até “*is*” e tom 1 até o fim.

5.28 O primeiro período é de tipo tom 2. O segundo período é de tipo tom 2.

5.29 O primeiro período é de tipo 1. O segundo período é de tipo 3. O terceiro período é de tipo 3 até “*but*” e de tom 1 depois. Há destaque de intensidade em “*Legalistically*” pela natureza da palavra (advérbio) e sua posição (início do período). O quarto período é de tom 3 e tem queda acentuada em “*you know*”, por se tratar de uma fala estereotipada. O quinto período é de tom 1 até “*afraid*” com queda significativa de tessitura após “*Trantor*”, uma vez que o início do período é uma retomada após uma pequena digressão realizada pelo falante. Após isso, o quarto período é de tipo tom 3 até “*families*” e é iniciado tom 1 após isso. O quinto período é de tipo 3.

5.30 O primeiro período é de tipo tom 2. O segundo período é de tipo tom 4 até “*case*” e após a vírgula há outro tom 4 com tessitura necessariamente mais baixa do que o anterior.

5.31 A fala é de tipo tom 3 com início em uma tessitura média alta para alta, por se tratar de um assalto de turno.

5.32 O primeiro período é de tipo tom 5 dada a atitude desenhada pelo início “*let it be*”, que seja o equivalente em português a dizer “que seja” em tom de raiva. O segundo período é de tipo tom 1 até “*morning*” e depois tem uma subida brusca para final de tom 2 em “*warned me*”. O terceiro período é de tipo tom 3 com tessitura mais baixa que os anteriores (que beiram o falseto) e desacelerado.

5.33 O primeiro período é de tom 4. O segundo período é de tom 3.

5.34 A fala é de tipo tom 5.

5.35 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 3. O terceiro período é de tipo tom 3, o quarto período é de tipo 3 até “*Purposes*” e depois é de tom 1. O quinto período é de tipo tom 4 até “*slowly*” e depois é um tom 1. O sexto período é de tipo tom 1.

5.36 O período é iniciado e teria se encerrado em tom 5 por conta da descrição da atitude do falando “*caught his breath*”

5.37 O primeiro e o segundo períodos são de tipo 1. O terceiro período é de tipo 3, o quarto período é de tipo 4 até antes da vírgula com a parte seguinte sendo do tipo 1 e a parte depois da segunda vírgula sendo de tipo 1. O quinto período é de tipo 3. O sexto período é de tipo 4 até “*than*”, sendo de tipo tom tipo 1 depois disso. O sétimo período é de tipo tom 3, o oitavo é de tipo tom 3 e o nono é de tipo tom 1.

5.38 A fala é de tipo tom 1.

5.39 A fala é de tipo tom 1.

5.40 A fala é de tipo tom 2.

5.41 A fala é de tipo tom 1.

5.42 A fala é de tipo tom 1.

5.43 A fala é de tipo tom 4.

5.44 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 1 e o terceiro período é de tipo tom 3.

5.45 A primeira palavra tem tom 4 e o restante do período cai para tom 1. O segundo período é de tom 3.

5.46 A fala é de tipo tom 1.

5.47 A fala é de tipo tom 4 com segurada na tessitura no vocativo.

5.48 A fala é de tipo tom 3.

7.6. Sexta parte

[6.1 /Ca/ "The Commission's Advocate consulted his notes and the examination continued, with Seldon still on the stand: Let us see, Dr. Seldon. How many men are now engaged in the project of which you are head?" / p. 31]

[6.2 /S/ A. Fifty mathematicians. / p. 31]

[6.3 /Ca/ Q. Including Dr. Gaal Dornick? / p. 31]

[6.4 /S/ A. Dr. Dornick is the fifty-first, / p. 31]

[6.5 /Ca/ Q. Oh, we have fifty-one then? Search your memory, Dr. Seldon. Perhaps there are fifty-two or fifty-three? Or perhaps even more? / p. 31]

[6.6 /S/ A. Dr. Dornick has not yet formally joined my organization. When he does, the membership will be fifty-one. It is now fifty, as I have said. / p. 31]

[6.7 /Ca/ Q. Not perhaps nearly a hundred thousand? / p. 31]

[6.8 /S/ A. Mathematicians? No/ p. 31]

[6.9 /Ca/ Q. I did not say mathematicians. Are there a hundred thousand in all capacities? / p. 31]

[6.10 /S/ A. In all capacities, your figure may be correct. / p. 31]

[6.11 /Ca/ Q. May be? I say it is. I say that the men in your project number ninety-eight thousand, five hundred and seventy-two. / p. 31]

[6.12 /S/ A. I believe you are counting women and children. / p. 31]

[6.13 /Ca /Q. (raising his voice) Ninety-eight thousand five hundred and seventy-two individuals is the intent of my statement. There is no need to quibble.

[6.14 /S/ A. I accept the figures. / p. 31]

[6.15/Ca/ Q. (referring to his notes) Let us drop that for the moment, then, and take up another matter which we have already discussed at some length. Would you repeat, Dr. Seldon, your thoughts concerning the future of Trantor? / p. 31]

[6.16 /S/ A. I have said, and I say again, that Trantor will lie in ruins within the next three centuries. / p. 31]

[6.17 /Ca/ Q. You do not consider your statement a disloyal one? / p. 32]

[6.18 /S/ A. No, sir. Scientific truth is beyond loyalty and disloyalty. / p. 32]

[6.19 /Ca/ Q. You are sure that your statement represents scientific truth? / p. 32]

[6.20 /S/ A. I am. / p. 32]

[6.21 /Ca/ Q. On what basis? / p. 32]

[6.22 /S/ A. On the basis of the mathematics of psychohistory. / p. 32]

[6.23 /Ca/ Q. Can you prove that this mathematics is valid? / p. 32]

[6.24 /S/ A. Only to another mathematician. / p. 32]

[6.25 /Ca/ Q. (with a smile) Your claim then is that your truth is of so esoteric a nature that it is beyond the understanding of a plain man. It seems to me that truth should be clearer than that, less mysterious, more open to the mind. / p. 32]

[6.26 /S/ A. It presents no difficulties to some minds. The physics of energy transfer, which we know as thermodynamics, has been clear and true through all the history of man since the mythical ages, yet there may be people present who would find it impossible to design a power engine. People of high intelligence, too. I doubt if the learned Commissioners—

[6.27 /Ca/ At this point, one of the Commissioners leaned toward the Advocate. His words were not heard but the hissing of the voice carried a certain asperity. The Advocate flushed and interrupted Seldon. Q. We are not here to listen to speeches, Dr. Seldon. Let us assume that you have made your point. Let me suggest to you that your predictions of disaster might be intended to destroy public confidence in the Imperial Government for purposes of your own! / p. 32]

[6.28 /S/ A. That is not so. / p. 33]

[6.29 /Ca/ Q. Let me suggest that you intend to claim that a period of time preceding the so-called ruin of Trantor will be filled with unrest of various types. / p. 33]

[6.30 /S/ A. That is correct. / p. 33]

[6.31 /Ca/ Q. And that by the mere prediction thereof, you hope to bring it about, and to have then an army of a hundred thousand available. / p. 33]

[6.32 /S/ A. In the first place, that is not so. And if it were, investigation will show you that barely ten thousand are men of military age, and none of these has training in arms. / p. 33]

[6.33 /Ca/ Q. Are you acting as an agent for another? / p. 33]

[6.34 /S/ A. I am not in the pay of any man, Mr. Advocate. / p. 33]

[6.35 /Ca/ Q. You are entirely disinterested? You are serving science? / p. 33]

[6.36 /S/A. I am. / p. 33]

[6.37 /Ca/ Q. Then let us see how. Can the future be changed, Dr. Seldon? / p. 33]

[6.38 /S/ "A. Obviously. This courtroom may explode in the next few hours, or it may not. If it did, the future would undoubtedly be changed in some minor respects." / p. 33]

[6.39 /Ca/ Q. You quibble, Dr. Seldon. Can the overall history of the human race be changed? / p. 33]

[6.40 /S/ A. Yes. / p. 33]

[6.41 /Ca/ Q. Easily? / p. 33]

[6.42 /S/ A. No. With great difficulty. / p. 33]

[6.43 /Ca/ Q. Why? / p. 33]

[6.44 /S/ "A. The psychohistoric trend of a planet-full of people contains a huge inertia. To be changed it must be met with something possessing a similar inertia. Either as many people must be concerned, or if the number of people be relatively small, enormous time for change must be allowed. Do you understand?" / p. 33]

[6.45 /Ca/ "Q. I think I do. Trantor need not be ruined, if a great many people decide to act so that it will not." / p. 34]

[6.46 /S/ A. That is right. / p. 34]

[6.47/ Ca/ Q. As many as a hundred thousand people? / p. 34]

[6.48 /S/ A. No, sir. That is far too few. / p. 34] / p. 34]

[6.49 /Ca/ Q. You are sure? / p. 34]

[6.50 /S/ A. Consider that Trantor has a population of over forty billions. Consider further that the trend leading to ruin does not belong to Trantor alone but to the Empire as a whole and the Empire contains nearly a quintillion human beings. / p. 34]

[6.51 /Ca/ "Q. I see. Then perhaps a hundred thousand people can change the trend, if they and their descendants labor for three hundred years." / p. 34]

[6.52 /S/ A. I'm afraid not. Three hundred years is too short a time. / p. 34]

[6.53 /Ca/ Q. Ah! In that case, Dr. Seldon, we are left with this deduction to be made from your statements. You have gathered one hundred thousand people within the confines of your project. These are insufficient to change the history of Trantor within three hundred years. In other words, they cannot prevent the destruction of Trantor no matter what they do. / p. 34]

[6.54 /S/ A. You are unfortunately correct. / p. 34]

[6.55 /Ca/ Q. And on the other hand, your hundred thousand are intended for no illegal purpose. / p. 34]

[6.56 /S/ A. Exactly. / p. 34]

[6.57 /Ca/ Q. (slowly and with satisfaction) In that case, Dr. Seldon— Now attend, sir, most carefully, for we want a considered answer. What is the purpose of your hundred thousand? The Advocate's voice had grown strident. He had sprung his trap; backed Seldon into a comer; driven him astutely from any possibility of answering. There was a rising buzz of conversation at that which swept the ranks of the peers in the audience and invaded even the row of Commissioners. They swayed toward one another in their scarlet and gold, only the Chief remaining uncorrupted. / p. 34]

[6.58 /S/ Hari Seldon remained unmoved. He waited for the babble to evaporate. A. To minimize the effects of that destruction. / p. 35]

