



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE  
**COIMBRA**

Isabel de Barros Amaral Marques Gouveia

## **REESCREVER AS EMOÇÕES**

TRADUÇÃO DO CONTO “FOSTER” DE CLAIRE KEEGAN

Trabalho de Projeto do Mestrado em Tradução, Português e uma Língua Estrangeira  
(Inglês) orientado pelo Doutor Jorge Almeida e Pinho, apresentado ao Departamento de  
Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

outubro de 2023

# FACULDADE DE LETRAS

## REESCREVER AS EMOÇÕES

### TRADUÇÃO DO CONTO “FOSTER” DE CLAIRE KEEGAN

#### Ficha Técnica

**Tipo de trabalho**  
**Título**  
**Subtítulo**  
**Autor/a**  
**Orientador/a(s)**  
**Júri**

#### **Trabalho de Projeto**

#### **Reescrever as emoções**

Tradução do conto “Foster” de Claire Keegan

Isabel de Barros Amaral Marques Gouveia

Doutor Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho

**Presidente:** Doutora Cornelia Elisabeth Plag

#### **Vogais:**

1. Doutora Adriana Conceição Silva Pereira Bebiano  
Nascimento

2. Doutor Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho

#### **Mestrado em Tradução**

**Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas**

Português e uma língua estrangeira (Inglês)

31-10-2023

19 valores

2023

#### **Identificação do Curso**

**Área científica**

**Especialidade/Ramo**

**Data da defesa**

**Classificação**

**Ano**

1 2



9 0

FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

## **Agradecimentos**

As minhas primeiras palavras são para agradecer ao meu orientador, o Doutor Jorge Almeida e Pinho, pelo apoio inexcedível ao longo deste percurso, pelas suas sugestões, correções e críticas construtivas e que, da forma mais generosa e gentil, sempre partilhou o seu conhecimento imenso, contribuindo, assim, para o meu enriquecimento profissional e também pessoal.

Estendo o meu bem-haja a todos os professores que tanto me ensinaram e incentivaram durante os dois anos do Curso de Mestrado em Tradução.

À minha família e amigos, dentro e fora da Academia.

## **RESUMO**

### **Reescrever as emoções: tradução do conto “Foster” de Claire Keegan**

O objetivo deste Trabalho de Projeto é a apresentação de uma proposta de tradução para português do conto “Foster” da escritora irlandesa Claire Keegan, e da descrição do processo que rodeou essa experiência de tradução. Numa primeira parte, introduz-se a autora e a sua obra, incidindo no conto como a sua forma literária preferencial. São estabelecidas as principais linhas temáticas que moldam as personagens e a história de “Foster”. Há uma clara intenção de demonstrar que a tradução literária se baseia não só num conjunto de competências linguísticas essenciais, mas também no trabalho inicial sustentado na leitura cuidada do texto de partida, que facilita o conhecimento e interpretação do que se consideram ser a intenção e mensagem da autora. Na construção do edifício teórico desta abordagem, foram basilares os contributos que privilegiam a aproximação do leitor ao texto de partida, conciliados, todavia, com o apego à cultura e língua de chegada, sempre que tal se revelou, aos olhos da tradutora, como a estratégia mais eficaz. A análise textual de “Foster” identificou uma das principais características da obra de Keegan, na linha de alguns dos grandes escritores de contos: o uso do implícito e a expressão não escrita de emoções, e de que modo a sua “reescrita” é feita eficazmente no texto de chegada. Adicionalmente, foram identificados outros desafios e problemas de tradução: o uso maioritário do discurso direto, as marcas da oralidade e da coloquialidade num registo fundamentalmente informal e regional, as marcas estilísticas deliberadamente utilizadas pela autora, e os elementos locais e culturais que dão consistência ao texto, com todo um conjunto de traços discursivos e narrativos que lhe são peculiares e que, naturalmente, colocaram a tradutora perante uma série de atos de tomada de decisão e adoção de soluções tradutivas que aqui são apresentados e justificados.

**Palavras-chave:** Tradução, Claire Keegan, Foster, Implícito, Emoções

## **ABSTRACT**

### **Rewriting emotions: translation of Claire Keegan's short story "Foster"**

The aim of this Project is to present a proposal for the Portuguese translation of the short story "Foster" by Irish writer Claire Keegan, and to describe the process that surrounded this translation experience. The first part introduces the author and her work, focusing on the short story as her preferred literary form. The main thematic lines that shape the characters and the story of "Foster" are established. There is a clear intention to demonstrate that literary translation is based not only on a set of essential linguistic skills, but also on initial work sustained by the careful reading of the source text, which facilitates the understanding and interpretation of what is considered to be the author's intention and message. In building the theoretical basis for this approach, the contributors who have favoured bringing the reader closer to the source text were fundamental, while reconciling this with an attachment to the target culture and language, whenever this proved to be the most effective strategy in the eyes of the translator. The textual analysis of "Foster" pointed out one of the main characteristics of Keegan's work, in line with some of the great short story writers: the use of the implicit and the unwritten/hidden expression of emotions, and how their "rewriting" is done effectively in the target text. In addition, other translation challenges and problems were identified: the majority use of direct speech, the marks of orality and colloquialism in a fundamentally informal and regional register, the stylistic marks deliberately used by the author, and the local and cultural elements that give the text its consistency, comprising a whole set of discursive and narrative features that are peculiar to it and which, naturally, placed the translator before a series of decision-making acts and the adoption of translation solutions here presented.

**Keywords:** Translation, Claire Keegan, Foster, Implicit, Emotions

## ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Claire Keegan e a sua obra</b> .....	<b>4</b>
1.1. Nota biográfica .....	4
1.2. O conto como género literário preferencial .....	6
<b>2. O conto “Foster”</b> .....	<b>13</b>
2.1. Análise do texto .....	13
2.2. A <i>Irishness</i> em “Foster” .....	18
2.2.1. Família(s) .....	18
2.2.2. O estatuto da mulher e a relação entre mães e filhas .....	20
2.2.3. A Irlanda rural .....	23
2.3. A autora e a escrita de <i>Foster</i> .....	25
2.4. Percurso editorial, receção crítica e impacto de <i>Foster</i> .....	27
<b>3. Traduzir “Foster”: princípios teóricos</b> .....	<b>30</b>
3.1. Schleiermacher, Berman e Venuti: para além da domesticação e da estrangeirização .....	30
3.2. Lefevere ou a reescrita das emoções .....	36
3.3. Análise textual: os pressupostos de Nord e a intencionalidade do uso do implícito .....	39
3.4. “Por baixo da superfície”: avaliação e tradução do implícito .....	42
<b>4. A tradução de “Foster”</b> .....	<b>49</b>
4.1. Problemas de tradução e possíveis soluções .....	51
4.1.2. Marcas de oralidade e coloquialidade .....	54
4.1.3. Marcas estilísticas .....	60
4.1.4. Elementos culturais .....	62
4.1.5. Referências locais .....	64
4.1.6. Expressões idiomáticas .....	66
4.2. “Foster” – o texto .....	67
<b>Conclusão</b> .....	<b>94</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>98</b>
<b>Anexo</b> .....	<b>112</b>

## Introdução

You might be poor, your shoes might be broken, but your mind is a palace.

—Frank McCourt, *Angela's Ashes*

O tradutor é, antes de mais, um leitor. No entanto, ao contrário do leitor que permanece exterior ao texto, mais atento à formalidade e ao estilo de escrita, o tradutor embrenha-se dentro dele, indo para além dos traços discursivos, ao encontro dos sentidos mais profundos e das mensagens que o autor deixou implícitas na obra. E foi o fascínio por esta apreensão, “leitura” e interpretação do que não é expresso ou vocalizado, apenas sugerido, e, sobretudo, pela forma como o implícito é transposto do texto de origem para o texto traduzido, que indiciou a escolha do tema para o presente Trabalho de Projeto. O conto “Foster”, da autoria da escritora irlandesa Claire Keegan, constituiu o material perfeito para o desenvolvimento da reflexão que acima se refere e para a execução prática das estratégias que assegurassem a comunicação entre os dois textos e as duas culturas, a irlandesa e a portuguesa.

O modo como Claire Keegan “can say so much, and be so loud, with very little” (Alter, 2022) é uma das especificidades da sua obra que, juntamente com outras características estilísticas da sua escrita, representa um dos principais desafios enriquecedores da tradução de “Foster”. Nomeadamente, o de traduzir o que não é expresso por palavras e de representar a precisão e a brevidade da escrita (que a autora remata com um trabalho obsessivo de revisão do texto) com o mesmo impacto narrativo e emocional.

A cultura irlandesa desde há muito cativa a autora deste trabalho. O facto de ter vivido no país durante alguns anos alimentou a vontade de aprofundar o conhecimento que está por detrás de uma história tão intrinsecamente irlandesa, com elementos de opressão e revolta, de vergonha e regeneração, de progresso e valorização da tradição. Muitos destes temas, e outros que com eles se relacionam, são tentadoramente dignos de um aprofundamento, mas, dado este ser um trabalho sobre um projeto de tradução e não um estudo literário-cultural da realidade irlandesa, eles serão apenas abordados no âmbito da compreensão do contexto cultural, social e político em que a história se desenrola e os campos em que Claire Keegan se movimenta.

A mestria com que esta autora domina a forma do conto, e, sobretudo, o modo como, através de uma escrita equilibrada e contida, ainda que perfeita, evoca sentimentos que o leitor

reconhece em si próprio exprime-se na sua restante produção literária (as coletâneas *Antarctica* e *Walk the Blue Fields*, e os contos *The Forrester's Daughter* e *Small Things Like These*). A originalidade, a força e o lirismo dos seus contos, plenos de silêncios marcados e emoções contidas, e a atenção ao que as palavras guardam valeram-lhe amplos elogios e a comparação do seu trabalho com o de nomes de grandes contistas irlandeses como John McGahern e William Trevor.

À semelhança do tradutor William Weaver, que afirma “I have chosen also an elusive author, [...] partly because his work is not well known to English-language readers, but mostly because he is an author I am particularly fond of and enjoy translating” (Weaver, n.d.), acresce igualmente como motivação para a escolha desta tradução o desejo de aprofundar e divulgar a autora Claire Keegan e o seu universo mais íntimo aos destinatários deste trabalho, como produto da cultura e sociedade irlandesas, na sua contemporaneidade, mas com uma forte ligação à tradição e à herança cultural e literária daquele país.

A partir da leitura e análise de “Foster”, a vertente que se pretende explorar neste projeto, ou a sua pergunta inicial de investigação, é, assim: de que forma as emoções implícitas do narrador-criança são o produto de uma ambiência social particular e se manifestam no conto e como isso constitui um desafio para o tradutor?

O trabalho divide-se em quatro capítulos. O primeiro apresenta uma contextualização da autora, incluindo a sua biografia, o género literário a que se dedica, como nasceu *Foster* no seu imaginário e como este conto se posiciona no todo da sua obra. O segundo capítulo é dedicado ao conto propriamente dito, com uma explanação da sua história e das suas personagens (a sua localização no tempo e no espaço), incluindo-se igualmente referências ao percurso editorial de *Foster*, à sua receção crítica (nacional e internacional), e ao impacto em diversas áreas culturais. O terceiro concentra-se no enquadramento teórico dos aspetos interessantes que emergiram durante o trabalho de tradução. A partir dele desenham-se estratégias tradutivas e reflexões sobre a leitura e interpretação do conto. Serão, assim, chamados à colação e discutidos os conceitos teóricos e os autores que abordam as linhas temáticas das vias estrangeirização/domesticação, o modo como as emoções expressas no texto de partida podem ser traduzidas, ou não, no texto de chegada e, finalmente, a importância de identificar, interpretar e traduzir o implícito, mantendo o seu impacto e relevância no todo da obra. Os principais problemas de tradução encontrados e as respetivas soluções são o centro do quarto



capítulo, que inclui também a proposta de tradução de “Foster” (a partir da sua versão publicada *online* pela revista *The New Yorker*, aqui incluída como Anexo, e da qual são retiradas todas as citações apresentadas). A conclusão irá abarcar algumas reflexões finais sobre o trabalho de tradução realizado e o processo envolvido. A bibliografia final contém um conjunto de referências, primárias e secundárias, resultantes da exploração dos temas inerentes ao projeto de tradução.

Deve notar-se, enquanto princípio fundador deste trabalho, a noção de que a tradução é um meio privilegiado de entendimento do texto e da sua organização, numa constante interação entre a língua e a cultura de partida e as de chegada. Ela joga-se em várias frentes, com múltiplas condicionantes: reflexos, cortes, criação, incorruptibilidade do texto de partida em equilíbrio com a originalidade do texto de chegada, entre outras, tendo como ferramentas o domínio perfeito das línguas, uma sensibilidade para o texto e um conhecimento da época, do autor, etc., ou, como diria Manuel Hermínio Monteiro (1990), “as palavras do texto original... fermentam até se recobrirem de nova sonoridade e nova forma” (p. 34). O tradutor deve confiar no seu gosto, no que sente estar certo. Atingir um fim e confiar nos meios. É no equilíbrio desta atividade de reescrita, envolvida por uma liberdade condicionada, ao mesmo tempo disciplinada e criativa, que reside a esperança de sucesso deste Trabalho de Projeto.

## 1. Claire Keegan e a sua obra

Pretende-se, neste primeiro capítulo, apresentar a irlandesa Claire Keegan, autora do conto “Foster”, cuja tradução constitui a essência deste Trabalho de Projeto<sup>1</sup>. Num primeiro ponto, muito mais do que uma biografia, o objetivo é olhar para o percurso de vida da autora e nele perceber alguns dos temas presentes na sua obra, particularmente em “Foster”. As realidades política, social, religiosa e económica da Irlanda das décadas de 1980 até à atualidade marcam as suas narrativas. E, no entanto, Keegan foge aos estereótipos de outros autores seus contemporâneos na abordagem desses temas, por vezes mesmo subvertendo-os e desconstruindo-os em proveito das histórias que quer contar. Os temas são apresentados como o contexto em que as tramas se desenrolam e as personagens evoluem, ainda que a autora não tenha a intenção de fazer da sua obra veículo ideológico ou fonte de ilações de qualquer cariz. Isso ficará a cargo do leitor: interpretar a obra e avaliar o quão importante ou determinante é esse fundo social, político, económico, etc., no todo das histórias, acabando, inevitavelmente, por obter um poderoso retrato da Irlanda contemporânea, das oportunidades ganhas e perdidas. É esta interação com o leitor uma das características do conto, género literário em que Claire Keegan se movimenta<sup>2</sup>. O modo como a autora utiliza as qualidades formais do conto, aqui delineadas, ou em que medida se pode falar numa certa “identidade irlandesa”, ao nível dos temas que constam das obras dos principais contistas irlandeses, e onde Keegan aí se posiciona, são o objetivo do segundo ponto.

### 1.1. Nota biográfica

Esta nota biográfica procura mapear o percurso de vida da autora, mostrando, ao mesmo tempo, como algumas dessas referências biográficas (local de nascimento, família, educação, locais onde viveu, etc.) marcam a sua obra no geral, e “Foster” em particular.

---

<sup>1</sup> Será adotada a forma *Foster* sempre que se esteja a referir a edição autónoma do conto, tal como foi publicada pela editora Faber & Faber. Já “Foster” reporta-se à versão (mais curta) do conto, apresentada pela revista *The New Yorker*, na sua edição de fevereiro de 2010, e, que, por questões de direitos autorais, constitui o texto de partida desta tradução.

<sup>2</sup> A problemática que divide os teóricos da literatura quanto à definição do conto como género ou forma literária não se enquadra no âmbito deste trabalho. Por uma questão de clareza, será utilizado o termo “género” para enquadrar o conto como conceito, guardando-se a palavra “forma” para referir a estrutura narrativa – características formais –, que aqui interessa, dado que é o seu modo de uso que determina a qualidade da obra e a enquadra no género.

Claire Keegan nasceu numa quinta na fronteira entre os condados de Wicklow e Wexford, na costa leste da República da Irlanda, em 1968. A mais nova de uma família católica de cinco filhos, cresceu num ambiente rural. Os seus pais viviam da agricultura e do gado, gerindo uma quinta de criação de ovelhas, porcos e gado. É também da agricultura e do gado que vivem os personagens de “Foster”.

A leitura não fez parte do seu universo doméstico, o que lhe permitiu usar livremente a imaginação durante toda a infância, abrindo caminho para o que é a essência da sua obra literária, mais rica em imagens do que em palavras.

Em 1985, aos 17 anos, Claire Keegan emigrou para os Estados Unidos da América, mais concretamente para Nova Orleães, a fim de prosseguir os seus estudos universitários. Aí, na Universidade Loyola enveredou pelas áreas do Inglês e da Ciência Política<sup>3</sup>.

Regressou à Irlanda em 1992, tendo ainda vivido um ano em Cardiff, onde completou um mestrado em Escrita Criativa e lecionou na Universidade de Gales.

Concluiu o seu ciclo de estudos no Trinity College, em Dublin, ao obter o diploma de Master of Philosophy. Foi igualmente professora nessa cidade.

Em 1999, publicou a coletânea de contos *Antarctica*. Trata-se de uma série de histórias desenroladas entre a Irlanda rural e a América profunda, claro reflexo da sua vivência nesses diferentes espaços (na América, cerca de sete anos), à que se junta uma imaginação e a habilidade para contar histórias fora do comum. Com ela ganhou os seus primeiros prémios literários, ao conquistar, em 2000, o Rooney Prize for Irish Literature e o William Trevor Prize<sup>4</sup>.

A sua segunda coletânea data de 2007 e intitula-se *Walk the Blue Fields*, de onde, em 2019, saiu para publicação individual *The Forester's Daughter*. Igualmente premiado<sup>5</sup>, nesse conjunto de contos a tradição folclórica irlandesa encontra o seu lugar na contemporaneidade, num equilíbrio contextualizado pelo género do conto.

---

<sup>3</sup> A Universidade de Loyola pertence à ordem jesuíta, e, durante o século XIX e inícios do XX, aí haviam estudado vários padres jesuítas vindos da Irlanda. Em 1920, numa clara tomada de posição a favor do reconhecimento da República da Irlanda, a universidade recebe com honras Eamon de Valera (futuro presidente da República), atribuindo-lhe o grau honorário de Legum Doctor (LL.D.). Para mais detalhes acerca do forte pendor pró-republicano desta instituição religiosa de ensino norte-americana, ver O'Neill 1993.

<sup>4</sup> O Rooney Prize for Irish Literature foi criado em 1976 pelo empresário irlandês-americano Dan Rooney, antigo embaixador dos EUA na Irlanda. O prémio é atribuído anualmente a escritores irlandeses com menos de 40 anos, com obras publicadas em irlandês ou em inglês. O William Trevor Prize deve o seu nome a um dos grandes escritores de contos da literatura irlandesa, falecido em 2006, mas que fez ainda parte do júri que atribuiu o prémio a Claire Keegan.

<sup>5</sup> Com o Edge Hill Prize, para a melhor coletânea de histórias publicada nas ilhas britânicas.

Em 2008, Claire Keegan regressou aos Estados Unidos da América para assumir o cargo de professora convidada na Universidade de Villanova em Filadélfia. No ano seguinte foi Ireland Fund Artist-in-Residence no Departamento de Estudos Celtas da Universidade de Toronto.

Nesse mesmo ano de 2009, já no seu país natal, Claire Keegan candidatou-se ao Davy Byrnes Short Story Award com o conto “Foster”. E venceu, consolidando o seu sucesso nacional e internacional, com a crítica a compará-la a nomes maiores da literatura irlandesa, como Seamus Heaney ou o grande mestre do conto, William Trevor. A história viria a ser publicada em 2010 pela revista norte-americana *The New Yorker*, tendo então a autora decidido aumentar a história, transformando “Foster” numa “long short story”, editada autonomamente pela editora Faber & Faber.

O seu mais recente livro de contos, *Small things like these*, de 2021, foi finalista do Booker Prize de 2022 e fez parte da lista de nomeados para o Dublin Literary Award de 2023. Com ele ganhou o Orwell Prize, sendo importante referir que foi também com esta obra que, em 2021, Claire Keegan, juntamente com a sua tradutora francesa Jacqueline Odin, conquistou o prémio literário Francophonie Ambassadors<sup>6</sup>. No final de 2022, sob o título *Pequenas coisas como estas*, tornou-se na primeira obra da autora a ser traduzida em português, pela tradutora Inês Dias, com a chancela da editora Relógio D'Água.

Em 2019, foi nomeada Writing Fellow no Trinity College, em Dublin, universidade que, em conjunto com o Pembroke College Cambridge, no ano de 2021, a selecionou como Briena Staunton Visiting Fellow.

Claire Keegan vive em Dublin e ensina regularmente cursos de escrita criativa (<https://ckfictionclinic.com/>).

Os seus contos têm sido publicados em revistas como *The New Yorker*, *Best American Short Stories*, *Granta*, *The Paris Review*, e foram traduzidos para mais de trinta línguas.

## 1.2. O conto como género literário preferencial

I made the story just as I'd make a poem, one line and then the next, and the next.  
Pretty soon I could see a story – and I knew it was my story, the one I had been wanting to write.

---

<sup>6</sup> Criado em 2016, numa colaboração entre as 26 embaixadas na Irlanda pertencentes à Organização Internacional La Francophonie, este prémio, no espírito democrático da diversidade cultural e linguística, é atribuído anualmente a escritores irlandeses recém traduzidos para francês.

—Raymond Carver, *The Art of Fiction* No. 76

O conto é o género literário adotado por Claire Keegan e no qual é exímia. O objetivo deste subcapítulo não é o de descrever a evolução do conto, ou traçar o seu historial teórico e crítico, mas sim o de encontrar na obra da autora as características tradicionalmente a ele associadas<sup>7</sup>.

Sobre o carácter flexível do conto, que se adapta a diferentes tipos de literatura e abarca vários temas sem mergulhar, até pela sua dimensão física, na complexidade narrativa de um romance, existem diversas abordagens<sup>8</sup>. É, sobretudo, importante salientar que, ao refletir os sinais e as questões do seu tempo, num formato condensado, o conto de carácter realista, e este conto em particular, captura o espírito da época a que se refere, assim como a estrutura e o panorama literário de quando é escrito.

No século XIX, o conto moderno de língua inglesa foi grandemente influenciado pelos autores franceses e russos do género (a própria Claire Keegan refere a sua grande admiração por um desses mestres, o russo Anton Chekhov).<sup>9</sup> A publicação de contos em revistas norte-americanas foi, à época, um dos maiores impulsionadores desta nova forma narrativa, tendo permanecido um recurso importante para a penetração no vasto mercado literário além-atlântico, podendo mesmo dizer-se que a relação dos escritores irlandeses com revistas como a *The New Yorker* (onde Claire Keegan primeiramente publicou “Foster”) fomentou e moldou a sua escolha em escrever contos.

O conto é considerado um género intrínseco da literatura irlandesa, dada a sua ligação natural à tradição da transmissão oral – *storytelling* –, com raízes muito fortes na cultura ancestral da Irlanda. Podemos ir buscar esses contos – *short stories* ou *tales* –, que circulavam de boca em boca, ao *Ulster Cycle* ou às baladas de *Fianna* (conjuntos de baladas e lendas da mitologia irlandesa medieval). Eles atravessaram gerações, como parte do folclore local, refletindo a sociedade, presente ou passada, em que os narradores viviam. Neles havia toda uma dimensão

---

<sup>7</sup> Para maior profundidade, um dos primeiros estudos de reflexão sobre o género, datado de 1958, da autoria de Norman Friedman (aqui referenciado na sua tradução de 2004). Também os trabalhos de Charles May (1994), Luísa Maria Flora (2003), Nadia Batella Gotlib (2004) e Viorica Patea (2012a) apresentam uma interessante genealogia histórica e literária do conto e do modo como ele foi sendo pensado e caracterizado desde o século XIX. A entrada “Conto” no *E-Dicionário de Termos Literários* oferece-nos igualmente um panorama geral (ainda que mais focado no conto luso-brasileiro).

<sup>8</sup> Há mesmo uma tendência em tentar defini-lo por comparação com os outros géneros literários, ao invés de se salientar aquilo que o torna específico (Van Achter, 2012).

<sup>9</sup> A publicação de contos em revistas foi relevante para a solidificação da própria literatura norte-americana, ainda a tentar encontrar o seu lugar no panorama cultural euro-americano. Na Europa desse tempo, as revistas publicavam, sobretudo, romances, divididos em várias partes (Coelho, 2009).

espiritual e religiosa que contribuiu para a consolidação da identidade cultural na memória coletiva de uma comunidade (Alias, 2009, p. 31 e ss), e que transitou para a forma escrita<sup>10</sup>. Ao longo da primeira metade do século XX, autores como James Joyce, Liam O'Flaherty, Sean O'Faolain, o próprio O'Connor, William Trevor, John McGahern, entre muitos outros, elevaram o conto a um estatuto maior na literatura irlandesa<sup>11</sup>. E, sobretudo, as autoras, Edith Somerville, Norah Hoult, Elizabeth Bowen, Mary Lavin, Edna O'Brien, etc., e, fruto de um crescimento considerável nos anos 1980 e 1990, Éilís Ni Dhuibhne, Maeve Brennan, Mary Beckett, Emma Donoghue, Anne Enright, e tantas outras<sup>12</sup>. Elas abordaram o conto sob diversas perspetivas, desconstruindo os temas tradicionais e desmistificando as representações tradicionais da narrativa masculina, trazendo para a ribalta novas questões, como os comportamentos de género, a história das mulheres, a sexualidade, a imigração, entre outras, afastando-se e questionando a figura de uma nação irlandesa com a mulher como o seu símbolo idealizado.

Herdeira de uma longa tradição da *short story* irlandesa, e bebendo dos legados realista, naturalista e simbolista, assim como do folclore e da narração oral, Claire Keegan faz uso de todos eles para construir as suas histórias perfeitas. Ela acrescenta o facto de, a par desta ancestralidade exteriorizada, os irlandeses serem também um “covert people” (“The Irish Times View...”, 2020), cujas histórias por contar, deliberadamente ocultas por uma sociedade conservadora, encontram lugar no conto. Keegan é, assim, igualmente beneficiária das novas formas de abordagem a antigas temáticas históricas e culturais, facilitadas pelo carácter fluído do conto, e da força da escrita no feminino. O conto é, portanto, a forma literária que melhor

---

<sup>10</sup> O ensaísta, crítico e tradutor alemão Walter Benjamin fez notar os aspetos que envolveram esta transição do registo oral para o escrito e a introdução de mudanças profundas, aos níveis do pensamento e da própria narrativa (Benjamin, 2006). O heróico enaltecido na oralidade reduz-se ao quotidiano. “In oral cultures, theme was dictated by the need to organize and conserve knowledge (...) Writing became analytical, inward-looking, sparsely linear, experimental; it eschewed the heroic and moved into the everyday” (Ingman, 2009, p. 3).

<sup>11</sup> Para Frank O'Connor, teria sido a obra *The Untilled Field*, da autoria de George Moore, que, em 1903, introduziu o conto irlandês moderno. Há, no entanto, estudiosos que apontam outras obras como as que marcaram esse início: Patrick Raftery, com *Some Experiences of an Irish R.M.* (1899), da autoria de Edith Somerville e Martin Ross, ou Seamus Deane com a obra de William Carleton, datada de meados do século XIX. Já a crítica literária irlandesa Vivian Mercier destaca as traduções e adaptações de contos do folclore irlandês. Dado o elevado número de autores que escreveram contos, torna-se desafiador situar precisamente o ponto de origem do aparecimento do conto irlandês moderno. Para detalhes sobre a evolução crítica do conto no século XIX e grande parte do XX, sobretudo na literatura irlandesa, aconselha-se a leitura das obras do já referido Frank O'Connor (1963), de Sean O'Faolain (1948) (eles próprios grandes escritores de contos) e, mais recentemente, de Heather Ingman (2009).

<sup>12</sup> É curioso o motivo pelo qual, segundo Heather Ingman (2009), as mulheres escritoras desde cedo se interessaram pela escrita de contos: por um lado, a falta de tempo de que dispunham para escrever (não esqueçamos que eram na sua maioria donas de casa) e também, como leitoras, para ler, e a maior facilidade na sua publicação, em revistas, considerando o contexto da época no qual o seu papel como grupo social era apagado da sociedade, coartando-lhes qualquer visibilidade editorial.

representa essa dualidade tradição/modernidade que caracteriza a literatura irlandesa contemporânea, tendo Claire Keegan como uma das suas protagonistas, que, com a sua originalidade, o revitaliza e transfigura<sup>13</sup>.

É, assim, o tratamento que Claire Keegan dá aos temas habitualmente presentes no conto irlandês que marca a singularidade da sua escrita, num, como diria Frank O'Connor, equilíbrio entre o material e o tratamento artístico (O'Connor, 1963)<sup>14</sup>. A autora não segue passo a passo os caminhos de outros/as anteriores a ela, antes serve-se desses motes em prol das histórias que brotam da sua imaginação e do olhar atento sobre a Irlanda do passado e do presente. Os seus contos conciliam a tradição e a modernidade, na temática e na forma de experimentar novas maneiras de contar<sup>15</sup>.

É hoje um facto reconhecido no mundo literário a dificuldade em escrever um bom conto. Não um que em poucas palavras conte uma história, mas um bem escrito, na sua estrutura, unidade e significado, seguindo uma lógica sequencial dos eventos, como que instantâneos da realidade, que converge para o final. “Foster” é, como a própria autora o define, uma “long short story”. Com uma extensão maior do que o normal para o género, são as suas características narrativas, estruturais e estilísticas que o definem como conto<sup>16</sup>. “Theoretical discussions of the genre explore notions such as totality, brevity, intensity, suggestiveness, unity of effect, closure, and design” (Patea, 2012b, p. 3).

O conto literário incorpora determinadas estratégias formais que lhe valem a sua identificação como forma autónoma e à qual, pela sua maleabilidade, a maioria dos tipos de literatura adere: a brevidade (calculada), a focalização num momento definidor, o reduzido número de personagens, com uma que se destaca como a principal e que é o narrador da história (na primeira pessoa), a valorização das palavras, o seu poder evocativo, a sugestividade e a inferência. A maneira como o autor adota e utiliza essas estratégias é o que determina a

---

<sup>13</sup> O académico irlandês Bertrand Cardin refere mesmo que, na literatura mais recente, este confronto tradição/modernidade, valores do passado/valores do presente, veio substituir o antigo confronto Irlanda/Inglaterra (Cardin, 2014).

<sup>14</sup> Uma boa panorâmica das temáticas marcantes do conto irlandês contemporâneo e o modo como são tratadas por alguns dos melhores contistas é-nos dado no número especial do *Journal of the Short Story in English*, com edição de Bertrand Cardin (<https://journals.openedition.org/jsse/1474>).

<sup>15</sup> Ver Lupino, 2014.

<sup>16</sup> É a questão da dimensão um dos sinais que evidencia uma evolução do pensamento crítico relativamente ao conto. Não é apenas a dimensão *per se* que define o género, como defendia, por exemplo, Edgar Allan Poe, em meados do século XIX – “We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal” (Poe, 1842/2023) –, mas todo um conjunto de características formais próprias (Goulart, 2003).

qualidade do conto. Acresce a isto o recurso frequente a técnicas igualmente presentes noutras formas narrativas como a metáfora, a elipse, a imagética e o simbolismo<sup>17</sup>.

Através de um conjunto de ações dinâmicas, a personagem central passa por diversas situações que irão facilitar a mudança que nela se vai operar. Essa mudança constitui o momento definidor na sua vida. Em “Foster”, num período que se estende pelos meses de férias escolares de verão, em meio rural, uma série de episódios formam uma teia que envolve a protagonista e que impulsionará a mudança. Cada ação contribui para o todo que forma a génese deste conto, sendo essa unidade que agarra o leitor até ao fim.

Bem na tradição do conto, ao leitor é permitido mergulhar na narrativa sem necessidade de explicações, introduções elaboradas ou preâmbulos por parte do autor, e onde a menção do lugar, tempo ou ocasião perdem relevância em muitas das ações narradas. Em Claire Keegan, lugar, tempo ou ocasião surgem por vezes como acessórios. Por exemplo, no caso do lugar e do tempo, o primeiro é referido no início, e pontualmente na história, para enquadrar ações específicas (por exemplo, onde o pai perdera o boi ao jogo) enquanto o segundo é deduzido pelo leitor em alguns momentos da narrativa, no meio de diálogos ou por entre outras ações da trama<sup>18</sup>: é no diálogo entre os personagens John Kinsella e Dan, o pai da menina, que conseguimos localizar a história na década de 80 do século XX, quando, em conversa de circunstância, são mencionadas as restrições sobre a produção agrícola e de gado pela então CEE<sup>19</sup>. De igual modo, ao marcar o quotidiano pela atividade rural, a autora estabelece uma relação entre lugar e tempo ao longo da história<sup>20</sup>. Mais uma vez se nota a originalidade de Claire Keegan na abordagem temática, ao trazer à liça uma certa ruralidade perdida. Esta é uma presença constante na obra da autora, fruto da sua própria vivência: “I’m sure that probably is

---

<sup>17</sup> A atenção que a brevidade exige dos leitores, assim como a importância do recurso à narrativa na primeira pessoa, são duas das características que, já em 1898, Frederick Wedmore salientava ao fazer a apologia do conto. O teórico alemão Helmut Bonheim salientou o facto de a limitação de extensão trazer algumas limitações à narrativa, o que implica o uso de estratégias que lhe confirmam uma linearidade, unindo a história. Veja-se, a este propósito, Reis & Lopes, 1998, p. 79 e ss.

<sup>18</sup> Como nota Claire Armistead, as histórias de Claire Keegan são “strangely timeless, tethered to chronology by the slenderest thread” (Armistead, 2021).

<sup>19</sup> Na versão alargada de *Foster*, publicada independentemente pela Faber & Faber, a inferência da datação pelo leitor é mais precisa quando, num dos serões em que a menina e os Kinsella vêem as notícias na televisão, uma delas é sobre a greve da fome de um prisioneiro do IRA, facto que aconteceu no ano de 1981 (Keegan, 2010a, p. 35).

<sup>20</sup> É interessante o facto de Keegan, hoje, relatar hábitos agrícolas, dado que, com o decréscimo da produção agrícola, motivado pela baixa das margens de lucro devido às políticas europeias, se ter verificado uma tendência para a diminuição da abordagem de temas de carácter rural na literatura contemporânea irlandesa.



the biggest influence in my work: how I was reared and who raised me and who was around me for all those years when I was developing” (entrevista de Claire Keegan, Armistead, 2021).

Edgar Allan Poe, ele próprio um dos pioneiros a admirar e impulsionar o conto na literatura norte-americana, afirmou, na recensão crítica a *Twice Old Tales* de Nathaniel Hawthorne: “no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design” (Poe, 1842/2023). E é no todo que as palavras formam que os contos de Claire Keegan são tão perfeitos. Como ela própria disse, em entrevista ao jornal *The Guardian*, em 2010, “Short stories are limited. I’m cornered into writing what I can”(O’Hagan, 2010).

O recurso à sugestão e ao implícito, elaborados mais adiante neste trabalho, é uma das técnicas inerentes ao conto. Na poupança de espaço e na economia das palavras, há um ganho para o leitor no que respeita ao uso da sua imaginação e perspicácia<sup>21</sup>. Mais uma vez pela voz da autora,

Most of the work in a piece of fiction is done by the reader, not the writer. It’s what the writer stokes up in the reader. Each reader’s private life, secret life, comes out. Imagination is stoked by the text. No two people will ever read the same book. (SCC English, 2014)

E, a suportar este recurso, uma linguagem que faz com que o leitor se sinta alerta, em suspenso do que a autora quer realmente transmitir.<sup>22</sup>

“There has to be tension, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion...” (Carver, 2003, p. 1610). Com um ritmo próprio, a intensidade da escrita e a própria tensão de alguns momentos ao longo da história são dois dos ingredientes que envolvem o leitor. O desfecho, frequentemente deixado em suspenso, apela à sua imaginação. Tal como um raio de luz que incide sobre um momento, o que aconteceu antes e o que acontecerá depois farão sentido na mente do autor, como peças de um puzzle.

---

<sup>21</sup> Citando uma metáfora criada por Julio Cortázar: “O cronista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (Cortázar, 2006, p. 152). Para Bernard Cardin, “A short story proves that there is always more than meets the eye” (Cardin, 2014, p. 7).

<sup>22</sup> Foi Walter Benjamin quem definiu essa suspensão na narrativa como “the draft which stimulates the flame in the fireplace and enlivens its play” (Benjamin, 2006, p. 372).

Tal intensidade na escrita, que num romance se tornaria cansativa, no conto contribui para realçar o momento da história, algo que o aproxima da escrita para teatro, e da poesia<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Alguns autores (Allan Poe, Frank O'Connor, Flannery O'Connor, entre outros) consideram esta ligação do conto à poesia como o fruto da influência que a tradição oral teve/tem na escrita do conto.

## 2. O conto “Foster”

O segundo capítulo irá incidir sobre a narrativa, desbravando-se o conteúdo e as personagens, num exercício que permitirá a identificação dos temas (*tropes*) que, como mencionado no capítulo anterior, são característicos de uma certa *Irishness* afeta ao género do conto na literatura irlandesa, e a forma como Claire Keegan os aborda e manipula, particularmente em “Foster”. A leitura atenta do texto e a sua contextualização fazem parte de uma metodologia de trabalho que utiliza um conjunto de competências aprendidas e desenvolvidas durante o Mestrado em Tradução relativamente ao conceito geral de tradução, a potenciais estratégias, e a normas para a resolução de problemas. E também, como se verá mais adiante, envolvendo o trabalho entre línguas (no conhecimento e flexibilização intra e inter linguística) e culturas, “reading across a distance of time and space” (Maitland, 2017, p. 10). A dupla análise do conteúdo e da linguagem do texto de partida (TP) a transferir para a audiência do texto de chegada (TC)<sup>24</sup> permitiu, assim, à tradutora, ter um melhor entendimento da obra e do carácter que, a seu ver, a autora lhe quis imprimir, o que, naturalmente, se refletiu nas opções tradutivas propostas.