[6.59 /Ca/ Q. And exactly what do you mean by that? / p. 35]

[6.60 /S/ A. The explanation is simple. The coming destruction of Trantor is not an event in itself, isolated in the scheme of human development. It will be the climax to an intricate drama which was begun centuries ago and which is accelerating in pace continuously. I refer, gentlemen, to the developing decline and fall of the Galactic Empire. / p. 35]

[6.61 /Ca/ The buzz now became a dull roar. The Advocate, unheeded, was yelling, "You are openly declaring that—" and stopped because the cries of "Treason" from the audience showed that the point had been made without any hammering. / p. 35]

[6.62 /Ca/ The Advocate took a deep breath. Q. (theatrically) Do you realize, Dr. Seldon, that you are speaking of an Empire that has stood for twelve thousand years, through all the vicissitudes of the generations, and which has behind it the good wishes and love of a quadrillion human beings? / p. 35]

[6.63 /S/ A. I am aware both of the present status and the past history of the Empire. Without disrespect, I must claim a far better knowledge of it than any in this room. / p. 36]

[6.64 /Ca/ Q. And you predict its ruin? / p. 36]

[6.65 /S/ A. It is a prediction which is made by mathematics. I pass no moral judgements. Personally, I regret the prospect. Even if the Empire were admitted to be a bad thing (an admission I do not make), the state of anarchy which would follow its fall would be worse. It is that state of anarchy which my project is pledged to fight. The fall of Empire, gentlemen, is a massive thing, however, and not easily fought. It is dictated by a rising bureaucracy, a receding initiative, a freezing of caste, a damming of curiosity – a hundred other factors. It has been going on, as I have said, for centuries, and it is too majestic and massive a movement to stop. / p. 36]

[6.66 /Ca/ Q. Is it not obvious to anyone that the Empire is as strong as it ever was? / p. 36]

[6.67 /S/ A. The appearance of strength is all about you. It would seem to last forever. However, Mr. Advocate, the rotten tree-trunk, until the very moment when the storm-blast breaks it in two, has all the appearance of might it ever had. The storm-blast whistles through the branches of the Empire even now. Listen with the ears of psychohistory, and you will hear the creaking. / p. 36]

[6.68 /Ca/ Q. (uncertainly) We are not here, Dr. Seldon, to lis— / p. 36]

[6.69 /S/ A. (firmly) The Empire will vanish and all its good with it. Its accumulated knowledge will decay and the order it has imposed will vanish. Interstellar wars will be endless; interstellar trade will decay; population will decline; worlds will lose touch with the main body of the Galaxy. –And so matters will remain. / p. 36]

[6.70 /U/ Q. (a small voice in the middle of a vast silence) Forever? / p. 37]

[6.71 /S/ A. Psychohistory, which can predict the fall, can make statements concerning the succeeding dark ages. The Empire, gentlemen, as has just been said, has stood twelve thousand years. The dark ages to come will endure not twelve, but thirty thousand years. A Second Empire will rise, but between it and our civilization will be one thousand generations of suffering humanity. We must fight that. / p. 37]

[6.72 /Ca/ FQ. (recovering somewhat) You contradict yourself. You said earlier that you could not prevent the destruction of Trantor; hence, presumably, the fall; –the so-called fall of the Empire. / p. 37]

[6.73 FF/SF/FA. I do not say now that we can prevent the fall. But it is not yet too late to shorten the interregnum which will follow. It is possible, gentlemen, to reduce the duration of anarchy to a single millennium, if my group is allowed to act now. We are at a delicate moment in history. The huge, onrushing mass of events must be deflected just a little, – just a little – It cannot be much, but it may be enough to remove twenty-nine thousand years of misery from human history. / p. 37]

[6.74 /Ca/ Q. How do you propose to do this? / p. 37]

[6.75 /S/ A. By saving the knowledge of the race. The sum of human knowing is beyond any one man; any thousand men. With the destruction of our social fabric, science will be broken into a million pieces. Individuals will know much of exceedingly tiny facets of what there is to know. They will be helpless and useless by themselves. The bits of lore, meaningless, will not be passed on. They will be lost through the generations. But, if we now prepare a giant summary of all knowledge, it will never be lost. Coming generations will build on it, and will not have to rediscover it for themselves. One millennium will do the work of thirty thousand. / p. 37]

[6.76 /Ca/ Q. All this/ p. 38]

[6.77 /S/ A. All my project; my thirty thousand men with their wives and children, are devoting themselves to the preparation of an "Encyclopedia Galactica." They will not complete it in their lifetimes. I will not even live to see it fairly begun. But by the time Trantor falls, it will be complete and copies will exist in every major library in the Galaxy. p. 38]

[6.78 /S/ The Chief Commissioner's gavel rose and fell. Hari Seldon left the stand and quietly took his seat next to Gaal. He smiled and said, "How did you like the show?" p. 38]

[6.79 /G/ Gaal said, "You stole it. But what will happen now?" p. 38]

[6.80 /S/ "They'll adjourn the trial and try to come to a private agreement with me." p. 38]

[6.81 /G/ "How do you know?" p. 38]

[6.82 /S/ Seldon said, "I'll be honest. I don't know. It depends on the Chief Commissioner. I have studied him for years. I have tried to analyze his workings, but you know how risky it is to introduce the vagaries of an individual in the psychohistoric equations. Yet I have hopes." p. 38]

7.6.1. Caracterização

A sexta parte trata do julgamento de Seldon e possui uma formação diferente do restante do que é visto na obra. Nesse diálogo, não há marcação por aspas e vírgulas como ocorre nos diálogos convencionais da obra. Essa diferença faz com que a leitura seja muito mais ágil do que nos diálogos anteriores e mais dependente de indicações de atitude do falante que suas próprias falas tragam.

Uma das possibilidades para a escolha dessa marcação diferente de pontuação é o fato de que se trata de um tipo de interrogatório, portanto é compreendido de antemão que sejam haverá uma pergunta e uma resposta logo em seguida, mesmo que isso não se mantenha em todo o tempo do diálogo. Além disso, o narrador opta por marcar as falas como “Q” de “*question*” (pergunta) e “A” de “*answer*” (resposta). Dada a configuração da narrativa, sabemos que Seldon é quem responde e um representante da comissão de estado é quem pergunta, no caso um advogado cujo nome é desconhecido e sua identificação é feita como “*advocate*”.

Além dessas considerações sobre o diálogo em si, há de ser notado o fato de que o membro mais nobre da comissão não fala. Essa escolha dialoga com tradições conversacionais que podem ser observadas pelo mundo: o Imperador japonês raramente fala, um pronunciamento da Rainha da Inglaterra é uma mensagem de muito peso, embora não tenha tanto teor político quanto o que o Primeiro-ministro enuncia. O autor, nessa escolha, indica para o leitor que há uma questão de nobreza cerimonial que envolve o discurso nesse julgamento. Uma maneira de observar esse fenômeno é levar em consideração que falantes raramente falam chamam a atenção de seus interlocutores quando o fazem.

Das partes analisadas, essa é a mais longa em quantidade de exemplos. Trata-se de um tipo de fala essencialmente argumentativo e por vezes exaltado. Seldon precisa se defender de acusações de traição e conspiração contra o Império Galáctico diante de uma comissão composta por membros da nobreza que, como é dado no diálogo da quinta parte, não compactuam de suas visões, muito menos têm interesse de que elas cheguem ao público geral. Por sua vez, o advogado se mostra desconhecedor na natureza das descobertas de Seldon e é pego de surpresa pelas explicações e pelo real interesse do psico-historiador.

O diálogo entre Seldon e o advogado se inicia de maneira mais moderada escala à medida que Seldon continua a responder de maneira simplificada às perguntas do advogado. O advogado, quando chega no que pode ser considerado um momento estratégico, tem sua atitude do falante bem marcada (em 6.57) e tem marcas de pontuação que também indicam que o personagem considera o momento como decisivo. A resposta de Seldon, porém, é anticlimática. Em 6.58, Seldon permanece imóvel até que pudesse falar sem ser interrompido, quando Seldon

consegue verbalizar suas considerações, os ânimos se alteram profundamente no recinto. A partir desse momento, Seldon domina a discussão e consegue provar seu ponto. A localização de um MPL no começo do que é considerado um momento crucial também aponta que o narrador repete sua estratégia aqui, ao mobilizar um MPL para mostrar a mudança de ânimos do personagem. Além disso, outro padrão também é observado: enquanto os MPLs localizados na posição inicial do diálogo tendem a indicar uma configuração inicial de ânimos e os finais tendem a indicar os ânimos resultantes da interação, os que se apresentam na posição medial tendem a indicar uma mudança dessa configuração. Em outras palavras, há um paralelo entre o andamento do diálogo (e da narrativa) e as funções que os MPLs exercem nas determinadas posições. Essa movimentação, ao se tornar consistente em uma obra, aponta para o leitor que determinados eventos estão por vir.

7.6.2. Análise quantitativa

	Total	0 VD	VD	Antes	Depois	0 Att	Att	Antes	Depois
Advocate	39	37	2	2	0	28	11	11	0
Seldon	41	38	2	2	0	37	2	2	0
Gaal	2	1	1	1	0	2	0	0	0

Tabela 6

Não há nenhuma marcação de atitude do falante ou de verbos *dicendi* à direita das falas. Isso é também creditado ao fato de que há uma alteração no tipo de escrita selecionado pelo narrador, que se assemelha a um roteiro de teatro com rubricas. As marcações de emoções de fato são inseridas entre parênteses. Essa composição, como já indicado, percorre um caminho mais direto em relação à caracterização da fala. Novamente, a questão do tipo de diálogo também pesa para essa marcação tão diferente das demais, pois trata-se de uma estratégia para agilizar a leitura e não dar margens a ambiguidades.

A distribuição vertical de MPLs da sexta parte é parecida com as outras partes: há marcações iniciais e finais, mas a seção medial é pouco marcada, desde 6.28 até 6.56 não há marcações ou a presença de verbo *dicendi* para descrever as falas. A parte então, segue algum tipo de padrão que foi notado na obra cuja distribuição sugere que há um movimento inicial de caracterização e um movimento final de caracterização. O primeiro como modo de configurar o diálogo e o último como modo de indicar os resultados emocionais da interação em foco. O diálogo entre Seldon e Gaal é considerado, inclusive, como uma maneira de indicar essa situação emocional resultante do julgamento. Seldon externaliza suas considerações para Gaal, o que significa que o leitor passa a ter acesso a elas via diálogo, não via comentário do narrador.