Num primeiro momento, o objetivo é o de situar e desvendar os principais elementos da estrutura narrativa (a história/enredo e as personagens), contextualizados no tempo e no espaço, para, num segundo subcapítulo, se destacarem as linhas temáticas que Claire Keegan incluiu em “Foster” e como elas se posicionam dentro do panorama tópico da literatura de contos irlandesa tradicional e contemporânea, parte de uma certa “identidade irlandesa”, ou *Irishness*, que está na base da projeção do conto irlandês e do sucesso dos seus autores. A inclusão de testemunhos de Claire Keegan relativamente a *Foster*, num terceiro subcapítulo, servirá para corroborar algumas das afirmações apresentadas com a sua visão sobre esta sua “long short story”. No final do capítulo, será apresentado o percurso editorial do conto e o seu impacto no panorama literário irlandês, mesmo como fonte de inspiração de outros géneros artísticos.

### 2.1. Análise do texto

Tudo começa e acaba com uma criança. Um domingo, uma viagem de automóvel, uma menina de cerca de 10 anos (a idade da menina, uma entre vários filhos, tal como o seu nome, nunca

---

<sup>24</sup> “Subject field knowledge and (inter)cultural knowledge are perhaps the types of knowledge most often expected from a translator in more complex translation situations” (Kumpulainen, 2018, pp. 156-157).

são mencionados), calada e introspetiva, cujos pais, agricultores católicos pobres de Clonegal, condado de Carlow, em dificuldades para sustentar demasiadas crianças, ao que se somam os maus hábitos do pai, “foster her out for the summer” para a quinta de uns parentes (supostamente a irmã da sua mãe e o marido) no condado vizinho de Wexford, enquanto a sua mãe está quase a dar à luz mais um filho. A menina nunca conheceu esses parentes do lado da mãe, John e Edna Kinsella, não sabe o que a espera, se vai ser bem tratada ou não (ainda que o imagine), e durante quanto tempo lá ficará<sup>25</sup>.

O tempo é um verão, algures na década de 1980<sup>26</sup>. O verão é o período escolhido, por ser a época das férias escolares mais longas, onde faria sentido a menina ausentar-se por um período maior.

O local, a Irlanda rural, ainda intocada pela massificação dos anos do Tigre Celta, uma quinta em Wexford, algures entre a cidade de Gorey e a vila de Courtown. A indefinição do lugar é propositada, dado que, para a autora, basta apenas dar a perceber ao leitor que esta é uma história de um mundo rural. O resto fica por conta das personagens e das mensagens que elas transmitem ao leitor.

A história é narrada na primeira pessoa, em tempo real, pela menina que permanece sem nome. Em vários momentos ela é chamada de “child”, “leanbh”, “girleen”, “Long Legs”, “Petal”. Mais do que o interesse pelo seu nome, é aqui relevante o facto de estes serem termos utilizados para os adultos se dirigirem às crianças. Eles podem ser mais ou menos carinhosos, dependendo de quem os utiliza, mas nesta história eles refletem o carinho com que a menina é tratada naquele verão, longe do acusatório “you” proferido pelo seu pai.

Sob o olhar atento e curioso da criança, a que acresce a sua imaginação, refúgio das crianças caladas, quietas, a quem não é prestada muita atenção, vão-se estabelecendo os primeiros contactos e interações com aquele casal também solitário. Ela sabe que aquela é uma casa diferente da sua, não só onde poderá comer melhor, banhar-se em condições, ver televisão, comer guloseimas, etc., e onde haverá “room to think” (Keegan, 2010b, p. 6). Os laços que se criam entre a menina e cada um dos Kinsella à medida que os dias correm, ao ritmo lento da

---

<sup>25</sup> Claire Keegan, numa entrevista, sugere que Edna Kinsella seria uma irmã mais velha da mãe da menina (SCC English, 2014), o que se entende, se se pensar na preocupação de Edna para com a mãe e a sua vontade de ajudar.

<sup>26</sup> Tal como já referido anteriormente, na versão abreviada de “Foster”, que serviu de base a este trabalho, apenas podemos deduzir a década, graças aos diálogos entre as personagens quando se referem à situação económica. Na versão impressa, alargada, há uma referência mais concreta no texto que permite identificar o ano: 1981.

vida no campo, e a atenção que lhe é dedicada, acontecem de forma diferente. A senhora Kinsella dá-lhe banho, penteia-a, senta-a no colo, murmura “If you were mine, I'd never leave you alone with strangers” (Keegan, 2010b, p. 12), num cuidado muito maternal. John aprecia a companhia daquela menina sossegada, que corre depressa, com quem brinca, a quem dá livros para ler e dinheiro para guloseimas quando vão à cidade, e que o segue nas suas atividades na quinta. Tudo isto é um grande fortalecedor da relação que se desenvolve entre ambos.

Os dias passam a um ritmo que faz a menina sentir-se feliz. Ela ajuda Edna Kinsella no cuidado da casa, numa dinâmica típica de mãe e filha que partilham as tarefas da casa (os “gendered rituals”<sup>27</sup>), faz as suas corridas cronometradas por John Kinsella, partilha também as refeições e o serão. No meio, há uma ida à cidade vizinha de Gorey para lhe comprarem roupa e guloseimas; até aí ela vestira umas roupas de rapaz que a Senhora Kinsella lhe dera.

E, no entanto, nem tudo é perfeito. Numa casa onde lhe é dito que não há segredos, existe um. Através da maledicência de uma vizinha invejosa, a menina fica a saber da existência do filho dos Kinsella, morto afogado no poço da casa e cujas roupas tem estado a usar. Na sua mente, desiludida, ela pensa que há coisas que são sempre iguais, mentiras que se repetem, mas é John Kinsella que aproveita o momento para lhe ensinar sobre emoções, aquilo sobre o que devemos falar e o que guardamos para nós. “Many’s the man lost much just because he missed a perfect opportunity to say nothing” (Keegan, 2010b, p. 25)<sup>28</sup>. E isso faz parte do crescimento. Nesse momento, a criança sente a presença da figura paternal que não tem na sua casa.

Considera-se que a opção de Claire Keegan por uma rapariga foi deliberada, no sentido de fugir à linearidade de escolher um rapaz para corresponder ao filho morto dos Kinsella. Se existe uma tendência por parte de Edna “substituir” o filho perdido e, de certo modo, reviver/recuperar um passado materno feliz, para John isso não acontece. “Long legs” não é a criança que vem ocupar o lugar do seu filho. A atenção e o carinho que lhe dedica vêm do sítio certo. Com a decisão de ir à cidade para finalmente comprar roupa nova (para raparigas), ele quer ajudar a mulher a compreender isso<sup>29</sup>. Esta é, assim, também uma história de como a dor da perda se pode atenuar pelo carinho. Há esperança. Onde havia duas luzes, há agora três: “the two lights are still blinking, but with another, steady light, shining in between” (Keegan, 2010b, p. 26).

---

<sup>27</sup> Rituais que constituem momentos onde se fortalecem os laços entre mães e filhas. Ver D’Hoker, 2013, p. 198.

<sup>28</sup> Como que uma alusão à própria arte da omissão, característica do conto.

<sup>29</sup> Declan Kiberd (2018) sugere neste ponto um outro elemento da tradição folclórica segundo o qual o vestir as roupas de alguém morto poderia fazer com que o seu espírito regressasse e levasse consigo o vivo.

Para a menina, John Kinsella é o que o seu pai não é. A mestria da escrita da autora faz-nos perceber como o amor e o carinho podem ser dolorosos ao acentuarem a sua própria falta:

Kinsella takes my hand in his. As he does it, I realize that my father has never once held my hand, and some part of me wants Kinsella to let me go, so that I won't have to think about this. It's a hard feeling but, as we walk along, I settle and let the difference between my life at home and the one I have here be. (Keegan, 2010b, p. 24)

Uma série de acontecimentos (a ida à vila, o velório, as várias tarefas da casa e do campo) como que antecipam algo que está para acontecer. Facilitado pela narração da menina no tempo presente, o leitor, tal como a narradora, permanece em suspenso, numa deriva que encaminha, inevitavelmente, para o final. Previamente anunciado pelos artigos escolares expostos nas montras das lojas, é uma carta da mãe que pede o seu regresso. Trata-se de um fim esperado, mas que, quando chega, traz tristeza, por um lado, e resignação, por outro. Mais um acontecimento inesperado – a ida da menina sozinha ao poço onde acaba por cair, chegando a casa a pingar água – revive a tragédia, sobretudo em Edna Kinsella, mas, mais uma vez, é o marido que a tranquiliza, lembrando que estes são outros tempos e esta é outra criança.

Esta é uma história de amor e de perda e de como a dor se pode transformar em cuidado. A menina, que nunca sentira o que é importarem-se com ela, aprende o que é o afeto. Ao acolherem-na, os Kinsella ganham um alento na dor por um trauma passado. São elas as três luzes que se encontram na escuridão da solidão e da perda, brilhando, assim, as três de uma forma mais forte.

Mas esta é também uma história sobre família, sobre como os pais se relacionam com os filhos e em como o amor e o afeto podem ser encontrados fora do tradicional conceito de família e em como tal pode mudar as pessoas, no caso, uma criança negligenciada, no outro um casal em sofrimento pela perda de um filho. É, por vezes, “almost unbearably poignant in its evocation of childhood innocence and adult stoicism” (O’Hagan, 2010).

Se, por um lado, a autora faz sentir o que é ser criança e as limitações em como agir em determinadas situações – “I am in a spot where I can neither be what I always am nor turn into what I could be” (Keegan, 2010b, p. 5) –, não esqueçamos que esta é, sobretudo, uma história de *coming of age*, na qual uma criança cresce e aprende que há um outro universo de emoções

e de cuidado para além daquele de onde provém. Isso muda-a e muda a sua maneira de encarar as coisas e o seu próprio futuro.

É possível dizer-se que Claire Keegan atribuiu uma nota de otimismo a esta história<sup>30</sup>. A menina cresceu e aprendeu os afetos durante os meses de verão em que esteve com os Kinsella. Ela compreendeu que existem dois mundos, sendo um deles o que ela não quer estragar ao misturá-lo com o outro. Ao aprender que existem linhas que separam o segredo da vergonha, e que acontecimentos, emoções, pensamentos não se exteriorizam, que ficam mais bem guardados no interior das pessoas<sup>31</sup>, que ela sabe que nada, ou pouco, deve dizer, quer sobre a sua vida com os Kinsella, quer sobre a sua queda no poço, que poderia enraivecer os seus pais contra os Kinsella (sobretudo o pai, que, notoriamente, os inveja), que ela estima. Na despedida final, ao correr para eles e abraçar John ela está também a dizer à mulher que tudo está bem, que nada do que se passou a irá magoar, e, ao homem, chamando-o de “Daddy”, do que ele representa para si. Há um fechar de ciclo para ambos, e ao pai, que observa a cena, ela está também a dizer que tudo mudou. E é aqui que aparece finalmente o tempo futuro, “I will”, numa alusão ao que virá.

É este um final feliz, ou não? Na opinião da autora deste trabalho, é o final inevitável. A menina regressa a casa, como foi sempre suposto acontecer, mas mais rica, tendo vivido um momento da sua vida, um *moment of change*, onde aprendeu sobre diferenças, escolhas, responsabilidade, foi cuidada e teve o seu tempo para amadurecer. Ao ver que há outro mundo, outras pessoas, acredita-se que ela irá encarar para si outras possibilidades, uma vida diferente daquela que a sua mãe teve, encontrar um final diferente para si, tal como os finais diferentes que inventava para as histórias dos livros que John Kinsella lhe oferecera. E acredita-se que isso lhe servirá de conforto e de esperança.

Não há a intenção por parte de Claire Keegan de transmitir mensagens sociais ou conclusões. Ela quis mostrar-nos as circunstâncias das personagens. O que acontecerá depois fica ao critério do leitor, da sua imaginação, contexto de vida e modo de pensar. “No two people will read the same book” (SCC English, 2014). Keegan foca-se na qualidade do ver pelos olhos da criança

---

<sup>30</sup> O otimismo presente nas histórias de Claire Keegan é, aliás, uma característica onde mais se nota a influência de Chekhov. Para mais detalhes sobre as principais características dos contos do escritor russo, ver O'Faolain, 1948, pp. 76-100.

<sup>31</sup> “a secret is something one hides: the unspoken is something that one doesn't need to be told” (Alex Leslie, cit, in Kiberd, 2018, p. 477).

narradora. E, no entanto, nesse ver temos um retrato poderoso do modo de vida irlandês da década de 80 do século XX. Relativamente ao final em suspenso, apenas se pode especular que ela voltará no futuro para mais verões soalheiros em casa dos Kinsella.

Esta não é uma história destinada a um público juvenil, pelo que nela está implícito e toda a contextualização que a rodeia. No entanto, porque a narradora é uma criança podemos encontrar alguns traços que caracterizam a literatura juvenil, como sendo o modo como ela vê o mundo, o que aprende, os seus pensamentos face ao que assiste, e o que daí retira para o seu futuro<sup>32</sup>.

## 2.2. A *Irishness* em “Foster”

Tal como foi referido no capítulo anterior relativamente ao género do conto na literatura irlandesa, pode falar-se de um conto típica e tradicionalmente irlandês, quer no que tem que ver com a ancestralidade do “contar histórias” por via oral, quer no peso da tradição folclórica na cultura irlandesa, assim transitando para a forma escrita<sup>33</sup>. A temática, herdada do passado, reinterpretada, ou fruto da contemporaneidade e de realidades sociais diversas, é o outro contrapeso que equilibra a balança deste “conto irlandês”<sup>34</sup>.

Na releitura que caracteriza as narrativas de Claire Keegan, também em “Foster” encontramos temas que reportam àquela *Irishness*. O seu reconhecimento e interpretação auxiliaram o trabalho da tradutora, ao nível da compreensão e do que está por detrás da narrativa e que determina o “entrar” no texto para o traduzir. Ainda para mais, estando perante um género e uma escritora onde o implícito é preeminente, havendo toda uma realidade histórica, social, económica que contextualiza tanto o que está como o que não está escrito.

### 2.2.1. Família(s)

Tal como em muitas outras histórias da autora, os adultos falham miseravelmente na sua tarefa de cuidar os mais vulneráveis, as crianças<sup>35</sup>. Pelas suas palavras, “It's an examination of home

---

<sup>32</sup> Para detalhes sobre a visão do mundo pelos olhos das crianças na literatura, ver Norton & Norton, 2010.

<sup>33</sup> Numa das obras fundamentais sobre a história da Irlanda, Roy Foster (1989) destaca a importância ancestral da cultura bárdica e do poder social e político que detinham estes poetas contadores de histórias (pp. 27-28).

<sup>34</sup> O sentir próprio irlandês, fruto das suas circunstâncias, aliado à intenção do autor de marcar uma posição, ou meramente descrever uma realidade obsoleta, reflete-se na escrita, quase como uma outra personagem (Allen, 1981, p. 210 e ss.; p. 288 e ss.). Para mais detalhes sobre a temática de *Irishness*, assim como a tendência para a assimilação cultural e uma nova abordagem de temas antigos, fortemente ligados ao contexto recente da Irlanda próspera e atraente, ver Fávero, 2017. Outra boa panorâmica das temáticas marcantes do conto irlandês contemporâneo e o modo como são tratadas por alguns dos melhores contistas é-nos ainda dada no já referido número especial do *Journal of the Short Story in English*, editado por Bertrand Cardin.

<sup>35</sup> Sobre a disfuncionalidade das famílias em Claire Keegan, ver Lynch, 2015.



and an examination of neglect. I don't trust that home is necessarily where one finds one happiness. Families can be awful places, just as they can be glorious and loving" (O'Hagan, 2010).

Há diversos sinais na história que atestam este negligenciar. Desde logo, a protagonista, que permanece sem nome ao longo da história. Em vários momentos ela é chamada de "child", "leanbh", "girleen", "Long Legs", "Petal". Da sua tradução trataremos mais à frente; por agora, o interesse consiste no facto de a criança não ter sido dado um nome próprio na história. Trata-se de uma metáfora da sua vida em casa, onde a mãe luta para garantir o sustento e manter a quinta, o pai desperdiça o pouco dinheiro em jogo e bebida, e é abusivo (ainda que pareça ser um abuso mais em termos de negligência do que propriamente físico), sendo esta criança mais uma boca para alimentar, sem identidade ou individualidade próprias.

A forma como o pai se dirige à menina – "Try not to fall into the fire, you" (Keegan, 2010b, p. 7) –, esquecendo-se mesmo de lhe deixar a mala, ou verbalizando o facto de ela ser efetivamente mais uma boca para alimentar – "It's feeding them that's the trouble. There's no appetite like a child's and, believe you me, this one is no different" (Keegan, 2010b, p. 5); o diálogo dos pais que a menina ouve acerca do seu destino – "Can't they keep her as long as they like?" (Keegan, 2010b, p. 4), o pouco calor filial no seu regresso a casa, o próprio desinteresse causador das dificuldades escolares da criança, são alguns dos exemplos da falta de afeto devido a um filho. O facto de estarmos perante uma Irlanda rural, uma sociedade patriarcal, assente no sentido de comunidade e no sentido de família (católica, numerosa) – como diz Anne Enright, "the fundamental (perhaps the only) unit of Irish culture" (Enright, 2010) –, onde os membros da família mais novos são primeiramente ajudantes nas tarefas da casa e do campo, contextualiza determinados comportamentos socialmente aceites, e até esperados. Ao ser *fostered out*, a menina aguarda uma continuação do que tem em casa, na esperança de que tal não aconteça. Ela sente um misto de curiosidade e apreensão, sem saber o que a espera, quem são estes Kinsella, ou como a irão tratar<sup>36</sup>. Mas, numa reviravolta positiva, acaba por descobrir um mundo de afeto que lhe era desconhecido e ganhar uma nova perspetiva sobre o que é, ou deveria ser, uma família. É feliz, alimentada física e espiritualmente.

---

<sup>36</sup> Podemos relacionar esta apreensão com os abusos e maus-tratos por parte de famílias de acolhimento frequentemente noticiados.

Pode aqui identificar-se um dos traços que faz parte da história da Irlanda – o sistema de *Fosterage*<sup>37</sup>. Trata-se de uma tradição que foi muito importante na vida social da Irlanda gaélica e que consistia em colocar as crianças de um clã ao cuidado de outros membros do mesmo para as educarem e ensinarem até à sua maioridade. Esta prática tinha como objetivo o fortalecimento dos laços dentro do clã<sup>38</sup>. Entre os filhos “emprestados” e os seus pais de acolhimento chegavam a criar-se relações de afeto, muito mais fortes do que com a própria família biológica. Mesmo após o fim da era gaélica, este foi um dos costumes que se mantiveram, sobretudo entre as famílias pobres. Quando nascia mais uma criança numa família já carente ou com uma mãe exausta, um dos filhos mais velhos era mandado como *foster*, temporária ou mais definitivamente, para casa de um tio ou de uma tia. Tal como são os motivos nesta história: o afastamento de uma boca extra para alimentar enquanto a mãe termina outra gravidez e o pai desperdiça o (pouco) rendimento na bebida e no jogo. Mas aquilo que a menina acaba por beneficiar coincide: cuidado, proteção, educação e orientação. As relações estabelecidas dentro do *Fosterage* eram consideradas de entre as mais sagradas dentro do sistema social e essa referência não se perde em “Foster”.

### 2.2.2. O estatuto da mulher e a relação entre mães e filhas

É intencional a junção destes dois grandes temas da literatura irlandesa num mesmo ponto, dado que, em “Foster”, eles se interligam.

O estatuto da mulher dentro da família e na sociedade está sistematicamente presente na ficção irlandesa. Para além da representação ancestral da Irlanda como uma mulher<sup>39</sup>, as correntes nacionalistas da primeira metade do século XX associaram àquelas personificações o culto da Virgem Maria, e respetivas noções de pureza, virtude e castidade (como a pureza da nação irlandesa), numa mistura censurável entre a esfera privada e objetivos políticos, a abrir caminho

---

<sup>37</sup> Este sistema encontrava-se normalizado nas leis de Brehon, um conjunto de tradições que, desde tempos celtas, foram passadas oralmente, de geração em geração, e consolidadas por escrito no século VII. Estiveram em uso até ao século XVII (<https://www.courts.ie/history-law-ireland>). Mas a expressão “foster out” continua a ser usada, ainda que num tom leve, em contextos onde uma criança vai passar algum tempo fora de casa. Existiam diferentes tipos de *Fosterage*, chegando a envolver valores monetários, mas as leis eram muito estritas em relação aos deveres e à responsabilização dos *foster parents*.

<sup>38</sup> “(...) the hope was that second family might educate the child more fully than might the first, in the ways of the world” (Kiberd, 2018, p. 471).

<sup>39</sup> Hibernia, o nome latino dado à Irlanda, tornou-se a sua personificação nacional (mais ligada, no entanto, a facções anti-nacionalistas), Erin (deusa da mitologia irlandesa), Kathleen Ni Houlihan (ou *The Poor Old Woman*, o grande símbolo do nacionalismo irlandês), ou mesmo as rainhas guerreiras celtas Medhbh e Grainuaile. Sobre a representação simbólica da Irlanda como figura feminina, ver C. L. Innes (1993), *Woman and Nation in Irish Literature and Society 1880-1935*, Harvester Wheatsheaf, ou O'Brien Johnson, T. & Cairns, D. (Eds.) (1991), *Gender in Irish Writing*, Open University Press.

para a futura interligação e dependência entre a Igreja e o Estado no *Irish Free State*. Estamos perante uma sociedade de rígidas distinções sociais e expectativas morais (incidindo sobretudo numa sexualidade que era reprimida e associada a um sentimento de culpa e ao castigo) fortemente controladas pela família e monitorizadas pela Igreja Católica. Trata-se de uma sociedade, suportada pela ideologia estatal, onde as mulheres são dominadas pelos pais e depois pelos maridos<sup>40</sup>. O culto e a idealização da mãe estão associados a uma ideia de “feminismo”, que tem que ver com a diminuição da presença da mulher na sociedade e com uma regulação dos seus comportamentos por parte da Igreja e do Estado<sup>41</sup>. Nas palavras de Mary Dorcey (cit. in Coughlan, 2004), escritora irlandesa,

Silence. Repression. Censorship. Long dark winter. Poor food. Nuns and priests everywhere. Drab clothes. Censorship of books and films. Fear and suspicion surrounding anything to do with the body or the personal life. The near total repression of ideas and information. A Catholic state for a Catholic people. (p. 175)

Ora, ao longo da segunda metade do século XX, o simbolismo tradicionalmente associado às mulheres sofreu uma evolução, coincidente com a crescente secularização, a par do declínio da influência da Igreja Católica, e a globalização da Irlanda (coincidente com a sua prosperidade económica), sobretudo a partir da década de 1990, e à crescente presença e peso das mulheres na esfera pública<sup>42</sup>. E isto teve um impacto particular na figura da mãe. A “Mother Ireland” deu

---

<sup>40</sup> É interessante como, apesar de a mulher ter sido um dos arautos nacionalistas, anti-colonialistas e pró-independentistas e de orgulho nacional, tal facto não correspondeu à sua emancipação ou reconhecimento da presença social, antes pelo contrário, o carácter religioso dos nacionalistas republicanos acabou por “prender” a mulher à submissão do lar, com acesso restrito aos estudos, proibição de contraceção, divórcio ou direito ao aborto. As “unmanageable revolutionaries”, que lutaram em pé de igualdade pela independência, foram removidas e a sua participação nas lutas silenciada pelo novo nacionalismo conservador. Segundo Heather Ingman (2016), o nacionalismo na Irlanda terá cerceado os direitos das mulheres, com os símbolos nacionais a obscurecer a realidade das suas vidas e a fornecer-lhes padrões de vida restritivos e inúteis. Durante cerca de cinco décadas, entre 1922 e 1970, as mulheres não tiveram visibilidade na cena pública (a legislação de 1922 dando o direito de voto às mulheres a partir dos 21 anos foi a última reforma legislativa favorável aos direitos das mulheres, que viram a Constituição de 1937 decretar a mulher como sinónimo de mãe e colocando-as em casa – “the State recognises that by her life within the home, woman gives to the State a support without which the common good cannot be achieved”, “mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home.” (IE Const. 1937 art. 41, § 2, 1º e 2º <https://www.irishstatutebook.ie/eli/cons/en/html>). Estes artigos mantêm-se na Constituição irlandesa). Ver Bacik, 2007. Autores como Margaret Ward ou Colin Graham denunciam o silenciamento das questões de género na narrativa hegemónica da nação.

<sup>41</sup> Sobre isto, expresso particularmente na obra de Emma Donoghue, veja-se Bebiano, 2009.

<sup>42</sup> Entre 1990 e 2011 a Irlanda viu duas mulheres ocuparem sucessivamente o lugar mais elevado da nação. Como presidentes da república, Mary Robinson e Mary McAleese tiveram – sobretudo a primeira, “the woman who changed Ireland” (O’Dowd, 2023) – um papel pioneiro na projeção internacional da Irlanda e na sua modernização. O estudo de Gerardine Meaney (2010) é bastante esclarecedor sobre esta evolução de género na sociedade irlandesa nos tempos mais recentes.

lugar à mulher emancipada, cujo principal objetivo de vida não é a maternidade, não é a família, mas sim o seu sucesso e independência.

Na literatura da segunda metade do século XX, há frequentemente um conflito e uma animosidade latente entre as filhas que se emancipam ou que o querem fazer e as suas mães cativas no papel de esposas e de mães (sob a visão patriarcal de que sobre elas recai a responsabilidade pelo desenvolvimento da identidade das filhas<sup>43</sup>), ressentidas e temerosas, fonte de angústia e privação de direitos. No entanto, na literatura mais recente, tem havido uma tendência para amenizar essa relação, colocando-a sob um olhar mais positivo<sup>44</sup>. É o que faz Claire Keegan em “Foster”. Ela confronta a tradição e a modernidade: a mãe da narradora, uma das “sacrificial women” na literatura irlandesa (mães casadas com homens preguiçosos, alcoólicos, com uma prole maior do que o que é possível sustentar, que lutam para manter a casa e a quinta, enquanto eles desperdiçam o dinheiro em bebida e jogo), e, num outro patamar, Edna Kinsella, uma mulher que veste calças, gere a sua casa e o dinheiro que o marido lhe confia, colabora em pé de igualdade nas tarefas da casa e da quinta e chega a confrontar o pai da menina, fisicamente – “He waits for her to pick them [os talos dos ruibarbos] up, to hand them to him. She waits for him to do it himself” (Keegan, 2010b, p. 7) –, para além de com os seus comentários. A própria dinâmica do casal Kinsella é igualmente diferente da dos seus pais; o senhor Kinsella ajuda a pôr a mesa, prepara o chá. No paralelo que a menina estabelece com a sua própria mãe, encontramos aquilo a que Elke d'Hoker (2013) denomina como uma “similarity with a difference”: ambas mulheres, donas de casa, mas de classes diferentes, e, por isso, com reações diferentes. Como a menina reconhece, “this is a different type of house (...) This is a new place, and new words are needed.” (Keegan, 2010b, p. 8) Para além disso, há um esforço por parte de John Kinsella em lhe transmitir a mensagem da importância do estudo – “I want to see gold stars on them copybooks next time I come up here” (Keegan, 2010b, p. 34) – como um meio para algo. Quando regressa a casa, a menina traz uma visão diferente do mundo, que, crê-se, lhe permitirá construir um futuro diferente. Não existe, contudo, ressentimento ou repúdio contra a sua mãe. Ela é a sua “Mammy”, e é por isso que Edna Kinsella foi sempre “the

---

<sup>43</sup> Veja-se, sobre este assunto, a obra editada por J. van Mens-Verhulst (1993), *Daughtering and Motheering: Female Subjectivity Reanalysed*, Routledge, o artigo de Ann Owens Weekes (2000) e, de uma forma mais abreviada, Morales Ladrón, 2009.

<sup>44</sup> “In the fictional production of more recent years, however, daughters have started to prove more and more sympathetic and empathetic to the mothers’ social and cultural constraints, and to seek to recover their mother’s history and to reclaim their voice, in a quest for identity and self-knowledge which pertains to both” (Luppino, 2014, p. 3).

woman” (sem a proximidade do tratamento pelo nome próprio, ao contrário do que acontece com John Kinsella)<sup>45</sup>. Ela sabe, contudo, que, sendo a sua mãe, nas suas circunstâncias, não lhe poderá confiar tudo o que lhe aconteceu naquele verão nos Kinsella<sup>46</sup>.

Claire Keegan aborda o tema da imagem e da condição feminina na Irlanda com o objetivo de transformar a visão do que era a Irlanda<sup>47</sup> e de questionar a construção culturalmente elaborada do papel do género, mostrando a necessidade de entender e renegociar os papéis e identidades masculinas e femininas<sup>48</sup>.

### 2.2.3. A Irlanda rural

John McGahern escreveu que o conto “does not generally flourish in such a society but comes into its own like song or prayer or superstition in poorer more fragmented communities where individualism and tradition and family and localities and chance or luck are dominant” (Collinge & Vernadakis, 2003)<sup>49</sup>. A ligação à terra desde sempre representou, para muitos autores, um “sense of place” que enfunava a sua imaginação, comportando mesmo um valor espiritual. Desde o drama da *Great Famine* do século XIX, que configurou demograficamente uma Irlanda de emigrantes, até à atualidade, onde o viver da terra foi economicamente ultrapassado, ainda que, sobretudo na zona oeste do país, essas raízes se encontrem fortemente imbuídas nas manifestações culturais, a terra representava a força intrínseca da Irlanda<sup>50</sup>. Ora, Claire Keegan é frequentemente descrita como tendo reinventado essa Irlanda rural, mais uma

---

<sup>45</sup> Claire Keegan refere, a este propósito, o “power of naming” (SCC English, 2014). O facto de Edna Kinsella nunca ter dito à menina como a tratar contribuiu para que ela não soubesse como fazê-lo, remetendo-se ao “woman”, ainda para mais sendo-lhe ela uma parente desconhecida. O que terá motivado Edna a não o fazer tem possivelmente que ver com uma deliberada intenção de evitar uma aproximação, ou mesmo ligação emocional, a uma criança que lhe recorda a sua criança morta e que sabe que irá partir no final do verão.

<sup>46</sup> Se pensarmos numa das grandes autoras da segunda metade do século XX e do século XXI que muito tem abordado estas relações mães-filhas – Edna O'Brien –, em Foster, tal como em O'Brien, a história é-nos contada do ponto de vista da filha. Mas, ao contrário do, por vezes dramático, confronto entre mães e filhas presentes na obra daquela autora, em Keegan antevê-se a possibilidade de mudança e o sentido de que, para a filha, a mãe é como é, não sendo, no entanto, esse o seu caminho futuro, sem, no entanto, a antagonizar. Cf. Weekes, 2000.

<sup>47</sup> A “land of strange, throttled, sacrificial women”, como é descrito pela narradora de “A Scandalous Woman” de Edna O'Brien (1974, p. 265).

<sup>48</sup> Ver, sobre isto, Luppino, 2014 e Terrazas-Gallego, 2014.

<sup>49</sup> Gearóid Ó Tuathaigh afirma que a questão da terra e a sua evolução ao longo da história irlandesa está intimamente ligada à vida cultural do país (Mendes, 2000).

<sup>50</sup> Uma nota de lembrança da poesia de Seamus Heaney, um autor fortemente ligado à paisagem rural e ao desencanto de um mundo em mudança.

vez num equilíbrio entre o conservadorismo e o despontar de um sentido de mudança, fruto dos anos de prosperidade da década de 1990<sup>51</sup>.

À semelhança da temática presente na obra de McGahern, Keegan movimenta-se preferencialmente numa Irlanda rural, sem tempo, com os seus estereótipos de paisagem e cor, obscurecidos pelas dificuldades que os anos 1980 trouxeram a quem vivia da agricultura. Eram quintas geridas por famílias em luta com o controlo dos excedentes agrícolas impostos pelas políticas da então Comunidade Económica Europeia, a que acresciam os pais corrompidos pelos vícios do álcool e do jogo, deixando todo o trabalho de gerir as parcas finanças, a quinta e a casa às mulheres/mães.

É neste ambiente rural tradicional e intemporal que surge uma menina, à procura do seu lugar na nova comunidade onde vai ficar durante o verão. Ela habita duas realidades diferentes, ainda que num mesmo ambiente rural e, em casa dos Kinsella, integra-se numa paisagem onde os ritmos das tarefas rurais estabelecem a cadência dos dias de verão. Mas é nessa tranquilidade, imagem idílica de uma ruralidade sem tempo, que Claire Keegan introduz a mudança, a qual irá permitir à protagonista crescer e evoluir na sua maneira de ver o mundo. Todos os pormenores do que se vai passando no dia-a-dia no campo, a rotina, os imprevistos que se intrometem nessa rotina, e que fazem parte da vida no campo e em comunidade, como a ida ao velório ou a ausência de Kinsella quando vai auxiliar o vizinho ao parto de uma vaca, despoletam situações que são marcantes na vida da menina.

A virtuosidade da escrita de Claire Keegan reflete-se igualmente no modo como, através do olhar da menina, absorvemos um modo de vida e uma caracterização social que conduz à reflexão sobre temas como a vida familiar, a vida comunitária, a postura das várias mulheres que surgem na história e que são personagens no tecido social da época, as relações e interações sociais e a linguagem que as reflete, a vida no campo. É um olhar direto, do que vê e vive, mas onde a autora introduz por vezes um elemento satírico e cómico para o leitor se deleitar (é notável a descrição do velório)<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> “Prosperity, however, broadened Irish cultural and ideological horizons and brought influences of modernity to bear, both via the mediatisation of culture and widespread increased mobility. Urbanisation and internal migration caused questioning of the hitherto dominant image (and self-image) of Irishness as essentially rooted in the land, the West, and traditional ways of life” (Coughlan, 2004, p. 178).

<sup>52</sup> Sobre o uso da sátira na obra de Claire Keegan, ver Terrazas-Gallego, 2014.

Através das suas personagens, Keegan sugere temas da realidade local e das dinâmicas de duas vivências familiares diversas, ainda que ambas em ambiente rural, que trazem à reflexão do leitor a Irlanda atual<sup>53</sup>.

É ainda de acrescentar que, considerando todo o contexto económico e social que foi já referido, há igualmente um forte elemento de classe aqui presente. Estamos perante duas realidades distintas que a menina capta no seu olhar. É através da maneira como ela observa a casa dos Kinsella e se admira, a consciência das suas roupas sujas e descuidadas, que nos apercebemos da carestia da sua vida e da sua entrada na vivência num mundo diferente e de como era posta a trabalhar em casa – pelas palavras do pai, “you can work her” (Keegan, 2010b, p. 5). Tudo é diferente naquela casa, tudo é diferente nela própria. Primeiro, materialmente, depois afetivamente. Uma nova casa, onde cheira a limpeza e a comida no forno (em oposição à sua onde, no regresso, nota o cheiro a humidade e a sujidade no chão), com eletrodomésticos modernos, onde os vegetais crescem em abundância, há bastante comida na mesa, as vacas dão muito leite e o poço tem sempre água. Essa diferença de situação exprime-se nos comentários despetosos do pai, nas mentiras relativamente à sua vida que sente necessidade de inventar, e no questionário intrusivo que uma vizinha lhe faz sobre pormenores da vida de John e Edna Kinsella. É uma caracterização da diferença revelada nos detalhes. Em Claire Keegan, *God is in the details*.

### 2.3. A autora e a escrita de *Foster*

A intenção de Claire Keegan é a de “abrir a obra ao leitor”, sendo que a maioria dos contos nasce a partir de imagens que brotam da sua mente. A partir delas, é a imaginação que guia a escrita da autora, como uma mediação entre o seu mundo interior e o mundo exterior onde vive, adicionando-lhe a emotividade essencial.

A writer's mind is so much soil; an idea is the seed ; the seed grows in his mind, swells and burgeons in his imagination, excites him as it stirs there, awakens other cells that stir and dance and form strange patterns and combinations, touch the cell of memory, the cells of desire, sets up in the uncharted geography of the brain a bubbling fermentation that finally overflows as the liquor of his art. (O’Faolain, 1948, p. 155)

---

<sup>53</sup> Segundo Annie Clarkson, personagens que são “peculiar people, stubborn in their own way, affected by the past, and have been brought to where they are by circumstance” (Clarkson 2012, cit. in Terrazas-Gallego, 2014).

No caso de *Foster* a imagem iluminadora foi a de um poço, um balde e uma menina a ver o seu reflexo na água. Daí em diante, a história começou a fluir, numa tentativa de a autora dar sentido ao que lhe assomou à imaginação, e, ao mesmo tempo, afastar essa imagem, “resolvendo-a” na sua mente<sup>54</sup>. “For me, writing is a way of understanding something and, as such, a journey into the unknown” (O’Hagan, 2010). A esse desconhecido, a autora vai acrescentando a sua percepção da realidade e da história, com um toque de subversão e crítica implícita, através de um conjunto de peças de puzzle que se vão juntando e, assim, fazendo sentido no todo<sup>55</sup>. Keegan busca o sentido do mundo, “capture the inarticulate”, a partir do que lhe vem à mente e depois “Get it out there” (Muir, 2010).

*Foster* foi, para Claire Keegan, uma oportunidade para explorar o mundo do “lar” e da negligência a que uma criança pode ser votada, a sua vulnerabilidade, atestando a sua convicção de que a casa materna e paterna não é necessariamente onde os filhos são felizes. “I am interested in power, in how we treat and mistreat each other within our relationships and particularly in the relationships between parents and children” (Black, 2010). Tendo ela própria sido professora de crianças, permanecendo até hoje a ligação a esse mundo, ao visitar escolas, dar palestras e fazer leituras dos seus livros, o seu interesse foi também o de perceber do que é que mais necessitamos na nossa vida, sobretudo na infância. Comer, ser bem alimentados. E é esta satisfação que se salienta como um dos aspetos que a narradora de *Foster* refere ao sentir-se bem, feliz, numa outra casa onde há muita e boa comida e até guloseimas. E, tal como na natureza, algo que foi negligenciado desabrocha quando é cuidado; o mesmo acontece à menina de *Foster*.

Mas é também o seu encanto pela maravilha e pureza com que as crianças olham (atentamente) o mundo que se manifesta neste conto – “that sense of wonder and that sense of freshness” (SCC English, 2014). Keegan mostra como são diferentes o conhecimento e a apreensão da realidade por uma criança, neste caso na Irlanda dos anos de 1980, mas que é também intemporal.