7.6.3. Tom, entoação e tessitura

6.1 O primeiro período é de tipo tom 1 e o segundo é de tipo tom 2.

6.2 A fala é de tipo tom 1.

6.3 A fala é de tipo tom 2. Apesar da construção frasal não levar em conta a estrutura típica de uma pergunta, o advogado precisa manter o tom de pergunta para que o interrogatório seja validado pelos pares.

6.4 A fala é de tipo tom 3.

6.5 O primeiro período é de tipo tom 2 com ascendência notável em “then”, parcialmente por conta de certo cinismo do advogado. O segundo período é de tipo tom 3 por se tratar de um imperativo. O terceiro período é de tipo tom 2, novamente com contornos acentuados, e o quarto período é de tipo tom 2 seguindo as mesmas descrições, senão mesmo mais elevado e mais acentuado. É um recurso da ironia ou do cinismo exacerbar os traços prosódicos da própria fala para provocar reações emocionais no interlocutor. O falante se defende em certo nível ao manter o tom entoacional adequado ao mesmo tempo em que caçoa se utilizando desses mesmos recursos de maneira mais drástica.

6.6 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 4 e o terceiro período é de tipo tom 3.

6.7 A fala é de tipo tom 2.

6.8 O primeiro período é de tipo tom 2. O segundo período é de tipo tom 1.

6.9 O primeiro período é de tipo tom 4 e o segundo período é de tipo tom 2, novamente com contornos bem marcados e uma tendência à tessitura alta.

6.10 A fala é de tipo tom 1.

6.11 O primeiro período é de tipo tom 2 e o segundo período é de tipo tom 5.

6.12 A fala é de tipo tom 3.

6.13 A fala do advogado é de tipo tom 5 (com tessitura ainda mais alta, e ritmo ainda mais rápido) no primeiro período e de tom 5 no segundo.

6.14 A fala é de tipo tom 1.

6.15 O primeiro período é de tipo tom 3 com grande intensidade até “then”, após isso é de tipo tom 1. O segundo período é iniciado com tom 2 até “repeat”, com tom 1 ou apenas mudança de tessitura no vocativo pois ele não faz parte da composição fundamental da pergunta, e posterior recomeço de tom 2 em “yours”. Como há um aumento de tessitura prevista pelos próprios tons, a fala do advogado tente a ficar estridente e agressiva.

6.16 A fala é de tipo 31, com tom composto até “again”, após isso é de tipo tom 3.

6.17 A fala é de tipo tom 2.

6.18 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 3.

6.19 A fala é de tipo tom 2. Novamente, a fala não apresenta a construção prototípica de uma pergunta, porém o cinismo do advogado e o gênero dessa interação pedem a entoação tradicional de pergunta.

6.20 A fala é de tipo tom 1. Seldon pode chegar a produzir tom 3 em falas mais elaboradas ou longas, mas é difícil de contemplar a possibilidade de um interrogatório hostil ser respondido com um tom que é considerado “polido” para afirmativas, ainda mais nas sentenças curtas ou gramaticalmente reduzidas.

6.21 A fala é de tipo tom 2.

6.22 A fala é de tipo tom 3.

6.23 O período é de tipo tom 2.

6.24 O período é de tipo tom 3.

6.25 O primeiro período é de tipo tom 4 até “*nature*” e de tom 1 após isso. O segundo período é de tipo tom 3 até “*mysterious*” e tom 1 após isso.

6.26 O primeiro período é de tipo tom 3. O segundo período é de tipo tom 3 até “*transfer*” tom 1 até “*thermodynamics*”, tom 1 até “*ages*”, tom 4 até “*present*” e tom 1 até “*engine*”. O terceiro período é de tipo 3 e o quarto período é de tipo 4.

6.27 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 3. O terceiro período é de tipo tom 4 até “*disaster*” e tom após isso. Como o advogado precisa interromper Seldon, sua tessitura tende para alta ou média alta inicialmente, além de sua velocidade ser maior e poder desacelerar durante o restante de sua fala.

6.28 O período é de tipo tom 4.

6.29 O período é de tipo tom 4 até “*that*” e após isso é de tipo tom 1.

6.30 O período é de tipo tom 1.

6.31 Até “*thereof*” há tom 4, após isso e até “*about*” há tom 1 e após isso há tom.

6.32 O período é de tipo tom 4 até “*place*” e após isso é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 4 até “*were*”, após isso e até “*age*” é de tom 1 e após isso é de tom 1.

6.33 O período é de tipo tom 2.

6.34 O período é de tipo tom 1.

6.35 O primeiro período é de tipo tom 2, o segundo período é de tipo tom 2.

6.36 O período é de tipo tom 1.

6.37 O período é de tipo tom 4. O segundo período é de tipo tom 2 em pico, por conta do vocativo.

6.38 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 3. O terceiro período é de tipo tom 4.

6.39 O primeiro período é de tipo tom 5. O segundo período é de tipo tom 2.

6.40 O período é de tipo tom 1.

6.41 O período é de tipo tom 2.

6.42 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 1.

6.43 O período é de tipo tom 1. *WH questions*, quando são legítimas, tentem ao tom 1 mais do que ao tom 2. Consideramos que aqui o advogado pode já estar com atitude de curiosidade verdadeira.

6.44 O primeiro período é de tipo tom 3. O segundo período é de tipo tom 4 até “*changed*”, após isso é de tipo tom 1. O terceiro período é de tipo tom 3 até “*concerned*”, após isso é de tipo tom 1 até “*small*”, após isso é de tipo tom 1. O quarto período é de tipo tom 2.

6.45 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 4.

6.46 O período é de tipo 1.

6.47 O período é de tipo tom 2.

6.48 O primeiro período é de tipo 1 e o segundo período é de tipo 1.

6.49 O período é de tipo tom 2.

6.50 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 1 até “*alone*”, após e até “*and*” isso é de tipo tom 4, após “*and*” é de tipo tom 1.

6.51 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 3 e o terceiro período é de tipo tom 1.

6.52 O período é de tipo tom 1 e o segundo período é de tipo tom 3.

6.53 O primeiro período seria de tipo tom 5 caso se trata-se de surpresa genuína, como as falas do Advogado tentem a ser mais cínicas, é mais provável que se trate de um tom 2. O segundo período é iniciado em tom 4, interrompido por tom 1 no vocativo, após isso há retomada com tom 3. O quarto período trata-se de tom 1, bem como o quinto. O sexto período é de tipo 4 até a primeira vírgula, após isso ele é tom 1.

6.54 O período é de tipo tom 1.

6.55 O período é de tipo tom 4 até “*hand*” e após isso é de tipo tom 1.

6.56 O período é de tipo tom 1.

6.57 O primeiro período é rico em expressões de tessitura. Ele é composto de tom 4 inicialmente, após a vírgula sua tessitura cai por conta do vocativo intercalado, o tom 4 é retomado após isso e novamente, com o vocativo “*sir*” é cortado. Em “*Most carefully*” há tom 3, e depois da vírgula há tom 1 para fins de contraste. O segundo período é uma pergunta depois

de um período com diversas oscilações de tessitura e ritmo. Essa manobra é utilizada para chamar a atenção do falante e do público, mas é importante iniciar e terminar uma pergunta (sendo ela real) como tom 2, o tom interrogativo da Língua inglesa. A descrição de atitude do falante acontece à direita da fala e tem a peculiaridade de carregar o verbo “*grow*”, que leva o leitor a entender que inicialmente sua fala não era estridente. A estridência é relacionada ao aumento de tessitura, chegando ao falsete, e pode indicar aumento da intensidade da fala do personagem.

6.58 O período é de tipo tom 1. A possibilidade de tom 3 existe na maioria das respostas de Seldon, pois trata-se de um tom menos compromissado e assertivo com a sentença. Além disso é considerado mais convidativo à conversação do que o tom 1. Nesse caso, especificamente, essa possibilidade é considerada mais forte, por ser um momento crucial do interrogatório. Nessa fala Seldon precisa parecer disposto a oferecer mais explicações a seus interlocutores, portanto o tom 3 é considerado uma possibilidade razoável.

6.59 A fala é de tipo tom 2.

6.60 O primeiro período é de tipo tom 3. O segundo período é de tipo tom 3 até “*itself*” e após isso é de tipo tom 1. O terceiro período é de tipo tom 4 até “*ago*” e após isso é de tipo tom 1. O quarto período é de tipo tom 4 até a primeira vírgula, “*gentlemen*” é de tipo tom 1 e após a segunda vírgula é de tipo tom 3. A intensidade dessa fala deve aumentar progressivamente, bem como os contornos dos tons. O teor da fala de Seldon é gradativamente mais incisiva e sua manifestação prosódica e de atitude deve acompanhar esse movimento.

6.61 A fala é de tipo tom 5 e possui tessitura muito alta, além disso o advogado precisa gritar para conseguir ser ouvido, o que aumenta a intensidade de sua fala e sua qualidade de voz.

6.62 A fala do Advogado tem até a primeira vírgula tom 2, após isso há tom 1 por conta da interrupção pelo vocativo, ocorre depois o recomeço do tom até “*years*”, após isso há tom 1 entre as vírgulas e tom 2 até o fim. As suspensões realizadas pelo falante no meio de perguntas têm alteração de tom por não serem, de fato, parte da dúvida explicitada. Os comentários em suspensão, via de regra, acontecem em tessitura mais baixa e ritmo mais elevado pois costuma ser de interesse do falante que o assunto principal de sua fala não seja perdido em digressões. Também é importante que o falante, caso esteja produzindo uma pergunta, termine seu enunciado em tom 2, típico de perguntas, caso contrário, precisará haver negociação de significado de sua fala e há truncamento da comunicação. É esperado que em interrogatório em uma obra literária exista grande nível de precisão dos enunciados.

6.63 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 4 até “*respect*” e tom 1 a partir de então.

6.64 A fala é de tipo tom 2.

6.65 O primeiro período é de tipo tom 3. O segundo período é de tipo tom 1. O terceiro período é de tipo tom 1. O quarto período é de tipo tom 4 com tom 1 sendo usado entre os parênteses e retomada por meio do tom 3. O quinto período é de tipo tom 3. O sexto período é de tipo tom 4, com queda para com 1 em “*gentlemen*” e retomada em tom 3 até “*however*” e posterior tom 1. O quinto período trata-se de uma lista cujos elementos individuais são de tom 4 até ser interrompida pelo travessão, que separa o tom 3. O sexto período é de tipo tom 4 até a primeira vírgula, é intercalado por tom 1 e tom 3, e retomado por tom 1.