---

<sup>54</sup> Foi, aliás, esta vontade de completar a história seguindo a imagem, que levou Keegan a escrever uma versão mais alargada do conto publicado na revista *The New Yorker*, originando a posterior publicação em livro, pela editora britânica Faber & Faber. De acordo com as suas palavras, “Foster” “was very well done but wasn’t the whole story. It had some layers taken out” (O’Hagan, 2010).

<sup>55</sup> “That’s the only way I know how to do it: by just trying one word over another. To some extent it’s a matter of elimination, trying on different things which don’t work until you come to something which is probably fairly simple which does” (Black, 2010).



Interessante é igualmente o facto de a obra de Claire Keegan, para além das imagens que surgem na sua mente e que “exorciza” através da escrita, se caracterizar pelas imagens que forma, ou sugere, na mente das personagens, cabendo ao leitor a sua descodificação e interpretação, criando, por sua vez, na sua própria mente, as imagens, alimentadas pelas palavras que não são expressas, pela sugestão e pelo implícito.

Terá sido, aliás, a ausência de livros na infância de Claire Keegan, com exceção da Bíblia e de livros sobre agricultura, que espreitou a sua imaginação e lhe aumentou a avidez pela leitura. As imagens coloridas do livro sagrado contrastavam com a impressão que deixou na menina Claire: “That was the first, and the most, adult book I've ever come across... It is about the awful things that we do to each other” (Black, 2010).

Foram também imagens, as do verão (para a autora, a época natural do ano para a história acontecer), a determinar *Foster* como uma “long short story”. O encaixe que a autora delas vai fazendo na escrita sobre aquelas duas famílias contribuiu para o desenho de uma história e a sua dimensão certa. “It would be too long if it was longer and too short if it was shorter” (Black, 2010).

#### **2.4. Percurso editorial, receção crítica e impacto de *Foster***

Após, em 2009, ter ganho o Davy Byrnes Irish Writing Award<sup>56</sup>, o conto “Foster” atingiu tão grande sucesso que, em 2010, a revista americana *The New Yorker* decidiu publicá-lo na sua edição de fevereiro. Seguiu-se a edição impressa, para a qual a autora decidiu fazer uma versão mais longa – “a long short story” – logo editada pela Faber & Faber. É altamente aclamada pela crítica e muito bem recebida pelo público, elevando o nome de Claire Keegan entre as escritoras irlandesas contemporâneas. Ainda que não tão prolífica como Edna O'Brien ou Éilís Ní Dhuibhne, o seu estilo peculiar garante-lhe um lugar entre as consagradas.

*Bestseller* internacional, *Foster* está hoje traduzido em mais de 30 idiomas e tem recebido da crítica um aplauso unânime, valendo-lhe elogios na generalidade dos meios de comunicação social anglo-saxónicos, como “a master class in child narration” (*The New York Times Book Review*), “a sublime short story” (*The Guardian*), “Among the finest stories written recently in English” (*The Observer*), “something of a specialist taste” (*The Telegraph*), “Very few novels

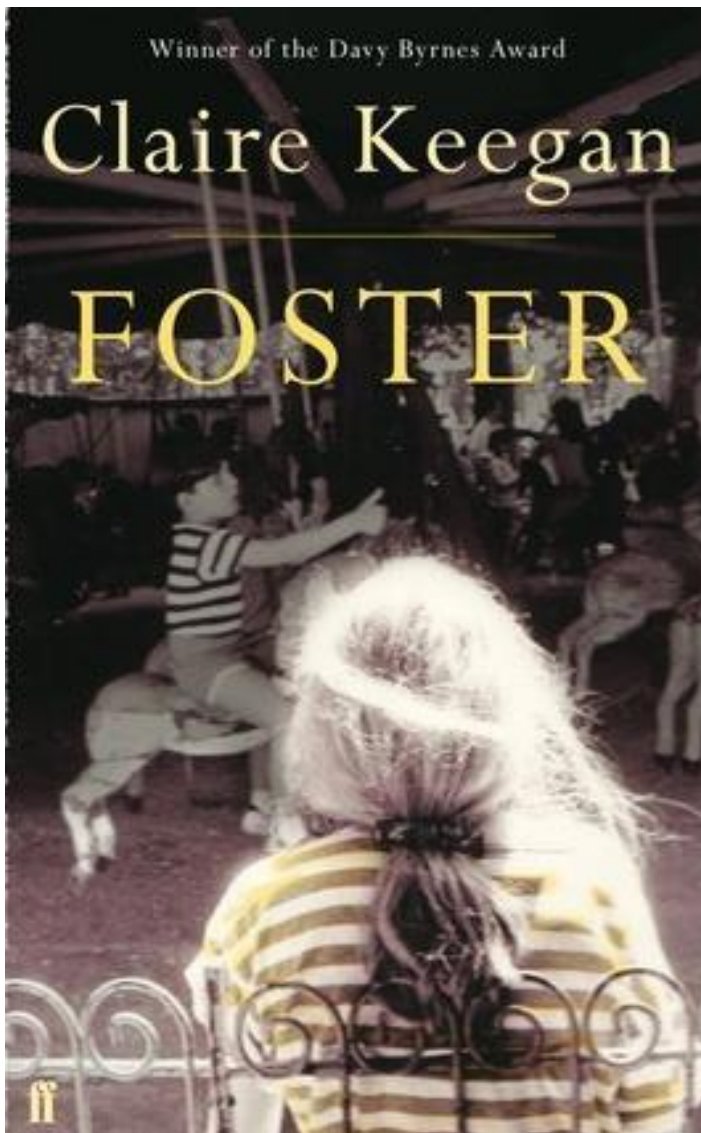
---

<sup>56</sup> O Davy Byrnes Short Story Award, nome do proprietário de um dos mais conhecidos *pubs* de Dublin, tomado como personagem de *Ulisses* de James Joyce, é hoje um dos mais lucrativos e prestigiantes prémios literários da República da Irlanda.

have the formal perfection, narratorial poise and sublime ability to make the unsaid and unsayable glow, as Foster does” (The Irish Times), “wonderful story” (*The Scotsman*), “superb short story” (*SCC English*), “Un libro sublime” (*Babelio*), “véritable petit bijou de subtilité” (*Critiques Libres*), entre muitos outros.

Como resultado da receção efusiva deste conto e reflexo do elevado número de críticas eloquentes, o impacto de *Foster* manifestou-se também na sua adaptação radiofónica (em 9 de março de 2015, na “Afternoon Reading”, programa da estação BBC Radio 4), inclusão no conjunto de obras a ler para realização do exame do Irish Leaving Certificate (exame final do ensino secundário na República da Irlanda), e, mais recentemente, na sua premiadíssima adaptação cinematográfica ([An Cailín Ciúin/The Quiet Girl](#), 2022), num filme praticamente todo falado em irlandês (Gaeilge), no que só por si constituiu uma vitória para a exibição mundial da língua oficial da Irlanda.

A capa da edição original impressa de *Foster* é a fotografia de uma menina em frente a um carrocel nos Jardins do Luxemburgo em Paris, que lhe foi oferecida por Madeleine Green, mulher de John McGahern. A imagem de uma menina “a olhar de fora” para outro menino a andar no carrocel, possivelmente a acenar aos seus pais, e vestindo ambos t-shirts semelhantes, em que varia apenas a cor, ilustra esta história de redenção de um casal por um filho perdido, através da estadia de uma outra criança, uma menina, também ela carente de atenção e cuidado. Para além da imagem, a fotografia tem igualmente um significado particular, dado que Keegan é frequentemente identificada pela crítica como a herdeira literária de John McGahern, tendo a própria reconhecido, em diversas ocasiões, a influência do autor na sua obra, nomeadamente ao nível do ambiente em que se desenrolam as suas histórias e do estilo (ainda que, ao nível da temática, a sua matéria essencial sejam as referências da sua geração, reinventando *tropes* antigos segundo a visão atual). Na sua coletânea *Walk the blue fields*, Claire Keegan dedicou um dos contos a McGahern, “Surrender (after McGahern)”. Não é, assim, de estranhar que, quando da oferta da fotografia de uma menina, para a sua história de uma menina, Keegan tenha concluído “there's the cover” (*SCC English*, 2014).



(fotografia do livro da autora deste trabalho)

### 3. Traduzir “Foster”: princípios teóricos

What is translation? On a platter  
A poet's pale and glaring head,  
A parrot's screech, a monkey's chatter,  
And profanation of the dead.

—Nabokov, On Translating "Eugene Onegin"

O terceiro capítulo é dedicado à contextualização teórica a partir da qual se desenharam as estratégias para a tradução de “Foster”.

Sob a influência de muitos outros autores e correntes da área da tradução, há, no entanto, um conjunto de ideias que balizou teoricamente este trabalho, sustentando os seus princípios metodológicos e referenciais. Tomam-se, assim, para análise diversos conceitos que emergiram como essenciais para a compreensão das várias opções de tradução do conto, sustentados pelas posições teóricas dos seus protagonistas: a domesticação e a estrangeirização, propostas por Friedrich Schleiermacher e re-avaliadas por Antoine Berman e Lawrence Venuti; a refração de André Lefevere; os pressupostos como um dos fatores intratextuais da análise do texto de partida, conforme definidos por Christiane Nord; o conceito de implícito, trabalhado por autoras como Marianne Lederer, Catherine Kerbrat-Orecchioni e Mathilde Fontanet, entre outros.

Saliente-se que contribuições teóricas adicionais são igualmente mobilizadas, por novas perspectivas interessantes relacionadas com a tradução e com a abordagem aqui presentes, abrindo portas a pontos de análise alternativos.

#### 3.1. Schleiermacher, Berman e Venuti: para além da domesticação e da estrangeirização

Desde as origens da discussão sobre como traduzir, ainda na Antiguidade Clássica com Marco Túlio Cícero como figura de proa, a questão central ao longo do tempo tem sido as diferenças entre a tradução “palavra a palavra” ou “sentido a sentido”, i.e., tradução literal ou tradução livre/do sentido. Com “diferentes graus de ênfase em consonância com diferentes conceitos de língua e de comunicação” (Bassnett, 2003, p. 80), estas duas conceções e respetivas discussões foram reaparecendo ao longo da história, justificadas por contextos sociais e políticos que determinavam o enfoque, quer numa tradução à letra que não “ameaçasse” a adulteração do que

originalmente estava escrito, quer numa tradução enquadrada e adaptada às culturas de chegada, implicando, respetivamente, uma menor ou maior responsabilização do tradutor relativamente ao texto produzido.

Já em inícios do século XIX, e indo além desta dicotomia de base, que, aliás, rejeita, pela sua simplicidade, Friedrich Schleiermacher introduziu dois conceitos que, segundo ele, determinavam a tarefa do tradutor do texto literário. Na conferência proferida na Real Academia de Berlim, em 1813 – *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*<sup>57</sup> –, Schleiermacher apresentou a sua visão sobre a tradução: “Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direcção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele” (Schleiermacher, 2003, p. 61). Ao assumir uma notória preferência pela primeira, ele trouxe à liça o conceito do “estranho”, que deve ser sentido pelos leitores do TC, abrindo caminho a aspetos inovadores transportados pelo TP, que funcionariam como o veículo de uma cultura diversa a incorporar no corpo de conhecimentos da cultura de chegada.

Considerando os ganhos e as perdas ao adotar esta estratégia, destaca-se a perda, ou alteração, de alguma da informação do TP, ganhando-se na conformidade ao TC. Já na estratégia alternativa, o apego ao TP, sustentada pela necessidade de preservar a mensagem de partida, pode causar uma deformação das próprias convenções da língua de chegada. E, para Schleiermacher, tal seria intolerável na sua língua materna, o alemão<sup>58</sup>. É, assim por isso, e pelo que considera como óbvio, que há da sua parte um afastamento da tradução que se restringe apenas à prossecução da equivalência linguística do TP para o TC (“saber que expressão numa língua corresponde a qual na outra língua, é questão em que raramente pode ocorrer dúvida que não possa ser imediatamente resolvida”, Schleiermacher, 2003, p. 37), por ele tida como um processo mais mecânico no qual a língua do tradutor se molda segundo o universo lexical e sintático do original.

Esta secundarização da abordagem orientada sob os aspetos linguísticos permite o realce, particularmente na tradução literária, do papel da compreensão e da interpretação do TP no

---

<sup>57</sup> Na edição portuguesa de 2003, pela Porto Editora/Elementos Sudoeste, com tradução de José M. Justo, *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*.

<sup>58</sup> Não pode esquecer-se todo o contexto em que Schleiermacher desenvolveu a sua perspetiva teórica. Para os representantes do Romantismo alemão, tais como Wilhelm Humboldt, que considerava a língua como uma condição da vivência e pertença individuais, a tradução surgia como um instrumento de inovação formal, uma força criativa “building languages, literatures, and nations” (Venuti, 2021, p. 83) e o povo alemão “best suited to the foreignizing translation that seeks to conform to linguistic and cultural differences” (Venuti, 2021, p. 498, segundo Schleiermacher, 2003, p. 149).

contexto e no meio em que foi produzido<sup>59</sup>. Assim, o tradutor tem, em primeiro lugar, de descodificar o processo criativo do autor, de forma a construir as interpretações subjacentes ao processo criativo. “O leitor da tradução só chega a igualar-se ao leitor da obra na língua original quando consegue, a par do espírito da língua, pressentir também o espírito próprio do autor na obra” (Schleiermacher, 2003, p. 99).

No entanto, a rejeição de Schleiermacher de qualquer outra alternativa à sua dupla visão sobre o processo (“para além destes dois métodos, não pode haver um terceiro que tenha em vista um objeto definido. Não são, simplesmente, possíveis outros géneros de procedimento”, Schleiermacher, 2003, p. 65), é questionável. Considerando a tradução que neste Trabalho se apresenta e as estratégias que estiveram por detrás das decisões adotadas, é possível, de facto, a existência e a combinação de ambos os métodos, e até a possibilidade de haver outras soluções, ou mesmo a intervenção da sensibilidade pessoal da tradutora, assente no seu conhecimento da restante obra da autora e dos princípios que orientam a sua escrita<sup>60</sup>.

Houve, por um lado, uma aproximação ao TP, mantendo-se determinadas referências que podem ser consideradas estranhas na cultura de chegada, a bem da coerência narrativa e da compreensão do sentido que, no entendimento da tradutora, a autora quis conferir ao texto. Elas vêm, inclusivamente, enriquecer o universo cultural do leitor de chegada, “obrigando-o” a conhecer algo que é estranho à sua cultura, abrindo-se a uma outra realidade de que, de facto, a obra trata (numa tradução “adequate”)<sup>61</sup>. Por outro lado, houve situações em que a decisão da tradutora foi a de aproximar o TP à cultura de chegada, adaptando os elementos estranhos, sempre que existisse uma correspondência/equivalente concetual, de forma a tornar o texto mais familiar ao leitor, numa tradução “acceptable”<sup>62</sup>. Tal como afirma Munday, “domestication and foreignization are considered to be not binary opposites but part of a continuum” (Munday et

---

<sup>59</sup> Por enfatizar a necessidade da compreensão do discurso escrito, o conceito ou pensamento por detrás da obra, Schleiermacher é também considerado o fundador da hermenêutica moderna, i.e., “the art of understanding particularly the written discourse of another person correctly” (Schleiermacher, 1998, p. 3), que Venuti viria a aprofundar e redefinir.

<sup>60</sup> Pelas palavras do filósofo Wittgenstein, citadas por Steiner, “Como traduzir (quer dizer substituir) este gracejo (por exemplo) por um gracejo noutra língua?”, e o problema poderá ser resolvido; mas não há método sistemático que diga como fazê-lo.” (Steiner, 2002, p. 313)

<sup>61</sup> Essa estranheza foi mitigada com o recurso ao uso de notas da tradutora, sempre que tal se justificou e sem causar disrupção à leitura.

<sup>62</sup> Recorre-se aqui aos conceitos de Gideon Toury de textos de chegada “adequate” e “acceptable”, consoante a sua ligação à cultura de partida ou à cultura de chegada. Veja-se Munday, 2022, pp. 153 e ss.

al., 2022, p. 191). A flexibilidade na adoção das duas visões, conciliando-as, contribuiu para uma tradução completa, nas suas variantes narrativas<sup>63</sup>.

A partir do trabalho de Schleiermacher, diversos autores têm vindo a desenvolver abordagens teóricas centradas no trabalho dos profissionais da tradução, de uma forma culturalmente dialogante. Tal é o caso das propostas de Antoine Berman e Lawrence Venuti, em cujas obras encontramos múltiplos paralelismos com outros modelos de tradução assentes numa dualidade incorporada nas várias vertentes do conceito de equivalência<sup>64</sup>, ou derivando para perspetivas de carácter mais funcionalista, para as relações com o texto e a cultura de chegada, e para a existência de normas literárias que condicionam as escolhas e as estratégias do tradutor<sup>65</sup>.

No seu ensaio de 1985, *L'épreuve de l'étranger* (posteriormente traduzido por Lawrence Venuti como *Translation and the trials of the foreign*, capítulo 22 da sua obra de 2001, *The Translation Studies Reader*)<sup>66</sup>, Antoine Berman defende a “l'épreuve de l'étranger” – “the trial of the foreign” –, numa clara alusão ao papel do estranho na tradução e no enriquecimento do TC, tendo em conta o grau de “estranheza” que ele pode suportar, pelas suas próprias estruturas linguísticas e semânticas, o qual é determinado pela análise textual. Essa é a “prova” (“épreuve” – “trial”) pela qual o tradutor tem de passar para “receiving the Foreign as Foreign” (Berman, 2014, p. 248), assim concretizando o que o autor chama da “properly ethical aim of the translating act” (Berman, 2014, p. 248)<sup>67</sup>. Oposta a ela estaria a naturalização/domesticação da tradução. A leitura atenta do TC é necessária para evitar a armadilha da comparação, tendo em

---

<sup>63</sup> Como Umberto Eco (2005) escreveu, sabendo-se que não se pode dizer a mesma coisa, pode dizer-se “quase” a mesma coisa. E é preciso negociar para determinar a extensão e a flexibilidade desse “quase”.

<sup>64</sup> Como exemplos, a vertente comunicativa vs. a semântica, desenvolvidas por Peter Newmark, ou as dinâmica e funcional, por Eugene Nida. Citando este último, e considerando que as diferenças culturais do presente TP e o contexto de chegada não são imensamente diferentes, sendo a língua de origem – o inglês – comumente traduzida em Portugal, “A maximal requirement for translational adequacy would mean that the readers of the translation would respond to the text both emotively and cognitively in a manner essentially similar to the ways in which the original readers responded” (Nida, 1991, p. 26).

<sup>65</sup> Alude-se aqui genericamente às perspetivas teóricas relativas à tradução de Katharina Reiss, Itamar Even-Zohar e Gideon Toury (“all utterances which are presented or regarded as such within the target culture, on no matter what grounds”, Toury, 1995, p. 32).

<sup>66</sup> Para este trabalho foi consultada a 4.<sup>a</sup> edição desta obra, com data de 2021.

<sup>67</sup> Nessa prova, o tradutor conta com o conhecimento de um conjunto de 12 “tendências deformantes” que o irá ajudar: racionalização, clarificação, expansão, enobrecimento e popularização, empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, destruição do ritmo, destruição de padrões linguísticos, destruição de estruturas vernáculas ou a sua exotização, destruição de expressões e idiomatismos, e apagamento da existência de diferentes dialetos que possam coexistir no texto de origem (Berman, 2014, pp. 251 e ss.). Ao descrever estas “tendências deformantes” e, por mais redutoras que possam ser, Berman revela uma clara influência dos teóricos franceses Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet e dos seus sete procedimentos de tradução, pensados como estratégias perante situações tradutivas desafiadoras: Empréstimo, Decalque, Tradução literal, Transposição, Modulação, Equivalência e Adaptação (Vinay & Darbelnet, 1995).

conta aquelas especificidades intrínsecas à língua de chegada que, a par da estranheza assimilada, contribuem para um produto de tradução que é um novo texto, uma obra literária de valor próprio e que assim é apresentada aos seus leitores<sup>68</sup>.

Ao considerar esta temática de uma forma prática e de aplicação cultural, numa tradução virada para a domesticação, o tradutor procura um estilo no TC que se aproxima o mais possível do TP, priorizando a fluência e a naturalidade do discurso. Ao leitor é aqui, sem dúvida, “servido” o texto, o que pode causar, como referido acima, uma conformidade cultural à cultura de chegada, potencialmente mais forte. Já numa tradução estrangeirizada, o tradutor pode intencionalmente “manipular” os processos linguísticos e estilísticos da língua de chegada para salientar a “estranheza” do TP, contribuindo, assim, para trazer à tona aspetos de culturas mais marginais ou de carácter minoritário<sup>69</sup>. Esta dimensão ética da tradução foi aprofundada por Lawrence Venuti, ao colocar o tradutor e as suas escolhas como determinantes do seu próprio papel e visibilidade no processo.

Lawrence Venuti, figura ímpar dos estudos de tradução, foi outro dos teóricos que salientaram a importância da tradução da alteridade. Seguindo a herança de Schleiermacher, é a aproximação do leitor ao autor que confere ao tradutor o papel de intermediário, numa primeira fase em termos de mensagem e características do texto, focalizadas no TP, para logo prosseguir para a tradução orientada pela estrangeirização, mantendo o estranhamento do original e da cultura de partida à chegada.

A translated text should be the site where a different culture emerges, where a reader gets a glimpse of a cultural other, and resistancy, a translation strategy based on an aesthetic of discontinuity, can best preserve that difference, that otherness, by reminding the reader of the gains and losses in the translation process and the unbridgeable gaps between cultures. (Venuti, 2008, p. 264)

---

<sup>68</sup> Ver o que sobre isto diz Hewson 2011, pp. 11-13. Para aprofundamento da questão da autonomia da tradução, como um novo texto em si próprio, atente-se aos ensaios de Walter Benjamin (de 1923, *The Translator's Task*) e de Ezra Pound (de 1929, *Guido's Relations*), ambos apresentados em Venuti, 2021, pp. 90-97 e 98-105, respetivamente. Mais recentemente, sob o ponto de vista do tradutor como profissional, são fundamentais as posições de Justa Hölz-Mänttari e o seu ênfase na relação com o cliente que solicita a “ação de tradução”, e o papel do objetivo, do *skopos*, como fator decisivo para a tarefa do tradutor. Sobre estas diversas posturas, entre outras mais específicas, a obra de Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies Applications* (5.ª ed., de 2022), é essencial.

<sup>69</sup> Sobre esta vertente cultural, veja-se o artigo de Kjetil Myskja, 2013, assim como Cronin, 2010.



Consciente de que nunca haverá exatidão, pelas próprias diferenças e discrepâncias linguísticas e de expressão escrita, e pelo grau de assimilação da estranheza relacionado com o facto de se estar perante dois contextos sociais e culturais diversos, além do facto de que nenhum leitor lerá o texto da mesma maneira, o tradutor tenta aproximar o leitor de chegada aos sentidos e emoções do texto<sup>70</sup>. Desta forma, o tradutor torna-se mais visível na sua posição de intermediador entre a língua e a cultura de partida e a sua transmissão na língua de chegada e para a cultura de chegada, “approaching as closely as possible while refusing at the last moment to threaten or to reduce, to consume or to consummate, leaving the other body intact not without causing the other to appear” (Derrida, 2001, p. 175). Ele é o criador de uma nova obra, transpondo o sentido do que é estranho, e enriquecendo o universo cultural de destino; a obra final é o produto de uma atividade que reporta ao original, mas que, ainda assim, o transforma<sup>71</sup>. É essa transformação que traz o tradutor, neste caso a tradutora, para a linha da frente.

Tal como Schleiermacher, também Venuti encara as abordagens tradutivas orientadas para a linguística como um modelo conservador “that would unduly restrict [translation’s] role in cultural innovation and change” (Venuti, 1998, p. 21). A não conformidade, e mesmo o seu questionar, às normas linguísticas e culturais do TC, numa maior aproximação às do TP, são um dever ético do tradutor, que assim se afasta da opção pela domesticação da tradução. Trata-se de uma noção de fidelidade que constitui para Venuti uma forma de incorporar a estranheza na cultura de partida, enriquecendo-a, garantindo, ao mesmo tempo, a qualidade do ato comunicacional e a inteligibilidade do texto.

O ponto de toque essencial para Venuti é a questão da invisibilidade/visibilidade do tradutor e as consequências das suas opções no próprio estatuto profissional do tradutor e na importância do trabalho de tradução no universo editorial. O que tradicionalmente se considerava como um bom trabalho de tradução era aquele que originava um produto final “fluyente”, o mais próximo possível do texto de origem, quase como se se estivesse a lê-lo, variando apenas o idioma. E isso, argumenta o teórico, é o que contribui para a invisibilidade do tradutor e para a secundarização do seu trabalho. A ação do tradutor ao escolher e interpretar as mensagens (a vertente semântica da tradução), decifrando, antes de as transpor/”descodificar” para o outro

---

<sup>70</sup> Emoções estas que se supõe serem comuns à maioria das pessoas, uma manifestação de amor, falta, ressentimento, solidão, barreiras de classe, etc.

<sup>71</sup> Indo mais longe, George Steiner afirma mesmo que “Pela sua inclinação natural, a tradução excede o original” (Steiner, 2002, p. 315).

idioma, é a essência da natureza transformativa que Venuti identifica na tarefa de tradução. Afinal, a tradução é uma soma de escolhas, um processo de decisão por parte do tradutor<sup>72</sup>.

Na tradução contida no presente trabalho, tentou fugir-se à tendência da tradução “fluente” do inglês para o português, numa, como diz Venuti, “ilusão de transparência” (o produto final não como uma obra de tradução, mas o próprio original apenas noutra língua).

Todo o trabalho de investigação/imersão e conhecimento da cultura irlandesa de partida, da obra de Claire Keegan, das suas influências e temáticas, que serviram de contextualização para a tradução, permitiu que a tradutora realizasse o seu “ato tradutivo” de uma maneira informada acerca do sentido, emoções particulares e significados culturais contidos no texto que seriam importantes passar no produto de chegada<sup>73</sup>. Tal como nenhum leitor lê um texto da mesma maneira, também nenhum tradutor traduz um texto da mesma maneira, sendo nisso que se traduz a sua visibilidade, ou, se quisermos, a sua “marca” de tradução. E essa visibilidade, ou individualidade do tradutor, na perspetiva do presente trabalho, tem que ver com a adoção de estratégias que, por um lado, oscilam entre uma maior aproximação do TP ao leitor de chegada, em momentos em que “domesticá-lo” pareça contribuir para a eficácia da transmissão da mensagem (considerando as próprias especificidades do sistema linguístico ou limitações da cultura de chegada), ou que, por outro, mantenham a estranheza original – “a particularidade resistente do 'outro’” (Steiner, 2002, p. 425) –, num enriquecimento do mundo cultural e também linguístico do destinatário<sup>74</sup>. A tradutora flexibilizou o uso dos modelos para alcançar um produto final consistente a vários níveis: compreensão da mensagem, coerência na transmissão da mensagem, linguístico, sintático, etc.

### **3.2. Lefevere ou a reescrita das emoções**

Para o teórico belga André Lefevere, a tradução é uma das formas de “reescrita” das obras literárias. Ela permite a criação de “imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de

---

<sup>72</sup> Saliente-se igualmente que esta maior ou menor transformação sobre o TP tem sempre a ver com as relações de produção da encomenda de tradução, em que o tradutor se tem de cingir às exigências ou normas do cliente. E é de não esquecer igualmente que se está a falar de um contexto de tradução literária. Na tradução técnica e especializada há todo um cenário diverso.

<sup>73</sup> “As far as the translator is concerned, his familiarity with two cultural histories, those of the source and the target languages, usually comprises the conceptual field in which he transforms the original text and produces the translation” (Venuti, 1986, p. 186). Sobre questões de a tradução constituir uma “reframing” do TP, ver Faria et al., 2023.

<sup>74</sup> “The psychic health of an individual resides in the capacity to recognize and welcome the 'Other’” (Warren, 1989, p. 3).

um gênero e, às vezes, de toda uma literatura” (Lefevere, 2007, p. 18). E a “reescrita” nunca é inocente, ao nível dos resultados em novas representações dos originais. Para além de motivações ideológicas de poder e manipulação, o que interessa neste momento salientar é o facto de uma tradução ser feita dentro de um contexto do qual nasce a obra original e um outro para o qual ela é transposta<sup>75</sup>. No caso de “Foster”, a realidade cultural específica de onde provém não é assim tão diferente daquela a que se destina (para além da própria familiaridade da língua inglesa em Portugal), mas, tratando-se de outros universos culturais (e linguísticos) mais díspares, a sua transposição constitui um desafio imenso para o tradutor (já para não falar da possibilidade de existirem determinantes políticos ou ideológicos)<sup>76</sup>. Lefevere salienta, aliás, a importância que teve a chamada “viragem cultural” nos estudos de tradução que, a partir da década de 70 do século passado, alterou a abordagem tradicional, mais focada no aspeto linguístico, do ato de traduzir, para a necessidade da compreensão de outros fatores na prática da tradução, tais como o contexto e a história. E essa reescrita pode contribuir, quer para o desenvolvimento da cultura de partida, quer para o enriquecimento da cultura de chegada, assumindo que não há nos bastidores intenções de repressão, distorção ou manipulação da mensagem. A refração que, segundo Lefevere, existe sempre numa tradução, através de “misunderstandings” ou “misconceptions” do texto de origem, e que deriva do seu caráter de reescrita, é positiva, ao possibilitar a apresentação e o reconhecimento do trabalho de autores provenientes de universos linguísticos e culturais minoritários<sup>77</sup>. O leitor confia no trabalho do tradutor como intermediário neste processo, responsabilizando-o pelo compromisso que ele terá de alcançar entre o respeito pelo TP e a efetividade do TC.

Veja-se agora como o trabalho de tradução de “Foster” se relaciona com os conceitos de reescrita e, conseqüentemente, de refração, de André Lefevere.

Neste conto, a contenção emocional e a expressão das emoções (amor, inveja, medo, desconfiança, vergonha, luto) estão, na maior parte dos casos, implícitas no texto e o que não é

---

<sup>75</sup> “Translation involves so much more than the simple engagement of an individual with a printed page and a bilingual dictionary” (Lefevere & Bassnett, 1990, p. 11).

<sup>76</sup> “The problems of decoding a text for a translator involve so much more than language, despite the fact that the basis of any written text is its language. Moreover, the importance of understanding what happens in the translation process lies at the heart of our understanding of the world we inhabit” (Bassnett & Lefevere, 1998, p. 133).

<sup>77</sup> Para autores como Rainier Grutman (2006), “Recognition through refraction is precisely what writers from minorities stand to gain from being translated into global languages” (p. 40), ainda que se possa discutir a injustiça do processo e o domínio e preponderância mundiais de determinadas línguas. Atualmente, a consciência do multilinguismo e da valorização do acesso à produção literária em múltiplos idiomas, sobretudo em meio académico, é um facto, concretizando-se na criação de plataformas digitais que permitem esse acesso e descoberta (é o caso, por exemplo do projeto europeu TRIPLE (<https://operas.hypotheses.org/6219>)).

escrito ou explicitado deve ser reescrito e os aspetos da sua refração incorporados na tradução, de modo a que a audiência assimile o implícito que a autora quis transmitir e que substancia o sentido da sua mensagem, o qual, como vimos anteriormente, e tomando as palavras de George Steiner, se refere à “gama denotativa, conotativa, dedutiva, intencional e associativa das significações implícitas no original, mas que este deixa por exprimir ou exprime apenas em parte...” (Steiner, 2002, pp. 314-315).

Como será a tarefa do tradutor em transpor para o leitor de chegada as respostas emocionais ao ler uma obra, sabendo que elas são diferentes dependendo da língua e do contexto cultural?

Estudos recentes mostram que a inteligência emocional do tradutor tem grande influência nas tomadas de decisão e estratégias adotadas durante o processo de tradução, nomeadamente aos níveis do conteúdo emocional presente no TP (ao nível da perceção), nas próprias emoções do tradutor (que devem ser reguladas e controladas), e nas emoções do leitor de chegada e de partida (ao nível da expressão)<sup>78</sup>.

Ao se envolver com o texto de partida e a obra do autor de uma forma mais próxima do que o leitor “normal”, o tradutor estabelece uma relação com o autor, na qual fica a conhecer intimamente a obra daquele, quais os sentidos na forma da escrita, o seu estilo e a forma como se exprimem. Como diz Séverine Hubscher-Davidson, “entering into translation is like entering into a relationship and that, through contact with the language of others, translators can get a greater sense of themselves” (Hubscher-Davidson, 2018, p. 4). Controlar essa emotividade no processo faz parte do equilíbrio do tradutor “na corda bamba”. A transposição da informação emocional na tradução para a cultura de chegada pressupõe uma responsabilidade do tradutor em transferir essa alteridade emocional para a sua cultura sem adulterar o seu referencial<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Nas últimas décadas, também na área dos estudos literários se verificou um “affective turn” e a consolidação de uma “affect theory”, que representou uma mudança do paradigma da crítica literária centrada na identificação e interpretação do sentido dos textos para um outro segundo o qual o mundo deve ser encarado não apenas pelas narrativas e discussões sobre elas, mas cada vez mais pelos efeitos não linguísticos (estados de espírito, atmosferas, sentimentos). Ver sobre isto, genericamente, Hsu, 2019 e os ensaios da académica americana Eve Kosofsky Sedgwick.

<sup>79</sup> “Como se levasse ao ouvido uma concha, o tradutor pode escutar com toda a intensidade, mas confundir o rumor do seu próprio pulso com o ritmo alheio do mar” (Steiner, 2002, p. 426). Para um maior detalhe sobre a psicologia da tradução e todo um conjunto de atitudes, personalidades e disposições resultantes do trabalho do tradutor e até que ponto isso se reflete na sua própria satisfação profissional, vejam-se os trabalhos de Hubscher Davidson, Scheller-Boltz, Krings, Klaudia Bednárová-Gibová e Mária Majherová, entre outros, que têm contribuído para o recente impulso dado aos estudos do papel que as competências não cognitivas desempenham no processo de tradução.

Para além disso, autores como Dennis Scheller-Boltz têm-se igualmente focado no estudo das emoções envolvidas em expressões ou partes do TP que o tradutor deve transpor para o TC. Ao traduzir para uma audiência e cultura de chegada que conhece de antemão e que vai aprofundando com a experiência, ele vai fazer uso da linguagem apropriada para esse público específico, criando uma empatia que permite que o texto de partida seja, social e emocionalmente, recebido com o mesmo impacto à chegada. Ou, no caso presente, que as emoções contidas em “Foster” sejam igualmente percecionadas na tradução. Um tradutor mais familiarizado com o contexto (social, político, etc.) de uma obra e com a sua linguagem é capaz de perceber e reconhecer os conteúdos emocionalmente significativos. Daí ser importante que, ao encetar a tradução de uma obra de um autor, o tradutor conheça o resto da sua produção literária<sup>80</sup>. Isso fá-lo-á capaz de mais facilmente entrar no seu universo, captar a mensagem e as emoções, expressas ou implícitas, e ter a sensibilidade emocional para as transportar para o TC<sup>81</sup>. Um conhecedor da obra de Claire Keegan sabe da valorização que a autora dá ao que não está escrito, cabendo à tradução a capacidade de dar a entender ao leitor que algo mais se esconde por detrás das palavras, e abrindo caminho para que aquele encontre o significado desse implícito<sup>82</sup>.

### 3.3. Análise textual: os pressupostos de Nord e a intencionalidade do uso do implícito

Para além da definição de “implícito” que consta dos dicionários consultados e que genericamente se refere a algo que está escondido e não é expresso<sup>83</sup>, na *Terminologie de la Traduction*, o implícito surge como o resultado “d'une économie qu'on obtient en ne reformulant pas explicitement dans le texte d'arrivée des éléments d'information du texte de départ quand ils ressortent de façon évidente du contexte ou de la situation d'écrite et sont pré-supposés par les locuteurs de la langue d'arrivée” (Delisle et al., 1999, p. 44). Por seu lado,

---

<sup>80</sup> Carol Maier refere mesmo que “many of the texts which I worked found their way into my blood and became an integral element of my organism” (Maier, 2006, p. 144).

<sup>81</sup> “In the end that 'whole' is, of course, whatever a writer is 'getting at.' He has favourite themes, favourite subjects, favourite details to connote this, and when we come on them we subconsciously react to them, saying, to ourselves, 'Ah! He's at it again.' What this 'it' is nobody can define; it is himself, his tang, his tingle, his personality, his *manière de voir*...” (O'Faolain, 1948, p. 148).

<sup>82</sup> Hubscher Davidson (2018) dedica todo um capítulo à perceção das emoções e, especificamente, no que se relaciona com o tradutor, como a sua própria inteligência emocional e experiência de vida permite a identificação de emoções no TP e, mesmo, por vezes, a sua projeção no TC, com potenciais implicações para a sua própria saúde mental. Ver igualmente o artigo de Fadime Çoban, 2019. Estudos sobre expressões ou palavras que se identificam com emoções específicas, nomeadamente relativas a questões de género, têm vindo a ser desenvolvidos pelo alemão Dennis Scheller-Boltz.

<sup>83</sup> “Implied though not plainly expressed; naturally or necessarily involved in, or capable of being inferred from, something else” (Oxford English Dictionary, n.d.-a); “Implied (not explicitly stated); understood indirectly” (Cambridge Dictionary, n.d.-b); “Incluído ou contido, ainda que não expressado em palavras” (Priberam, n.d.).

na bibliografia consultada, verifica-se uma tendência para encontrar a definição do “implícito” como contraponto ao “explícito”, ou mesmo sob a forma de processo (implicitação vs. explicitação)<sup>84</sup>.

Na procura de fundamentos teóricos para o conceito do implícito e, porventura, a identificação de estratégias para o seu tratamento, de entre as várias abordagens e propostas de análise do texto prévias ao trabalho de tradução e de centralização nos públicos de partida e de chegada, destacou-se a de Christiane Nord, particularmente no que respeita à introdução dos pressupostos como um dos fatores intratextuais a considerar pelo tradutor<sup>85</sup>.