6.66 A fala é de tipo tom 2.

6.67 O primeiro período é de tipo tom 3. O segundo período é de tipo tom 1. O terceiro período é de tipo tom 4 até a primeira vírgula, após isso é de tipo 1, após a segunda vírgula é de tipo tom 4, após a terceira vírgula é de tipo tom 3, após a quarta vírgula é de tipo tom 3. As mudanças de tom após as vírgulas são relacionadas a organização das ideias e das ênfases estratégicas do falante dada sua vontade de que todos estejam ouvindo. Alternar entre tons mais assertivos e mais suspensivos é uma estratégia usada em debates pois organiza argumentos e mantém o ouvindo engajado. O terceiro período é de tipo tom 4 até a primeira vírgula e após isso é de tipo tom 1.

6.68 A fala é de tipo tom 1.

6.69 A fala de Seldon é composta de períodos de tipo tom 1. Isso é decorrente da atitude do falante e da sua vontade em não deixar dúvidas sobre o que está falando. O tom 1, apesar de ser considerado neutro em diversas situações, é menos usado do que o tom 3 na Língua inglesa. Parte disso é devido ao fato de ele ser considerado assertivo e, dependendo da qualidade de voz e velocidade da fala, rude.

6.70 A fala é de tipo tom 2 e pode ter qualidade de voz alterada.

6.71 Até a primeira vírgula há tom 4, após ela há tom 3, após a segunda vírgula, há tom 1. O segundo período segue uma constituição semelhante: até a primeira vírgula há tom 4, a palavra entre a primeira e a segunda vírgulas é de tom 1, após a segunda vírgula há tom 3 e após a terceira vírgula há tom 1. O terceiro período é composto de modo parecido: até antes da primeira vírgula há tom 4, após, há tom 1 e após a terceira vírgula há tom 3. O quarto período é de tom 3 até a primeira vírgula, entre a vírgula e “*thousand*” há tom 4, após isso há tom 3. O quinto período é de tom 1.

6.72 O primeiro período é de tipo tom 3. O segundo período é de tipo tom 3. O terceiro período é de tipo tom 4 até o travessão, que indica um tipo de suspensão ou de reprogramação do falante, após o travessão a fala é de tom 2.

6.73 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 4. O terceiro período é de tipo tom 3 até “*if*” com uma manutenção da tessitura em “*gentlemen*”, após “*if*” há tom 4. O quarto período é de tom 1. O quinto período é de tom 4 até “*but*” após isso é iniciado outro tom 4 que é finaliza em “*of*”, após isso há tom 1.

6.74 O período é de tipo tom 1.

6.75 O primeiro período é de tipo tom 3, o segundo período é de tipo tom 4 até “*man*” e tom 3 após isso. O terceiro período é de tipo tom 4 até “*fabric*” e tom 1 após isso. O quarto período é de tipo tom 3. O quinto período é de tipo tom 3. O sexto período é de tipo tom 3 até “*meaningless*” e após isso é de tipo tom 1. O sétimo período é de tipo tom 1. O oitavo período é de tipo 4 até “*knowledge*” após isso é de tipo tom 1. O novo período é de tipo 3 até “*it*” e após isso é de tipo 1. O décimo período é de tipo tom 1.

6.76 O início da fala de Seldon deve ser de tessitura elevada por se tratar de um assalto de turno. Até o primeiro ponto e vírgula há tom 4, após isso há tom 1 até “*children*” e em seguida há tom 1. O segundo período é de tipo tom 1. O segundo terceiro é de tipo tom 1. O quarto período é de tipo tom 4 até “*falls*”, após isso há tom 1.

6.77 O primeiro período é de tipo 4 pela incompletude antes da vírgula, o depois da vírgula é de tipo 1, e depois da terceira vírgula é de tipo 3.

6.78 A fala é de tipo tom 2.

6.79 O primeiro período é de tipo tom 1. O segundo período é de tipo tom 2.

6.80 A fala é de tipo tom 3.

6.81 A fala é de tipo tom 1.

6.82 O primeiro período é de tipo tom 3. O segundo é de tipo tom 1. O terceiro é de tipo tom 3, o quarto é de tipo tom 3 e o quinto é de tipo tom 3 e depois da vírgula é de tipo tom 4. O sexto período é de tipo tom 1.

8. Algumas considerações gerais

Os exemplos mostram diálogos entre os personagens. Há os seguintes participantes:

Exemplos (1)	G = Gaal	4 ocorrências
	C =	1 ocorrência
	O =	3 ocorrências
Exemplos (2)	G = Gaal	5 ocorrências
	M =	2 ocorrências
	Ms =	5 ocorrências
Exemplos (3)	G = Gaal	21 ocorrências
	J = Jerril	16 ocorrências
	Rc =	5 ocorrências
Exemplos (4)	Eo =	1 ocorrência
	S = Seldon	1 ocorrência
	G = Gaal	23 ocorrências
	S = Seldon	20 ocorrências
	I = Inquisitor	1 ocorrência
Exemplos (5)	A = Avakin	
	G = Gaal	22 ocorrências
	A = Avakin	17 ocorrências
Exemplos (6)	I = Inquisitor	9 ocorrências
	Ca =	38 ocorrências
	S = Seldon	40 ocorrências
	U =	1 ocorrência
	O =	2 ocorrências

Nota-se que o autor tem uma preferência por diálogos em que Gaal apareça como interlocutor privilegiado. Os diálogos seguem comumente o esquema de turnos alternativos, embora, a fala de um possa ser mais longa, mais explicativa, mais incisiva do que a de seu interlocutor.

9. Conclusão

A pergunta inicial geradora da pesquisa é: é possível analisar sistematicamente os marcadores prosódicos lexicais em uma obra literária de maneira produtiva?

É possível olhar para os MPLs de maneira sistemática em uma obra literária e observar determinados fenômenos que tanto podem ser próprios do autor quanto próprios do MPL. Foi constatado que os MPLs tendem a orbitar localidades próximas das falas dos personagens a que se referem, mas ocorreram raramente em falas diferentes dessas. A localização diferenciada se tornou um fenômeno analisável por ser destoante da maioria de ocorrências, bem como o uso de verbos menos comuns ou que não sejam *dicendi* por excelência. De maneira geral, nota-se que usos que sejam discrepantes dos comuns tornam-se um indicador estratégico para a leitura.

A distribuição vertical (ou *layout*) também se mostrou significativa como objeto de análise, visto que a colocação ou não de MPLs acontece de maneira organizada e estratégica. Novamente, sua localização é significativa para a leitura visto que indica mudanças (determinadas pelos MPLs) ou a manutenção de comportamentos dentro de uma interação. A distribuição vertical está relacionada ao clima e tom da interação por inteiro, enquanto a distribuição horizontal está relacionada a reação ou atitude mais imediata do falante, seja sobre seu interlocutor, sua sentença ou si mesmo.

Além das observações de natureza quantitativas, é possível observar que os MPLs são característica (e caracterizadores) do texto literário a depender do estilo do autor. Autores mais ou menos descritivos escolhem como alocar informações no texto e, como o autor escolhido, é possível que os MPLs sejam o lugar de preferência. Como a análise em questão trata-se de uma obra de ficção científica, há razões extralinguísticas que nos levam a compreender as motivações dessas escolhas, mas isso não extingue a possibilidade de outros textos possuírem a mesma característica.

Os MPLs se mostraram uma ferramenta de leitura útil com análise frutífera mesmo em investigações iniciais. Essa produtividade mostra que é possível os levar a escrutínio mais direcionado em diferentes áreas da Linguística: na estilística, por carregarem expressividade, na semiótica, por poderem acompanhar arcos de personagens, na análise do discurso, por indicarem a situação elocucional, na análise da conversação ou na semântica.

Também foi possível observar que a análise de Elkins (1976) estava em desacordo com a leitura que realizamos da obra em relação à caracterização dos personagens segundo os marcadores prosódicos.

A natureza dos MPLs também se mostrou relativamente constante. Foram encontradas estruturas completas, compostas de verbo *dicendi* e alguma caracterização, ou incompletas, compostas apenas de verbo *dicendi* ou de caracterização. Foram encontradas poucas ocorrências de estruturas com mais de uma oração, que parecem ter sido usadas, novamente, de modo estratégico.

10. Referências

- ASIMOV, Isaac (1951) **Foundation**. Gnome Press. 1951.
- BODOLAY, Adriana Nascimento. **Pragmática da entonação: a relação prosódia/contexto em atos diretivos no Português**. 2009. 301 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2009.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. Marcadores Prosódicos na Escrita. In: **Estudos Lingüísticos XVIII - Anais de Seminários do GEL**. Lorena. 1989. p. 195-203.
- _____. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. In: **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas: UNICAMP – IEL – DL, Nº 23. 1992. pág. 137-151.
- _____. **Elementos de Fonética do Português Brasileiro**. São Paulo: Ed. Paulistana. 2007. (livro da tese de Livre-Docência, 1982, UNICAMP).
- _____. Por uma teoria da expectativa. In: *Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 39, n. 67. 2014. pág. 118-126.
- _____. An Outline of a Theory of Expectation. In: **International Journal of Linguistics and Communication**. Vol. 4, No. 1. 2016, p. 49-57.
- CAGLIARI, Luiz Carlos; MASSINI-CAGLIARI, Gladis. O papel da tessitura dentro da prosódia portuguesa. In: **Razões e Emoção**. CASTRO, Ivo; DUARTE, Inês. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda. 2003. p. 67-86.
- CLARKE, Arthur C., **Profiles of the Future: an inquiry into the limits of the possible**. London: The Orion Publishing Group Ltd., 2013.
- CRYSTAL, David (1969) **Prosodic systems and intonation in English**. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELKINS, Charles. Isaac Asimov's "Foundation" Novels: historical materialism distorted into cyclical psycho-history.: *Historical Materialism Distorted into Cyclical Psycho-History*. **Science Fiction Studies**, Greencastle, v. 3, p. 26-36, mar. 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4238993>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- HALLIDAY, M.A.K. **A Course in Spoken English: intonation**. Oxford: Oxford University Press.1970.
- HALLIDAY, M.A.K. Estrutura e Função da Linguagem. In: LYONS, J. (Org.). **Novos Horizontes em Linguística**. São Paulo: Ed. Cultrix e Editora da USP. 1976. pág. 134-160.
- HALLIDAY, M.A.K.; GREAVES, William S. **Intonation in the Grammar of English**. London: Equinox. 2008.