O modelo de análise textual de Nord nasceu da necessidade de um enquadramento teórico de base para a concretização da relação entre TP e TC, orientada para um objetivo ou funcionalidade. Esse modelo é composto por fatores extratextuais e intratextuais, de modo que todos os aspetos situacionais da produção do TP, assim como as características do texto em si possam ser identificadas e interrelacionadas, para um objetivo final. Isto porque, na senda da Teoria do Escopo (*Skopostheorie*) de Katharina Reiss e Hans J. Vermeer, em que a tradução é considerada um ato humano, dotado de propósitos e intenções, logo um processo cultural, Nord identifica os destinatários dos TP e TC como aquilo que determina a tarefa do tradutor, integrando assim a teoria de Reiss e Vermeer: “... tanto o texto fonte quanto o texto alvo, cada um vinculado à sua situação comunicativa, fazem parte de uma interação comunicativa” (Nord,

---

<sup>84</sup> “... pour comprendre le sens d’un texte, il faut bien entendu maîtriser la langue du locuteur, mais aussi se rendre compte que le sens est composé de deux parties, une partie explicite, les mots et les phrases que l’on voit sur le papier et une partie implicite qui existe sous forme de savoir préalable chez le destinataire” (Lederer, 2003, p. 4). Uma outra definição do implícito no texto é dada por Vinay e Darbelnet quando se referem às técnicas da explicitação e da implicitação utilizadas na tradução. Relativamente à explicitação: “A stylistic translation technique which consists of making explicit in the target language what remains implicit in the source language because it is apparent from either the context or the situation” (Vinay & Darbelnet, 1995, p. 342), ou, de uma forma mais abreviada, na edição original de 1977, “Procédé qui consiste à introduire dans LA des précisions qui restent implicites dans LD mais qui se dégagent du contexte ou de la situation” (Vinay & Darbelnet, 1977, p. 9). E este “what” ou “précisions”, que os autores não esclarecem, pode ser informação sintática, semântica, fonológica, ou extratextual (cultural). Vilma Pápai, referindo-se também à explicitação (uma das estratégias que ela considera como sendo uma das “translation universals”), distingue dois aspetos: como processo/técnica que visa resolver a ambiguidade e promover a coesão do TP, e como produto manifestado em informação linguística ou extra-linguística. A autora apresenta vários tipos de estratégias de explicitação/simplificação, aos níveis lógico-visuais, textuais e extra-textuais (Pápai, 2004). Outros estudos sobre os conceitos de implicitação e de explicitação aplicados à tradução têm sido desenvolvidos por E. T. Murtisari, C. Séguinot, L. Øverås e K. Klaudy. Para os aspetos concretos, como, por exemplo a “overtranslation”, que envolvem o recurso à explicitação na tradução, veja-se Becher, 2011. Interessante é igualmente a tipologia de explicitação e implicitação baseada no conceito de “explícito” desenvolvido por Sperber e Wilson (Sperber, D., Wilson, D., *Relevance: communication and cognition*, Blackwell, 1985), no âmbito da Teoria da Relevância.

<sup>85</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni vai mais longe ao subdividir a informação implícita em “pressupostos” (mais ligados à especificidade da língua de partida) e “subentendidos” (contextual). Para o modo como os elementos implícitos se manifestam na literatura na interação entre personagens, ver Kerbrat-Orecchioni & Traverso, 2007.

2016, p. 34). Dentro do que ela denomina de “lealdade”, o tradutor está comprometido pelos dois lados: o da situação do TP e o da do TC. Assim, os fatores extra e intratextuais mais não são do que a sistematização daquilo que no produto de partida e na cultura de chegada deve ser considerado para a criação do novo instrumento comunicativo.

Para este trabalho interessam os fatores de análise do TP que determinaram a transmissão da mensagem de Claire Keegan, um dos principais traços da sua escrita e as estratégias adotadas na sua tradução – os fatores intratextuais –, particularmente aquele que tem que ver com a essência do que aqui se aborda: os pressupostos.

Com a sua bagagem cultural e características estilísticas, Claire Keegan incluiu em “Foster” informações ou conteúdo não verbalizado, “presumivelmente” (utilizando uma expressão usada por Nord, 2016, p. 144) conhecido do leitor ou que ela intencionalmente deixa por verbalizar, tendo em conta a parcimónia de palavras que é típica da sua escrita e a necessidade de deixar à inteligência do autor a “leitura” desse conteúdo.

Nord considera o pressuposto como situacional, orientado para o emissor/autor e envolvendo fatores da situação comunicacional que devem ser compartilhados pelo emissor e pelo recetor, nem que para isso se torne necessário o recurso à explicitação da informação implícita para que a comunicação aconteça. Sendo um determinado conjunto de pressupostos presentes no texto implicitamente aceite pela audiência de partida, a comunicação, que a tradução viabiliza, apenas acontecerá se a audiência de chegada igualmente o reconhecer e aceitar. Ao admitir no texto literário uma dificuldade em fornecer pistas explicativas, com risco de perder o seu “encanto literário”, Nord expressa o receio de se estar a prejudicar o ato comunicativo, caso o recetor não alcance o significado que está por detrás do implícito e que o tradutor manteve da mesma forma, sem recurso a notas, ou elementos de explicitação (como, por exemplo, a expansão ou a redução textuais).

A teórica alemã identifica como principais focos de pressupostos não só os fatores e realidades situacionais da cultura de partida, mas também: “fatos da biografia do autor, teorias estéticas, tipos de textos comuns e suas características, disposições métricas, detalhes sobre o assunto, motivos, a iconografia e os argumentos preferidos de certos períodos literários, ideologia, religião, conceitos mitológicos e filosóficos, condições político-culturais de uma época, meios e formas de representação, situação educacional ou a história da recepção de um texto antigo.” (Nord, 2016, p. 172 e ss.). Para além destes, ancorados na cultura, Mathilde Fontanet realça

igualmente o implícito inerente à própria linguagem e às práticas discursivas reveladas no texto: associações entre conceitos, metáforas, conotações na linguagem<sup>86</sup>. Em “Foster”, o uso destes artifícios exprime o indizível relativo às emoções – tudo aquilo que é sentido pelas personagens e não é verbalizado ou é-o através de determinadas imagens ou atos. E é precisamente esta forma de “esconder” que confere a riqueza e qualidade da prosa de Claire Keegan.

A tarefa da tradutora no que toca ao implícito no conto foi a de identificar os elementos implícitos no TP, através de um profundo conhecimento da cultura de partida, por vezes mesmo intuitivamente, e, conseqüentemente, construir o texto traduzido de modo que todo o contexto que possibilita e viabiliza o implícito esteja presente e seja sentido na tradução. Ao respeitar essa intenção da autora em deliberadamente incluir algo que é sugerido, apenas implícito, fazendo com que os leitores descodifiquem e encontrem o seu (próprio) significado ou evolução da história, assim se concretiza o ato de comunicação da autora com os seus leitores. “To work on the level of suggestion is what I aim for in all my writing” (O’Hagan, 2010)<sup>87</sup>.

### **3.4. “Por baixo da superfície”: avaliação e tradução do implícito**

Há um conjunto de autores que, no âmbito dos estudos de tradução, se tem dedicado a avaliar as diversas formas de manifestação do implícito, e de como elas representam uma dificuldade no trabalho de tradução. Neste ponto, analisa-se como o implícito se exprime no texto de “Foster” e como ele pode ser gerido na tradução.

O princípio de que, quando tal se justifique na narrativa, a informação deve ser transmitida da forma mais indireta possível, deixando ao leitor a sua interpretação, no contexto, é, aliás, uma das primeiras coisas a aprender por parte de quem ambiciona escrever contos<sup>88</sup>.

Em vários momentos de “Foster”, tais como a ida da criança ao poço, no qual quase se afoga, quando fica a saber da morte do filho dos Kinsella através de uma vizinha maliciosa, ou mesmo

---

<sup>86</sup> Ver Fontanet, 2017, e também Mascarello-Bisch, 1998.

<sup>87</sup> Há aqui um apego ao que George Steiner define como “sentido”, o que reside “no interior das palavras” do TP mas que é muito mais do que as definições dessas palavras que podemos encontrar num dicionário. O sentido que o tradutor escolhe e interpreta/descodifica é o sentido implícito, “a gama denotativa, conotativa, dedutiva, intencional e associativa das significações implícitas no original, mas que este deixa por exprimir ou exprime apenas em parte pela simples razão de o leitor ou ouvinte nativo a elas ter um acesso imediato” (Steiner, 2002, pp. 314-315).

<sup>88</sup> É referida por Sean O’Faolain uma das cartas escritas por Chekov na qual, após ter lido uma passagem de um livro onde o luar fora poeticamente descrito com grande pormenor, diz: “No! No! ... Not that way. If you want to describe the moon just mention that the old broken bottle on the side of the mill-dam was glinting in the moonlight” (O’Faolain, 1948, p. 139).



na cena final, Claire Keegan deixa o leitor em suspenso, sem saber o que vai acontecer, à espera do pior<sup>89</sup>. Tal é reforçado pelo uso da forma verbal do presente, que marca a dimensão da mudança, a acontecer no momento imediato, com evocações de acontecimentos e diálogos marcantes do passado. Num ritmo sincopado, o leitor vai a par da criança à medida que a mudança acontece e a história evolui. Na verdade, ele funciona como um complemento à menina narradora, descodificando uma realidade que ela, por vezes, não entende<sup>90</sup>.

O final em aberto é outra característica das histórias de Keegan, em que as personagens terminam a história sem uma conclusão clara do que lhes irá acontecer futuramente. E assim também o leitor. E isso faz parte do processo narrativo. É mais uma vez Sean O'Faolain, um dos grandes pilares do conto irlandês do século XX, que diz “in practice, life does not round to any conclusion” (O'Faolain, 1948, p. 64).

Este modelo de eclipse ou de estrutura “gnomónica” na narrativa, em que o que não é dito faz parte da história, é uma herança da escrita de James Joyce. Foi ele que introduziu o termo “gnómon” em *Dubliners* para traduzir a ausência, as coisas que são deixadas de fora propositadamente como parte da estrutura narrativa<sup>91</sup>. Esta dimensão elíptica encontra terreno fértil na própria forma do conto, tal como já foi referido anteriormente, e como a própria Keegan refere, “It's a discipline of omission. You are truly saying very little. People say very little anyway. We talk a great deal, of course, but we actually say very little to each other” (Van Dusen, 2009)<sup>92</sup>. O silêncio, o falar na ocasião certa, com as palavras certas. E não é este, aliás, um dos temas desta história?<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> Segundo Grutman, “I don't think a short story is ever ended. I think a short story is like an explosion, and that the energy that it attracts throws light back to things that happened before the story began and after it ends” (Grutman, 2006).

<sup>90</sup> Para Elke d'Hoker (2013), esta é uma estratégia deliberada da autora, ao apresentar estes narradores inocentes (naïve) em alguns dos seus contos.

<sup>91</sup> O matemático grego Euclides definiu “gnómon” como a figura plana formada pela remoção de um paralelograma de um canto de um paralelograma maior. James Joyce usou esta imagem para definir aquilo que em alguns dos contos de *Dubliners* estão em falta. Para um aprofundamento do papel dos silêncios e o seu peso na narrativa em Joyce, veja-se Wawrzycka & Zanotti, 2018, ou o artigo de David Weir, “Gnomon is an Island: Euclid and Bruno in Joyce's Narrative Practice”, publicado na revista *James Joyce Quarterly*, 28(2), 1991, pp. 343-360.

<sup>92</sup> Muito comumente utilizada no cinema, a eclipse é um recurso narrativo que permite ao leitor/espectador completar na sua imaginação as sequências que são omitidas na história. Na sua definição, essa economia da narrativa que a eclipse proporciona refere as eliminações feitas como não sendo importantes para a compreensão da história (ver Ceia, 2009). Em Claire Keegan elas são-no, como modo de expressão da vida interior das personagens e das suas emoções.

<sup>93</sup> O papel do silêncio e do falar a verdade já aparecia noutra conto de Keegan, *The forester's daughter*, numa referência ao cão Judge: “Judge is glad he cannot speak. He has never understood the human compulsion for conversation: people, when they speak, say useless things that seldom if ever improve their lives.” (Keegan, 2019, p. 24)

Quando chega à casa dos Kinsella, a menina repara no seu próprio aspeto: “When she looks at my clothes, I see my thin cotton dress, my dusty sandals through her eyes” (Keegan, 2010, p. 3). Mais do que a mera descrição da sua apresentação, o leitor atento percebe a dica da autora acerca da posição social da protagonista e a sua autoconsciência e vergonha perante alguém de uma classe superior, com cuidados no vestir, na lida da casa, aquela que é uma casa diferente, onde haverá tempo e espaço para pensar e, quiçá, até dinheiro de reserva.

Não há desperdício de palavras ou descrições exaustivas que poderiam “pesar” na história e não trazer nada de novo. Se uma pista narrativa é suficiente para que o leitor assimile a mensagem, a descrição é supérflua e apenas servirá para o aborrecer<sup>94</sup>. “In the short stories it is better to say not enough than to say too much” (Chekhov, 1994, p. 198).

O uso intencional da omissão como técnica na literatura, especificamente no conto, foi teorizada pelo escritor Ernest Hemingway na sua Teoria do Iceberg (*Iceberg theory*). Baseado na sua experiência como repórter em que escrevia relatos objetivos, de entrega rápida, onde a contextualização e a interpretação eram reduzidas ao mínimo, quando começou a escrever contos manteve esse estilo “minimalista”, onde se explanavam apenas as situações e temas que estavam à superfície, deixando os mais profundos e significativos “debaixo de água”<sup>95</sup>. A qualidade do escritor revelava-se no modo como conseguia fazer todo esse implícito brilhar através do que era verbalizado. Assim, mais importante do que a omissão em si é a qualidade do que é omitido.

If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them (Hemingway, 1932, p. 303).

Há todo um conhecimento, a que Marianne Lederer chama de “compléments cognitifs et émotifs” (Lederer, 2003, p. 5) que constitui a pertinência da informação, enciclopédica e

---

<sup>94</sup> “It is half the art of storytelling to keep a story free from explanation as one reproduces it (...) The most extraordinary things, marvelous things, are related with the greatest accuracy, but the psychological connection of the events is not forced on the reader. It is left up to him to interpret things the way he understands them, and thus the narrative achieves an amplitude that information lacks” (Benjamin, 2006, p. 366).

<sup>95</sup> Numa sua carta de 1925 a Scott Fitzgerald, Hemingway expõe os seus argumentos como jovem escritor: “The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water” (Hemingway, 1932, p. 303). O artigo de Paul Smith (1983) acompanha esta teorização manifesta ao longo da carreira do escritor e de algumas das suas obras, e também o modo como rebateu os seus críticos.

emocional, na mente do tradutor e do leitor e que irá permitir ao tradutor identificar, decodificar e traduzir, mantendo os elementos implícitos relevantes no texto, e ao leitor, escolher uma obra e ser capaz de ler o sentido (fora da formulação linguística) que está por detrás do que não está explícito e sentir o que a autora quer transmitir. “La fusion de ces éléments nous permet d’inférer l’implicite sous-jacent et de comprendre le neuf apporté par le texte” (Lederer, 2003, p. 5).

As pequenas coisas que a menina de “Foster” vai observando e relatando simbolizam só para ela um modo de vida novo onde determinadas situações são sentidas com a intensidade própria de uma criança perante algo que desconhece, mas que por elas é afetada. O conto providencia o que Flannery chama “the experience of meaning”, quando se entende o sentido das coisas no contexto narrativo (Enright, 2010) e assim se capta a essência da escrita do autor<sup>96</sup>. E com isso a história sai fortalecida, pelo lado do autor e pelo dos leitores que “feel something more than they understood.” (Smith, 1983). Este mesmo princípio é reforçado por Sean O’Faolain, de uma forma bem clara:

Telling by means of suggestion or implication is one of the most important of all the modern short-story's shorthand conventions. It means that a short-story writer does not directly tell us things so much as let us guess or know them by implying them. The technical advantage is obvious. It takes a long time to tell anything directly and explicitly, it is a rather heavy-handed way of conveying information, and it does not arrest our imagination or hold our attention so firmly as when we get a subtle hint. Telling never dilates the mind with suggestion as implication does. (O’Faolain, 1948, p. 138)

O poder da sugestão oblitera a caracterização exaustiva, constituindo esta ausência de exaustividade uma espécie de pacto entre o escritor e o leitor. Uma situação, uma conversa, um gesto, uma expressão facial são sinais reveladores de personalidades ou emoções. Na hora do banho, por exemplo, “Her hands are like my mother’s hands but there is something else in them, too, something I have never felt before and have no name for” (Keegan, 2010, p. 8). A grande atenção ao detalhe, em Claire Keegan, é reveladora, no que o escritor americano Richard Ford

---

<sup>96</sup> “Every writer appeals therefore to a complex mass of emotions, of sensory experiences, of accepted, or acceptable ideas whose existence he presumes. If the reader cannot respond to this appeal out of his own experience he will not fully understand the writer.” (O’Faolain, 1948, p. 146)

elogia como a sua “patient attention to life's vast consequence and finality” (O’Hagan, 2010) e o cuidado em encontrar as palavras certas.

Outro dos exemplos mais sintomáticos das emoções escondidas por detrás de uma expressão elíptica em “Foster” é o desconforto que o leitor sente na interação entre os Kinsella e Dan, o pai da narradora, nos dois momentos do início e do fim da história, onde se cruzam. Na maior parte das vezes através de expressões banais, relacionadas com o trabalho rural ou o clima, percebe-se que há todo um tom negativo que ou é corroborado pela crítica que a menina coloca nas mentiras que o pai diz, ou é sugerido pela segura e pelo silêncio com que os Kinsella reagem às suas afirmações e na própria linguagem corporal das personagens. A insolência no modo de estar à mesa (“When we sit in at the table, Da tastes the ham and reaches for the beetroot. He doesn’t use the serving fork but pitches it onto the plate with his own. It stains the pink ham, bleeds”, Keegan, 2010b, p. 6), a necessidade de mentir (“I wonder why my father lies about the hay. He is given to lying about things that would be nice, if they were true”, Keegan, 2010b, p. 5) e a malícia nas palavras (perante a afirmação de John Kinsella de que a menina se constipou, Dan diz: “You couldn't mind them. You know yourself”, Keegan, 2010b, p. 33) remetem para prováveis altercações no passado e à inveja que Dan sente relativamente ao casal. “The short story emphasizes tone and imagery. Its maximum economy targets intensity, suggestiveness and lyricism” (Patea, 2012, p. 10). O elemento lírico deriva da tensão e da intensidade emocionais não verbalizados, mas percecionados no tom dos diálogos e na descrição dos atos e expressões físicas das personagens.

A própria natureza desempenha um importante papel narrativo, ao assumir para si o meio como situações e emoções são projetadas a partir da mente e imaginação da narradora criança<sup>97</sup>. Na verdade, os elementos naturais carregam em si o implícito que a autora não explicitou em palavras. O uso da água como elemento simbólico está presente ao longo da história: a abundância em água que os Kinsella têm, sinónimo da sua diligência e bem-estar, a água que a menina bebe do poço na tarde em que chega aos Kinsella, quase como que o seu batizado numa nova casa – “This water is as cool and clean as anything I have ever tasted. ... I drink six measures of water and wish, for now, that this place without shame or secrets could be my home” (Keegan, 2010b, p. 11); a água em que a Senhora Kinsella lhe dá banho, limpando-a,

---

<sup>97</sup> Para a manifestação da natureza numa obra específica e sua interpretação em contexto, ver Fontanet, 2020.

física e espiritualmente, da negligência de que é alvo na sua casa; o “afogamento”, tema que assombra a história, como a água que mata<sup>98</sup>.

Destacam-se ainda dois exemplos de um simbolismo associado aos elementos da natureza e ao seu peso na narrativa: a bezerra tresmalhada com que a menina se depara em duas ocasiões (pp. 18 e 22) e da qual se lembra no final, quando os Kinsella estão prestes a partir (p. 35). As vacas são animais de manada; isoladas, entram em pânico e ficam desorientadas, tal como acontece com a bezerra da história. Ora, Claire Keegan, uma apaixonada pela criação de imagens, coloca este animal perdido a simbolizar o isolamento e a solidão, numa história que é sobre pertença, sobre família e sobre o sentimento de cuidado. Para além disso, é possível encontrar-se igualmente aqui uma forte ligação à cultura irlandesa, nomeadamente ao icónico poema nacionalista de 1936, da autoria de Austin Clarke, “The Lost Heifer”, no qual a bezerra simboliza o estado irlandês independente. Para Keegan, será a bezerra perdida uma alusão à Irlanda dos anos 1980, perdida na sua identidade/modernidade e na crise económica?

O facto de a história se desenrolar num verão irlandês invulgarmente quente surge também como um indício para a felicidade que o sol e o verão trazem, sobretudo num país onde o tempo estival não tem as mesmas características de luz e calor dos países do sul da Europa. Claire Keegan faz dele, intencionalmente, um verão irlandês anormalmente quente e sem chuva – “a summer like this was never before known” (Keegan, 2010b, p. 3). Porque num verão com sol e calor, a natureza floresce e a vida no campo decorre mais lenta, lânguida e com a promessa de coisas boas, coincidindo com o tom positivo e de felicidade (ainda que temporária) que a autora quis dar à história. “I made it hot because, given that it is so long since we've had [a hot summer] it was pleasurable to write about, but because it also deepened the happiness of the summer” (O’Hagan, 2010)<sup>99</sup>.

As perceções teóricas aqui recolhidas e expostas pretendem sintetizar alguns dos princípios essenciais ao trabalho de tradução desenvolvido para este conto, nomeadamente em torno dos

---

<sup>98</sup> A própria cena em que, pouco antes da sua partida, a menina se dirige ao poço e uma mão emerge da água para a puxar, apela à crença antiga de que a mão que puxa alguém para a água é um produto do subconsciente, significando o seu crescimento, os riscos que se adivinham no seu regresso a casa. Este é um verdadeiro momento de epifania na história.

<sup>99</sup> Cláudia Lupino (1995, p. 115) chama a atenção para outro elemento folclórico que Keegan utiliza para enquadrar o percurso da personagem: quando a menina entra na casa dos Kinsella, da luz para a escuridão e de novo para a luz – “There’s a moment of darkness in the hallway; when I hesitate, she hesitates with me. We walk through into the heat of the kitchen” (Keegan, 2010b, p. 3). No seu artigo de 2015, Lupino associa a presença destes elementos do folclore a um tom que “Foster” possui de conto tradicional, com a narrativa a transportar-nos para um passado de crenças antigas.

conceitos de domesticação e estrangeirização teorizados por Schleiermacher, Berman e Venuti, numa flexibilização e adaptação que a tradutora adotou consoante os desafios apresentados. Houve, no entanto, da sua parte, uma maior tendência para a aproximação do leitor ao texto e a valorização da estranheza em favor da apreensão da mensagem em contexto, num trabalho de reescrita, como Lefevere e Steiner o caracterizam, e de valorização da cultura de partida. Neste sentido, o implícito surge neste trabalho como um elemento destacado na própria veiculação da mensagem e da emotividade contida que a tradutora tentou tornar também sua, no seu papel de mediadora num relacionamento próximo com o TP, comum a quem se dedica à tradução literária e que é testemunhada por autores como Hubscher-Davidson, Hsu e Lederer, entre outros. Em Claire Keegan o que não é vocalizado e permanece implícito faz parte da comunicação, não obstante o receio da incompreensibilidade que Nord, em particular, manifesta, e deve ser mantido de acordo com a sua relevância, podendo ser colmatado por eventuais notas de tradutor sempre que a particularidade da cultura de partida seja um obstáculo ao entendimento. A expectativa é a de que o trabalho de tradução tenha mantido o sentido que se esconde sob a omissão e a sugestão, pavimentando o caminho para o leitor mergulhar por si próprio no que está “por baixo da superfície”.

#### 4. A tradução de “Foster”

And I think one of the things that makes reading possible, or pleasurable, is that everybody knows what a day is, whether you’re on a farm in Ireland or at the top of a building in Shanghai. It’s what makes translation possible.

—Claire Keegan em entrevista a Claire Armistead

Este último capítulo centra-se nos problemas encontrados ao longo do trabalho de tradução de “Foster” e nas respetivas soluções, numa conclusão natural da reflexão que foi apresentada nos capítulos anteriores. Ele divide-se em duas partes. A primeira é dedicada aos principais desafios que a tradução de “Foster” colocou à sua tradutora, tendo em conta a sua intenção de que a versão final mantivesse o ritmo e o imaginário do original, com a mesma eficácia na transmissão da mensagem e impacto no leitor, e considerando o significado por detrás do implícito que a autora intencionalmente quis produzir. Para cada problema e respetiva proposta/justificação de tradução apresentam-se alguns exemplos, com a indicação da página respetiva do conto na sua versão original (Anexo), numa sistematização que segue em grande medida a estrutura analítica funcionalista de Christiane Nord, ainda que sem cumprir as limitações e standardizações de problemas que ela determina<sup>100</sup>.

Já o teórico checo Jiří Levý entendia a tradução como um processo de tomada de decisão no qual o tradutor, perante os problemas que se lhe colocam, tem de considerar as várias alternativas de resolução e fazer uma escolha, como se de um jogo se tratasse<sup>101</sup>. Apesar da sua tendência para visão da tradução como reprodução do TP, com o conseqüente apego a este e à invisibilidade como estado predominante do tradutor, a afirmação deste teórico é

---

<sup>100</sup> Na sua análise teórica, a alemã distingue entre dificuldades e problemas de tradução. As dificuldades estão ligadas às competências ou limitações do tradutor. Sendo mais subjectivas, elas relacionam-se com o grau de complexidade do TP (por exemplo, com os seus pressupostos e uso do implícito) e a capacidade e preparação do tradutor para compreender a mensagem do texto e a traduzir, envolvendo o seu conhecimento cultural e as suas competências linguísticas. Já os problemas de tradução têm a ver com aspetos objetivos, específicos, que ocorrem durante o processo de tradução e devem ser resolvidos. Eles podem ser classificados em quatro categorias: i) problemas pragmáticos, que se prendem com o contraste entre a situação de produção do TP e a do TC; ii) culturais, derivados naturalmente das “diferenças nas convenções comportamentais entre as culturas fonte e alvo” (Nord, 2016, p. 263), por exemplo valores monetários ou de medida; iii) linguísticos, pelas próprias diferenças entre as línguas de partida e de chegada; iv) específicos ao TP, como a adoção de expressões locais.

<sup>101</sup> Para o checo, o processo de tradução dividia-se essencialmente em três fases: compreensão (*aprehension*) e interpretação do TP e sua reformulação (*re-stylisation*) na língua de chegada, ocorrendo os principais problemas entre a interpretação do sentido do TP e o modo como esse sentido é expresso na língua de chegada. A sua aplicação da teoria do jogo aos estudos de tradução, baseada em modelos de soluções para o máximo efeito com o mínimo esforço (a “minimax approach”), com a consideração das diversas variáveis de escolha (o “paradigma”), foi um grande contributo para os primórdios da tradução automática. Ver Levý, 2011 e Obdržalková, 2016.

interessante, sobretudo quando compara os tradutores a atores em palco, iludindo o público no faz-de-conta do original.

Andrew Chesterman, ao debruçar-se sobre as *memes* da tradução<sup>102</sup>, realça a *meme* das estratégias de tradução como as “ferramentas” conceptuais utilizadas e ensinadas pelos profissionais ao longo do tempo. Tal como Levý, também ele as caracteriza como um processo, um modo de atingir a “optimal translation” (Chesterman, 1997, p. 88), e que têm o seu lugar na hierarquia da atividade da tradução (seguindo a definição de George Steiner da tradução como atividade humana, logo sujeita a uma estrutura hierárquica), centradas em problemas e observáveis no produto final. Os tradutores utilizam-nas para a compreensão e para a transposição e escrita do TC. Elas envolvem uma mudança (desde logo de língua) que pressupõe uma escolha (tal como Levý assim as caracterizava) entre possibilidades. As escolhas tomadas na tradução de “Foster” refletem toda a panóplia de categorias de estratégias definidas ao longo da história da teoria da tradução (Vinay e Darbelnet, Nida, Newmark, Delisle, Chesterman, etc.<sup>103</sup>) sem, contudo, ser objetivo a sua esquematização ou elencagem. Considerando-as a nível da organização mental da análise, pelas próprias características dos problemas encontrados, que as podem sobrepor e não as excluem mutuamente, a subdivisão dos problemas e respetivas estratégias, podendo coincidir, assumirá a terminologia determinada pelos desafios específicos com que a tradutora se deparou.

Ainda de salientar é a metodologia de trabalho seguida no processo de tradução, onde se nota a influência das oito fases descritas por Robert Bly, como uma orientação que “help us to visualize the territory” (Bly, 1982, p. 68). 1.<sup>a</sup> fase: versão literal do TP, com uma maior ligação ao TP, onde se identificam já os principais problemas; 2.<sup>a</sup> fase: a apreensão do que vai para lá da literalidade da primeira versão do texto: ambiguidades de sentido, o implícito, o tom/intenção do autor, numa fase em que o tradutor é posto à prova relativamente à sua compreensão e conhecimento do contexto cultural do TP e do estilo de escrita próprio (incluindo a leitura de traduções de outras obras do autor) e efetua as suas escolhas para a solução dos desafios encontrados, evoluindo então para a 3.<sup>a</sup> fase, onde a primeira versão é reescrita, aqui já com uma maior atenção à língua de chegada, fugindo à “tradução à letra” que uma primeira aproximação ao texto de origem pode causar. Em conjunto com a 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup>

---

<sup>102</sup> Ou seja, metáforas aplicadas à transmissão cultural de ideias que se replicam e evoluem até se consolidarem no tempo e que, na área da tradução, reportam a conceitos teóricos, normas, valores e estratégias (Chesterman, 1997).

<sup>103</sup> Veja-se igualmente os estudos de Molina & Hurtado Albir, 2002, e Pym, 2018, para uma sistematização das técnicas de tradução e sua reformulação.



fases, há uma ligação à questão do tom e do estilo, de como a mensagem do autor é eficazmente transposta e compreensivelmente lida no produto final. A 7.<sup>a</sup> fase envolve o dar a ler o produto final a uma terceira pessoa, de preferência fora da área da tradução, um primeiro leitor da obra, para uma impressão de como será a receptividade pública, e que dará origem à revisão e aos ajustes finais. Claro que estas fases podem sobrepor-se ou acontecer simultaneamente, dependendo do grau de dificuldade do TP, tipo de texto, etc<sup>104</sup>.

A segunda parte consiste na proposta de tradução de “Foster”, a partir da versão publicada *online* na revista *The New Yorker*, de 15 de fevereiro de 2010 (reprodução em Anexo).

#### **4.1. Problemas de tradução e possíveis soluções**

Ainda que sem discriminar os problemas e dificuldades segundo a tipologia *exata* de Nord acima referida, há um conjunto de questões que desde logo se destacaram quando da tradução de “Foster”.

Desde logo, o título, cartão-de-visita de uma obra que deve apontar ou sugerir a sua essência. Neste conto, ele foi, de facto, um grande desafio, com o qual a tradutora se debateu: traduzir ou manter o original? Traduzir “à letra” ou tentar encontrar na língua de chegada um termo ou frase que melhor identificasse o “espírito” da obra?

Seguem-se as marcas de oralidade e coloquialidade. Constan aqui os exemplos mais significativos e que contêm termos que se repetem por todo o texto a marcar o estilo coloquial e a oralidade de um meio rural, com as diferenças existentes entre diálogos entre adultos e entre adultos e crianças. Para além disso, os exemplos escolhidos espelham igualmente o tom impresso às palavras numa conversa, que refletem intenções/emoções de quem as diz (ironia, inveja, espanto, carinho, pedagogia, etc.).

São as marcas estilísticas da autora que conferem singularidade à sua obra, sendo por isso mesmo muito importantes na tradução e que assim foram traduzidas, sob pena de se perder a intencionalidade do seu uso: o uso dos verbos no tempo presente, o facto de à menina

---

<sup>104</sup> Por exemplo, uma vez que Bly as exemplificou na tradução de poesia, havia uma maior atenção à sonoridade na 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> fases. Ver Bly, 1982. Também Jakobsen, Englund Dimitroiva e Mossop, ainda que usando uma terminologia diferente, definiram similarmente as fases do processo de tradução, cingindo-as a três: respetivamente, *orientation* (planeamento), *drafting* (esboço) e *revision* (revisão); *pre-writing* (pré-escrita), *writing* (escrita) e *post-writing* (pós-escrita); *pre-drafting* (pré-esboço), *drafting* (esboço) e *post-drafting* (pós-esboço). Para um maior aprofundamento, ver Borg, 2023, pp. 8 e ss.

protagonista não ter sido dado um nome ao longo do conto, mas antes o tratamento por expressões habitualmente usadas para designar as crianças.

Como produto de um contexto cultural de partida muito particular – a Irlanda da década de 80 do século XX – em que estamos ainda perante um país rural, muito conservador, religioso (católico), pobre, instável politicamente, ainda a sofrer as consequências de um conflito divisório traumático, mas onde se sente já a iminência da mudança que na década seguinte causou ondas de choque aos níveis económico, social e político. A maioria dos elementos do texto que refletem essa realidade mantiveram-se (alguns merecedores de notas de tradutor quando o seu entendimento pudesse estar em causa para o leitor português<sup>105</sup>) dado serem parte intrínseca de todo o contexto nacional em que a história decorre, numa leitura do tradutor em que se assume naquilo que Sarah Maitland refere como “the spirit of a place”<sup>106</sup>. Para outros foi possível encontrar uma correspondência na língua de chegada, sem que a mensagem ficasse distorcida e outros tiveram ainda uma correspondência exata. O mesmo aconteceu com as expressões idiomáticas, de entre as quais se escolheram as mais significativas e que espelham as opções de tradução adotadas. Todas elas representaram possibilidades, linguísticas e interpretativas, muito enriquecedoras para a tradutora.

Todos os exemplos são reflexo de escolhas deliberadas ao nível linguístico, considerando as regras gramaticais e sintáticas do português, sem, contudo, se descuidar o sentido original (ainda que, nalguns casos, pela própria formalidade de certas expressões da língua portuguesa, se tenha perdido inevitavelmente um pouco a musicalidade do inglês).

#### 4.1.1. A tradução do título

Nos dicionários bilingues *Cambridge Dictionary* e *Infopédia online*, a tradução da palavra inglesa “Foster” surge em duas vertentes:

- Como verbo:
  - Criar, cuidar, acolher na família (Cambridge Dictionary, n.d.-a);

---

<sup>105</sup> Aqui, o recurso ao uso das notas de tradução não representa, ao contrário do que sugere Eco (2005), uma ratificação da derrota da tradutora, nos casos em que não foi possível traduzir, mas sim uma compensação ao leitor, clarificando algo que ele pode não conhecer e não faz parte da sua cultura, de modo a que a manutenção destes termos no TC não cause uma perda.

<sup>106</sup> Relativamente ao espaço como uma maneira de olhar o mundo, assim como de compreender o posicionamento dos indivíduos num contexto que determina o seu comportamento e posicionamento sociais, ver Maitland, 2017, pp. 105 e ss.

- nutrir, alimentar, criar; (criança em família de acolhimento) acolher; (criança) colocar em família de acolhimento; manter; amimar; animar, encorajar; ajudar, apoiar; proteger; albergar (no espírito) (Porto Editora, n.d.)
- como adjetivo:
  - de acolhimento (Cambridge Dictionary, n.d.-a)
  - de acolhimento; de criação (Porto Editora, n.d.)

Foi já referida anteriormente a conotação que o termo tem com a tradição ancestral irlandesa do sistema de *Fosterage*. É, realmente, o acolher numa outra família que não a biológica, cuidar, nutrir, proteger, etc. Seria, assim, compreensível que o título se baseasse numa tradução por decalque, possivelmente “Acolher”.

No entanto, esta seria uma tradução do verbo ou do adjetivo focada sobretudo na criança que é *fostered*. Ora, tal como foi mencionado no capítulo dedicado à análise do conto, a história não é só sobre a criança que é acolhida (em todos os sentidos do termo), mas também sobre o casal que a acolhe. Claire Keegan pretende com o título abarcar todo o sistema do “acolher” que não se esgota na criança. É a opinião da tradutora que o valor da mensagem desta história se encontraria limitado na linearidade de um título como “Acolher”. Ainda para mais, tendo em conta o apreço da autora em colocar mais informação situacional e emocional implícita em poucas palavras.

Segundo Vinay e Darbelnet (1977; 1995), o título representa o estado puro da explicitação de algo que é implícito. A compreensão de um título de uma obra acontece frequentemente quando se acaba de a ler e o próprio autor conta com esse facto quando escolhe um título que espicaça a curiosidade do leitor e que tem uma relação secreta com a mensagem do livro<sup>107</sup>. Sendo essa a intenção de Claire Keegan, um título que aparentemente nada tem de misterioso (considerando as definições acima apresentadas), mas que, ainda assim, desperta curiosidade<sup>108</sup>, acaba por conter todo um manancial de conteúdo relacionado com a história que não encontra reflexo caso a opção fosse o termo que se tomou como exemplo, “Acolher”.

A opção da tradutora por “As três luzes” como o título do conto em português foi também largamente influenciada por essa ter sido a escolha maioritária das traduções noutras línguas:

---

<sup>107</sup> Newmark afirmou que igualmente na tradução “A title is best left untranslated until the rest of the assignment is completed.” (Newmark, 1982, p. 148)

<sup>108</sup> Para diversos exemplos, ver Grabo, 1913, p. 214 e ss.

*Tres luces* (espanhol), *Tres llums* (catalão), *Les trois lumières* (francês), *Das dritte Licht* (alemão), *Třetí světlo* (checo), *Det tredje ljuset* (sueco), *Ter lys* (norueguês), *Τα τρία φώτα* (grego), *Три светлини* (búlgaro).

“Três luzes” remete-nos para uma das cenas mais importantes da história em que há um reconhecimento por parte da menina da realidade dos Kinsella, da existência de coisas que se guardam cá dentro e de outras que se expõem ou de que se falam, do que é a manifestação física e emocional de uma relação pai-filha entre a criança e alguém que não é o seu pai, do sentimento que une estas três personagens que na sua interação se encontram: “I look out across the sea. There, the two lights are still blinking, but with another, steady light, shining in between.” (Keegan, 2010b, p. 26). Que se confirma nos momentos finais, quando, na iminência da partida do casal Kinsella, a menina visualiza algumas das cenas que marcaram a sua vivência com o casal, sendo uma delas “the third light on the water.” (Keegan, 2010b, p. 35)

#### **4.1.2. Marcas de oralidade e coloquialidade**

“Foster” é um conto inteiramente marcado por um registo oral e coloquial que representa um desafio na tradução. Essa oralidade é fundamental para a narrativa, sendo que os acontecimentos se desenrolam perante os olhos da criança narradora, o que ela observa e, sobretudo, percebe nos diálogos que presencia, num contexto familiar, de intimidade, e a partir dos quais constrói a sua versão da realidade.

Estes são alguns exemplos dessas marcas de coloquialidade presentes ao longo do texto:

A frugalidade da linguagem dos diálogos, no modo como as personagens se dirigem entre si, nomeadamente o pai da menina, Dan, e a senhora Kinsella, revela um desconforto e mal-estar que remete para desentendimentos passados e se reflete na mera menção ao nome do outro, sem mais nada:

“Dan,” he says, and tightens himself. “What way are you?”  
“John,” Da says.” (p. 3)

“Well, Missus,” Da says, pulling out a chair.  
“Dan,” she says, in a different voice.” (p. 4)

A tradução manteve este minimalismo na linguagem, mas a menção apenas dos nomes não faz parte da estrutura coloquial da língua portuguesa como resposta a alguém que à pessoa se

dirige. Assim, a opção de tradução foi acrescentar um “Olá” e um “Então” que, acredita-se, não alterou a falta de à-vontade da resposta:

- Dan — diz, retesando-se. — Como é que andas?
- Olá, John — diz o pai.
- Então, dona — diz o pai, enquanto puxa uma cadeira.
- Então, Dan — diz ela, com uma voz diferente.

No final do conto, já no seu ambiente, é Dan que, com ironia e maldade (provavelmente acentuadas pelo seu “liquid supper”), faz os Kinsella sentirem-se pouco à-vontade:

- “Did she give trouble?”
- “Trouble?” Kinsella says. “Good as gold, she was, the same girl.”
- “Is that so?” Da says, sitting down. “Well, isn’t that a relief.”
- [...]
- “The child’s been in bed for the last couple of days,” Kinsella says. “Didn’t she catch herself a wee chill.”
- “Aye,” Da says. “You couldn’t mind them. You know yourself.” (pp. 32-33)

- Ela deu trabalho?
- Trabalho? — diz Kinsella. — Ela é uma rapariga de ouro.
- Ah sim? — diz o pai, enquanto se senta. — Que alívio.
- [...]
- A miúda esteve de cama nos últimos dias — diz Kinsella. — Apanhou um resfriadozito.
- Pois, — diz o pai — você não foi capaz de tomar conta deles. Típico seu.

Há um tom no modo como se fala com crianças, sobretudo quando se quer chamar a atenção de algo ou corrigir algo que elas tenham feito ou dito. Um tom didático, direto, a roçar o autoritário e que se concretiza neste diálogo entre Edna e a menina:

- “There are no secrets in this house, do you hear?”
- [...]
- “Do you hear me?”
- “Yeah.”
- “It's not 'yeah.' It's 'yes.' What is it?”
- “It's yes.”
- “Yes, what?”
- “Yes, there are no secrets in this house.” (p. 9)

A expressão de calão aqui utilizada, comum entre os jovens, representa no português “Ya”, uma localização da expressão equivalente em inglês “yeah”. O tom autoritário e correccional da “woman” manteve-se.

- Não há segredos nesta casa, ouviste?
- Ya.

- Não é 'ya'. É 'sim'. Como é que se diz?  
 — Sim  
 — Sim o quê?  
 — Sim, não há segredos nesta casa.

Esta correção da linguagem não passa despercebida à sua mãe quando a menina regressa a casa, como um sinal de que alguma coisa está diferente. A expressão “is it?” marca a surpresa, com um tom de ironia. Na tradução, a repetição da palavra, reforçado pela expressão facial, transmite esse tom de admiração<sup>109</sup>.

- “Yes,” I say.  
 “‘Yes,’ is it?” she says, and raises her eyebrows.” (p. 31)
- Sim — respondo.  
 — “Sim”?! — diz ela, erguendo as sobrancelhas.

É importante referir que, à medida que a história evolui, se nota uma contenção emocional por parte de Edna Kinsella nas interações que tem com a criança. Normalmente escondida por detrás de atividades práticas (o pentear, o cozinhar, a ida às compras a Gorey, a caminhada através do campo até ao velório, a sua própria hesitação em deixar a menina sair com a vizinha durante o velório, a sua preparação para o regresso da menina a casa), esse crescendo emocional culmina na cena final quando “the woman... seems, in her throat, to be taking it in turns sobbing and crying, as though she is crying not for one but for two now” (p. 35).

Já nos diálogos amistosos e divertidos entre John Kinsella e a menina existe um maior à-vontade e uma menor contenção:

- [...] “Mammy says I shouldn't take a present off a man.” (p. 13)  
 [...] — A mamã diz que não devo aceitar presentes de homens.

- “I've to go faster?”  
 “Oh, aye,” he says. “By the time you're ready for home you're to be as fast as a reindeer, so there'll not be a man in the parish will catch you without a long-handled net and a racing bike.”  
 (p. 14)

- Tenho de correr mais depressa?

<sup>109</sup> O ponto de interrogação é o sinal de pontuação que se usa no fim de uma interrogação, numa pergunta que não tem resposta, complementado com a pontuação, denotando surpresa e estranheza (ver Cunha & Cintra, 2014, p. 650 e ss). “A interrogação e, com ela o ponto de interrogação sempre têm tido uma conotação de estranheza e de mistério, de dúvida e de procura...” (Cavacas, 2013, pp. 64-65)

— Claro! Quando chegar a altura de regressares a casa vais ser tão rápida como uma gazela. Assim nenhum homem da paróquia te conseguirá apanhar, a menos que vá montado numa bicicleta de corrida e tenha uma rede comprida para lançar sobre ti.

A necessidade prática de comprar roupas para a menina (uma vez que o seu pai se esqueceu de lhe deixar a mala), aliada à necessidade (emocional) de ela deixar de vestir as roupas do filho morto (até para que Edna se afaste da ilusão em que está a cair, de, de algum modo, colmatar o vazio da perda do filho), leva John Kinsella a quase impor uma ida à cidade:

“I think it’s past time we got you togged out, girl.”

[...]

“What’s wrong with her?” the woman says.

“Tomorrow’s Sunday, and she’ll need something more than that for Mass,” he says. “I’ll not have her going as she went last week.”

“Sure, isn’t she clean and tidy?”

“You know what I’m talking about, Edna.” He sighs. “Why don’t you go up and change and I’ll run us into Gorey.” (p. 15)

— Está na altura de te aperaltarmos, miúda.

[...]

— O que é que ela tem de mal? — diz a mulher.

— Amanhã é domingo e ela precisa de vestir outra coisa para ir à missa — diz. — Não quero que se apresente como na semana passada.

— Ela não está limpa e em condições?

— Sabes ao que me refiro, Edna — suspira. — Porque é que não se vão arranjar e eu levo-vos a Gorey?

Nota-se o uso do verbo transitivo “tog”, associado ao advérbio “out”, em diversos momentos no texto. Trata-se da expressão informal inglesa que significa o vestir roupas especiais para uma ocasião ou atividade: a preparação para o ano escolar, como aparece na p. 27 (traduzido como “tratar do teu uniforme”); quase como uma consolação perante o facto de o pai se ter esquecido de deixar a mala com as roupas da menina (p. 7), ou da necessidade de as comprar (parágrafo anterior): “aperaltada”, “aperaltar”.

Uma outra manifestação do carinho que John está já a desenvolver pela menina espelha-se na expressão que usa quando lhe dá dinheiro para comprar guloseimas:

“Ah, what is she for, only for spoiling?” Kinsella says.” (p. 16)

— Se não a mimamos agora, então quando há de ser? — diz ele.

E, de uma maneira diferente, em Edna, através do seu assentimento quando a lojista se refere à menina como sua filha:

“She’s the spit and image of her mammy. I can see it now,” (p. 16)

— Ela é tal e qual a mãe, estou a ver

A curiosidade das mulheres conhecidas e vizinhas manifesta-se quando não só perguntam quem a menina é, como, num tom condescendente perante uma mulher sem filhos, afirmam:

“Ah, isn’t she company for you all the same, God help you.” (p. 17)

— Ah, ainda assim, é uma boa companhia para si, Deus a ajude.

E, mais adiante, após uma revoada de perguntas sobre pormenores reveladores da qualidade de vida dos Kinsella, outra vizinha dá voz à sua inveja/despeito:

“This rig-out you’re wearing now? God Almighty,” she says. “Anybody would think you were going on for a hundred.” (p. 21)

— Com’as que estás a usar agora? Santo Deus, — diz — parece que tens p’raí cem anos.

Com o mesmo objetivo de reproduzir a linguagem coloquial num registo popular foi aqui utilizada uma contração da conjunção “como” com o artigo “as”: “Com’as”.

E é também numa fala de John Kinsella que a menina aprende o que talvez seja a lição fundamental para o futuro, em termos de maturidade e saber viver sabiamente:

“You don’t ever have to say anything,” he says. “Always remember that. Many’s the man lost much just because he missed a perfect opportunity to say nothing.” (p. 25)

— Nunca tens de dizer nada — diz. — Lembra-te sempre disso. Há quem tenha perdido muito por ter desperdiçado uma oportunidade de não dizer nada.

O uso de determinados elementos linguísticos, tais como exclamações, interrogações, interjeições, imperativos, vocativos, contração de palavras, servem para marcar a expressão oral e a emotividade da situação, tornando-a viva para o leitor:

TP	TC
“What happened at all?” (p. 3)	— Então o que aconteceu?
“She did not.” (p. 4)	— Não! A sério?
“‘Tis hot, surely” (p. 5)	— ‘Tá quente, sim
“And what way is Mary?” the woman says. “Mary? She’s coming near her time.” (p. 5)	— E como é que anda a Mary? — diz a mulher. — A Mary? Está quase a chegar ao fim do tempo.
“Lord God Almighty, didn’t he go and forget all about your wee bits and bobs!” (p. 7)	— Valha-me Deus, ele foi-se embora e esqueceu-se de deixar as tuas coisas!



“Oh, aye” (p. 14)	— Claro!
“Isn’t your mammy good to you?” (p. 17)	— Que boa mamã tens!
“Oh, John,” she says, rushing over. “I’m sorry to trouble you...” (p. 18)	— Ainda bem que chegaste, John! — diz ela, correndo para nós. — Desculpa incomodar-te...
“Don’t you look nice,” (p. 18)	Que bonita estás
“Oh,” she says. “I don’t know should I.” (p. 20)	— Oh, — diz — não sei.
“[...] God Almighty,” she says (p. 21)	— [...] Santo Deus, — diz

A expressão “aye”, declaradamente coloquial, utilizada sobretudo no norte de Inglaterra, Escócia e Irlanda, sinónimo de “sim”, assumiu variantes na tradução, consoante o contexto: “claro”, “sim”, “pois”. Semelhante dificuldade em encontrar um termo equivalente em português verificou-se no uso da forma abreviada de “you”, “ye”, traduzida sob a forma da segunda pessoa do plural do pronome pessoal, que surge igualmente em diversos pontos do texto:

i. “Have ye not the hay cut?” she says. “Aren’t ye late?” (p. 4)

— Ainda não cortaram o feno? — diz ela. — Já não é tarde?

ii. “Did ye get sorted?” (p. 17)

Trataram de tudo?

iii. “Do ye say the Rosary?” (p. 21)

Rezam o terço?

iv. “Could ye leave me back this evening?” (p. 28)

— Podem levar-me de volta hoje ao fim da tarde?

Para além disso, segundo as normas gramaticais portuguesas, o discurso direto está associado a determinados recursos gráficos, nomeadamente os dois pontos, as aspas, o travessão e a mudança de linha, sem os quais a leitura pode ser difícil e mesmo incompreensível<sup>110</sup>. No caso presente, a tradução alterou o uso das aspas que marcam as falas no TP, substituindo-as pelo travessão que indica a introdução de uma fala e a mudança de interlocutor.

Por seu turno, o recurso à repetição faz parte da oralidade que caracteriza “Foster”. A presença dos verbos que caracterizam a forma do discurso direto, nomeadamente o verbo “say”, foi replicada na tradução com o uso correspondente do verbo “dizer”. O seu uso repetido é

<sup>110</sup> Ver a explicitação da norma em Cunha & Cintra, 2014, p. 792 e ss.

fundamental para estabelecer o tom coloquial do texto, mantendo a dinâmica dos diálogos. É igualmente de notar que é uma criança que está a narrar a história e os diálogos que ouve e em que participa. Não é, assim, de estranhar a própria limitação do uso dos verbos (com a predominância esmagadora do verbo *say/dizer*) que introduzem ou rematam o discurso direto.

#### 4.1.3. Marcas estilísticas

- Uso da forma verbal do presente

O uso da forma presente, com a menina a narrar o que lhe vai acontecendo, acentua o caráter imediato da história e coloca o leitor a par com ela, reforçando o caráter íntimo do conto e a intensidade emocional, numa clara reminiscência da tradição oral.

“One afternoon, while we are topping and tailing gooseberries for jam, Kinsella comes in from the yard and washes and dries his hands and looks at me in a way he has never looked before.” (p. 15)

Uma tarde, enquanto estamos a preparar groselhas para fazer compota, Kinsella chega vindo do pátio e, depois de lavar e secar as mãos, olha para mim de uma maneira que nunca tinha olhado antes.

Há, no entanto, momentos em que é claro que esta é a história de uma mulher adulta a olhar para trás na sua vida e a refletir sobre o que lhe aconteceu.

“I am in a spot where I can neither be what I always am nor turn into what I could be.” (p. 5)

Sinto que não posso ser quem sou habitualmente, nem tornar-me quem poderia ser.

Apesar de nada do futuro ser revelado ao leitor, existe um sentimento de algo que foi perdido e acabou, mas que persiste na memória desta criança como a mudança que aconteceu num determinado momento da sua vida. Um passado na lembrança, um sentimento escondido, mas ainda presente. Este sentimento torna-se mais claro na cena final na qual todas as imagens daquele verão colidem na mente da menina, para construir uma parte da sua vida, condensada naquela temporada passada com os Kinsella. Surge-lhe nessa cena e surgir-lhe-á ao longo da vida.

“Several things flash through my mind: the boy on the wallpaper, the gooseberries, that moment when the bucket pulled me under, the lost heifer, the third light on the water. I think of my summer, of now, of a tomorrow that I can’t entirely believe in.” (p. 35)

Várias coisas percorrem a minha mente: o rapaz no papel de parede, as groselhas, o momento em que o balde me puxou para baixo de água, a bezerra perdida, a terceira luz para além da água. Penso no meu verão, no agora, num amanhã em que não consigo acreditar verdadeiramente.

E é então que ela usa pela primeira vez a forma do futuro:

“[...] tell the woman who has minded me so well that I will never, never tell...” (p. 35)

[...] chegar junto à mulher que me cuidou tão bem para lhe dizer que nunca, nunca direi nada...

- A ausência do nome da criança com recurso a outras formas de tratamento

Em nenhum momento do conto se sabe o nome da protagonista. Sendo uma tendência na literatura, as personagens que não têm nome na literatura cumprem diversos objetivos, sendo os principais um distanciamento da personagem da história, a criação de um certo mistério à sua volta, realce das outras personagens, mais atenção à trama. No entanto, nenhum deles se aplica a “Foster”. A intenção de Claire Keegan em deixar a menina narradora sem nome aponta para a negligência na família que é um dos temas deste conto. Essa ausência funciona quase como uma metáfora à sua vida em casa, onde ela é mais uma criança na família, mais uma boca a alimentar (o próprio pai se refere ao facto de ela comer muito quando a deixa com os Kinsella), sem identidade. Em diversas fases da história ela é chamada de “child”, “leanbh”, “girleen”, “Long Legs” e, por John Kinsella, em três ocasiões, “Petal”. Poder-se-ia questionar se esse seria mesmo o nome da criança – a tradução francesa de “Foster”, da autoria de Jacqueline Odin, chega a nomeá-la de “Pétale”, como uma flor que floresceu naquele verão. No entanto, considerando que mais ninguém a chama assim, opou-se por manter na tradução a menina sem nome, substituindo aquelas formas de tratamento pelas consideradas equivalentes em português. Além do mais, “Petal” é, no Reino Unido e Irlanda, uma maneira afetuosa de chamar alguém (como “sweetheart”, “dear” ou “darling”): “a friendly way of talking to someone, especially a woman or child” (Cambridge Dictionary, n.d.-c).

Todas estas formas são utilizadas pelos Kinsella, com uma conotação de carinho e afeto, considerando o contexto e os sujeitos do seu uso. A exceção foi a manutenção de “leanbh”, merecedora de uma nota da tradutora, devido à sua particularidade como termo carinhoso no mundo irlandês, que se tentou preservar no TC.

TP	TC
Girleen	Miúda
Long Legs	Pequenota
Petal	Filha
	Pernalta

#### 4.1.4. Elementos culturais

A partir de um significado que tem que ver com os contextos culturais negociados do TP e do TC, David Katan fala de um “filtro cultural” que deve ser aplicado na tradução e que considera as expectativas e o nível de conhecimento dos leitores finais. Nisto tudo, o tradutor desempenha o papel do mediador (Katan, 2009). Na prática, os modos de vida e as manifestações próprias de uma comunidade expressam-se na sua linguagem, o que acarreta maiores dificuldades para o tradutor, consoante o distanciamento cultural e linguístico, do universo de chegada. Peter Newmark, numa readaptação do trabalho de Eugene Nida, refere cinco principais categorias culturais: ecologia (fauna, flora, meteorologia, paisagem); cultura material (comida, vestuário, casas e cidades, meios de transporte); cultura social (trabalho e lazer); organizações, tradições, atividades, procedimentos e conceitos políticos, administrativos, religiosos e artísticos; gestos e hábitos<sup>111</sup>. Facilmente identificáveis, no presente trabalho, eles foram maioritariamente transferidos na tradução, mantendo a atmosfera do TP, sem alteração da mensagem. Trata-se dos elementos culturais específicos relacionados com o ambiente social, político e económico da Irlanda rural de inícios da década de 80 e que ajudam a clarificar pontos da história, consequentemente, ajudando comunicação da mensagem<sup>112</sup>. Como exemplos:

- A existência de uma economia essencialmente agrícola em contexto da, à época, Comunidade Económica Europeia, onde os excedentes de produção agrícola originaram situações de carestia entre os agricultores.

“There is a pause, during which my father spits, and then the conversation turns to the price of cattle, the E.E.C., butter mountains, the cost of lime and sheep-dip.” (p. 3)

Segue-se uma pausa, o meu pai cospe para o chão, e a conversa muda para o preço do gado, para a CEE, o excedente da manteiga, o custo do adubo e do desparasitante para as ovelhas.

A partir dos anos 1990, em contraponto à literatura irlandesa de meados do século, onde a austeridade económica era captada em ambientes de armadilha e clausura, com o início da expansão e modernização económica e social – a era do Tigre Celta – os escritores retomaram um tom que acompanhou a modernidade e o progresso, as histórias do seu tempo. Ao situar *Foster* ainda nos anos 80 do século XX, Claire Keegan não se limitou a escrever sobre uma

---

<sup>111</sup> Newmark, 1988, p. 94 e ss.

<sup>112</sup> A própria comunidade rural e agrícola tem uma terminologia própria, com recurso a termos e metáforas não familiares, numa tentativa deliberada de posicionamento diferente e específico. Este ponto de vista levanta a questão do sentido do lugar como fonte para as diferenças de linguagem, tradução e pluralidade, algo que é constante no discurso de autores como Michael Cronin, que defende que as “traduções” de diferentes modos de vida mantêm uma “multidimensionalidade” e “complexidade” de vivências próprias, as quais correspondem a experiências mentais e emocionais diferentes, por vezes opostas (Ladmiral & Meschonnic, 1981).

época que ficara lá para trás, retomando um dos tradicionais temas da literatura irlandesa, o da Irlanda rural, como o contexto em que as suas personagens vivem.<sup>113</sup> Ela afasta-se da sensação de prisão e armadilha associadas à temática da Irlanda rural, abraçando as possibilidades de novos começos e trazendo uma nova e moderna dinâmica ao *bildungsroman* que é esta história. Os jovens protagonistas não se sentem presos, ou forçados a crescer num ambiente de pobreza ou luta. A salvo da carestia de onde provém, num verão, numa casa de abundância, a jovem protagonista de “Foster” cresce e amadurece na esperança de um futuro melhor. Veja-se, a este respeito, a importância que John Kinsella dá a que a menina se aplique nos estudos (p. 36).

A sigla E.E.C. (European Economic Community) foi traduzida para a sua equivalente em português CEE (Comunidade Económica Europeia). Dado que Portugal e a Irlanda fazem parte do mesmo espaço europeu, com uma história com bastantes semelhanças, a sigla, e sua evolução, será bem conhecida.

- Papel da religião católica na sociedade rural irlandesa nos anos 1980 do século XX: fortemente anti-métodos contraceptivos, anti-aborto (suportada pela legislação vigente), com a consequente existência de famílias numerosas e a inevitabilidade da geração de crianças não desejadas. Tudo conduzindo à degradação da afetividade familiar e, neste conto, ao *fostering* de uma das filhas enquanto a mãe se prepara para dar novamente à luz.

A consolidação de uma economia rural baseada na criação de gado nos inícios do século XX e o aumento da mecanização limitou o papel e o valor económico da mulher, enquadrando-a agora no trabalho em casa e no terreiro junto à casa. “keeping her busy from early morning until long after the men had gone to bed at night.” (Weekes, 2000, p. 100).

“I roll onto my side and, though I know that she wants neither, wonder if my mother will have a girl or a boy this time.” (p. 12)

Viro-me de lado e, embora saiba que ela não quer nem um nem outro, pergunto-me se desta minha mãe terá uma menina ou um menino.

A mulher mais velha, e sem filhos, vê-se destituída do que tradicionalmente dava sentido à sua vida: o ser mãe.

---

<sup>113</sup> Sobre o papel que a austeridade desempenhou na literatura irlandesa dos séculos XX e XXI, veja-se o artigo de Yen-Chi, 2022.

- Sociedade com problemas intrínsecos de alcoolismo e vício do jogo que levam as figuras masculinas à ausência e ao não cumprimento das suas obrigações financeiras e afetivas.

“I had a liquid supper,” Da says, “down in Parkridge.” (p. 33)

— Já jantei em Parkbridge, — diz o pai — uma refeição líquida.

“We pass through the village of Shillelagh, where my father lost our red shorthorn in a game of forty-five...” (p. 1)

Atravessamos a vila de Shillelagh, onde o meu pai perdeu o nosso boi ao jogo...

#### 4.1.5. Referências locais

Trata-se de referências próprias do mundo irlandês e que foram preservadas, na medida do possível, suprimidas sempre que não foi encontrado um correspondente na cultura de chegada, ou adaptadas, ainda que sob pena de se perder o tom de origem, mas que cumprem a função da equivalência de sentido. São maioritariamente referências à fauna, ao lazer e a alimentos, assim como termos específicos, como “Da” e “Grand”. Nos casos em que a opção foi não traduzir e transferir os termos para o TP, foi por vezes necessário incluir notas da tradutora para clarificar o seu significado, de modo a que a comunicação da mensagem não ficasse prejudicada pela falta de conhecimento do leitor relativamente a particularidades da cultura local.

TP	TC
Da (em vários momentos) (diminutivo da gíria irlandesa para “father”)	Pá (a tradução baseou-se no modo como as crianças dizem apenas uma parte das palavras quando começam a falar e que frequentemente se mantém quando referente a pais e mães)
red shorthorn (p. 1) / red heifer (p. 30) (raça de bovinos originária do Nordeste de Inglaterra)	boi / bezerra
“lost our red shorthorn <b>in a game of forty-five</b> ” (p. 1) (“Forty-fives” é um jogo de cartas que teve origem na Irlanda)	perdeu o nosso boi <b>ao jogo</b>
crisps (p. 2) (termo da gíria inglesa do Reino Unido e Irlanda para designar batatas fritas de pacote)	pacotes de batatas fritas
a tenner (p. 4)	nota de dez

(termo da gíria inglesa – Irlanda pré euro – para designar uma nota de dez libras)	
Kimberley biscuits (pp. 12) (tipo de bolacha redonda com sabor a gengibre e recheada de creme de <i>marshmallow</i> feito na Irlanda pela fábrica Jacobs)*	bolachas <i>Kimberley</i>
Choc-ice (pp. 16 e 18) (gelado muito popular na Irlanda desde os anos 1960, fabricados pela marca HB, equivalente à Olá em Portugal <sup>114</sup> )	<i>Choc-ice</i>
Flake (p. 18) (chocolate produzido pela Cadbury, que existe em Portugal)	<i>Flake</i>
Grand (pp. 17 e 30) (termo da língua inglesa que adquiriu uma conotação diferente na gíria irlandesa, como um termo versátil para “muito bem”, “está tudo bem”)	Ótimo “a miúda <b>está bem</b> ”
queen cakes (pp. 20 e 22) (espécie de <i>cupcakes</i> , mas mais pequenos, normalmente feitos por e para crianças)*	<i>queen cakes</i> <i>bolos</i>
red lemonade (pp. 2 e p. 20) white lemonade (p. 19) (“red” e “white” são duas variedades da limonada típica da Irlanda, sendo a primeira considerada mesmo como parte da identidade cultural do povo irlandês e bebida principalmente em ocasiões festivas <sup>115</sup> )	limonada
Biros (p. 26) (termo coloquial inglês utilizado para esferográficas derivado do nome do seu primeiro fabricante)	canetas
hurling (p. 26) (jogo masculino típico irlandês de origem celta semelhante ao hóquei)*	<i>hurling</i>
Ladybird books (p. 28) (coleção de livros infantis, também publicada em Portugal) “The Three Billy Goats Gruff” “The Ugly Duckling” “Snow-White and Rose-Red”	Histórias da Joanhinha  <i>Os Três Carneirinhos</i> <i>O Patinho Feio</i> <i>Branca-de-Neve e Rosa-Vermelha</i>
Queens (p. 34) (espécie de batatas de origem britânica – <i>British Queen</i> – designadas como <i>Queens</i> na Irlanda, muito saborosas)*	<i>Queens</i>

<sup>114</sup> ‘Ice Cream Fans in Shock as HB Pulls Iconic Choc Ice from Sale’, 2023.

<sup>115</sup> Freyne, 2017.

\* Para estas referências adicionaram-se notas de tradutor. A opção de manter o original deveu-se ao facto de as bolachas *Kimberley*, os *queen cakes*, o *hurling* e as batatas *Queens* serem um traço caraterístico das culturas material/alimentar e social irlandesas.

Pelo facto de se tratar de uma história tão intrinsecamente ligada, geográfica e culturalmente, ao contexto irlandês, também se mantiveram os nomes próprios e geográficos.

#### 4.1.6. Expressões idiomáticas

No que à tradução da linguagem idiomática concerne, é um desafio particular encontrar no idioma, e por vezes na cultura, de chegada, expressões/termos equivalentes, em termos de sentido, de ritmo na construção frásica, e de naturalidade no correr do texto, que a adoção da literalidade não iria permitir.

Ao se tratar de um texto com um grande peso do discurso direto, faz parte do tom coloquial dos diálogos, sobretudo em meio rural, o uso de expressões idiomáticas, numa espécie de falar por metáforas, dizer verdades fugindo à literalidade nas palavras. Assim, na presente tradução, procurou encontrar-se termos/expressões que quisessem transmitir o mesmo significado que o original, enquadrados no texto e no contexto.

TP	TC
“What way are you?” (p. 3)	— Como é que andas?
“There's a scorcher of a day” (p. 5)	— Está um calor abrasador
“I'd better hit the road” (p. 6)	— Bom, é melhor fazer-me à estrada
“I'm snowed under with rhubarb, whatever kind of year it is.” (p. 6)	— Seja qual for o ano, tenho sempre ruibarbos de sobra.
“She's the spit and image of her mammy.” (p. 16)	Ela é tal e qual a mãe.
“... didn't he reach his three score and ten?” (p. 19) (referência à expressão baseada no Salmo 90, verso 10 do <i>Livro dos Salmos</i> para designar os anos da esperança média de vida)	— Ele já não tinha passado os setenta?
“Anybody would think you were going on for a hundred.” (p. 21)	—... Parece que tens p'raí cem anos



## 4.2. “Foster” – o texto

### AS TRÊS LUZES

Num domingo, bem cedo, a seguir à missa em Clonegal, em vez de irmos para casa, o meu pai leva-me de carro pela costa até ao interior de Wexford, de onde é a família da minha mãe. É um dia de agosto quente, soalheiro, com sombras de tons esverdeados a mancharem a estrada. Atravessamos a vila de Shillelagh, onde o meu pai perdeu o nosso boi ao jogo, e, a seguir, o mercado de Carnew, onde o homem que o ganhou o vendeu logo depois. O meu pai atira o boné para o lugar do passageiro, e baixa o vidro para fumar. Sacudo as tranças do meu cabelo e deito-me no banco de trás, a olhar pelo vidro. Pergunto-me como será este lugar onde vivem os Kinsella. Visualizo uma mulher alta, debruçada sobre mim, a dar-me a beber leite de vaca ainda quente. Imagino uma versão menos provável dessa mulher, de avental, a deitar massa de panquecas numa frigideira e a perguntar se eu gostaria de comer outra, como por vezes a mãe faz quando está bem disposta. O homem será da sua altura. Ele levar-me-á à cidade no seu trator e comprar-me-á limonada e pacotes de batatas fritas. Ou então far-me-á limpar os barracões e apanhar pedras e arrancar ervas e plantas daninhas da terra. Interrogo-me se eles vivem numa casa de campo antiga ou numa vivenda moderna, se terão casa de banho dentro ou fora de casa, com sanita e água corrente.

Parece uma eternidade até que o carro abranda e vira para um caminho estreito e asfaltado, estremecendo ao passar sobre as barras de metal de uma guarda de gado. De ambos os lados da estrada, as sebes grossas foram podadas em forma de quadrado. No fim do caminho, uma casa branca, rodeada de árvores cujos ramos arrastam pelo chão.

— Pá — digo. — As árvores.

— O que é que têm?

— Parecem doentes.

— São chorões — responde, e pigarreia.

Vejo o reflexo da nossa chegada nas vidraças altas e brilhantes da fachada da casa. Eu, a olhar pela janela de trás do carro, despenteada e com um ar selvagem tal qual uma cigana. Já o meu pai, ao volante, assemelha-se a si próprio. Um cão de caça grande, solto, deixa escapar uns latidos ásperos e pouco convincentes antes de se sentar no degrau e deitar uma olhadela para a entrada da casa de onde saiu o homem, que fica ali parado. Este tem um corpo anguloso, como aqueles bonecos de homem que as minhas irmãs às vezes desenham, mas as suas sobrancelhas, tal como o seu cabelo, são brancas. Não se parece nada com a família da minha

mãe, em que todos são altos e têm braços compridos, e pergunto-me se não estaremos na casa errada.

— Dan — diz, retesando-se. — Como é que andas?

— Olá, John — diz o pá.

E ali ficam por um momento a olhar para o pátio antes de começarem a falar sobre o tempo: como tem chovido pouco, como o padre de Kilmuckridge rezou para que chovesse na missa desta manhã, como nunca se viu um verão como este. Segue-se uma pausa, o meu pai cospe para o chão, e a conversa muda para o preço do gado, para a CEE, o excedente da manteiga, o custo do adubo e do desparasitante para as ovelhas. Esta maneira de os homens falarem sem dizerem nada, conheço-a bem: eles gostam de arrancar bocados de erva com o tacão das botas, darem uma palmada no tejadilho do carro antes de arrancar, sentarem-se com as pernas bem abertas, como se não se importassem.

Quando a mulher sai de casa, não lhes presta atenção. Ela é ainda mais alta do que a minha mãe, com o mesmo cabelo negro, ainda que o seu esteja cortado mais rente, como um capacete. Veste uma blusa estampada e uma calças castanhas boca-de-sino. Abre a porta do carro, tira-me e beija-me.

— A última vez que te vi, estavas no teu carrinho de bebé — diz, e recua, à espera de uma resposta.

— O carrinho partiu-se.

— Então, o que aconteceu?

— O meu irmão usou-o como carrinho de mão e a roda soltou-se.

Ela ri-se e lambe o polegar para me limpar algo na cara. Consigo sentir o seu polegar, mais suave do que o da minha mãe, a limpar não importa o quê. Quando ela olha para as minhas roupas, vejo através dos seus olhos o meu fino vestido de algodão e as minhas sandálias poeirentas e nenhuma de nós sabe o que dizer. Uma brisa carregada, estranha, atravessa o pátio.

— Entra, *an leanbh*<sup>i</sup>.

E leva-me para dentro de casa. Está escuro no *hall* de entrada e, quando hesito, ela hesita também. Avançamos para o calor da cozinha, onde me diz para sentar e pôr-me à vontade. Juntamente com o cheiro da comida, sinto um odor a desinfetante, lixívia talvez. Ela tira uma tarte de ruibarbo do forno e coloca-a em cima da bancada. Há rosas de cor amarelo-pálido numa jarra, tão imóveis como a água em que estão mergulhadas.

— Então, como vai a tua mamã?

— Ganhou uma nota de dez na lotaria.

— Não! A sério?

— Sim — digo — tivemos gelatina e gelado para todos e ela ainda comprou uma câmara de ar nova para a bicicleta.

Regresso àquela manhã e sinto outra vez os dentes metálicos do pente no meu couro cabeludo, a força das mãos da minha mãe enquanto, horas antes, me entrançava o cabelo, a sua barriga contra as minhas costas, dura com o bebé que aí vem. Penso nas calças lavadas que pôs dentro da mala, na carta e no que ela lá teria escrito. Ouvi as palavras trocadas entre os meus pais:

— *Quanto tempo deve ela ficar lá com eles?*

— *Não pode ficar o tempo que quiserem?*

— *É isso que lhes vou dizer?*

— *Diz o que quiseres. Não é o que sempre fazes?*

A mulher enche agora uma jarra de esmalte com leite.

— A tua mãe deve andar ocupada.

— Está à espera que venham cortar o feno.

— Ainda não cortaram o feno? — diz ela. — Já não é tarde?

Quando os homens entram, a cozinha escurece por momentos, para logo voltar a clarear quando eles se sentam.

— Então, dona — diz o pá, enquanto puxa uma cadeira.

— Então, Dan — diz ela, com uma voz diferente.

— Está um calor abrasador.

— ‘Tá quente, sim — e vira-se para vigiar a chaleira, à espera que a água ferva.

— Mesmo assim foi um grande ano para o feno. Nunca vi nada parecido — diz o pai. — O palheiro está a abarrotar. Quase abri a cabeça nas traves quando o estava a virar.

Pergunto-me porque é que o meu pai está a mentir sobre o feno. Ele tem tendência para mentir sobre coisas que seriam boas se fossem verdadeiras. Ao longe, alguém ligou uma motosserra que, por um momento, zumbe como uma vespa das grandes. Quem me dera estar lá fora a trabalhar. Não estou habituada a estar sentada quieta e não sei o que fazer com as mãos. Parte de mim quer que o meu pai me deixe aqui, enquanto outra quer que ele me leve de volta para aquilo que conheço. Sinto que não posso ser quem sou habitualmente, nem tornar-me quem poderia ser.

A tampa da chaleira dá sinal de que a água já está a ferver. Kinsella pega numa pilha de pratos do armário, de uma gaveta tira facas e garfos e colheres de chá. Abre um frasco de beterraba em conserva e coloca-o num pires com um pequeno garfo para servir, deixa de fora

pasta para barrar e molho para a salada. Na mesa estão já uma tigela com tomate e cebola cortados em fatias finas, um pão fresco, fiambre, um bloco de *cheddar* vermelho.

— E como é que anda a Mary? — diz a mulher.

— A Mary? Está quase a chegar ao fim do tempo.

— Calculo que o último bebé já deva estar crescido, não?

— Sim — diz o Pá. — Já gatinha. O problema é alimentá-los. Não há como uma criança para comer e, acredite, esta aqui não é diferente.

— Não comemos nós tanto quando estávamos a crescer? — diz a mulher, como se tal fosse algo que ele devesse saber.

— Ela vai comer, mas ponham-na a trabalhar.

Kinsella olha para a mulher. — Não vai ser preciso — diz. — A miúda só vai ter de ajudar a Edna em casa.

— Ficamos com a miúda com todo o gosto — a mulher confirma. — Ela é bem-vinda.

Quando nos sentamos à mesa, o pá prova o fiambre e serve-se de beterraba. Sem usar o garfo de servir, usa o seu, manchando de rosa o fiambre que sangra. O chá é servido. Há um silêncio no ar, quebrado apenas pelo barulho dos talheres a bater nos pratos. Depois de alguns pedaços de conversa, corta-se a tarte. O creme escorre sobre a massa quente formando piscinas fumegantes.

Agora que o meu pai já me entregou e comeu até se fartar, está ansioso por acender um cigarro e ir-se embora. É sempre o mesmo, ele nunca fica muito tempo num sítio depois de ter comido. Não é como a minha mãe, que fica a conversar até ser noite e dia outra vez. Pelo menos é o que o meu pai diz, não que eu saiba que tal tivesse acontecido. Para a minha mãe, tudo é trabalho: nós, o fazer manteiga, os jantares, o lavar e acordar-nos e preparar-nos para a missa e para a escola, o desmamar os bezerros, e o contratar homens para tratar dos campos, ou fazer esticar o dinheiro e pôr o alarme para antes de o sol nascer. Mas esta é uma casa diferente. Aqui há espaço e tempo para pensar. Talvez haja até dinheiro de reserva.

— Bom, é melhor fazer-me à estrada — diz o pá.

— Qual é a pressa? — diz Kinsella.

— Está a fazer-se tarde e ainda tenho de ir borrifar as batatas.