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (ed.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003. 325 p. ISBN 9780521816267.

KÄKELÄ, Jari. Enlightened Sense of Wonder? Sublimity and Rationality in Asimov's Foundation Series. **Journal Of The Fantastic In The Arts**, Mount Pleasant, v. 22, n. 2, p. 171-191, maio 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24353179>. Acesso em: 20 abr. 2020.

_____. The Cowboy Politics of an Enlightened Future: History, Expansionism, and Guardianship in Isaac Asimov's Science Fiction. — Helsinki: University of Helsinki, 2016

KARNAL, Leandro (2018) **História dos Estados Unidos**. Ed. Contexto, São Paulo

LAVER, John (1994) **Principles of Phonetics**. Cambridge: Cambridge University Press. 1994.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. Acento e Ritmo. São Paulo. Ed. Contexto. 1992.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis; CAGLIARI, Luiz Carlos. Fonética. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Orgs.). **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez Editora. 2012. v. 1. 9ª ed. rev. p.113-156. (1ª Ed. 2001).

MARCUSCHI, Luís Antônio. **Análise da Conversação**. São Paulo: Ática; 1986.

MARTELOTTA, Mário Eduardo (Org.). **Manual de Linguística**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. 250 p.

ORSI, Carlos. A VEIA OBSCURANTISTA DA FICÇÃO CIENTÍFICA: revista eletrônica de jornalismo científico.: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. **Comciência**, Campinas, 09 jul. 2017. Dossiê. Disponível em: <http://www.comciencia.br/a-veia-obscurantista-da-ficcao-cientifica>. Acesso em: 20 abr. 2020.

PACHECO, Vera. **Investigação fonético-acústico e experimental dos sinais de pontuação enquanto marcadores prosódicos**. Dissertação (mestrado em Linguística) 132 f. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas: 2003.

_____. O Efeito dos Estímulos Auditivo e Visual na Percepção dos Marcadores Prosódicos Lexicais e Gráficos Usados na Escrita do Português Brasileiro. Tese de Doutorado.

CAMPINAS: UNICAMP, IEL, DL. 2006.

PACHECO, Vera; OLIVEIRA, Marian. **Reconhecimento dos marcadores prosódicos da escrita em situação de leitura e de oitiva: um processo interativo**. Revista da Anpoll, v. 1, n. 37, 2014. pág. 199-212. ANPOLL. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18309/anp.v1i37.780>.

PEREIRA, Marcel Cesar Juliao. **HISTÓRIAS DE UMA PSICOLOGIA DO FUTURO: representações de ciência e tecnologia em fundação, de Isaac Asimov**. Curitiba: UTFPR, 2018.

Disponível

em:

http://repositorio.utfpr.edu.br:8080/jspui/bitstream/1/3882/1/CT_PPGTE_M_Pereira%2c%20Marcel%20Cesar%20Juli%c3%a3o_2018.pdf. Acesso em: 18 mar. 2020.

PIKE, Kenneth Lee. **Intonation of American English**. Ann Arbor: The University of Chicago Press. 1946.

_____. **Phonemics: a technique for reducing languages to writing**. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 1947.

SAUSSURE, Ferdinand, de. **Curso de Linguística Geral**. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. Tradução de Maria Clara Correa Castello.

Mariana Ludolf de Souza

Anexo: Partes analisadas de Foundation

Araraquara

2020

THE PSYCHOHISTORIANS

1.

HARI SELDON—... born in the 11,988th year of the Galactic Era; died 12,069. The dates are more commonly given in terms of the current Foundational Era as – 79 to the year 1 F.E. Born to middleclass parents on Helicon, Arcturus sector (where his father, in a legend of doubtful authenticity, was a tobacco grower in the hydroponic plants of the planet), he early showed amazing ability in mathematics. Anecdotes concerning his ability are innumerable, and some are contradictory. At the age of two, he is said to have Undoubtedly his greatest contributions were in the field of psychohistory. Seldon found the field little more than a set of vague axioms; he left it a profound statistical science.... .. The best existing authority we have for the details of his life is the biography written by Gaal Dornick who, as a young man, met Seldon two years before the great mathematician's death. The story of the meeting ...

ENCYCLOPEDIA GALACTICA* *

All quotations from the Encyclopedia Galactica here reproduced are taken from the 116th Edition published in 1020 F.E. by the Encyclopedia Galactica Publishing Co., Terminus, with permission of the publishers.

1.

His name was Gaal Dornick and he was just a country boy who had never seen Trantor before. That is, not in real life. He had seen it many times on the hyper-video, and occasionally in tremendous three-dimensional newscasts covering an Imperial Coronation or the opening of a Galactic Council. Even though he had lived all his life on the world of Synnax, which circled a star at the edges of the Blue Drift, he was not cut off from civilization, you see. At that time, no place in the Galaxy was.

There were nearly twenty-five million inhabited planets in the Galaxy then, and not one but owed allegiance to the Empire whose seat was on Trantor. It was the last halfcentury in which that could be said.

To Gaal, this trip was the undoubted climax of his young, scholarly life. He had been in space before so that the trip, as a voyage and nothing more, meant little to him. To be sure, he had traveled previously only as far as Synnax's only satellite in order to get the data on the mechanics of meteor driftage which he needed for his dissertation, but space-travel was all one whether one travelled half a million miles, or as many light years.

He had steeled himself just a little for the Jump through hyper-space, a phenomenon one did not experience in simple interplanetary trips. The Jump remained, and would probably remain forever, the only practical method of travelling between the stars. Travel through ordinary space could proceed at no rate more rapid than that of ordinary light (a bit of scientific knowledge that belonged among the items known since the forgotten dawn of human history), and that would have meant years of travel between even the nearest of inhabited systems. Through hyper-space, that unimaginable region that was neither space nor time, matter nor energy, something nor nothing, one could traverse the length of the Galaxy in the interval between two neighboring instants of time.

Gaal had waited for the first of those Jumps with a little dread curled gently in his stomach, and it ended in nothing more than a trifling jar, a little internal kick which ceased an instant before he could be sure he had felt it. That was all.

And after that, there was only the ship, large and glistening; the cool production of 12,000 years of Imperial progress; and himself, with his doctorate in mathematics freshly obtained and an invitation from the great Hari Seldon to come to Trantor and join the vast and somewhat mysterious Seldon Project.

What Gaal was waiting for after the disappointment of the Jump was that first sight of Trantor. He haunted the View-room. The steel shutter-lids were rolled back at announced times and he was always there, watching the hard brilliance of the stars, enjoying the incredible hazy swarm of a star cluster, like a giant conglomeration of fire-flies caught in mid-motion and stilled forever. At one time there was the cold, blue-white smoke of a gaseous nebula within five light years of the ship, spreading over the window like distant milk, filling the room with an icy tinge, and disappearing out of sight two hours later, after another Jump.

The first sight of Trantor's sun was that of a hard, white speck all but lost in a myriad such, and recognizable only because it was pointed out by the ship's guide. The stars were thick here near the Galactic center. But with each Jump, it shone more brightly, drowning out the rest, paling them and thinning them out.

An officer came through and said, "View-room will be closed for the remainder of the trip. Prepare for landing."

Gaal had followed after, clutching at the sleeve of the white uniform with the Spaceship-and-Sun of the Empire on it.

He said, "Would it be possible to let me stay? I would like to see Trantor."

The officer smiled and Gaal flushed a bit. It occurred to him that he spoke with a provincial accent.

The officer said, "We'll be landing on Trantor by morning."

"I mean I want to see it from Space."

"Oh. Sorry, my boy. If this were a space-yacht we might manage it. But we're spinning down, sunside. You wouldn't want to be blinded, burnt, and radiation-scarred all at the same time, would you?"

Gaal started to walk away.

The officer called after him, "Trantor would only be gray blur anyway, Kid. Why don't you take a space-tour once you hit Trantor. They're cheap."

Gaal looked back, "Thank you very much."

It was childish to feel disappointed, but childishness comes almost as naturally to a man as to a child, and there was a lump in Gaal's throat. He had never seen Trantor spread out in all its incredibility, as large as life, and he hadn't expected to have to wait longer.

2.

The ship landed in a medley of noises. There was the far-off hiss of the atmosphere cutting and sliding past the metal of the ship. There was the steady drone of the conditioners fighting the heat of friction, and the slower rumble of the engines enforcing deceleration. There was the human sound of men and women gathering in the debarkation rooms and the grind of the hoists lifting baggage, mail, and freight to the long axis of the ship, from which they would be later moved along to the unloading platform.

Gaal felt the slight jar that indicated the ship no longer had an independent motion of its own. Ship's gravity had been giving way to planetary gravity for hours. Thousands of passengers had been sitting patiently in the debarkation rooms which swung easily on yielding force-fields to accommodate its orientation to the changing direction of the gravitational forces. Now they were crawling down curving ramps to the large, yawning locks.

Gaal's baggage was minor. He stood at a desk, as it was quickly and expertly taken apart and put together again. His visa was inspected and stamped. He himself paid no attention.

This was Trantor! The air seemed a little thicker here, the gravity a bit greater, than on his home planet of Synnax, but he would get used to that. He wondered if he would get used to immensity.

Debarkation Building was tremendous. The roof was almost lost in the heights. Gaal could almost imagine that clouds could form beneath its immensity. He could see no opposite wall; just men and desks and converging floor till it faded out in haze.

The man at the desk was speaking again. He sounded annoyed. He said, "Move on, Dornick." He had to open the visa, look again, before he remembered the name.

Gaal said, "Where— where—"

The man at the desk jerked a thumb, "Taxis to the right and third left."

Gaal moved, seeing the glowing twists of air suspended high in nothingness and reading, "TAXIS TO ALL POINTS."

A figure detached itself from anonymity and stopped at the desk, as Gaal left. The man at the desk looked up and nodded briefly. The figure nodded in return and followed the young immigrant.

He was in time to hear Gaal's destination.

Gaal found himself hard against a railing.

The small sign said, "Supervisor." The man to whom the sign referred did not look up. He said, "Where to?"

Gaal wasn't sure, but even a few seconds hesitation meant men queuing in line behind him. The Supervisor looked up, "Where to?"

Gaal's funds were low, but there was only this one night and then he would have a job. He tried to sound nonchalant, "A good hotel, please."

The Supervisor was unimpressed, "They're all good. Name one."

Gaal said, desperately, "The nearest one, please."

The Supervisor touched a button. A thin line of light formed along the floor, twisting among others which brightened and dimmed in different colors and shades. A ticket was shoved into Gaal's hands. It glowed faintly.

The Supervisor said, "One point twelve."

Gaal fumbled for the coins. He said, "Where do I go?"

"Follow the light. The ticket will keep glowing as long as you're pointed in the tight direction."

Gaal looked up and began walking. There were hundreds creeping across the vast floor, following their individual trails, sifting and straining themselves through intersection points to arrive at their respective destinations.

His own trail ended. A man in glaring blue and yellow uniform, shining and new in unstainable plasto-textile, reached for his two bags.

"Direct line to the Luxor," he said.

The man who followed Gaal heard that. He also heard Gaal say, "Fine," and watched him enter the blunt-nosed vehicle.

The taxi lifted straight up. Gaal stared out the curved, transparent window, marvelling at the sensation of airflight within an enclosed structure and clutching instinctively at the back of the driver's seat. The vastness contracted and the people became ants in random distribution. The scene contracted further and began to slide backward.

There was a wall ahead. It began high in the air and extended upward out of sight. It was riddled with holes that were the mouths of tunnels. Gaal's taxi moved toward one then plunged into it. For a moment, Gaal wondered idly how his driver could pick out one among so many.

There was now only blackness, with nothing but the past-flashing of a colored signal light to relieve the gloom. The air was full of a rushing sound. Gaal leaned forward against deceleration then and the taxi popped out of the tunnel and descended to ground-level once more.

"The Luxor Hotel," said the driver, unnecessarily. He helped Gaal with his baggage, accepted a tenthcredit tip with a businesslike air, picked up a waiting passenger, and was rising again.

In all this, from the moment of debarkation, there had been no glimpse of sky.

3.

TRANTOR

—...At the beginning of the thirteenth millennium, this tendency reached its climax. As the center of the Imperial Government for unbroken hundreds of generations and located, as it was, toward the central regions of the Galaxy among the most densely populated and industrially advanced worlds of the system, it could scarcely help being the densest and richest clot of humanity the Race had ever seen. Its urbanization, progressing steadily, had finally reached the ultimate. All the land surface of Trantor, 75,000,000 square miles in extent, was a single city. The population, at its height, was well in excess of forty billions. This enormous population was devoted almost entirely to the administrative necessities of Empire, and found themselves all too few for the complications of the task. (It is to be remembered that the impossibility of proper administration of the Galactic Empire under the uninspired leadership of the later Emperors was a considerable

factor in the Fall.) Daily, fleets of ships in the tens of thousands brought the produce of twenty agricultural worlds to the dinner tables of Trantor.... Its dependence upon the outer worlds for food and, indeed, for all necessities of life, made Trantor increasingly vulnerable to conquest by siege. In the last millennium of the Empire, the monotonously numerous revolts made Emperor after Emperor conscious of this, and Imperial policy became little more than the protection of Trantor's delicate jugular vein....

ENCYCLOPEDIA GALACTICA

3.

Gaal was not certain whether the sun shone, or, for that matter, whether it was day or night. He was ashamed to ask. All the planet seemed to live beneath metal. The meal of which he had just partaken had been labelled luncheon, but there were many planets which lived a standard timescale that took no account of the perhaps inconvenient alternation of day and night. The rate of planetary turnings differed, and he did not know that of Trantor.

At first, he had eagerly followed the signs to the "Sun Room" and found it but a chamber for basking in artificial radiation. He lingered a moment or two, then returned to the Luxor's main lobby.

He said to the room clerk, "Where can I buy a ticket for a planetary tour?"

"Right here."

"When will it start?"

"You just missed it. Another one tomorrow. Buy a ticket now and we'll reserve a place for you."

"Oh." Tomorrow would be too late. He would have to be at the University tomorrow. He said, "There wouldn't be an observation tower – or something? I mean, in the open air."

"Sure! Sell you a ticket for that, if you want. Better let me check if it's raining or not." He closed a contact at his elbow and read the flowing letters that raced across a frosted screen. Gaal read with him.

The room clerk said, "Good weather. Come to think of it, I do believe it's the dry season now." He added, conversationally, "I don't bother with the outside myself. The last time I was in the open was three years ago. You see it once, you know and that's all there is to it. Here's your ticket. Special elevator in the rear. It's marked 'To the Tower.' Just take it."

The elevator was of the new sort that ran by gravitic repulsion. Gaal entered and others flowed in behind him. The operator closed a contact. For a moment, Gaal felt suspended in space as gravity switched to zero, and then he had weight again in small measure as the elevator

accelerated upward. Deceleration followed and his feet left the floor. He squawked against his will.

The operator called out, "Tuck your feet under the railing. Can't you read the sign?" The others had done so. They were smiling at him as he madly and vainly tried to clamber back down the wall. Their shoes pressed upward against the chromium of the railings that stretched across the floor in parallels set two feet apart. He had noticed those railings on entering and had ignored them.

Then a hand reached out and pulled him down.

He gasped his thanks as the elevator came to a halt.

He stepped out upon an open terrace bathed in a white brilliance that hurl his eyes. The man, whose helping hand he had just now been the recipient of, was immediately behind him.

The man said, kindly, "Plenty of seats."

Gaal closed his mouth; he had been gaping; and said, "It certainly seems so." He started for them automatically, then stopped.

He said, "If you don't mind, I'll just stop a moment at the railing. I – I want to look a bit."

The man waved him on, good-naturedly, and Gaal leaned out over the shoulder-high railing and bathed himself in all the panorama.

He could not see the ground. It was lost in the ever increasing complexities of man-made structures. He could see no horizon other than that of metal against sky, stretching out to almost uniform grayness, and he knew it was so over all the land-surface of the planet. There was scarcely any motion to be seen – a few pleasure-craft lazed against the sky-but all the busy traffic of billions of men were going on, he knew, beneath the metal skin of the world. There was no green to be seen; no green, no soil, no life other than man. Somewhere on the world, he realized vaguely, was the Emperor's palace, set amid one hundred square miles of natural soil, green with trees, rainbowed with flowers. It was a small island amid an ocean of steel, but it wasn't visible from where he stood. It might be ten thousand miles away. He did not know.

Before very long, he must have his tour!

He sighed noisily, and realized finally that he was on Trantor at last; on the planet which was the center of all the Galaxy and the kernel of the human race. He saw none of its weaknesses. He saw no ships of food landing. He was not aware of a jugular vein delicately connecting the forty billion of Trantor with the rest of the Galaxy. He was conscious only of the mightiest deed of man; the complete and almost contemptuously final conquest of a world.

He came away a little blank-eyed. His friend of the elevator was indicating a seat next to himself and Gaal took it.

The man smiled. "My name is Jerril. First time on Trantor?"

"Yes, Mr. Jerril."

"Thought so. Jerril's my first name. Trantor gets you if you've got the poetic temperament. Trantorians never come up here, though. They don't like it. Gives them nerves."

"Nerves! – My name's Gaal, by the way. Why should it give them nerves? It's glorious."

"Subjective matter of opinion, Gaal. If you're born in a cubicle and grow up in a corridor, and work in a cell, and vacation in a crowded sun-room, then coming up into the open with nothing but sky over you might just give you a nervous breakdown. They make the children come up here once a year, after they're five. I don't know if it does any good. They don't get enough of it, really, and the first few times they scream themselves into hysteria. They ought to start as soon as they're weaned and have the trip once a week."

He went on, "Of course, it doesn't really matter. What if they never come out at all? They're happy down there and they run the Empire. How high up do you think we are?"

He said, "Half a mile?" and wondered if that sounded naive. It must have, for Jerril chuckled a little.

He said, "No. Just five hundred feet."

"What? But the elevator took about –"

"I know. But most of the time it was just getting up to ground level. Trantor is tunneled over a mile down. It's like an iceberg. Nine-tenths of it is out of sight. It even works itself out a few miles into the sub-ocean soil at the shorelines. In fact, we're down so low that we can make use of the temperature difference between ground level and a couple of miles under to supply us with all the energy we need. Did you know that?"

"No, I thought you used atomic generators."

"Did once. But this is cheaper."

"I imagine so."

"What do you think of it all?" For a moment, the man's good nature evaporated into shrewdness. He looked almost sly.

Gaal fumbled. "Glorious," he said, again.

"Here on vacation? Traveling? Sight-seeing?"

"No exactly. At least, I've always wanted to visit Trantor but I came here primarily for a job."

"Oh?"

Gaal felt obliged to explain further. "With Dr. Seldon's project at the University of Trantor."

"Raven Seldon?"

"Why, no. The one I mean is Hari Seldon. -The psychohistorian Seldon. I don't know of any Raven Seldon."

"Hari's the one I mean. They call him Raven. Slang, you know. He keeps predicting disaster."

"He does?" Gaal was genuinely astonished.

"Surely, you must know." Jerril was not smiling. "You're coming to work for him, aren't you?"

"Well, yes, I'm a mathematician. Why does he predict disaster? What kind of disaster?"

"What kind would you think?"

"I'm afraid I wouldn't have the least idea. I've read the papers Dr. Seldon and his group have published. They're on mathematical theory."

"Yes, the ones they publish."

Gaal felt annoyed. He said, "I think I'll go to my room now. Very pleased to have met you."

Jerril waved his arm indifferently in farewell.

Gaal found a man waiting for him in his room. For a moment, he was too startled to put into words the inevitable, "What are you doing here?" that came to his lips.

The man rose. He was old and almost bald and he walked with a limp, but his eyes were very bright and blue.

He said, "I am Hari Seldon," an instant before Gaal's befuddled brain placed the face alongside the memory of the many times he had seen it in pictures.

4.

PSYCHOHISTORY

—...Gaal Dornick, using nonmathematical concepts, has defined psychohistory to be that branch of mathematics which deals with the reactions of human conglomerates to fixed social and economic stimuli....

... Implicit in all these definitions is the assumption that the human conglomerate being dealt with is sufficiently large for valid statistical treatment. The necessary size of such a conglomerate may be determined by Seldon's First Theorem which ... A further necessary

assumption is that the human conglomerate be itself unaware of psychohistoric analysis in order that its reactions be truly random ...

The basis of all valid psychohistory lies in the development of the Seldon. Functions which exhibit properties congruent to those of such social and economic forces as ...

ENCYCLOPEDIA GALACTICA

4.

"Good afternoon, sir," said Gaal. "I- I-"

"You didn't think we were to meet before tomorrow? Ordinarily, we would not have. It is just that if we are to use your services, we must work quickly. It grows continually more difficult to obtain recruits."