— Hoje em dia não há perigo de pragas<sup>ii</sup> — diz a mulher, mas mesmo assim levanta-se e dirige-se à porta das traseiras com uma faca afiada. Os homens ficam em silêncio durante a ausência dela.

— Leva para a Mary — diz ela, quando regressa. — Seja qual for o ano, tenho sempre ruibarbos de sobra.

O meu pai recebe-os, desajeitadamente, como se lhe tivessem posto um bebé nos braços. Cai um talo ao chão e depois outro. Ele aguarda que ela os apanhe e lhos dê. Ela espera que ele próprio o faça. Acaba por ser Kinsella a apanhá-los e a dar-lhos.

— Toma — diz.

Já no pátio, o meu pai atira os ruibarbos para o banco de trás, senta-se ao volante e põe o carro a trabalhar.

— Boa sorte — diz. — Espero que a miúda não vos traga problemas.

E vira-se para mim:

— E tu, vê lá se não te metes em sarilhos.

Fico a vê-lo a fazer marcha-atrás, virar para o caminho e afastar-se. Porque é que se foi sem sequer me dizer adeus ou quando me viria buscar?

— O que te aflige, miúda? — diz a mulher.

Olho para os meus pés sujos nas sandálias.

Kinsella aproxima-se.

— O que quer que seja, diz-nos. Está tudo bem.

— Meu Deus, ele foi-se embora e esqueceu-se de deixar as tuas coisas! — diz a mulher. — Não é para admirar estares assim. Que cabeça de vento é aquele homem!

— Não importa — diz Kinsella. — Vamos deixar-te toda aperaltada num instante.

Quando sigo a mulher para dentro de casa, quero que ela me diga alguma coisa, que me tranquilize. Em vez disso, ela levanta a mesa, agarra na faca afiada e fica parada em frente à janela a lavar a faca debaixo da torneira. Olha para mim enquanto a limpa e a arruma.

— Bem, pequenota — diz. — Acho que está na altura de tomares um banho.

---

Leva-me para a casa-de-banho no piso de cima, tapa o ralo da banheira e abre as torneiras no máximo.

— Levanta os braços — diz. — E puxa-me o vestido para cima.

Experimenta a água e eu, à confiança, entro na banheira, mas a água está muito quente e torno a sair.

— Entra — diz ela.

— Está muito quente.

— Habitua-te.

Por entre o vapor, ponho o pé dentro de água e sinto-a outra vez a esquentar. Deixo-o ficar e quando penso que não vou aguentar mais, o meu pensar muda e consigo. A banheira tem mais água do que qualquer outra onde tenha tomado banho. A nossa mãe dá-nos banho na menor quantidade de água possível e faz-nos partilhá-la. Passado um pouco, recosto-me e, através do vapor, observo a mulher a esfregar-me os pés. Usa uma pinça para me tirar a sujidade debaixo das unhas. Aperta a embalagem do champô, esfrega-me o cabelo e enxagua-mo. Depois faz-me ficar de pé e ensaboa-me com um pano húmido. As suas mãos são como as da minha mãe e no entanto há algo mais nelas, algo que nunca senti antes, mas que não sei como chamar. Esta é uma casa nova, onde são necessárias novas palavras.

— Agora a tua roupa — diz.

— Não tenho roupa.

— Pois não — diz, fazendo uma pausa. — Queres vestir algumas das nossas coisas velhas por enquanto?

— Não me importo.

— Linda menina.

Leva-me para um quarto, do outro lado das escadas, e abre a gaveta de uma cómoda.

— Talvez isto te sirva.

Mostra-me um par de calças fora de moda e uma camisa de xadrez nova. As mangas e as pernas estão-me um pouco compridas, mas ajustam-se na cintura com um cinto de lona.

— Pronto — diz.

— A mamã diz que tenho de mudar de cuecas todos os dias.

— E o que mais diz a tua mamã?

— Diz que vocês podem ficar comigo o tempo que quiserem.

Ela ri-se e escova o meu cabelo emaranhado, em silêncio. As janelas estão abertas e vejo lá fora um pedaço de relva, uma horta, coisas que se comem a crescer em filas, dalias amarelas espinhosas, um corvo com algo no bico que, devagar, parte em dois e come.

— Anda comigo até ao poço — diz a mulher.

— Agora?

— Agora não te dá jeito?

Alguma coisa na forma como ela diz isto faz-me pensar se é algo que não devemos fazer.

— É um segredo?

— Como?

— Quero dizer, é alguma coisa que não devo contar?

Ela vira-me de modo a encará-la. Até agora, ainda não a tinha olhado bem nos olhos. São azuis-escuros, matizados com outros tons de azul. A esta luz, tem bigode.

— Não há segredos nesta casa, ouviste?

Não quero responder, mas sinto que ela está à espera de uma resposta.

— Ouviste?

— Já.

— Não é ‘já’. É ‘sim’. Como é que se diz?

— Diz-se ‘sim’.

— Sim o quê?

— Sim, não há segredos nesta casa.

— Onde há um segredo — diz — há vergonha, e a vergonha é algo de que podemos prescindir.

— OK. — Respiro fundo várias vezes para não chorar.

Ela coloca um braço à minha volta.

— És demasiado jovem para compreender.

Ao dizer isto, dou-me conta de que ela é como todos os outros, e quero muito estar de volta a casa de modo que as coisas que não entendo continuem a ser sempre as mesmas.

No andar de baixo, ela vai buscar um balde de zinco à copa. A princípio, sinto-me desconfortável nestas roupas estranhas, mas, à medida que caminho, esqueço-me. Os campos dos Kinsella são extensos e planos, divididos por cercas eletrificadas que ela diz que não devo tocar, a menos que queira apanhar um choque. Quando o vento sopra, secções da relva mais alta curvam-se e ficam da cor da prata. Numa parcela da terra, vacas frísias ossudas pastam ao nosso redor. Têm imenso leite e longas tetas. Consigo ouvi-las a arrancar a relva pela raiz. Nenhuma de nós fala, como fazem por vezes as pessoas quando se sentem felizes. Mal penso nisto, dou-me conta de que o contrário também é verdade. Trepamos por cima de uma cerca e seguimos por um caminho seco entre a relva até chegar a um pequeno portão de ferro onde degraus de pedra descem para um poço. A mulher deixa o balde sobre a relva e desce comigo.

— Olha — diz ela. — Não há um poço com mais água em toda a paróquia. Quem diria que não chove desde o início do mês?

Desço os degraus até chegar à água.

— Prova lá — diz.

Pendurada por cima de nós está uma concha grande, uma malga escura fundida em aço. Estico-me para a retirar do prego. A mulher agarra-me no cinto das calças para eu não cair.

— É fundo — diz — Tem cuidado.

Mergulho a concha na água e levo-a à boca. Esta água é fresca e límpida como nenhuma outra que alguma vez tenha provado. Mergulho-a outra vez e levanto-a ao nível da luz do sol. Bebo seis conchas de água e desejo que, por agora, este lugar sem segredos ou vergonha possa ser o meu lar. Ela traz-me até ao cimo dos degraus e depois desce sozinha. Ouço o balde a flutuar por uns instantes antes de se afundar e ser engolido pela água com um gorgolejar satisfeito, até ser puxado e içado.

Nessa noite, estava à espera de que ela me fizesse ajoelhar, mas em vez disso aconchega-me a roupa e diz que posso dizer as minhas orações deitada na cama, se é o que costumo fazer. A luz lá fora ainda brilha com força. Quando vai pendurar um cobertor no varão da cortina para bloquear a luz, de repente para. — Preferes que deixe a luz acesa?

— Já — digo. — Sim.

— Tens medo do escuro?

Quero dizer que sim, que tenho medo, mas também tenho medo de o dizer.

— Não te preocupes — diz. — Não faz mal. Podes usar a casa-de-banho a seguir ao nosso quarto, mas, se preferires, tens aqui um bacio.

— Eu fico bem — digo.

— A tua mamã está bem?

— O que quer dizer?

— A tua mamã. Ela está bem?

— Costumava enjoar pela manhã, mas agora já não.

— Porque é que ainda não colheram o feno?

— Ela não tem dinheiro que chegue para pagar ao homem. Só há pouco tempo é que lhe pagou o ano passado.

— Deus a ajude — a mulher alisa o lençol sobre mim, enquanto suspira. — Achas que ela se ofenderia se eu lhe enviasse algum dinheiro?

— O que é ‘ofenderia’?

— Achas que ela levaria a mal?

Penso um pouco.

— Ela não, mas o pá sim.

— Ah, pois — diz — o teu pai.

Ela beija-me, um beijo simples, depois diz boa-noite. Quando sai, sento-me e olho à volta. Comboios de todas as cores decoram o papel de parede. Não há carris para esses comboios, mas, aqui e além, um pequeno rapaz acena à distância. Ele parece feliz, no entanto parte de mim sente pena de cada versão sua. Viro-me de lado e, embora saiba que ela não quer nem um



nem outro, pergunto-me se desta minha mãe terá uma menina ou um menino. Penso nas minhas irmãs que a esta hora ainda não estarão deitadas. Fico acordada o máximo de tempo possível, depois obrigo-me a levantar e a usar o bacio, mas apenas consigo fazer uma pinguinha. Volto para a cama, com algum medo, e adormeço. A dada altura durante a noite, acho que muito mais tarde, a mulher entra no quarto. Fico muito quieta e respiro como se estivesse a dormir. Sinto o colchão a afundar-se sob o seu peso. Devagarinho, ela inclina-se sobre mim.

— Deus te ajude, filha. Se fosses minha, nunca te deixaria sozinha com estranhos.

---

Durante todo o dia, ajudo a mulher em casa. Ela mostra-me a máquina branca grande que se liga à corrente, um congelador, onde o que ela chama de “perecíveis” pode ser armazenado durante meses sem se estragar. Fazemos cubos de gelo, limpamos cada centímetro do chão com um aspirador, cavamos batatas novas, fazemos salada de repolho e dois pães, e depois ela recolhe a roupa do estendal enquanto ainda está húmida, monta uma tábua e começa a engomar. Faz tudo sem pressas, mas nunca para. Kinsella entra e faz chá para nós com a água do poço. Bebe-o de pé, com um punhado de bolachas *Kimberley*<sup>iii</sup>, depois volta a sair. Mais tarde, regressa, à minha procura.

— A pequena está? — chama.

Vou à porta.

— Consegues correr?

— O quê?

— Se és rápida a correr — diz.

— Às vezes — digo.

— Então, vai a correr até ao fim do caminho, onde está a caixa, e volta.

— A caixa? — digo.

— A caixa do correio. Quando lá chegares, vês logo. Corre o mais rápido que puderes.

Arranco a correr até ao final da rua e encontro a caixa do correio. Retiro a correspondência e corro de volta. Kinsella está a olhar para o relógio.

— Nada mau — diz. — Para uma primeira vez.

Fica com a correspondência.

— Achas que há dinheiro dentro de algum destes envelopes?

— Não sei.

— Ah, saberias se houvesse. As mulheres conseguem cheirar dinheiro. Achas que trazem notícias?

— Não sei — digo.

— Achas que há algum convite de casamento?

Dá-me vontade de rir.

— De qualquer modo, não seria o teu — diz. — És muito novinha para casar. Achas que te vais casar?

— Não sei — digo. — A mamã diz que não devo aceitar presentes de um homem.

Kinsella ri-se.

— E ela é capaz de ter razão. Apesar de nem todos os homens serem iguais. E para te apanhar, Pernalta, teria de ser um homem rápido. Amanhã tornamos a tentar para ver se conseguimos melhorar o teu tempo.

— Tenho de correr mais depressa?

— Claro! Quando chegar a altura de regressares a casa vais ser tão rápida como uma gazela. Assim nenhum homem da paróquia te conseguirá apanhar, a menos que vá montado numa bicicleta de corrida e tenha uma rede comprida para lançar sobre ti.

Depois do jantar e do noticiário das nove, enquanto Kinsella lê o jornal na sala, a mulher senta-me no seu colo e acaricia os meus pés descalços.

— Tens uns dedos dos pés longos e bonitos — diz ela. — Uns pés bonitos.

Faz-me deitar, com a cabeça no seu colo, e tira-me a cera dos ouvidos com um gancho do cabelo.

— Podia plantar-se um gerânio nesta cera toda — diz.

Enquanto me escova o cabelo ouço-a a contar baixinho até cem antes de parar e me fazer uma trança solta.

---

E assim os dias vão passando. Continuo à espera de que algo aconteça, que o bem-estar que sinto acabe, mas cada dia é igual ao anterior. Acordamos ao nascer do sol e ao pequeno-almoço como ovos, mexidos ou de outra maneira, com papas de aveia e torrada. Kinsella põe o seu boné e vai para o pátio ordenhar as vacas, enquanto eu e a mulher fazemos uma lista em voz alta das tarefas do dia: apanhar ruibarbos, fazer tartes, pintar os rodapés, tirar toda a roupa da cama do guarda-roupa, aspirar as teias de aranha, e voltar a pô-la, fazer *scones*, esfregar a banheira, varrer as escadas, envernizar a mobília, cozer cebolas para fazer molho e colocá-lo em recipientes no congelador, arrancar as ervas daninhas dos canteiros e, quando o sol se põe, regar. Segue-se o jantar e a ida pelos campos até ao poço. Todas as noites, liga-se a televisão

para ver as notícias das nove e, logo a seguir à meteorologia, dizem-me que está na hora de ir para a cama.

Uma tarde, quando estávamos a preparar groselhas para fazer compota, Kinsella chega vindo do pátio e, depois de lavar e secar as mãos, olha para mim de uma maneira que nunca tinha olhado antes.

— Está na altura de te aperlarmos, miúda.

Estou a usar um par de calças azuis-marinhas e uma camisa azul que a mulher tirara da cómoda.

— O que é que ela tem de mal? — diz a mulher.

— Amanhã é domingo e ela precisa de vestir outra coisa para ir à missa — diz. — Não quero que se apresente como na semana passada.

— Ela não está limpa e em condições?

— Sabes ao que me refiro, Edna — suspira. — Porque é que não se vão arranjar e eu levovos a Gorey?

A mulher continua a tirar as groselhas do coador, agora mais lentamente. A certa altura penso que vai parar, mas continua até acabar e depois levanta-se, coloca o coador no lava-louça e, depois de fazer um som que nunca ouvi ninguém fazer, sobe lentamente as escadas.

Kinsella olha para mim e sorri, um sorriso duro. Os seus olhos não param quietos. É como se um grande problema se estivesse a avolumar e a pressionar o fundo da sua mente. Toca com a ponta dos pés na perna de uma cadeira e olha para mim, dizendo:

— Antes de sairmos, devias lavar as mãos e a cara. O teu pai nem isso te ensinou?

Fico pregada à cadeira, à espera de que algo de muito pior aconteça, mas Kinsella limita-se a ficar de pé, agarrado àquilo que acabou de dizer. Mal ele se vira, corro para as escadas, mas quando chego à casa-de-banho, a porta não abre.

Passado um bocado, a mulher diz lá de dentro: — Está tudo bem — e abre a porta pouco depois.

— Desculpa por estares à espera.

Noto que estive a chorar, mas não o esconde.

— Vai ser bom para ti teres as tuas próprias roupas — diz, limpando os olhos — e Gorey é uma cidade simpática. Nem sei porque não me ocorreu antes levar-te lá.

A cidade é um lugar cheio de gente com uma rua principal larga. Fora das lojas, há muitas coisas diferentes penduradas ao sol. Há redes de plástico cheias de bolas de praia lá dentro, brinquedos insufláveis e camas flutuantes. Um golfinho transparente parece tremer com a brisa fria. Há pás de plástico e baldes a condizer, moldes de castelos de areia, homens adultos a tirar

gelado de bacias com colherinhas de plástico, uma carrinha onde um homem grita “Peixe fresco!”.

Kinsella tira algo do bolso e dá-me.

— Isto é para comprares um *Choc ice*.

Abro a mão e fico a olhar para a nota de uma libra.

— Com isso ela até pode comprar meia dúzia de *Choc-ices* — diz a mulher.

— Se não a mimamos agora, então quando há de ser? — diz ele.

— O que é que se diz? — diz-me a mulher.

— Obrigada — digo. — Muito obrigada.

— Vá, fá-lo esticar e gasta-o bem — diz Kinsella, rindo.

A mulher leva-me à loja de fazendas e escolhe cinco vestidos de algodão, algumas cuecas, calças e *tops*. Vamos para trás de uma cortina para que eu possa experimentá-los.

— Ela é alta — diz a vendedora.

— Somos todos altos — diz a mulher.

— Ela é tal e qual a mãe, estou a ver — diz a vendedora, decidindo então que o vestido lilás é o que me fica melhor. A senhora Kinsella concorda. Também me compra uma blusa estampada, de manga curta, calças azuis, um par de sapatos de cabedal preto com uma pequena tira e uma fivela, algumas cuecas e um par de meias brancas pelo tornozelo. A vendedora entrega-lhe a fatura e ela tira a carteira e paga.

— Vais ficar muito bonita — diz a vendedora. — Que boa mamã tens!

Não sei o que responder.

Na rua, a luz forte do sol cega-me. Encontramos pessoas conhecidas da mulher. Algumas olham-me e perguntam quem eu sou. Uma delas traz um bebé num carrinho. A mulher baixa-se e faz-lhe festinhas, ele baba-se um pouco e começa a chorar.

— Ele estranha quando não conhece as pessoas — diz a mãe. — Não faça caso.

Uma mulher de olhos maldosos pergunta de quem sou filha. Perante a resposta, ela diz:

— Ah, ainda assim, é uma boa companhia para si, Deus a ajude.

A senhora Kinsella endireita-se e diz:

— Desculpe-me, mas tenho o meu homem à espera e já sabe como são os homens.

— Como malditos touros enjaulados — diz a mulher. — Sem um pingão de paciência.

— Deus me perdoe, mas espero não tornar a encontrar esta mulher! — diz a senhora Kinsella quando viramos a esquina.

Antes de regressarmos ao carro, paramos numa loja de doces e ela deixa-me escolher. Demoro algum tempo a decidir.

— Vais bem aviada — diz, quando saio.

Kinsella estacionou à sombra e está sentado a ler o jornal, com a janela aberta.

— Então? — diz ele. — Trataram de tudo?

— Sim — diz ela.

— Ótimo — diz ele.

Dou-lhe um *Choc-ice* e a ela um *Flake* e recosto-me no banco de trás a comer gomas, com cuidado para não me engasgar com os solavancos da estrada. Ouço os trocos a tilintar no meu bolso, o vento a passar pelo carro e os retalhos de conversa, pedaços de mexericos partilhados nos bancos da frente.

Quando viramos para o pátio, está um outro carro estacionado à porta. Uma mulher de braços cruzados anda para trás e para a frente no degrau da frente.

— Não é a filha do Harry Redmond?

— Isto não me cheira bem — diz Kinsella.

— Ainda bem que chegaste, John! — diz ela, correndo para nós. — Desculpa incomodarte, mas o nosso Michael morreu e não há ninguém em casa. Estão todos na debilidade, sabe Deus a que horas regressam, e não tenho maneira de os contactar. Estamos bem tramados. És capaz de vir lá abaixo e ajudar-nos a abrir a cova?

Mais tarde, a mulher diz-me:

— Não sei se é o melhor lugar para ti, mas não te posso deixar aqui sozinha. Por isso, arranja-te e vamos. E seja o que Deus quiser.

Vou ao andar de cima e mudo de roupa. Visto o meu vestido novo, as minhas meias pelo tornozelo novas e os meus sapatos novos.

— Que bonita estás — diz ela, quando desço. — O John nem sempre é uma pessoa fácil, mas raramente se engana.

Ao longo da estrada, passamos por casas com as portas e as janelas bem abertas, roupas a esvoaçar em grandes estendais, entradas em cascalho para outros caminhos. De uma casa sai disparado um cão preto de pelo encaracolado que nos ladra acaloradamente através das grades do portão. No primeiro cruzamento encontramos uma bezerra tresmalhada que foge de nós espavorida. Enquanto caminhamos, o vento sopra através das árvores e das sebes altas e floridas, forte e suave e outra vez forte. Nos campos, as debulhadoras cortam o trigo, a cevada e a aveia, separando os grãos, e deixando atrás de si um rasto de longas filas de palha. Mais adiante, encontramos dois homens em tronco nu, de olhos muito brancos em rostos queimados pelo sol e cobertos de pó. A mulher para para os cumprimentar e dizer-lhes onde vamos.

— Bem, para ele foi um alívio, acabou-se-lhe o sofrimento.

— Ele já não tinha passado os setenta? — diz o outro. — Tomara a gente!

Ignorando o comentário, prosseguimos caminho junto às sebes e às valas.

— Já alguma vez foste a um velório? — pergunta a mulher.

— Acho que não.

— Bom, deixa-me dizer-te já. Há um homem morto num caixão e muita gente, a maior parte já tomou mais do que a conta.

— E o que é que elas tomam?

— Álcool — diz ela.

Quando chegamos à casa, alguns homens estão encostados a um muro baixo a fumar. Há uma faixa preta na porta, mas quando entramos a cozinha está luminosa e cheia de gente a conversar. A mulher que pedira a Kinsella para ir ajudar a cavar a sepultura está a fazer sandes. Há garrafas de limonada e de cerveja preta e, no meio disto tudo, um grande caixote de madeira com um homem velho morto lá dentro. Tem as mãos postas, como se estivesse a rezar, e segura um rosário. Alguns dos homens estão sentados à volta do caixão e usam a parte que está fechada como balcão para os copos. Um deles é Kinsella.

— Cá está ela — diz. — Pernalta, anda cá.

Senta-me ao colo e dá-me a provar um golo do seu copo. — Gostas do sabor?

— Não.

Ele ri-se. — Linda menina. Não ganhes o gosto. Se começares podes não conseguir parar e acabas como nós.

Deita-me limonada num copo. Sento-me ao seu colo, a beber e a comer *queen cakes*<sup>iv</sup> e a olhar para o morto, à espera de que ele abra os olhos.

As pessoas entram e saem, cumprimentam-se, bebem, comem, olham para o morto e dizem que é um belo cadáver, parece mesmo feliz, agora que o seu sofrimento acabou, e quem foi que o preparou. Conversam sobre o tempo, a humidade do milho, as quotas do leite e as próximas eleições gerais. Começo a sentir-me pesada no colo de Kinsella. — Estou a fazer muito peso?

— Peso? — diz. — És uma pena, miúda. Deixa-te estar.

Encosto a cabeça nele, mas estou aborrecida, gostava que houvesse coisas para fazer, outras meninas com quem brincar.

— Ela está a ficar inquieta — ouço a mulher dizer.

— O que é que ela tem? — diz outra.

— Oh, isto não um sítio para uma criança — diz ela. — Só que eu não podia deixar de vir e não a quis deixar sozinha.

— Tens razão, Edna, eu levo-a para minha casa. Vou-me agora embora. Depois podem ir buscá-la no regresso.

— Oh, — diz — não sei.

— Os meus fazem-lhe companhia. Até podem ir brincar para o quintal. E aquele homem não se vai mexer enquanto a tiver ao colo.

A Senhora Kinsella ri-se. Nunca a ouvi rir antes.

— Está bem, se não te importares, Mildred — diz. — E nós não demoramos.

— Não há problema — diz Mildred.

Depois de nos despedirmos, fazemo-nos à estrada e Mildred começa a andar a um passo que mal consigo acompanhar. Depois da curva, começam as perguntas. Ainda estou a responder a uma, dispara logo outra: — Em que quarto me puseram? Kinsella deu-te dinheiro? Quanto? Ela bebe à noite? E ele? Jogam muito às cartas? Rezam o terço? Ela usa manteiga ou margarina nos bolos? Onde é que dorme o cão velho? O congelador está cheio? Ela é forreta ou tem autorização para gastar dinheiro? As roupas da criança ainda estão penduradas no guarda-fatos?

Respondo a todas facilmente, até à última. — As roupas da criança?

— Sim — diz. — Se estás a dormir no quarto dele, deves saber com certeza. Não viste nada?

— Bom, ela deu-me umas roupas que eu usei sempre até irmos a Gorey hoje de manhã e comprarmos coisas novas.

— Com'as que estás a usar agora? Santo Deus, — diz — parece que tens p'raí cem anos.

— Eu gosto — digo. — Disseram que me fica bem.

— Bem? Realmente, depois de andares com as roupas do morto durante este tempo todo, tudo te fica bem.

— O quê?

— O pequeno dos Kinsella, tonta. Não sabias?

Não sei o que dizer.

— Deves ter saído debaixo de alguma pedra. Então não sabes que o miúdo foi atrás daquele rafeiro deles até ao poço e se afogou? Pelo menos é o que dizem que aconteceu — diz.

Continuo a andar e tento não pensar naquilo que ela acabou de me dizer, apesar de não conseguir pensar em mais nada. Ainda falta muito para o sol se pôr e, no entanto, parece que o dia está a chegar ao fim. Olho para o céu e vejo o sol, ainda alto e, ao longe, uma lua redonda a aparecer.

— Dizem que o John agarrou na arma e levou o rafeiro para o campo para o abater, mas não teve coragem, o palerma de coração mole.

Caminhamos por entre as sebes direitas, nas quais ouço pequenas coisas a fazer barulho e a mexer-se. A camomila cresce ao longo destas valas, assim como a sálvia e a hortelã-pimenta, ervas cujos nomes a minha mãe de alguma maneira arranjou tempo para me ensinar. Mais à frente, numa outra parte da estrada, a mesma bezerra de antes ainda está perdida. Chegamos ao sítio do cão preto a ladrar ao portão. — E tu, cala-te e entra — diz-lhe ela.

A casa dela tem lajes de cimento irregulares à entrada, arbustos grandes de mais e altos lírios-tocha. Chegando à porta, tenho de ter cuidado com a cabeça e ver por onde ando. Quando entramos, reparo na desarrumação e numa mulher mais velha que fuma junto ao fogão. Um bebé está sentado numa cadeira alta. Grita quando vê a mulher e deixa cair um punhado de ervilhas para o chão. — Olha para o teu estado! — diz ela.

Fico sem saber se está a falar para a mulher ou para a criança. Despe o casaco e senta-se, começando a falar sobre o velório: quem estava, que sandes havia, os bolos, o cadáver, torto no caixão e sem sequer ter sido barbeado como devia ser, como lhe tinham colocado nas mãos um terço de plástico, o desgraçado.

Não sei se me hei de sentar ou ficar de pé, sair ou ficar a ouvir, e, enquanto me estou a decidir, o cão ladra e o portão abre-se e Kinsella entra, baixando-se para passar por baixo da porta.

— Boa noite a todos — diz.

— Ah, olá John — diz a mulher. — Não demoraste nada. Tínhamos acabado de chegar, não foi, miúda?

— Sim.

Kinsella não tira os olhos de mim.

— Obrigada, Mildred. Foi simpático da tua parte tê-la trazido contigo.

— Não custou nada — diz a mulher. — É uma miúda calada, esta.

— Ela diz o que tem a dizer e mais nada. Oxalá houvesse mais como ela — diz ele. — Estás pronta para ir para casa, pequena?

Sigo-o até ao carro onde a mulher está à espera.

— Está tudo bem? — diz.

Respondo que sim.

— Ela perguntou-te alguma coisa?

— Algumas coisas, nada de mais.

— O que é que ela te perguntou?

— Perguntou se usava manteiga ou margarina nos bolos.

— Mais alguma coisa?



— Perguntou se o congelador estava cheio.

— Ora lá está — diz Kinsella.

— Ela disse-te alguma coisa? — pergunta a mulher.

Fico calada.

— O que é que ela te disse?

— Ela disse-me que vocês tiveram um rapazinho que foi atrás do cão até ao tanque de estrume e morreu, e que eu estava a usar as roupas dele na missa do domingo passado.

---

Quando chegamos a casa, o cão aproxima-se do carro para nos cumprimentar e apercebo-me de que ainda não ouvi nenhum deles a chamá-lo pelo nome. Kinsella suspira e, um pouco aos tropeços, vai ordenhar as vacas. Quando entra em casa, diz que ainda não lhe apetece ir dormir. Veste-me um casaco que vejo ser o casaco do rapaz.

— O que é isto agora? — diz a mulher.

— Vou levá-la até à praia.

— Tu tem cuidado com a miúda, John Kinsella — diz. — E leva a lanterna.

— Para que é que preciso de lanterna numa noite como esta? — diz ele, mas aceita a que ela lhe dá.

A lua cheia brilha no pátio, iluminando o caminho até à estrada e para além dela. Kinsella dá-me a mão e uma parte de mim deseja que ele ma largue para não ter de lembrar que o meu pai nunca me deu a mão. É duro, mas, à medida que caminhamos, vou-me acalmando e aceito as diferenças entre a minha vida em casa e a que tenho aqui.

Quando chegamos ao cruzamento, viramos à direita, para uma encosta íngreme. O vento é forte e áspero por entre as árvores, com rajadas que fazem com que os ramos secos se ergam e balancem. É bom sentir a estrada a desaparecer debaixo de nós, sabendo que quando terminar chegaremos ao mar. Kinsella diz algumas coisas sem sentido ao longo do caminho, depois cala-se e o tempo passa sem parecer que passa e logo nos encontramos num sítio espaçoso e com areia, onde as pessoas provavelmente estacionam os carros. Está cheio de marcas de pneus e buracos, e há um caixote do lixo que parece não ter sido esvaziado há muito tempo.

— Estamos quase a chegar, pequena.

Subimos uma colina onde juncos altos se dobram e abanam, para logo nos encontrarmos no cimo de uma paisagem escura onde a terra termina e há uma longa costa e água, que eu sei que é profunda e se estende até Inglaterra. Ao longe, na escuridão, brilham duas luzes.

Kinsella larga-me a mão e eu corro duna abaixo até onde o mar negro sibila e se desfaz em ondas espumosas e barulhentas. Vou ao seu encontro quando elas recuam e corro para trás, gritando, na rebentação. Kinsella alcança-me, tira-me os sapatos e logo a seguir os seus. Caminhamos à beira-mar sentindo-o na areia por debaixo dos nossos pés nus. A certa altura, põe-me às cavalitas e avançamos dentro do mar até a água lhe dar pelos joelhos. Depois leva-me de volta para a praia, até onde começam as dunas. Muitas coisas deram aqui à costa: garrafas de plástico, paus e boias, e, mais adiante, uma porta de estábulo com o ferrolho partido.

— Alguém ficou hoje com um cavalo à solta — diz Kinsella. — Sabes, por vezes os pescadores encontram cavalos no mar. Uma vez, um homem que conheço resgatou um potro e o animal deitou-se durante muito tempo e depois levantou-se. E era perfeito.

— Coisas estranhas acontecem — diz. — Uma coisa estranha aconteceu-te hoje, mas a Edna não tinha má intenção. Sabes, ela é boa demais. Quer acreditar no que os outros têm de bom e por vezes a única maneira de o fazer é confiar neles, na esperança de não se desiludir, o que de vez em quando acontece.

Não sei o que dizer.

— Nunca tens de dizer nada — diz. — Lembra-te sempre disso. Há quem tenha perdido muito por ter desperdiçado uma oportunidade de não dizer nada.

E solta uma risada, estranha e triste.

Tudo nesta noite me parece estranho: caminhar até ao mar, que sempre ali estive, vê-lo e senti-lo e temê-lo na semiobscuridade, ouvir este homem a contar-me coisas (sobre cavalos resgatados do meio do mar, sobre a sua mulher que tem de confiar nos outros para aprender em quem não confiar) que não compreendo na totalidade e que nem sequer me dizem respeito.

Quando nos viramos para regressar ao longo da praia, a lua esconde-se por detrás de uma nuvem e não conseguimos ver o caminho. É então que Kinsella, suspirando, para e acende a lanterna.

— Ah, as mulheres têm quase sempre razão — diz. — Sabes para que é as mulheres têm mesmo jeito?

— Para quê?

— Para os imprevistos. Uma boa mulher consegue cheirar à distância o que está para acontecer muito antes de um homem sequer suspeitar que algo está iminente.

Ele ilumina o chão para encontrar e seguir as nossas pegadas, mas as únicas que encontra são as minhas.

— Deves ter-me trazido ao colo até aqui — diz.

Rio-me da ideia de o carregar ao colo, de como isso é impossível, até perceber que era uma piada.

Quando a lua aparece novamente, ele desliga a lanterna e facilmente encontramos o caminho que atravessa as dunas. Paramos no cimo e ele calça-me os sapatos, depois os seus e aperta os atacadores. Viramo-nos e olhamos para a água.

— Repara, estão ali agora três luzes, onde antes havia apenas duas.

Olho para o outro lado do mar. Ali, as duas luzes ainda brilham, mas há uma outra que, no meio, brilha ainda mais forte.

— Consegues vê-la? — diz.

— Sim — digo. — Está ali.

É então que ele me estreita nos seus braços como se eu fosse sua.

---

A carta chega numa quinta-feira, após uma semana de chuva. É mais um choque do que uma surpresa. Já tinha visto os sinais: o champô para os piolhos e os pentes de dentes finos na montra da farmácia, os livros de cópias empilhados, as canetas, réguas e conjuntos de geometria na loja de presentes. No armazém, as lancheiras e os bastões de *hurling*<sup>v</sup> são deixados à vista, onde as mães os possam ver.

Ao chegar a casa, comemos sopa, molhando nela o pão, partindo-o e sorvendo-o um pouco, agora que já nos conhecemos uns aos outros. Depois, vou com Kinsella para o barracão de feno, onde ele me faz prometer não ficar espedada a olhar para ele enquanto está a soldar. Apercebo-me de que ando atrás dele, mas não o consigo evitar. Já passa da hora em que chega o correio, mas ele não me diz para o ir buscar senão ao fim da tarde, depois de as vacas estarem ordenhadas e a sala da ordenha varrida e esfregada.

— Está na hora — diz, enquanto lava as botas com a mangueira.

Ponho-me em posição, com o degrau da frente da casa a servir de bloco de partida. Kinsella olha para o relógio e baixa o lenço como se este fosse uma bandeira. Corro pelo pátio até ao caminho, faço uma curva apertada, abro a caixa, tiro as cartas, e corro de volta até ao degrau, sabendo que o meu tempo não foi tão rápido como o de ontem.

— Dezanove segundos mais rápido do que a tua primeira corrida — diz Kinsella. — E uma melhoria de dois segundos em relação a ontem, apesar do terreno duro. Tu és como o vento, é o que é.

Agarra nas cartas e passa os olhos por elas, mas hoje, em vez de fazer piadas sobre o que cada uma contém, faz uma pausa.

— Essa é da mamã?

— Sim — diz. — Acho que pode ser.

— Tenho de voltar para casa?

— Bem, está endereçada à Edna, por isso vamos levar-lha e deixar que ela a leia.

Entramos para a sala de estar, onde ela está sentada com os pés para cima, a folhear um livro de padrões de tricô. Kinsella deixa escorregar a carta para o seu colo. Ela abre-a e lê-a. É uma folha pequena escrita dos dois lados. Ela pousa-a, agarra-a e lê-a novamente.

— Bom, — diz — tens um novo irmão. Quatro quilos e 15 gramas. E a escola começa na segunda-feira. A tua mãe pede para te levarmos no fim de semana para ter tempo de tratar do teu uniforme e do resto.

— Então tenho de voltar?

— Sim — diz ela. — Mas já sabias isso, não é?

Aceno afirmativamente com a cabeça.

— Não podias ficar aqui com estes dois mamarrachos para sempre.

Deixo-me estar em pé, a olhar para a lareira, a tentar não chorar. Mais do que ouvi-lo, sinto Kinsella sair da sala.

— Não estejas triste — diz a mulher. — Anda cá.

Mostra-me páginas com camisolas em tricô e pergunta-me qual o padrão de que gosto mais, mas todos eles parecem misturar-se diante dos meus olhos e, um pouco ao acaso, aponto para um azul, que me parece ser fácil de fazer.

— Bem, foste logo escolher o mais complicado do livro — diz. — Tenho de começar a fazê-lo esta semana antes que já não te sirva quando o acabar.

---

Agora que sei que tenho de regressar a casa, quase quero ir. Acordo mais cedo do que o habitual e olho os campos húmidos pela janela, as árvores a pingar, as colinas, que parecem mais verdes do que quando cheguei. Kinsella passa o dia a fazer coisas sem, no entanto, acabar nada. Diz que não tem discos para a rebarbadora, nem varetas de soldadura, e não consegue encontrar o punho do torno. Diz que fez tanta coisa na altura em que o tempo esteve bom que agora não sobra quase nada para fazer.

Estamos lá fora a olhar para os bezerros que já comeram. Com água morna, Kinsella preparou o substituto do leite que eles agora mamam de longas tetinas de borracha. Parecem felizes, ali deitados em camas de palha fresca.

— Podem levar-me de volta hoje ao fim da tarde?

— Hoje? — diz Kinsella.

Aceno com a cabeça.

— Qualquer dia está bem para mim — diz. — Levo-te quando quiseres, pequena.

Contemplo o dia. É um dia como outro qualquer, com um céu cinzento a pairar sobre o pátio e o cão de caça molhado a vigiar a porta da frente.

— Bom, então é melhor ir ordenhar as vacas mais cedo — diz. — Está certo.

E atravessa o pátio, passando por mim como se eu já ali não estivesse.

A mulher dá-me um saco de couro castanho.

— Podes ficar com esta coisa velha — diz. — Nunca a uso.

Dobramos a minha roupa e pomo-la dentro do saco, juntamente com os livros das Histórias da Joanhinha que encontrámos na *Webb* em Gorey: *Os Três Porquinhos*, *O Patinho Feio*, *Branca-de-Neve e Rosa-Vermelha*. Consigo lembrar-me do correr das frases e as palavras estão muito claras na minha memória. Ela dá-me uma barra de sabonete amarelo e a minha toalha de rosto, e a escova do cabelo que me comprou. Enquanto reunimos estas coisas lembro-me de onde as comprámos, o que dissemos na altura, como foi o resto desse dia, e como, na maior parte do tempo, o sol brilhava.

É então que um carro para no pátio. Tenho medo de olhar, não vá ser o meu pai, mas é só um vizinho.

— Edna — diz o homem, em pânico. — O John está por aí?

— Saiu para a ordenha — diz ela. — Deve estar a terminar.