"I don't understand, sir."

"You were talking to a man on the observation tower, were you not?"

"Yes. His first name is Jerril. I know no more about him. "

"His name is nothing. He is an agent of the Commission of Public Safety. He followed you from the space-port."

"But why? I am afraid I am very confused."

"Did the man on the tower say nothing about me?"

Gaal hesitated, "He referred to you as Raven Seldon."

"Did he say why?"

"He said you predict disaster."

"I do. What does Trantor mean to you?"

Everyone seemed to be asking his opinion of Trantor. Gaal felt incapable of response beyond the bare word, "Glorious."

"You say that without thinking. What of psychohistory?"

"I haven't thought of applying it to the problem."

"Before you are done with me, young man, you will learn to apply psychohistory to all problems as a matter of course. -Observe." Seldon removed his calculator pad from the pouch at his belt. Men said he kept one beneath his pillow for use in moments of wakefulness. Its gray, glossy finish was slightly worn by use. Seldon's nimble fingers, spotted now with age, played along the files and rows of buttons that filled its surface. Red symbols glowed out from the upper tier.

He said, "That represents the condition of the Empire at present."

He waited.

Gaal said finally, "Surely that is not a complete representation."

"No, not complete," said Seldon. "I am glad you do not accept my word blindly. However, this is an approximation which will serve to demonstrate the proposition. Will you accept that?"

"Subject to my later verification of the derivation of the function, yes." Gaal was carefully avoiding a possible trap.

"Good. Add to this the known probability of Imperial assassination, viceregal revolt, the contemporary recurrence of periods of economic depression, the declining rate of planetary explorations, the . . ."

He proceeded. As each item was mentioned, new symbols sprang to life at his touch, and melted into the basic function which expanded and changed.

Gaal stopped him only once. "I don't see the validity of that set-transformation."

Seldon repeated it more slowly.

Gaal said, "But that is done by way of a forbidden sociooperation."

"Good. You are quick, but not yet quick enough. It is not forbidden in this connection. Let me do it by expansions."

The procedure was much longer and at its end, Gaal said, humbly, "Yes, I see now."

Finally, Seldon stopped. "This is Trantor three centuries from now. How do you interpret that? Eh?" He put his head to one side and waited.

Gaal said, unbelievably, "Total destruction! But – but that is impossible. Trantor has never been –"

Seldon was filled with the intense excitement of a man whose body only had grown old. "Come, come. You saw how the result was arrived at. Put it into words. Forget the symbolism for a moment."

Gaal said, "As Trantor becomes more specialized, it becomes more vulnerable, less able to defend itself. Further, as it becomes more and more the administrative center of Empire, it becomes a greater prize. As the Imperial succession becomes more and more uncertain, and the feuds among the great families more rampant, social responsibility disappears. "

"Enough. And what of the numerical probability of total destruction within three centuries?"

"I couldn't tell."

"Surely you can perform a field-differentiation?"

Gaal felt himself under pressure. He was not offered the calculator pad. It was held a foot from his eyes. He calculated furiously and felt his forehead grow slick with sweat.

He said, "About 85%?"

"Not bad," said Seldon, thrusting out a lower lip, "but not good. The actual figure is 92.5%."

Gaal said, "And so you are called Raven Seldon? I have seen none of this in the journals."

"But of course not. This is unprintable. Do you suppose the Imperium could expose its shakiness in this manner. That is a very simple demonstration in psychohistory. But some of our results have leaked out among the aristocracy."

"That's bad."

"Not necessarily. All is taken into account."

"But is that why I'm being investigated?"

"Yes. Everything about my project is being investigated."

"Are you in danger, sir?"

"Oh, yes. There is probability of 1.7% that I will be executed, but of course that will not stop the project. We have taken that into account as well. Well, never mind. You will meet me, I suppose, at the University tomorrow?"

"I will," said Gaal.

6.

COMMISSION OF PUBLIC SAFETY

—... The aristocratic coterie rose to power after the assassination of Cleon I, last of the Entuns. In the main, they formed an element of order during the centuries of instability and uncertainty in the Imperium. Usually under the control of the great families of the Chens and the Divarts, it degenerated eventually into a blind instrument for maintenance of the status quo.... They were not completely removed as a power in the state until after the accession of the last strong Emperor, Cleon H. The first Chief Commissioner....

... In a way, the beginning of the Commission's decline can be traced to the trial of Hari Seldon two years before the beginning of the Foundational Era. That trial is described in Gaal Dornick's biography of Hari Seldon....

ENCYCLOPEDIA GALACTICA

5.

Gaal did not carry out his promise. He was awakened the next morning by a muted buzzer. He answered it, and the voice of the desk clerk, as muted, polite and deprecating as it

well might be, informed him that he was under detention at the orders of the Commission of Public Safety.

Gaal sprang to the door and found it would no longer open. He could only dress and wait.

They came for him and took him elsewhere, but it was still detention. They asked him questions most politely. It was all very civilized. He explained that he was a provincial of Synnax; that he had attended such and such schools and obtained a Doctor of Mathematics degree on such and such a date. He had applied for a position on Dr. Seldon's staff and had been accepted. Over and over again, he gave these details; and over and over again, they returned to the question of his joining the Seldon Project. How had he heard of it; what were to be his duties; what secret instructions had he received; what was it all about?

He answered that he did not know. He had no secret instructions. He was a scholar and a mathematician. He had no interest in politics.

And finally the gentle inquisitor asked, "When will Trantor be destroyed?"

Gaal faltered, "I could not say of my own knowledge."

"Could you say of anyone's?"

"How could I speak for another?" He felt warm; overwarm.

The inquisitor said, "Has anyone told you of such destruction; set a date?" And, as the young man hesitated, he went on, "You have been followed, doctor. We were at the airport when you arrived; on the observation tower when you waited for your appointment; and, of course, we were able to overhear your conversation with Dr. Seldon."

Gaal said, "Then you know his views on the matter."

"Perhaps. But we would like to hear them from you."

"He is of the opinion that Trantor would be destroyed within three centuries."

"He proved it, – uh – mathematically?"

"Yes, he did," – defiantly.

"You maintain the – uh – mathematics to be valid, I suppose."

"If Dr. Seldon vouches for it, it is valid."

"Then we will return."

"Wait. I have a right to a lawyer. I demand my rights as an Imperial citizen."

"You shall have them."

And he did.

It was a tall man that eventually entered, a man whose face seemed all vertical lines and so thin that one could wonder whether there was room for a smile.

Gaal looked up. He felt disheveled and wilted. So much had happened, yet he had been on Trantor not more than thirty hours.

The man said, "I am Lors Avakim. Dr. Seldon has directed me to represent you."

"Is that so? Well, then, look here. I demand an instant appeal to the Emperor. I'm being held without cause. I'm innocent of anything. Of anything." He slashed his hands outward, palms down, "You've got to arrange a hearing with the Emperor, instantly."

Avakim was carefully emptying the contents of a flat folder onto the floor. If Gaal had had the stomach for it, he might have recognized Cellomet legal forms, metal thin and tapelike, adapted for insertion within the smallness of a personal capsule. He might also have recognized a pocket recorder.

Avakim, paying no attention to Gaal's outburst, finally looked up. He said, "The Commission will, of course, have a spy beam on our conversation. This is against the law, but they will use one nevertheless."

Gaal ground his teeth.

"However," and Avakim seated himself deliberately, "the recorder I have on the table, – which is a perfectly ordinary recorder to all appearances and performs its duties well – has the additional property of completely blanketing the spy beam. This is something they will not find out at once."

"Then I can speak."

"Of course."

"Then I want a hearing with the Emperor."

Avakim smiled frostily, and it turned out that there was room for it on his thin face after all. His cheeks wrinkled to make the room. He said, "You are from the provinces."

"I am none the less an Imperial citizen. As good a one as you or as any of this Commission of Public Safety."

"No doubt; no doubt. It is merely that, as a provincial, you do not understand life on Trantor as it is. There are no hearings before the Emperor."

"To whom else would one appeal from this Commission? Is there other procedure?"

"None. There is no recourse in a practical sense. Legalistically, you may appeal to the Emperor, but you would get no hearing. The Emperor today is not the Emperor of an Entun dynasty, you know. Trantor, I am afraid is in the hands of the aristocratic families, members of which compose the Commission of Public Safety. This is a development which is well predicted by psychohistory."

Gaal said, "Indeed? In that case, if Dr. Seldon can predict the history of Trantor three hundred years into the future –"

"He can predict it fifteen hundred years into the future."

"Let it be fifteen thousand. Why couldn't he yesterday have predicted the events of this morning and warned me. –No, I'm sorry." Gaal sat down and rested his head in one sweating palm, "I quite understand that psychohistory is a statistical science and cannot predict the future of a single man with any accuracy. You'll understand that I'm upset."

"But you are wrong. Dr. Seldon was of the opinion that you would be arrested this morning."

"What!"

"It is unfortunate, but true. The Commission has been more and more hostile to his activities. New members joining the group have been interfered with to an increasing extent. The graphs showed that for our purposes, matters might best be brought to a climax now. The Commission of itself was moving somewhat slowly so Dr. Seldon visited you yesterday for the purpose of forcing their hand. No other reason."

Gaal caught his breath, "I resent –"

"Please. It was necessary. You were not picked for any personal reasons. You must realize that Dr. Seldon's plans, which are laid out with the developed mathematics of over eighteen years include all eventualities with significant probabilities. This is one of them. I've been sent here for no other purpose than to assure you that you need not fear. It will end well; almost certainly so for the project; and with reasonable probability for you."

"What are the figures?" demanded Gaal. "For the project, over 99.9%."

"And for myself?"

"I am instructed that this probability is 77.2%."

"Then I've got better than one chance in five of being sentenced to prison or to death."

"The last is under one per cent."

"Indeed. Calculations upon one man mean nothing. You send Dr. Seldon to me."

"Unfortunately, I cannot. Dr. Seldon is himself arrested."

The door was thrown open before the rising Gaal could do more than utter the beginning of a cry. A guard entered, walked to the table, picked up the recorder, looked upon all sides of it and put it in his pocket.

Avakim said quietly, "I will need that instrument."

"We will supply you with one, Counsellor, that does not cast a static field."

"My interview is done, in that case." Gaal watched him leave and was alone.

6.

The trial

(Gaal supposed it to be one, though it bore little resemblance legalistically to the elaborate trial techniques Gaal had read of) had not lasted long. It was in its third day. Yet already, Gaal could no longer stretch his memory back far enough to embrace its beginning.