O homem atravessa o pátio a correr, num passo pesado devido às suas *Wellingtons*, e, minutos depois, Kinsella enfia a cabeça à porta dizendo: — O Joe Fortune precisa de ajuda para puxar um bezerro. Já acabaram de arrumar a sala? É que tenho o rebanho lá fora.

— Eu vou lá — diz ela.

— Volto assim que puder.

— E eu não sei que sim?

Ela veste o impermeável e vejo-a descer o pátio. Pergunto-me se devo ir ajudá-la, mas provavelmente só iria empatar. Sento-me na poltrona e olho para a luz aquosa que brilha no balde de zinco que está à entrada. Podia ir ao poço buscar água para o chá. Seria a minha última tarefa.

Visto o casaco do rapaz, agarro no balde e saio para os campos. Sei o caminho, de facto conseguiria chegar ao poço de olhos fechados. Quando atravesso a cerca, o caminho não parece o mesmo de quando o percorremos naquela primeira noite. O chão está lamacento e escorregadio em certos sítios. Continuo a caminhar em direção ao pequeno portão de ferro e

desço os degraus. A água subiu por estes dias. Da primeira vez, cheguei ao quinto degrau, mas agora estou no primeiro e vejo a superfície da água a subir e quase a sugar a borda do degrau abaixo do meu. Dobro-me com o balde na mão, deixando-o flutuar e depois afundo-o, tal como a mulher faz. Mas, quando me estico para o puxar, uma outra mão como a minha parece sair da água e puxa-me para dentro.

---

Não é naquela noite, nem na seguinte, mas apenas na outra, a um domingo, que me levam para casa. Quando regresssei do poço, encharcada até aos ossos, a mulher olhou-me e ficou muito quieta antes de me abraçar e levar para dentro e fazer de novo a minha cama.

Na manhã seguinte, não me sinto quente, mas ela mantém-me na cama, e traz-me bebidas quentes com limão, cravo-da-índia e mel, e dá-me a tomar aspirina.

— O qu’ela tem não é mais do que um resfriado — ouço Kinsella dizer.

— Quando penso no que poderia ter acontecido.

— Não adianta estares cem vezes a dizer a mesma coisa.

— Mas...

— Não aconteceu nada e a miúda está bem. Fim da conversa.

Estou ali deitada, com a botija de água quente, a ouvir a chuva lá fora e a folhear os meus livros, imaginando um fim diferente para cada um.

No domingo, deixam-me levantar e voltamos a embalar tudo outra vez. Ao entardecer, depois de jantar, lavamo-nos e vestimos a nossa roupa de sair. O sol já se pôs, mas demora-se ainda, alongando-se preguiçosamente, e o pátio está seco em alguns sítios. Mais cedo do que gostaria, estamos prontos e no carro, a virar para o caminho, subindo por Gorey e seguindo em frente, por estradas estreitas, atravessando Carnew e Shillelagh.

— Foi aqui que o pá perdeu a bezerra às cartas — digo.

— Isso não foi numa aposta? — diz a mulher.

— Foi uma grande perda para ele — diz Kinsella.

Quando chegamos à nossa entrada, o portão está fechado e Kinsella sai do carro para o abrir, e depois para o tornar a fechar atrás de nós, conduzindo devagar em direção à casa. Sinto que a mulher está a tentar decidir se me deve dizer alguma coisa, mas não faço ideia do quê, nem ela me dá qualquer pista. O carro para em frente da casa, os cães ladram e as minhas irmãs correm cá para fora. Vejo a minha mãe pela janela, com o que é agora o seu segundo mais novo ao colo.

Quando entramos, sente-se a humidade e o frio da casa. O linóleo está coberto de pegadas sujas. A mamã, com o meu irmãozinho ao colo, olha para mim.

— Cresceste — diz.

— Sim, senhora — respondo.

— “Sim, senhora”? — diz ela, erguendo as sobrancelhas.

Cumprimenta os Kinsella e diz-lhes para se sentarem, se conseguirem arranjar espaço. Enche a chaleira com a água do balde que está debaixo da mesa da cozinha. Tiramos os brinquedos do assento de automóvel por baixo da janela e sentamo-nos. Tiram-se canecas do armário, corta-se o pão em fatias, a manteiga e a compota são postas em cima da mesa.

— É verdade, Mary, trouxe-te compota — diz a mulher. — Lembra-me para te dar.

— Fiz esta com o último ruibarbo dos que me mandaste — diz a mãe.

— Nem me lembrei, podia ter trazido mais.

— Onde é que está o novo membro da família? — pergunta Kinsella.

— Está lá em cima no quarto. Não tarda vão ouvi-lo.

— Ele já dorme a noite toda?

— Depende — diz a mãe. — A mesma criança pode chorar a qualquer hora.

As minhas irmãs olham-me como se eu fosse uma prima vinda de Inglaterra, aproximando-se para me tocar no vestido e nas fivelas dos sapatos. Parecem-me diferentes, mais magras e sem nada para dizer. Sentamo-nos à mesa, comemos o pão e bebemos o chá. Quando se ouve um grito vindo do andar de cima, a mãe entrega o meu irmão à Senhora Kinsella e sobe para ir buscar o bebé. Ele tem a cara rosada e está a chorar, com os punhos fechados. Parece maior do que o anterior, mais forte.

— Uma bela criança, que Deus a abençoe — diz Kinsella.

A mãe serve mais chá com uma mão e senta-se e tira um peito para dar ao bebé. Quando ela faz isto em frente de Kinsella faz-me corar. Apercebendo-se disto, a mãe olha-me longa e intensamente.

— Não há sinal dele? — diz Kinsella.

— Saiu cedo ontem, sei lá para onde — diz a mãe.

Inicia-se então uma troca de palavras, pequenas bolas de conversa chutadas para trás e para a frente. Pouco depois, ouve-se um carro lá fora. Ficamos em silêncio até o meu pai aparecer e atirar o boné para cima do armário.

— 'noite a todos — diz.

— Olá, Dan — diz Kinsella.

— Olha a filha pródiga — diz. — Voltaste para nós, foi?

Digo que sim.

— Ela deu trabalho?

— Trabalho? — diz Kinsella. — Ela é uma rapariga de ouro.

— Ah sim? — diz o Pá, enquanto se senta. — Que alívio.

— Deixa-te estar sentado e come o jantar — diz a Senhora Kinsella.

— Já jantei em Parkbridge, — diz o pá — uma refeição líquida.

Espirro e tiro um lenço do bolso para me assoar.

— Constipaste-te?

— Não — digo, numa voz rouca.

— De certeza?

— Não aconteceu nada.

— O que queres dizer com isso?

— Não me constipei — digo.

— Estou a ver — diz ela, outra vez com um olhar intenso.

— A miúda esteve de cama nos últimos dias — diz Kinsella. — Apanhou um resfriadozito.

— Pois, — diz o pá — você não é capaz de tomar conta deles. Típico seu.

— Dan — diz a mãe, com uma voz fria como o aço.

A Senhora Kinsella parece pouco à vontade.

— Bem, está quase na hora de nos fazermos à estrada — diz Kinsella. — Ainda temos uma longa viagem pela frente.

— Já? Qual é a pressa? — diz a mãe.

— Não há pressa nenhuma, Mary, apenas o costume. As vacas não nos dão descanso.

Então levanta-se e tira o meu irmãozinho do colo da mulher, entregando-o ao meu pai. O meu pai pega na criança e olha para o bebé que está a mamar. Espirro e assoo outra vez o nariz.

— Vens com uma linda dose para casa, vens — diz o Pá.

— Não é nada que não tenha apanhado antes nem que não volte a apanhar outra vez — diz a mãe. — Isto anda por aí.

— Estás pronta para ir para casa? — pergunta Kinsella.

A Senhora Kinsella levanta-se e ambos se despedem. Sigo-os até ao carro com a minha mãe, que ainda leva o bebé nos braços. A Senhora Kinsella tira o caixote com os frascos de compota. Kinsella levanta um saco de 25 kg de batatas do porta-bagagens.

— Estas são farinhentas, Mary. Verdadeiras *Queens*<sup>vi</sup>.

A minha mãe agradece-lhes, dizendo que foi uma coisa bonita o que fizeram, ao ficarem comigo.



— A pequena foi e será sempre bem-vinda — diz a mulher.

— Parabéns, Mary, ela é muito bem educada — diz Kinsella. — E tu, minha menina, mantém a cabeça nos livros — diz-me. — Quero ver só estrelas douradas nos cadernos de cópias da próxima vez que cá vier. — Dá-me um beijo e a mulher abraça-me. Vejo-os entrar no carro e fechar as portas e sinto um sobressalto quando o motor arranca e o carro começa a afastar-se.

— Afinal, o que é que aconteceu? — pergunta a mãe, agora que o carro se foi.

— Nada — digo.

— Diz-me.

— Não aconteceu nada. — É com a minha mãe que estou a falar, mas aprendi o suficiente, cresci o suficiente, para saber que o que aconteceu não é algo que eu precise de mencionar. Esta é a minha oportunidade perfeita de não dizer nada.

Ouçó o carro a travar na gravilha do caminho, a porta a abrir-se e, de repente, sem pensar, faço aquilo em que sou melhor. Arranco e corro caminho abaixo. Sinto o coração a bater mais nas minhas mãos do que no meu peito. Sou tão rápida como se me tivesse tornado a mensageira do que se está a passar dentro de mim. Várias coisas percorrem a minha mente: o rapaz no papel de parede, as groselhas, o momento em que o balde me puxou para baixo de água, a bezerra perdida, a terceira luz para além da água. Penso no meu verão, no agora, num amanhã em que não consigo acreditar verdadeiramente.

Quando faço a curva, até onde nem me atrevo a olhar, vejo-o ali, a fechar o portão, colocando de novo o gancho. Tem os olhos baixos e parece estar a olhar para as mãos, para o que está a fazer. Os meus pés batem no cascalho áspero, a faixa de relva gasta no meio do nosso caminho. Apenas uma coisa me interessa agora e os meus pés conduzem-me até ela. Assim que me vê, fica imóvel. Quando chego ao portão, já aberto, vou de encontro a ele, que me ergue nos seus braços. Durante um bom bocado abraça-me com força. Sinto o bater acelerado do meu coração, a minha respiração ofegante, depois o meu coração e a minha respiração a acalmarem, cada um à sua maneira. A certa altura, que parece muito depois, uma rajada repentina sopra através das árvores e sacode grandes e pesadas gotas de chuva sobre nós. Fecho os olhos e sinto-o, o calor da sua roupa de sair, o cheiro a sabonete no pescoço. Quando finalmente abro os olhos vejo, por cima do seu ombro, o meu pai a aproximar-se, forte e firme, de bordão na mão. Agarro-me com força, como se me pudesse afogar se não o fizer e ouço a mulher a soluçar e a chorar, como se agora chorasse não por um, mas por dois. Não me atrevo a manter os olhos abertos e, no entanto, faço-o, olhando para o caminho, para além do ombro de Kinsella, a ver o que ele não consegue. Parte de mim quer, do fundo do coração, chegar junto à mulher que

me cuidou tão bem para lhe dizer que nunca, nunca direi nada, mas algo mais profundo mantém-me firme nos braços de Kinsella.

— Papá — continuo a chamar-lhe, a avisá-lo. — Papá.

## NOTAS

<sup>i</sup> Palavra irlandesa que significa “criança”, numa conotação afetuosa.

<sup>ii</sup> Nota-se aqui a presença da memória da *Great Famine (An Gorta Mór)*, um período de fome, doença e emigração em massa que a Irlanda atravessou entre cerca de 1845 e 1852, causada por uma praga de míldio que atingiu a cultura da batata, principal fonte de sobrevivência de mais de um terço da população.

<sup>iii</sup> Tipo de bolacha redonda com sabor a gengibre e recheada de creme de *marshmallow* feito na Irlanda pela fábrica Jacobs.

<sup>iv</sup> Espécie de *cupcakes*, mas mais pequenos, normalmente feitos por e para crianças.

<sup>v</sup> Jogo masculino típico irlandês de origem celta semelhante ao hóquei.

<sup>vi</sup> Espécie de batatas de origem britânica – *British Queen* – chamadas de *Queens* na Irlanda. Caracterizam-se por terem a forma oval, serem brancas, farinhentas e muito saborosas.

## Conclusão

A conclusão consiste numa reflexão da autora do trabalho sobre a tradução de “Foster” e todo o processo de análise relacionado com o objetivo inicial da pergunta de investigação, agora já subdividida em aspetos complementares e que se tornaram mais evidentes com o progresso do trabalho: como resultou a tradução dos elementos implícitos no conto? Será que as emoções foram transmitidas e percecionadas no texto de chegada? Será que a profundidade que caracteriza a escrita de Claire Keegan foi reproduzida na tradução? Será que as escolhas teóricas foram as corretas para resolver os problemas existentes?

De entre as metáforas que ao longo da história se foram construindo à volta da tradução e dos tradutores é muito interessante aquela que foi enunciada no século XIX por Madame de Staël, na qual ela classifica o ato de traduzir como “to animate a different instrument with the same breath of life” (cit. in T. Hermans & U. Stecconi, personal communication, January 17, 18, 2002). Sendo o produto de uma época em que a estranheza trazida pelo texto de partida era considerada como um contributo para a inovação e o crescimento da língua e cultura de chegadas, a noção de base é a que muitos teóricos contemporâneos partilham: a de que o texto de chegada é um novo produto literário na sua forma, mas não na sua essência.

Foram apresentadas neste trabalho diversas ideias e conceitos: a tradução como compensação, um contrabalançar, o estabelecimento de um equilíbrio, o dar ao leitor uma restituição na nova língua. E nesta transposição do texto de uma língua para outra houve um conjunto de fatores envolvidos que, não se excluindo mutuamente, contribuíram para a comunicação entre o texto e o leitor: a interpretação e compreensão do texto de partida, no seu contexto de produção; o conhecimento do contexto de chegada, com uma avaliação do nível de apreensão da mensagem e do meio a que se reporta por parte da audiência de chegada; a tarefa de trabalhar as línguas de partida e de chegada, de modo a que a mensagem fosse transmitida correta e eficazmente, através da adoção de diferentes estratégias tradutivas consideradas mais adequadas.

Assim, ao invés de se adotar um posicionamento teórico extremado, quer mais focado no texto de partida, quer naqueles que o vão receber e interpretar, nesta proposta de tradução de “Foster” optou-se por uma conciliação sempre que tal se revelou como a opção mais lógica, ora adaptando o texto segundo as normas linguísticas portuguesas, ora encontrando conceitos equivalentes na cultura nacional, ora ainda, por outro lado, mantendo determinados elementos

culturais originais no texto de chegada que, segundo a tradutora, fariam maior sentido para o entendimento da mensagem no contexto original (por vezes complementados com o recurso a notas de tradutor). Houve, deste modo, uma convergência de intenções relacionadas entre si e que se refletiram nas estratégias adotadas: por um lado, a aceitação e incorporação do estranhamento, por outro, a garantia da inteligibilidade do texto de chegada.

A um registo maioritariamente coloquial, com elementos lexicais característicos da oralidade, juntaram-se as marcas estilísticas características da escrita de Claire Keegan e que se revestem de grande importância na definição do ritmo desta história. O facto de que alguns elementos dificilmente poderiam ser transpostos para a língua de chegada originou algumas perdas, nomeadamente na riqueza do tom escondido por detrás de determinadas expressões. No entanto, acredita-se que o significado está presente. O mesmo aconteceu com as expressões idiomáticas: com uma certa perda na cadência e musicalidade das frases, mas a manutenção do seu sentido.

Ao reconhecer Claire Keegan como uma das grandes contistas da literatura de língua inglesa contemporânea, admite-se o seu papel no posicionamento do conto irlandês na sociedade do século XX e atual, da suburbanização, da mudança social e de costumes, do papel da tradição e da modernidade, da expressividade das emoções através da inovação estilística, etc. Estas são questões abordadas de uma forma genérica neste trabalho, a explorar talvez num futuro estudo mais aprofundado da obra de Claire Keegan como um todo. Já a identificação e a explanação dos temas que são abordados em “Foster” proporcionaram a contextualização acima mencionada, que ajudou a tradutora a melhor compreender a mensagem do conto e de como ele se situa num tempo e num espaço particulares, numa alteridade individual, situacional e epocal, “embracing the existence of other” (Maitland, 2017, p. 9).

Os detalhes descritivos em Keegan não são meramente ilustrativos; eles têm um significado, naquele meio social e familiar. Eles são significativos para aquela criança narradora como simbolizando a sua história naquele verão. Foi, por isso, importante mantê-los, na sua maioria sem adaptação, a fim de que a realidade das bolachas *Kimberley*, do *hurling* e de todas as *leanbh* negligenciadas pudesse ressoar na sua plenitude junto do leitor português. As relações entre mães e filhas, o peso do vício da bebida e do jogo numa sociedade fortemente patriarcal, na qual a mulher é colocada na segunda fila, emolduram o contexto de uma Irlanda onde a história acontece.

Assim, em resposta às interrogações relacionadas com o objetivo inicial da pergunta de investigação, acredita-se que, sim, foi possível transmitir eficazmente os elementos implícitos do conto original, fiel às intenções da autora, num apelo à profundidade que se esconde por debaixo do que não é expresso, ou é-o superficialmente, seguindo as escolhas e estratégias tradutivas consideradas mais adequadas de acordo com a leitura do texto.

A autora deste trabalho reforça a sua admiração pela escrita de Claire Keegan que, no seu universo particular, é uma verdadeira “tradutora” de ações em palavras, reconstruindo emoções que são universais e assim se transformam numa ponte entre si e o leitor.

Cabe ao tradutor profissional traduzir essas mesmas emoções, erigindo essa ponte para leitores diferentes, noutra língua e noutra cultura, sob pena de envolver também as suas próprias emoções. Como escreve o ensaísta e tradutor João Barrento,

o perigo maior é o da divisão: estou permanentemente dividido entre o desejo de ser o outro (no meu corpo), com o risco de me perder nele, de cegar, de errar; e o imperativo de ler o outro (com o rigor do filólogo e a quase frieza do gramático). Não tenho ainda resposta para a pergunta: traduz-se melhor o que se ama e quando se ama? (Barrento, 2002, p. 261)

Amar a literatura e os autores de outras culturas é amar traduzi-los e dá-los a conhecer na língua nativa. Na perspetiva da autora do presente trabalho, a frequência do curso de Mestrado em Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra abriu portas ao conhecimento teórico e prático que aqui se concretizaram, ensinando que não basta o domínio de duas línguas para fazer tradução. Trata-se não apenas da capacidade de desbravar caminho perante um texto a traduzir, saber quais as ferramentas, pensar e decidir as estratégias a utilizar, numa vertente claramente orientada para a prática profissional, mas também de conhecer aqueles que há milénios se dedicaram a pensar na transferência de um texto de uma língua para outra e à maneira como esse ato transformativo e transformador foi teorizado ao longo do tempo, reinventando-se e acompanhando o próprio evoluir da história. Aliado à vertente teórica, de elevada qualidade, o caráter prático das disciplinas deste mestrado, a que se juntou o incentivo contínuo por parte do corpo docente para participação, com apresentação de trabalhos, nas Jornadas de Tradução e em outros eventos similares, foi determinante para a formação profissional de quem ambiciona e sonha trabalhar nesta área. Para a autora deste trabalho, o percurso de dois anos de estudos na área, encorajado por todo o apoio e sabedoria recebidos,

representou o ponto de partida de uma nova etapa profissional, numa atividade a que espera continuar a dedicar-se com o mesmo entusiasmo e um amor imenso pelo ato de ler, conhecer e sempre aprender.

## Bibliografia

- Ádám, A. (2007). Traduire l'invisible ou l'inquiétante étrangeté de la traduction. *Babilónia*, 5, 149–160.
- Alias, S. (2009). Converging of traditions and usability of the short story: Orality and frame in the Canterbury Tales. *The Bulletin of the Japanese Association for Studies in the History of the English Language*, 31–43.
- Allen, W. (1981). *The short story in English*. Clarendon Press.
- Alter, A. (2022, November 5). Claire Keegan harnesses the power in brevity. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2022/11/05/books/claire-keegan-foster-books.html>
- Armistead, C. (2021, October 20). Claire Keegan: 'I think something needs to be as long as it needs to be.' *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2021/oct/20/claire-keegan-i-think-something-needs-to-be-as-long-as-it-needs-to-be>
- Bacik, I. (2007). From virgins and mothers to popstars and presidents: Changing roles of women in Ireland. *The Irish Review*, 35, 100–107.
- Bairéad, C. (Director). (2022). *An cailín ciúin: The quiet girl* [Film]. Inscéal.
- Ballard, M. (1993). Le nom propre en traduction. *Babel*, 39(4), 194–213.
- Barrento, J. (2002). *O poço de Babel: Para uma poética da tradução literária*. Relógio D'Água.
- Barry, K. (Ed.). (2013). *Town and country: New Irish short stories*. Faber & Faber.
- Bassnett, S. (2003). *Estudos de tradução*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Multilingual Matters.
- Battersby, E. (2010, August 28). Beauty, harshness, menace and the spine of steel worthy of high art. *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/culture/books/beauty-harshness-menace-and-the-spine-of-steel-worthy-of-high-art-1.644017>



- Bebiano, A. (2009). Da vida das mulheres infames. A história segundo Emma Donoghue. *Anglo-Saxonica*, 27, 23–36.
- Becher, V. (2011). *Explicitation and implicitation in translation: A corpus-based study of English-German and German-English translations of business texts*. Universität Hamburg.
- Benedict, R. (1934). *Patterns of culture*. Houghton Mifflin.
- Benjamin, W. (2006). The storyteller: Reflections on the works of Nikolai Leskov. In D. J. Hale (Ed.), *The novel: An anthology of criticism and theory, 1900-2000* (pp. 361–378). Blackwell Publishing. <https://app.box.com/s/tqaip6gdg65bykc2hvn1tjkkks41658yl>
- Berman, A. (2021). Translation and the trials of the foreign. In L. Venuti (Ed. & Trans.), *The Translation Studies Reader* (pp. 247–260). Routledge.
- Biggs, I. (2014). ‘Incorrigibly plural?’ Rural lifeworlds between concept and experience. *The Canadian Journal of Irish Studies*, 38(1/2), 260–279.
- Black, C. (2010, September 10). Interview: Claire Keegan—‘A child’s senses are not dulled by experience’. *The Scotsman*. <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/books/interview-claire-keegan-a-childs-senses-are-not-dulled-by-experience-2461573>
- Bly, R. (1982). The eight stages of translation. *The Kenyon Review, New series*, 4(2), 68–89.
- Borg, C. (2023). *A literary translation in the making*. Routledge.
- Bouchard, C. (1997). A locução: Problema de tradução. In G. Jorge (Ed.), *Tradutor dilacerado* (pp. 135–141). Colibri.
- Bourdieu, P. (2000). *Pascalian meditations*. Stanford University Press.
- Brébisson, S. B. de, & Genty, S. (2019). *L’intraduisible: Les meandres de la traduction*. Artois Presses Université.

- Cambridge Dictionary. (n.d.-a). Foster. In *Cambridge Dictionary*. Retrieved July 10, 2023, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-portuguese/foster>
- Cambridge Dictionary. (n.d.-b). Implicit. In *Cambridge Dictionary*. Retrieved July 17, 2023, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-portuguese/implicit>
- Cambridge Dictionary. (n.d.-c). Petal. In *Cambridge Dictionary*. Retrieved June 12, 2023, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/petal>
- Cardin, B. (2014). Introduction. *Journal of the Short Story in English*, 63, 5–10. <http://journals.openedition.org/jsse/1481>
- Carvalho, A. I. S. (2015). *O tradutor (re)criador e a literatura infantil e juvenil* [Unpublished master's thesis]. Universidade de Évora.
- Carver, R. (2003). On writing. In A. Charters (Ed.), *The story and its writer: An introduction to short fiction* (6th ed., pp. 1606–1610). Bedford/St. Martin's.
- Cavacas, F. (2013). *Alto! Ponto final: Pontuação*. Clássica Editora.
- Ceia, C. (2009). Elipse. In Ceia, C. (Ed.), *E-dicionário de termos literários*. UNL. <https://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/elipse>
- Chekhov, A. (1994). The short story. In C. E. May (Ed.), *The new short stories* (pp. 195–198). Ohio University Press.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of translation: The spread of ideas in translation theory*. John Benjamins Publishing Company.
- Çoban, F. (2019). The relationship between professional translators' emotional intelligence and their translator satisfaction. *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*, 7(3), 50–64. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.7575/aiac.ijclts.v.7n.3p.50>
- Coelho, N. N. (2009). Conto. In C. Ceia (Ed.), *E-dicionário de termos literários*. UNL. <https://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/conto>

- Collinge, J., & Vernadakis, E. (2003). *John McGahern – b. 1934. Journal of the Short Story in English*, 41, 123–141. <http://journals.openedition.org/jsse/314>
- Cordner, A. E. (2014). *Writing the troubles: Gender and trauma in Northern Ireland*. <http://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/3437>
- Cortázar, J. (2006). Alguns aspectos do conto. In D. Arriguci (Trans.), *Valise de Cronopio* (pp. 147–163). Perspective.
- Coughlan, P. (2004). Irish literature and feminism in postmodernity. *Hungarian Journal of English and American Studies*, 10(1/2), 175–202. <http://www.jstor.org/stable/41274274>
- Cronin, M. (2010). The cracked looking-glass of servants: Translation and minority languages in a global age. In M. Baker (Ed.), *Critical Readings in Translation Studies* (pp. 247–262). Routledge.
- Cronin, M. (2012). Who fears to speak in the new Europe? Plurilingualism and alterity. *European Journal of Cultural Studies*, 15(2), 182–194. <https://doi.org/10.1177/1367549411432026>
- Cunha, C., & Cintra, L. (2014). *Nova gramática do português contemporâneo* (21st ed.). Edições João Sá da Costa.
- Delisle, J., Lee-Jahnke, H., & Cormier, M. C. (Eds.). (1999). *Terminologie de la traduction*. John Benjamins Publishing Company.
- Derrida, J. (2001). What is a relevant translation? (L. Venuti, Trans.). *Critical Inquiry*, 27, 174–200. <http://www.jstor.org/stable/1344247>
- D’Hoker, E. (2013). ‘And the transformation begins’: Present-tense narration in Claire Keegan’s Ddughter stories. *Contemporary Women’s Writing*, 7(2), 190–204. <https://doi.org/10.1093/cww/vps009>
- D’Hoker, E. (2016). *Irish women writers and the modern short story*. Palgrave Macmillan.

- D'Hoker, E., & Martens, G. (Eds.). (2008). *Narrative unreliability in the twentieth-century first-person novel*. Walter De Gruyter.
- Eco, U. (2005). *Dizer quase a mesma coisa: Sobre a tradução*. Difel.
- Enright, A. (2010, November 6). The Irish short story. *The Guardian*.  
<https://www.theguardian.com/books/2010/nov/06/anne-enright-irish-short-story>
- Fávero, D. N. (2017). Between tradition and renewal: The representation of identity in the contemporary Irish short story. *ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*, 19. <https://doi.org/10.37389/abei.v19i1.3502>
- Flora, L. M. (2003). *Short story: Um género literário em ensaio académico*. Edições Colibri.
- Flynn, D., & Murphy, C. L. (Eds.). (2002). *Austerity and Irish women's writing and culture, 1980-2020*. Routledge. <https://www.doi.org.10.4324/9781003207474-14>
- Fontanet, M. (2017). La gestion de l'implicite en traduction. In S. Anquetil, J. Elie-Deschamps, & C. Lefebvre (Eds.), *Autour des formes implicites*. Presses Universitaires de Rennes.  
<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:99300>
- Fontanet, M. (2019). La traduction de la dimension culturelle sous l'angle du lecteur implicite. *Traduction et Interculturalité*, 13–28. <https://doi.org/10.3726/B15603>
- Fontanet, M. (2020). Les voix de la nature dans la nouvelle de Gottfried Keller *Romeo und Julia auf dem Dorfe* et dans ses traductions. *Vita Traductiva*, 11, 47–74. <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:149477>
- Foster, R. F. (1989). *Modern Ireland 1600-1972*. Penguin Books.
- Freyne, P. (2017, December 3). 'I'm a cultural culchie, baptised in red lemonade and raised by bullocks'. *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/culture/tv-radio-web/i-m-a-cultural-culchie-baptised-in-red-lemonade-and-raised-by-bullocks-1.3310892>
- Friedman, N. (2004). O que faz um conto ser curto? (M. C. de Barros, Trans.). *Revista USP*, 63, 219–230. (Original work published 1958)

- Ginnell, L. (n.d.). *Fosterage in Ancient Ireland*. Library Ireland: Irish History, Genealogy and Culture. Retrieved January 17, 2023, from <https://www.libraryireland.com/Brehon-Laws/Fosterage.php>
- Gotlib, N. B. (2004). *A teoria do conto*. Coletivo Sabotagem. [https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/2538777/mod\\_folder/content/0/Nadia%20Battela%20Gotlib%20-%20Teoria%20do%20Conto.pdf?forcedownload=1](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/2538777/mod_folder/content/0/Nadia%20Battela%20Gotlib%20-%20Teoria%20do%20Conto.pdf?forcedownload=1)
- Goulart, R. M. (2003). O conto: Da literatura à teoria literária. *Forma Breve, 1*, 7–14. <https://doi.org/10.34624/fb.v0i1.7899>
- Grutman, R. (2006). Refraction and recognition: Literary multilingualism in translation. *Target, 18*(1), 17–47. <https://doi.org/10.1075/target.18.1.03gru>
- Harte, L., & Parker, M. (Eds.). (2000). *Contemporary Irish fiction: Themes, tropes, theories*. Macmillan Press.
- Hemingway, E. (1932). *Death in the afternoon*. Charles Scribner's Sons.
- Hemingway, E. (1981). The art of the short story. *The Paris Review, 79*. <https://www.theparisreview.org/letters-essays/3267/the-art-of-the-short-story-ernest-hemingway>
- Hewson, L. (2011). *An approach to translation criticism. 'Emma' and 'Madame Bovary' in translation*. John Benjamins Publishing Company.
- Hsu, H. (2019, March 18). Affect theory and the new age of anxiety. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/25/affect-theory-and-the-new-age-of-anxiety>
- Hubscher-Davidson, S. (2018). *Translation and emotion: A psychological perspective*. Routledge.

- Ice cream fans in shock as HB pulls iconic Choc Ice from sale. (2023, September 4). *Independent.Ie*. <https://www.independent.ie/irish-news/ice-cream-fans-in-shock-as-hb-pulls-iconic-choc-ice-from-sale/a1565638487.html>
- Ingman, H. (2009). *A history of the Irish short story*. Cambridge University Press.
- Ingman, H. (2013). *Irish women's fiction: From Edgeworth to Enright*. Irish Academic Press.
- Ingman, H. (2016). *Twentieth-century fiction by Irish women: Nation and gender*. Routledge.
- Ingman, H., & Gallchoir, C. Ó. (Eds.). (2018). *A history of modern Irish women's literature*. Cambridge University Press.
- Jones, S. (2015). The country of the young: Interpretations of youth and childhood in Irish culture. *Irish Studies Review*, 23(2), 252–255.  
<https://doi.org/10.1080/09670882.2015.1017924>
- Katan, D. (2009). Translation as intercultural communication. In J. Munday (Ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies* (Revised ed., pp. 74–92). Routledge.
- Keegan, C. (2000). *Antarctica*. Faber & Faber.
- Keegan, C. (2010a). *Foster*. Faber & Faber.
- Keegan, C. (2010b, February 7). Foster. *The New Yorker*.  
<https://www.newyorker.com/magazine/2010/02/15/foster>
- Keegan, C. (2019). *The forester's daughter*. Faber & Faber.
- Keegan, C. (2021). *Small things like these*. Faber & Faber.  
<https://www.amazon.co.uk/dp/B08W8TWWFQ>
- Keegan, C. (2022). *Pequenas coisas como estas*. Relógio D'Água.
- Kenny, J. (2007). Inside out: A working theory of Irish short story. In H. Lennon (Ed.), *Frank O'Connor: New critical essays*. Four Courts Press. <http://hdl.handle.net/10379/789>
- Kerbrat-Orecchioni, C., & Traverso, V. (Eds.). (2007). *Confidence: Dévoilement de soi dans l'interaction*. Max Niemeyer.

- Kiberd, D. (2018). *After Ireland*. Head of Zeus.
- Kumpulainen, M. (2018). Translation competence from the acquisition point of view: A situation-based approach. *Translation, Cognition & Behavior*, 1(1), 147–167. <https://doi.org/10.1075/tcb.00007.kum>
- Ladmiral, J.-R., & Meschonnic, H. (1981). Poétique de.../Théorèmes pour... La traduction. *Langue Française*, 51, 3–18. <http://www.jstor.org/stable/41557467>
- Lederer, M. (2003). Le rôle de l'implicite dans la langue et le discours. *FORUM. Revue Internationale d'interprétation et de Traduction*, 1(1), 1–12. <https://doi.org/10.1075/FORUM.1.1.01LED>
- Lefevere, A. (2007). *Tradução, rescrita e manipulação da fama literária*. Edusc.
- Lefevere, A. (2016). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge. (Original work published 1992)
- Lefevere, A., & Bassnett, S. (1990). Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies. In S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.), *Translation, History and Culture* (pp. 1–13). Pinter Publishers.
- Levý, J. (2011). *The art of translation* (P. Cornes, Trans.). John Benjamins Publishing Company.
- Lupino, C. (2014). The old and the new in Claire Keegan's short fiction. *Journal of the Short Story in English*, 63, 1–14. <http://journals.openedition.org/jsse/1507>
- Lupino, C. (2015). Arrivals and departures in the novels and short stories of John McGahern, Colm Tóibín, and Claire Keegan. In S. Brewster & W. Huber (Eds.), *Ireland: Arrivals and departures* (pp. 109–118). WVT Wissenschaftlichen Verlag Trier.
- Lynch, V. V. (2015). 'Families can be awful places': The toxic parents of Claire Keegan's fiction. *New Hibernia Review*, 19(1), 131–146. <https://doi.org/10.1353/NHR.2015.0002>

- Maier, C. (2006). Translating as a body: Mediations on mediation (Excerpts 1994-2004). In S. Bassnett & P. Bush (Eds.), *The Translator as a Writer* (pp. 137–148). Continuum.
- Maitland, S. (2017). *What is cultural translation?* Bloomsbury Academic.
- Mascarello-Bisch, P. (1998). L’appréhension de l’indicible subjectif. *Revue Des Linguistes de l’université Paris X Nanterre*, 10, 167–193.  
<https://doi.org/www.https://doi.org/10.4000/linx.1017>
- May, C. E. (1994). *The new short stories theories*. Ohio University Press.
- Mcalpin, H. (2022). With ‘Foster’, Claire Keegan asks that readers look outward. *NPR*.  
<https://www.npr.org/2022/11/01/1131828533/with-foster-claire-keegan-asks-that-readers-look-outward>
- Meaney, G. (2010). *Gender, Ireland, and cultural change. Race, sex, and nation*. Routledge.
- Mendes, L. (2000). Rural change in Ireland. *ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*, 2(2), 157–159. <https://doi.org/10.37389/abei.v2i1.207484>
- Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach. *Meta*, 47(4), 498–512. <https://doi.org/10.7202/008033ar>
- Monteiro, M. H. (1990). E que tal a tradução? *Ler*, 34, 34–35.
- Morales Ladrón, M. (2009). The representation of motherhood in Emma Donoghue’s ‘Slammerkin’. *Irish University Review*, 39(1), 107–121.  
<http://www.jstor.org/stable/40344325>
- Morales-Ladrón, M. (2021). Gender relations and female agency in Claire Keegan’s *Antarctica*. *Studia Anglica Posnaniensia*, 56, 275–292. <https://doi.org/10.2478/stap-2021-0015>
- Muir, M.-L. (2010, October 17). Claire Keegan on the art of writing and people sleeping during her readings. *Marie-Louise Muir’s Arts Extra*.  
<https://www.bbc.co.uk/blogs/artsextra/2010/10/claire-keegan-on-the-art-of-wr.shtml>



- Munday, J. (Ed.). (2009). *The Routledge Companion to Translation Studies* (Revised ed.). Routledge.
- Munday, J., Pinto, S. R., & Blakesley, J. (2022). *Introducing Translation Studies: Theories and applications* (5th ed.). Routledge.
- Murtisari, E. T. (2016). Explication in translation studies: The journey of an elusive concept. *Translation and Interpreting*, 8(2), 64–81. <https://doi.org/10.12807/TI.108202.2016.A05>
- Myskja, K. (2013). Foreignisation and resistance: Lawrence Venuti and his critics. *Nordic Journal of English Studies*, 12(2), 1–23. <https://doi.org/10.35360/njes.283>
- Newmark, P. (1982). *Approaches to translation*. Pergamon Press.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Prentice Hall.
- Nida, E. A. (1991). Theories of translation: *Languages and cultures in translation theories*, 4(1), 19–32. <https://doi.org/10.7202/037079ar>
- Nord, C. (2005). *Text analysis in translation. Theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis* (2nd ed.). Rodopi.
- Nord, C. (2016). *Análise textual em tradução: Bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Rafael Copetti.
- Norton, D., & Norton, S. (2010). *Through the eyes of a child: An introduction to children's literature* (2nd ed.). Prentice-Hall.
- Obdrálková, V. (2016). Translation as a decision-making process: An application of the model proposed by Jiří Levý to translation into a non-mother tongue. *Mutatis Mutandis*, 9(2), 306–327. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/325410>
- O'Brien, E. (1974). *A scandalous woman and Other stories*. Weidenfeld & Nicolson.
- O'Connor, F. (1963). *The lonely voice: A study of the short story*. Macmillan & Co.