He himself had been but little pecked at. The heavy guns were trained on Dr. Seldon himself. Hari Seldon, however, sat there unperturbed. To Gaal, he was the only spot of stability remaining in the world

The audience was small and drawn exclusively from among the Barons of the Empire. Press and public were excluded and it was doubtful that any significant number of outsiders even knew that a trial of Seldon was being conducted. The atmosphere was one of unrelieved hostility toward the defendants.

Five of the Commission of Public Safety sat behind the raised desk. They wore scarlet and gold uniforms and the shining, close-fitting plastic caps that were the sign of their judicial function. In the center was the Chief Commissioner Linge Chen. Gaal had never before seen so great a Lord and he watched him with fascination. Chen, throughout the trial, rarely said a word. He made it quite clear that much speech was beneath his dignity.

The Commission's Advocate consulted his notes and the examination continued, with Seldon still on the stand:

Q. Let us see, Dr. Seldon. How many men are now engaged in the project of which you are head?

A. Fifty mathematicians.

Q. Including Dr. Gaal Dornick?

A. Dr. Dornick is the fifty-first.

Q. Oh, we have fifty-one then? Search your memory, Dr. Seldon. Perhaps there are fifty-two or fiftythree? Or perhaps even more?

A. Dr. Dornick has not yet formally joined my organization. When he does, the membership will be fifty-one. It is now fifty, as I have said.

Q. Not perhaps nearly a hundred thousand?

A. Mathematicians? No.

Q. I did not say mathematicians. Are there a hundred thousand in all capacities?

A. In all capacities, your figure may be correct.

Q. May be? I say it is. I say that the men in your project number ninety-eight thousand, five hundred and seventy-two.

A. I believe you are counting women and children.

Q. (raising his voice) Ninety eight thousand five hundred and seventy-two individuals is the intent of my statement. There is no need to quibble.

A. I accept the figures.

Q. (referring to his notes) Let us drop that for the moment, then, and take up another matter which we have already discussed at some length. Would you repeat, Dr. Seldon, your thoughts concerning the future of Trantor?

A. I have said, and I say again, that Trantor will lie in ruins within the next three centuries.

Q. You do not consider your statement a disloyal one? A. No, sir. Scientific truth is beyond loyalty and disloyalty.

Q. You are sure that your statement represents scientific truth?

A. I am. Q. On what basis?

A. On the basis of the mathematics of psychohistory.

Q. Can you prove that this mathematics is valid?

A. Only to another mathematician.

Q. (with a smile) Your claim then is that your truth is of so esoteric a nature that it is beyond the understanding of a plain man. It seems to me that truth should be clearer than that, less mysterious, more open to the mind.

A. It presents no difficulties to some minds. The physics of energy transfer, which we know as thermodynamics, has been clear and true through all the history of man since the mythical ages, yet there may be people present who would find it impossible to design a power engine. People of high intelligence, too. I doubt if the learned Commissioners—

At this point, one of the Commissioners leaned toward the Advocate. His words were not heard but the hissing of the voice carried a certain asperity. The Advocate flushed and interrupted Seldon.

Q. We are not here to listen to speeches, Dr. Seldon. Let us assume that you have made your point. Let me suggest to you that your predictions of disaster might be intended to destroy public confidence in the Imperial Government for purposes of your own.

A. That is not so.

Q. Let me suggest that you intend to claim that a period of time preceding the so-called ruin of Trantor will be filled with unrest of various types.

A. That is correct.

Q. And that by the mere prediction thereof, you hope to bring it about, and to have then an army of a hundred thousand available.

A. In the first place, that is not so. And if it were, investigation will show you that barely ten thousand are men of military age, and none of these has training in arms.

Q. Are you acting as an agent for another?

A. I am not in the pay of any man, Mr. Advocate.

Q. You are entirely disinterested? You are serving science?

A. I am. Q. Then let us see how. Can the future be changed, Dr. Seldon?

A. Obviously. This courtroom may explode in the next few hours, or it may not. If it did, the future would undoubtedly be changed in some minor respects.

Q. You quibble, Dr. Seldon. Can the overall history of the human race be changed?

A. Yes.

Q. Easily?

A. No. With great difficulty.

Q. Why? A. The psychohistoric trend of a planet-full of people contains a huge inertia. To be changed it must be met with something possessing a similar inertia. Either as many people must be concerned, or if the number of people be relatively small, enormous time for change must be allowed. Do you understand?

Q. I think I do. Trantor need not be ruined, if a great many people decide to act so that it will not.

A. That is right.

Q. As many as a hundred thousand people?

A. No, sir. That is far too few.

Q. You are sure?

A. Consider that Trantor has a population of over forty billions. Consider further that the trend leading to ruin does not belong to Trantor alone but to the Empire as a whole and the Empire contains nearly a quintillion human beings.

Q. I see. Then perhaps a hundred thousand people can change the trend, if they and their descendants labor for three hundred years.

A. I'm afraid not. Three hundred years is too short a time.

Q. Ah! In that case, Dr. Seldon, we are left with this deduction to be made from your statements. You have gathered one hundred thousand people within the confines of your

project. These are insufficient to change the history of Trantor within three hundred years. In other words, they cannot prevent the destruction of Trantor no matter what they do.

A. You are unfortunately correct.

Q. And on the other hand, your hundred thousand are intended for no illegal purpose.

A. Exactly.

Q. (slowly and with satisfaction) In that case, Dr. Seldon— Now attend, sir, most carefully, for we want a considered answer. What is the purpose of your hundred thousand?

The Advocate's voice had grown strident. He had sprung his trap; backed Seldon into a comer; driven him astutely from any possibility of answering.

There was a rising buzz of conversation at that which swept the ranks of the peers in the audience and invaded even the row of Commissioners. They swayed toward one another in their scarlet and gold, only the Chief remaining uncorrupted.

Hari Seldon remained unmoved. He waited for the babble to evaporate.

A. To minimize the effects of that destruction.

Q. And exactly what do you mean by that?

A. The explanation is simple. The coming destruction of Trantor is not an event in itself, isolated in the scheme of human development. It will be the climax to an intricate drama which was begun centuries ago and which is accelerating in pace continuously. I refer, gentlemen, to the developing decline and fall of the Galactic Empire.

The buzz now became a dull roar. The Advocate, unheeded, was yelling, "You are openly declaring that—" and stopped because the cries of "Treason" from the audience showed that the point had been made without any hammering.

Slowly, the Chief Commissioner raised his gavel once and let it drop. The sound was that of a mellow gong. When the reverberations ceased, the gabble of the audience also did. The Advocate took a deep breath.

Q. (theatrically) Do you realize, Dr. Seldon, that you are speaking of an Empire that has stood for twelve thousand years, through all the vicissitudes of the generations, and which has behind it the good wishes and love of a quadrillion human beings?

A. I am aware both of the present status and the past history of the Empire. Without disrespect, I must claim a far better knowledge of it than any in this room.

Q. And you predict its ruin?

A. It is a prediction which is made by mathematics. I pass no moral judgements. Personally, I regret the prospect. Even if the Empire were admitted to be a bad thing (an admission I do not make), the state of anarchy which would follow its fall would be worse. It is that state of anarchy which my project is pledged to fight. The fall of Empire, gentlemen, is a massive thing, however, and not easily fought. It is dictated by a rising bureaucracy, a receding initiative, a freezing of caste, a damming of curiosity – a hundred other factors. It has been going on, as I have said, for centuries, and it is too majestic and massive a movement to stop.

Q. Is it not obvious to anyone that the Empire is as strong as it ever was?

A. The appearance of strength is all about you. It would seem to last forever. However, Mr. Advocate, the rotten tree-trunk, until the very moment when the storm-blast breaks it in two, has all the appearance of might it ever had. The storm-blast whistles through the branches of the Empire even now. Listen with the ears of psychohistory, and you will hear the creaking.

Q. (uncertainly) We are not here, Dr. Seldon, to lis–

A. (firmly) The Empire will vanish and all its good with it. Its accumulated knowledge will decay and the order it has imposed will vanish. Interstellar wars will be endless; interstellar trade will decay; population will decline; worlds will lose touch with the main body of the Galaxy. –And so matters will remain.

Q. (a small voice in the middle of a vast silence) Forever?

A. Psychohistory, which can predict the fall, can make statements concerning the succeeding dark ages. The Empire, gentlemen, as has just been said, has stood twelve thousand years. The dark ages to come will endure not twelve, but thirty thousand years. A Second Empire will rise, but between it and our civilization will be one thousand generations of suffering humanity. We must fight that.

Q. (recovering somewhat) You contradict yourself. You said earlier that you could not prevent the destruction of Trantor; hence, presumably, the fall; –the so-called fall of the Empire.

A. I do not say now that we can prevent the fall. But it is not yet too late to shorten the interregnum which will follow. It is possible, gentlemen, to reduce the duration of anarchy to a single millennium, if my group is allowed to act now. We are at a delicate moment in history. The huge, onrushing mass of events must be deflected just a little, – just a little – It cannot be much, but it may be enough to remove twenty-nine thousand years of misery from human history.

Q. How do you propose to do this?

A. By saving the knowledge of the race. The sum of human knowing is beyond any one man; any thousand men. With the destruction of our social fabric, science will be broken into a million pieces. Individuals will know much of exceedingly tiny facets of what there is to know. They will be helpless and useless by themselves. The bits of lore, meaningless, will not be passed on. They will be lost through the generations. But, if we now prepare a giant summary of all knowledge, it will never be lost. Coming generations will build on it, and will not have to rediscover it for themselves. One millennium will do the work of thirty thousand.

Q. All this

A. All my project; my thirty thousand men with their wives and children, are devoting themselves to the preparation of an "Encyclopedia Galactica." They will not complete it in their lifetimes. I will not even live to see it fairly begun. But by the time Trantor falls, it will be complete and copies will exist in every major library in the Galaxy.

The Chief Commissioner's gavel rose and fell. Hari Seldon left the stand and quietly took his seat next to Gaal.

He smiled and said, "How did you like the show?"

Gaal said, "You stole it. But what will happen now?"

"They'll adjourn the trial and try to come to a private agreement with me."

"How do you know?"

Seldon said, "I'll be honest. I don't know. It depends on the Chief Commissioner. I have studied him for years. I have tried to analyze his workings, but you know how risky it is to introduce the vagaries of an individual in the psychohistoric equations. Yet I have hopes."