- Odin, J. (2013). Les histoires de Claire Keegan. *Bon-A-Tirer*, 159. <https://www.bon-a-tirer.com/volume159/odin.html>
- O'Dowd, N. (2023, March 10). President Mary Robinson the woman who changed Ireland. *Irish Central*. <https://www.irishcentral.com/opinion/niallodowd/mary-robinson-woman-changed-ireland>
- O'Faolain, S. (1948). *The short story*. Collins.
- O'Hagan, S. (2010, September 5). Claire Keegan: 'Short stories are limited. I'm cornered into writing what I can'. *The Guardian*.  
<https://www.theguardian.com/books/2010/sep/05/claire-keegan-short-story-interview>
- Olinder, B. (2020). Women writers of the troubles. *NJES Nordic Journal of English Studies*, 19(5), 202–221. <https://doi.org/10.35360/NJES.621/METRICS/>
- O'Neill, C. E. (1993). Toward American recognition of the Republic of Ireland: De Valera's visit to New Orleans in 1920. *The Journal of the Louisiana Historical Association*, 34(3), 299–307. <http://www.jstor.org/stable/4233035>
- Oxford English Dictionary. (n.d.). Implicit. In *Oxford English Dictionary*. Retrieved July 10, 2023, from <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=implicit>
- Pápai, V. (2004). In A. Mauranen & P. Kujamäki (Eds.), *Translation universals: Do they exist?* (pp. 143–164). John Benjamins Publishing Company.
- Patea, V. (Ed.). (2012a). *Short story theories: A twenty-first-century perspective*. Rodopi.
- Patea, V. (2012b). The short story: An overview of the history and evolution of the genre. In V. Patea (Ed.), *Short story theories: A twenty-first-century perspective* (pp. 1–24). Rodopi.
- Pinho, J. A. (2014). *A tradução para edição: Viagem ao mundo de tradutores e editores em Portugal (1974-2000)*. U. Porto.
- Poe, E. A. (2023, April 26). *Twice-told tales: A review*. Ibiblio.  
<https://www.ibiblio.org/elritch/nh/nhpoe1.html> (Original work published 1842)

- Porto Editora. (n.d.). Foster. In *Dicionário Infopédia de Inglês*. Retrieved July 10, 2023, from <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/foster>
- Priberam. (n.d.). Implícito. In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Retrieved July 17, 2023, from <https://dicionario.priberam.org/impl%C3%ADcito>
- Pym, A. (2018). A typology of translation solutions. *The Journal of Specialised Translations*, 30, 41–64.  
[https://www.researchgate.net/publication/327619732\\_A\\_typology\\_of\\_translation\\_solutions](https://www.researchgate.net/publication/327619732_A_typology_of_translation_solutions)
- Reis, C., & Lopes, A. C. (1998). *Dicionário de narratologia* (6th ed.). Livraria Almedina.
- Ryan, M. (2010). A feminism of their own?: Irish women’s history and contemporary Irish women’s writing. *Estudios Irlandeses*, 5, 92–101.  
[https://www.estudiosirlandeses.org/wp-content/uploads/2013/05/Mary\\_Ryan.pdf](https://www.estudiosirlandeses.org/wp-content/uploads/2013/05/Mary_Ryan.pdf)
- SCC English. (2014, March 14). Claire Keegan and ‘Foster’. *SCC English*.  
<http://www.sccenglish.ie/2014/03/claire-keegan-and-foster.html>
- Schleiermacher, F. (1998). *Hermeneutics and Criticism; and Other Writings* (A. Bowie, Ed.). Cambridge University Press.
- Schleiermacher, F. (2003). *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Porto Editora. (Original work published 1813)
- Smith, P. (1983). *Hemingway’s early manuscripts: The theory and practice of omission*.  
<http://www.pfgpowell.plus.com/Pages%201/Resources/Theory%20of%20Omission.pdf>
- Steiner, G. (2002). *Depois de Babel: Aspectos da linguagem e tradução*. Relógio D’Água.
- Terrazas-Gallego, M. (2014). Claire Keegan’s use of satire. *Estudios Irlandeses*, 9, 80–95.  
[https://www.estudiosirlandeses.org/wp-content/uploads/2014/02/Melania\\_Terrazas\\_9.pdf](https://www.estudiosirlandeses.org/wp-content/uploads/2014/02/Melania_Terrazas_9.pdf)

- The Irish Times view on the Irish short story: Voice of a cover people. (2020, July 3). *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/opinion/editorial/the-irish-times-view-on-the-irish-short-story-voice-of-a-covert-people-1.4295708>
- Toury, G. (1980). *In search of a theory of translation*. Porter Institute.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. John Benjamins Publishing Company.
- Van Achter, E. (2012). Revising theory: Poe's legacy in short story criticism. In V. Patea (Ed.), *Short story theories: A twenty-first-century perspective* (pp. 75–88). Rodopi.
- Van Dusen, K. (2009, March 19). *An interview with Claire Keegan, Celtic Studies Writer in Residence*". St. Michael's College, University of Toronto.  
[http://stmikes.utoronto.ca/news/archives/09\\_stories/09\\_0330\\_claire\\_keegan.asp](http://stmikes.utoronto.ca/news/archives/09_stories/09_0330_claire_keegan.asp)
- Venuti, L. (1986). The translator's invisibility. *Criticism*, XXVIII(2), 179–212.  
<http://www.jstor.org/stable/23110425>
- Venuti, L. (1998). *The scandals of translation: Towards an ethics of difference*. Routledge.
- Venuti, L. (2008). *The translator's invisibility: A history of translation* (2nd ed.). Routledge.
- Venuti, L. (Ed.). (2021). *The Translation Studies Reader* (4th ed.). Routledge.
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1977). *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais* (Nouv. éd. rev. et corr.). Didier.
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation*. John Benjamins Publishing Company.
- Warren, R. (Ed.). (1989). *The art of translation. Voices from the field*. Northeastern University Press.
- Wawrzycka, J., & Zanotti, S. (Eds.). (2018). *James Joyce's silences*. Bloomsbury Academic.

Weaver, W. (n.d.). The process of translation. *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*.

<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/babelgadda/babeng/weavertranslation.php>

Weekes, A. O. (2000). Figuring the mother in contemporary Irish fiction. In L. Harte & M. Parker (Eds.), *Contemporary Irish fiction: Themes, tropes, theories* (pp. 100–124). Macmillan Press.

Yen-Chi, W. (2022). Austerity, Irish literary tropes, and Claire Keegan's fiction. In D. Flynn & C. L. Murphy (Eds.), *Austerity and Irish women's writing and culture, 1980-2020* (pp. 177–192). Routledge. <https://www.doi.org.10.4324/9781003207474-14>

**Anexo**

**Claire Keegan – “Foster”**

(versão publicada na revista *The New Yorker*, 2010 Issue, February 15)

Link: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/02/15/foster>

# Foster

By Claire Keegan

February 7, 2010



Illustration by Simon Pemberton

Early on a Sunday, after first Mass in Clonegal, my father, instead of taking me home, drives deep into Wexford toward the coast, where my mother's people came from. It is a hot August day, bright, with patches of shade and greenish sudden light along the road. We pass through the village of Shillelagh, where my father lost our red shorthorn in a game of forty-five, and on past the mart in Carnew, where the man who won

her sold her not long afterward. My father throws his hat on the passenger seat, winds down the window, and smokes. I shake the plaits out of my hair and lie flat on the back seat, looking up through the rear window. I wonder what it will be like, this place belonging to the Kinsellas. I see a tall woman standing over me, making me drink milk still hot from the cow. I see another, less likely version of her, in an apron, pouring pancake batter into a frying pan, asking would I like another, the way my mother sometimes does when she is in good humor. The man will be her size. He will take me to town on the tractor and buy me red lemonade and crisps. Or he'll make me clean out sheds and pick stones and pull ragweed and docks out of the fields. I wonder if they live in an old farmhouse or a new bungalow, whether they will have an outhouse or an indoor bathroom, with a toilet and running water.

An age, it seems, passes before the car slows and turns in to a tarred, narrow lane, then slams over the metal bars of a cattle grid. On either side, thick hedges are trimmed square. At the end of the lane, there's a white house with trees whose limbs are trailing the ground.

“Da,” I say. “The trees.”

“What about them?”

“They're sick,” I say.

“They're weeping willows,” he says, and clears his throat.

On the housefront, tall, shiny windowpanes reflect our coming. I see myself looking out from the back seat, as wild as a tinker's child, with my hair all undone, but my father, at the wheel, looks just like my father. A big, loose hound lets out a few rough, halfhearted barks, then sits on the step and looks back at the doorway, where the man has come out to stand. He has a square body like the men my sisters sometimes draw, but his eyebrows are white, to match his hair. He looks nothing like my mother's people, who are all tall, with long arms, and I wonder if we have not come to the wrong house.



“Dan,” he says, and tightens himself. “What way are you?”

“John,” Da says.

They stand looking out over the yard for a moment and then they are talking rain: how little rain there is, how the priest in Kilmuckridge prayed for rain this very morning, how a summer like this was never before known. There is a pause, during which my father spits, and then the conversation turns to the price of cattle, the E.E.C., butter mountains, the cost of lime and sheep-dip. I am used to it, this way men have of not talking: they like to kick a divot out of the grass with a boot heel, to slap the roof of a car before it takes off, to sit with their legs wide apart, as though they do not care.

When the woman comes out, she pays no heed to the men. She is even taller than my mother, with the same black hair, but hers is cut tight like a helmet. She’s wearing a printed blouse and brown, flared trousers. The car door is opened and I am taken out, and kissed.

“The last time I saw you, you were in the pram,” she says, and stands back, expecting an answer.

“The pram’s broken.”

“What happened at all?”

“My brother used it for a wheelbarrow and the wheel fell off.”

She laughs and licks her thumb and wipes something off my face. I can feel her thumb, softer than my mother’s, wiping whatever it is away. When she looks at my clothes, I see my thin cotton dress, my dusty sandals through her eyes. Neither one of us knows what to say. A queer, ripe breeze is crossing the yard.

“Come on in, *a leanbh*.”

She leads me into the house. There’s a moment of darkness in the hallway; when I hesitate, she hesitates with me. We walk through into the heat of the kitchen, where I am told to sit down, to make myself at

home. Under the smell of baking, there's some disinfectant, some bleach. She lifts a rhubarb tart out of the oven and puts it on the bench. Pale-yellow roses are as still as the jar of water they are standing in.

“So how is your mammy keeping?”

“She won a tenner on the prize bonds.”

“She did not.”

“She did,” I say. “We all had jelly and ice cream and she bought a new tube for the bicycle.”

I feel, again, the steel teeth of the comb against my scalp earlier that morning, the strength of my mother's hands as she wove my plaits tight, her belly at my back, hard with the next baby. I think of the clean pants she packed in the suitcase, the letter, and what she must have written. Words had passed between my mother and my father:

*“How long should they keep her?”*

*“Can't they keep her as long as they like?”*

*“Is that what I'll say?”*

*“Say what you like. Isn't it what you always do.”*

Now the woman fills an enamel jug with milk.

“Your mother must be busy.”

“She's waiting for them to come and cut the hay.”

“Have ye not the hay cut?” she says. “Aren't ye late?”

As the men come in from the yard, it grows momentarily dark, then brightens once again when they sit down.

“Well, Missus,” Da says, pulling out a chair.

“Dan,” she says, in a different voice.

“There’s a scorcher of a day.”

“ ’Tis hot, surely.” She turns her back to watch the kettle, waiting.

“Wasn’t it a great year for the hay all the same. Never saw the like of it,” Da says. “The loft is full to capacity. I nearly split my head on the rafters pitching it in.”

I wonder why my father lies about the hay. He is given to lying about things that would be nice, if they were true. Somewhere farther off, someone has started up a chainsaw and it drones on like a big, stinging wasp for a while. I wish I was out there, working. I am unused to sitting still and do not know what to do with my hands. Part of me wants my father to leave me here while another wants him to take me back, to what I know. I am in a spot where I can neither be what I always am nor turn into what I could be.

The kettle rumbles up to the boiling point, its steel lid clapping. Kinsella gets a stack of plates from the cupboard, opens a drawer and takes out knives and forks, teaspoons. He opens a jar of beetroot and puts it on a saucer with a little serving fork, leaves out sandwich spread and salad cream. Already there’s a bowl of tomatoes and onions, chopped fine, a fresh loaf, ham, a block of red cheddar.

“And what way is Mary?” the woman says.

“Mary? She’s coming near her time.”

“I suppose the last babby is getting hardy?”

“Aye,” Da says. “He’s crawling. It’s feeding them that’s the trouble. There’s no appetite like a child’s and, believe you me, this one is no different.”

“Ah, don’t we all eat in spurts, the same as we grow,” the woman says, as though this is something he should know.

“She’ll ate but you can work her.”

Kinsella looks up at his wife. “There’ll be no need for any of that,” he says. “The child will have no more to do than help Edna around the house.”

“We’ll keep the child gladly,” the woman echoes. “She’s welcome here.”

When we sit in at the table, Da tastes the ham and reaches for the beetroot. He doesn’t use the serving fork but pitches it onto the plate with his own. It stains the pink ham, bleeds. Tea is poured. There’s a patchy silence as we eat, our knives and forks breaking up what’s on our plates. After some little scraps of speech, the tart is cut. Cream falls over the hot pastry, into warm pools.

Now that my father has delivered me and eaten his fill, he is anxious to light his fag and get away. Always, it’s the same: he never stays in any place long after he’s eaten, not like my mother, who would talk until it grew dark and light again. This, at least, is what my father says. I have never known it to happen. With my mother it is all work: us, the butter-making, the dinners, the washing up and getting up and getting ready for Mass and school, weaning calves, and hiring men to plow and harrow the fields, stretching the money and setting the alarm for a time before the sun rises. But this is a different type of house. Here there is room to think. There may even be money to spare.

“I’d better hit the road,” Da says.

“What hurry is on you?” Kinsella says.

“The daylight is burning, and I’ve yet the spuds to spray.”

“There’s no fear of blight these evenings,” the woman says, but she gets up anyway, and goes out the back door with a sharp knife. A silence climbs between the men while she is gone.

“Give this to Mary,” she says, coming in. “I’m snowed under with rhubarb, whatever kind of year it is.”

My father takes the rhubarb from her, but it is as awkward as the baby in his arms. A stalk falls to the floor and then another. He waits for her to pick them up, to hand them to him. She waits for him to do it himself. In the end, it's Kinsella who stoops. "There now," he says.

Out in the yard, my father throws the rhubarb onto the back seat, gets in behind the wheel, and starts the engine. "Good luck to ye," he says. "I hope this girl will give no trouble." He turns to me. "Try not to fall into the fire, you."

I watch him reverse, turn in to the lane, and drive away. Why did he leave without so much as a goodbye or ever mentioning when he would come back for me?

"What's ailing you, child?" the woman says.

I look at my feet, dirty in my sandals.

Kinsella stands in close. "Whatever it is, tell us. We won't mind."

"Lord God Almighty, didn't he go and forget all about your wee bits and bobs!" the woman says. "No wonder you're in a state. Well, hasn't he a head like a sieve, the same man."

"Not a word about it," Kinsella says. "We'll have you toggled out in no time."

When I follow the woman back inside, I want her to say something, to put me at ease. Instead, she clears the table, picks up the sharp knife, and stands at the window, washing the blade under the running tap. She stares at me as she wipes it clean and puts it away.

"Now, girleen," she says. "I think it's nearly time you had a bath."

She takes me upstairs to a bathroom, plugs the drain, and turns the taps on full. "Hands up," she says, and pulls my dress off.

She tests the water and I step in, trusting her, but the water is too hot, and I step back out.

“Get in,” she says.

“It’s too hot.”

“You’ll get used to it.”

I put one foot through the steam and feel, again, the same rough scald. I keep my foot in the water, and then, when I think I can’t stand it any longer, my thinking changes, and I can. The water is deeper than any I have ever bathed in. Our mother bathes us in what little she can, and makes us share. After a while, I lie back and through the steam watch the woman as she scrubs my feet. The dirt under my nails she scrapes out with tweezers. She squeezes shampoo from a plastic bottle, lathers my hair, and rinses the lather off. Then she makes me stand and soaps me all over with a cloth. Her hands are like my mother’s hands but there is something else in them, too, something I have never felt before and have no name for. This is a new place, and new words are needed.

“Now your clothes,” she says.

“I don’t have any clothes.”

“Of course you don’t.” She pauses. “Would some of our old things do you for now?”

“I don’t mind.”

“Good girl.”

She takes me to a bedroom, at the other side of the stairs, and looks through a chest of drawers.

“Maybe these will fit you.”

She is holding a pair of old-fashioned trousers and a new plaid shirt. The sleeves and legs are a bit too long but the waist tightens with a canvas belt, to fit me.

“There now,” she says.

“Mammy says I have to change my pants every day.”

“And what else does your mammy say?”

“She says you can keep me for as long as you like.”

She laughs at this and brushes the knots out of my hair, and turns quiet. The windows are open and I see a stretch of lawn, a vegetable garden, edible things growing in rows, spiky yellow dahlias, a crow with something in his beak which he slowly breaks in two and eats.

“Come down to the well with me,” she says.

“Now?”

“Does now not suit you?”

Something about the way she says this makes me wonder if it’s something that we are not supposed to do.

“Is this a secret?”

“What?”

“I mean, am I not supposed to tell?”

She turns me around, to face her. I have not really looked into her eyes until now. Her eyes are dark blue, pebbled with other blues. In this light she has a mustache.

“There are no secrets in this house, do you hear?”

I don’t want to answer back but feel she wants an answer.

“Do you hear me?”

“Yeah.”

“It’s not ‘yeah.’ It’s ‘yes.’ What is it?”

“It’s yes.”

“Yes, what?”

“Yes, there are no secrets in this house.”

“Where there’s a secret,” she says, “there’s shame, and shame is something we can do without.”

“O.K.” I take big breaths so I won’t cry.

She puts her arm around me. “You’re just too young to understand.”

As she says this, I realize that she is just like everyone else, and I wish I was back at home so that the things that I do not understand could be the same as they always are.

Downstairs, she fetches a zinc bucket from the scullery. At first I feel uneasy in the strange clothes, but, walking along, I forget. Kinsella’s fields are broad and level, divided with electric fences that she says I must not touch, unless I want a shock. When the wind blows, sections of the longer grass bend over, turning silver. On one strip of land, bony Friesian cows stand all around us, grazing. They have huge bags of milk and long teats. I can hear them pulling the grass up from the roots. Neither one of us talks, the way people sometimes don’t, when they are happy. As soon as I have this thought, I realize that its opposite is also true. We climb over a stile and follow a dry path through the grass to a small iron gate, where stone steps run down to a well. The woman leaves the bucket on the grass and comes down with me.

“Look,” she says. “There’s not a finer well in the parish. Who’d ever know there wasn’t so much as a shower since the first of the month?”

I go down steps until I reach the water.

“Taste it,” she says.

Hanging above us is a big ladle, a shadow cupped in the steel. I reach up and take it from the nail. She holds the belt of my trousers so I won’t fall in.



“It’s deep,” she says. “Be careful.”

I dip the ladle and bring it to my lips. This water is as cool and clean as anything I have ever tasted. I dip it again and lift it level with the sunlight. I drink six measures of water and wish, for now, that this place without shame or secrets could be my home. She takes me back up the steps, then goes down alone. I hear the bucket floating on its side for a moment before it sinks and swallows, making a grateful sound, a glug, before it’s pulled out and lifted.

That night, I expect her to make me kneel down but instead she tucks me in and tells me that I can say a few little prayers in my bed, if that is what I ordinarily do. The light of the day is still bright and strong. She is just about to hang a blanket over the curtain rail, to block it out, when she pauses. “Would you rather I left it?”

“Yeah,” I say. “Yes.”

“Are you afraid of the dark?”

I want to say that I am afraid but am too afraid to say so.

“Never mind,” she says. “It doesn’t matter. You can use the toilet past our room but there’s a chamber pot here, too, if you’d prefer.”

“I’ll be all right,” I say.

“Is your mammy all right?”

“What do you mean?”

“Your mammy. Is she all right?”

“She used to get sick in the mornings but now she doesn’t.”

“Why isn’t the hay in?”

“She hasn’t enough to pay the man. She only just paid him for last year.”

“God help her.” She smooths the sheet across me, sighs. “Do you think she’d be offended if I sent her a few bob?”

“What’s ‘offended?’ “

“Would she mind?”

I think about this for a while. “She wouldn’t, but Da would.”

“Ah, yes,” she says. “Your father.”

She kisses me, a plain kiss, then says good night. I sit up when she is gone and look around the room. Trains of every color race across the wallpaper. There are no tracks for these trains, but, here and there, a small boy stands off in the distance, waving. He looks happy, but some part of me feels sorry for every version of him. I roll onto my side and, though I know that she wants neither, wonder if my mother will have a girl or a boy this time. I think of my sisters, who will not yet be in bed. I stay awake for as long as I can, then make myself get up and use the chamber pot, but only a dribble comes out. I go back to bed, more than half afraid, and fall asleep. At some point later in the night—it feels much later—the woman comes in. I grow still and breathe as though I have not wakened. I feel the mattress sinking, the weight of her on the bed. Quietly, she leans over me. “God help you, child. If you were mine, I’d never leave you alone with strangers.”

All through the day, I help the woman around the house. She shows me the big white machine that plugs in, a freezer, where what she calls “perishables” can be stored for months without rotting. We make ice cubes, go over every inch of the floors with a hoovering machine, dig new potatoes, make coleslaw and two loaves, and then she takes the clothes in off the line while they are still damp and sets up a board and starts ironing. She does it all without rushing but she never really stops. Kinsella comes in and makes tea for us out of the well water and drinks it standing up, with a handful of Kimberley biscuits, then goes back out. Later, he comes in again, looking for me. “Is the wee girl there?” he calls.

I go to the door.

“Can you run?”

“What?”

“Are you fast on your feet?” he says.

“Sometimes,” I say.

“Well, run down there to the end of the lane, as far as the box, and run back.”

“The box?” I say.

“The postbox. You’ll see it there. Be as fast as you can.”

I take off, racing, to the end of the lane and find the box and get the letters and race back. Kinsella is looking at his watch. “Not bad,” he says, “for your first time.”

He takes the letters from me. “Do you think there’s money in any of these?”

“I don’t know.”

“Ah, you’d know if there was, surely. The women can smell money. Do you think there’s news?”

“I wouldn’t know,” I say.

“Do you think there’s a wedding invitation?”

I want to laugh.

“It wouldn’t be yours anyhow,” he says. “You’re too young to be getting married. Do you think you’ll get married?”

“I don’t know,” I say. “Mammy says I shouldn’t take a present off a man.”

Kinsella laughs. “She could be right there. Still and all, there’s no two men the same. And it’d be a swift man that would catch you, Long Legs. We’ll try you again tomorrow and see if we can’t improve your time.”

“I’ve to go faster?”

“Oh, aye,” he says. “By the time you’re ready for home you’re to be as fast as a reindeer, so there’ll not be a man in the parish will catch you without a long-handled net and a racing bike.”

After supper and the nine-o’clock news, when Kinsella is reading his newspaper in the parlor, the woman sits me on her lap and idly strokes my bare feet.

“You have nice long toes,” she says. “Nice feet.”

She makes me lie down with my head on her lap and, with a hair clip, cleans the wax out of my ears.

“You could have planted a geranium in what was there,” she says.

When she takes out the hairbrush, I can hear her counting under her breath to a hundred before she stops and plaits it loosely.

And so the days pass. I keep waiting for something to happen, for the ease I feel to end, but each day follows on much like the one before. We wake early with the sun coming in and have eggs of one kind or another with porridge and toast for breakfast. Kinsella puts on his cap and goes out to the yard to milk the cows, and myself and the woman make a list out loud of the jobs that need to be done: we pull rhubarb, make tarts, paint the skirting boards, take all the bedclothes out of the hot-press, Hoover out the spiderwebs, and put all the clothes back in again, make scones, scrub the bathtub, sweep the staircase, polish the furniture, boil onions for onion sauce and put it in containers in the freezer, weed the flower beds, and, when the sun goes down, water things. Then it’s a matter of supper and the walk across the fields to the well. Every evening, the television is turned on for the nine-o’clock news and then, after the forecast, I am told that it is time for bed.

One afternoon, while we are topping and tailing gooseberries for jam, Kinsella comes in from the yard and washes and dries his hands and looks at me in a way he has never looked before.

“I think it’s past time we got you togged out, girl.”

I am wearing a pair of navy-blue trousers and a blue shirt that the woman pulled out of the chest of drawers.

“What’s wrong with her?” the woman says.

“Tomorrow’s Sunday, and she’ll need something more than that for Mass,” he says. “I’ll not have her going as she went last week.”

“Sure, isn’t she clean and tidy?”

“You know what I’m talking about, Edna.” He sighs. “Why don’t you go up and change and I’ll run us into Gorey.”

The woman keeps on picking the gooseberries from the colander, stretching her hand out, but a little more slowly each time, for the next one. At one point I think she will stop, but she keeps on until she is finished and then she gets up and places the colander on the sink and lets out a sound I’ve never heard anyone make, and slowly goes upstairs.

Kinsella looks at me and smiles a hard kind of a smile. His eyes are not quite still in his head. It’s as though there is a big piece of trouble stretching itself out in the back of his mind. He toes the leg of a chair and looks over at me. “You should wash your hands and face before you go to town,” he says. “Didn’t your father even bother to teach you that much?”

I freeze in the chair, waiting for something much worse to happen, but Kinsella just stands there, locked in the wash of his own speech. As soon as he turns, I race for the stairs, but when I reach the bathroom the door won’t open.

“It’s all right,” the woman says after a while from inside, and then, shortly afterward, opens it. “Sorry for keeping you.” She has been crying but she isn’t ashamed. “It’ll be nice for you to have some clothes of your own,” she says then, wiping her eyes. “And Gorey is a nice town. I don’t know why I didn’t think of taking you there before now.”

Town is a crowded place with a wide main street. Outside the shops, many different things are hanging in the sun. There are plastic nets full of beach balls, blow-up toys, and beds that float. A see-through dolphin looks as though he is shivering in a cold breeze. There are plastic spades and matching buckets, molds for sandcastles, grown men digging ice cream out of tubs with little plastic spoons, a van with a man calling, “Fresh fish!”

Kinsella reaches into his pocket and hands me something. “You’ll get a choc-ice out of that.”

I open my hand and stare at the pound note.

“Couldn’t she buy half a dozen choc-ices out of that,” the woman says.

“Ah, what is she for, only for spoiling?” Kinsella says.

“What do you say?” the woman says.

“Thanks,” I say. “Thank you.”

“Well, stretch it out and spend it well,” Kinsella says, laughing.

The woman takes me to the draper’s and picks out five cotton dresses and some pants and trousers and a few tops. We go behind a curtain so that I can try them on.

“Isn’t she tall?” the assistant says.

“We’re all tall,” the woman says.

“She’s the spit and image of her mammy. I can see it now,” the assistant says, and then decides that the lilac dress is the best fit and the most flattering. Mrs. Kinsella agrees. She buys me a printed blouse, too, with

short sleeves, blue trousers, and a pair of black leather shoes with a little strap and a buckle, some pants, and white ankle socks. The assistant hands her the docket, and she takes out her purse and pays for it all.

“Well may you wear,” the assistant says. “Isn’t your mammy good to you?”

I don’t know how to answer.

Out in the street, the sun feels strong again, blinding. We meet people the woman knows. Some of them stare at me and ask who I am. One has a new baby in a pushchair. The woman bends down and coos, and he slobbers a little and starts to cry.

“He’s making strange,” the mother says. “Don’t you mind.”

We meet a woman with eyes like picks, who asks whose child I am. When she is told, she says, “Ah, isn’t she company for you all the same, God help you.”

Mrs. Kinsella stiffens, then says, “You must excuse me but this man of mine is waiting, and you know what these men are like.”

“Like fecking bulls, they are,” the woman says. “Haven’t an ounce of patience.”

“God forgive me but if I ever run into that woman again it will be too soon,” Mrs. Kinsella says, when we have rounded the corner.

Before we go back to the car she leaves me loose in a sweetshop. I take my time choosing what I want.

“You got a right load there,” she says, when I come out.

Kinsella has parked in the shade and is sitting with the windows open, reading the newspaper. “Well?” he says. “Did ye get sorted?”

“Aye,” she says.

“Grand,” he says.

I give him the choc-ice and her the Flake and lie on the back seat eating the wine gums, careful not to choke as we cross over bumps in the road. I listen to all the change rattling around in my pocket, the wind rushing through the car, and the little pieces of speech, scraps of gossip, being shared between them in the front.

When we turn in to the yard, another car is parked outside the door. A woman is on the front step, pacing, with her arms crossed.

“Isn’t that Harry Redmond’s girl?”

“I don’t like the look of this,” Kinsella says.

“Oh, John,” she says, rushing over. “I’m sorry to trouble you but didn’t our Michael pass away and there’s not a soul at home. They’re all out on the combines and won’t be back till God knows what hour, and I’ve no way of getting word to them. We’re rightly stuck. Would you ever come down and give us a hand digging the grave?”

“I don’t know that this’ll be any place for you but I can’t leave you here,” the woman says, later the same day. “So get ready and we’ll go, in the name of God.”

I go upstairs and change into my new dress and my ankle socks and shoes.

“Don’t you look nice,” she says, when I come down. “John’s not always easy but he’s hardly ever wrong.”

Walking down the road, we pass houses with their doors and windows wide open, long, flapping clotheslines, gravelled entrances to other lanes. Outside a cottage, a black dog with curls all down his back comes out and barks at us, hotly, through the bars of a gate. At the first crossroads, we meet a heifer, who panics and races past us, lost. All through the walk, the wind blows hard and soft and hard again, through the tall, flowering hedges, the high trees. In the fields, the combines are out cutting the wheat, the barley, and the oats, saving the corn, leaving behind long rows of straw. Farther along, we meet two bare-chested



men, their eyes so white in faces that are tanned and dusty. The woman stops to greet them and tells them where we are going.

“Well, it must be a relief to the man, to be out of his misery.”

“Sure, didn’t he reach his three score and ten?” the other says. “What more can any of us hope for?”

We keep on walking, standing in tight to the hedges, the ditches, letting things pass.

“Have you been to a wake before?” the woman asks.

“I don’t think so.”

“Well, I might as well tell you. There will be a dead man in a coffin and lots of people and some of them might have a little too much taken.”

“What will they be taking?”

“Drink,” she says.

When we come to the house, several men are leaning against a low wall, smoking. There’s a black ribbon on the door, but, when we go in, the kitchen is bright and packed with people who are talking. The woman who asked Kinsella to dig the grave is there, making sandwiches. There are bottles of red and white lemonade and stout, and, in the middle of all this, a big wooden box with a dead old man lying inside it. His hands are joined, as though he had died praying, a string of rosary beads around his fingers. Some of the men are sitting around the coffin, using the part that’s closed as a counter on which to rest their glasses. One of these is Kinsella.

“There she is,” he says. “Long Legs. Come over here.”

He pulls me onto his lap, and gives me a sip from his glass. “Do you like the taste of that?”

“No.”

He laughs. “Good girl. Don’t ever get a taste for it. If you start, you might never stop, and then you’d wind up like the rest of us.”

He pours red lemonade into a cup for me. I sit on his lap, drinking it and eating queen cakes out of the biscuit tin and looking at the dead man, hoping that his eyes will open.

The people drift in and out, shaking hands, drinking and eating and looking at the dead man, saying what a lovely corpse he is, and doesn’t he look happy now that his agony is over, and who was it who laid him out? They talk of the forecast and the moisture content of corn, of milk quotas and the next general election. I feel myself getting heavy on Kinsella’s lap. “Am I getting heavy?”

“Heavy?” he says. “You’re like a feather, child. Stay where you are.”

I put my head against him but I’m bored and wish there were things to do, other girls who would play.

“She’s getting uneasy,” I hear the woman say.

“What’s ailing her?” another says.

“Ah, it’s no place for the child, really,” she says. “It’s just I didn’t like not to come, and I wouldn’t leave her behind.”

“Sure, I’ll take her home with me, Edna. I’m going now. Can’t you call in and collect her on your way?”

“Oh,” she says. “I don’t know should I.”

“Mine’d be a bit of company for her. Can’t they play away out the back? And that man there won’t budge as long as he has her on his knee.”

Mrs. Kinsella laughs. I have never really heard her laugh till now.

“Sure, maybe, if you don’t mind, Mildred,” she says. “What harm is in it? And we’ll not be long after you.”

“Not a bother,” Mildred says.

When we are out on the road, and the goodbyes are said, Mildred strides on into a pace I can just about keep, and as soon as she rounds the bend the questions start. Hardly is one answered before the next is fired: “Which room did they put you into? Did Kinsella give you money? How much? Does she drink at night? Does he? Are they playing cards up there much? Do ye say the Rosary? Does she put butter or margarine in her pastry? Where does the old dog sleep? Is the freezer packed solid? Does she skimp on things or is she allowed to spend? Are the child’s clothes still hanging in the wardrobe?”

I answer them all easily, until the last. “The child’s clothes?”

“Aye,” she says. “If you’re sleeping in his room you must surely know. Did you not look?”

“Well, she had clothes I wore for all the time I was here, but we went to Gorey this morning and bought new things.”

“This rig-out you’re wearing now? God Almighty,” she says. “Anybody would think you were going on for a hundred.”

“I like it,” I say. “They told me it was flattering.”

“Flattering, is it? Well. Well,” she says. “I suppose it is, after living in the dead’s clothes all this time.”

“What?”

“The Kinsellas’ young lad, you dope. Did you not know?”

I don’t know what to say.

“That must have been some stone they rolled back to find you. Sure, didn’t he follow that auld hound of theirs into the slurry tank and drown? That’s what they say happened anyhow,” she says.

I keep on walking and try not to think about what she has said, even though I can think of little else. The time for the sun to go down is hours

from now but the day feels like it is ending. I look at the sky and see the sun, still high, and, far away, a round moon coming out.

“They say John got the gun and took the hound down the field but he hadn’t the heart to shoot him, the softhearted fool.”

We walk on between the bristling hedges, in which small things seem to rustle and move. Chamomile grows along these ditches, wood sage and mint, plants whose names my mother somehow found the time to teach me. Farther along, the same heifer is still lost, in a different part of the road. Soon we come to the place where the black dog is barking through the gate. “Shut up and get in, you,” she says to him.

It’s a cottage she lives in, with uneven slabs of concrete outside the front door, overgrown shrubs and red-hot poker growing tall. Here I must watch my head, my step. When we go in, the place is cluttered and an older woman is smoking at the cooker. There’s a baby in a high chair. He lets out a cry when he sees the woman and drops a handful of marrowfat peas over the edge. “Look at you,” she says. “The state of you.”

I’m not sure if it’s the woman or the child she is talking to. She takes off her cardigan and sits down and starts talking about the wake: who was there, the type of sandwiches that were made, the queen cakes, the corpse who was lying up crooked in the coffin and hadn’t even been shaved properly, how they had plastic rosary beads for him, the poor fucker.

I don’t know whether to sit or stand, to listen or leave, but just as I’m deciding what to do the dog barks and the gate opens and Kinsella comes in, stooping under the doorframe. “Good evening all,” he says.

“Ah, John,” the woman says. “You weren’t long. We’re only in the door. Aren’t we only in the door, child?”

“Yes.”

Kinsella hasn’t taken his eyes off me. “Thanks, Mildred. It was good of you to take her home.”

“It was nothing,” the woman says. “She’s a quiet young one, this.”

“She says what she has to say, and no more. May there be many like her,” he says. “Are you ready to come home, Petal?”

I follow him out to the car, where the woman is waiting. “Were you all right in there?” she says.

I say I was.

“Did she ask you anything?”

“A few things, nothing much.”

“What did she ask you?”

“She asked me if you used butter or margarine in your pastry.”

“Did she ask you anything else?”

“She asked me was the freezer packed tight.”

“There you are,” Kinsella says.

“Did she tell you anything?” the woman asks.

I don’t know what to say.

“What did she tell you?”

“She told me you had a little boy who followed the dog into the slurry tank and died, and that I wore his clothes to Mass last Sunday.”

When we get home, the hound comes out to the car to greet us, and I realize that I’ve not yet heard either one of them call him by his name. Kinsella sighs and goes off, stumbling a little, to milk. When he comes inside, he says he’s not ready for bed. He puts what I realize is the boy’s jacket on me.

“What are you doing now?” the woman says.

“I’m taking her as far as the strand.”

“You’ll be careful with that girl, John Kinsella,” she says. “And don’t you go without the lamp.”

“What need is there for a lamp on a night like tonight?” he says, but he takes it anyhow, as it’s handed to him.

There’s a big moon shining on the yard, chalking our way onto the lane and along the road. Kinsella takes my hand in his. As he does it, I realize that my father has never once held my hand, and some part of me wants Kinsella to let me go, so that I won’t have to think about this. It’s a hard feeling but, as we walk along, I settle and let the difference between my life at home and the one I have here be.

When we reach the crossroads, we turn right, down a steep hill. The wind is high and hoarse in the trees, tearing fretfully, making the dry boughs rise and swing. It’s sweet to feel the open road falling away under us, knowing that we will, at its end, come to the sea. Kinsella says a few meaningless things along the way, then falls quiet, and time passes without seeming to pass, and then we are in a sandy, open space where people must park their cars. It is full of tire marks and potholes, a rubbish bin that seems not to have been emptied in a long time.

“We’re almost there now, Petal.”

He leads me up a hill, where tall rushes bend and shake. Then we are standing on the crest of a dark place where the land ends and there is a long strand and water, which I know is deep and stretches all the way to England. Far out, in the darkness, two bright lights are blinking.

Kinsella lets me go and I race down the dune to the place where the black sea hisses up into loud, frothy waves. I run toward them as they back away, and run back, shrieking, when they crash in. Kinsella catches up and takes my shoes off, then his own. We walk along the edge of the sea as it claws at the sand under our bare feet. At one point, he holds me on his shoulders and we go in until the water is up to his knees. Then he walks me back to the tide line, where the dunes begin.

Many things have washed up here: plastic bottles, sticks and floats, and, farther on, a stable door whose bolt is broken.

“Some man’s horse is loose tonight,” Kinsella says. “You know the fishermen sometimes find horses out at sea. A man I know towed a colt in once and the horse lay down for a long time and then got up. And he was perfect.

“Strange things happen,” he says. “A strange thing happened to you tonight, but Edna meant no harm. It’s too good, she is. She wants to believe in the good in others, and sometimes her way of finding out is to trust them, hoping she’ll not be disappointed, but she sometimes is.”

I don’t know how to answer.

“You don’t ever have to say anything,” he says. “Always remember that. Many’s the man lost much just because he missed a perfect opportunity to say nothing.”

He laughs then, a queer, sad laugh.

Everything about the night feels strange: to walk to a sea that’s always been there, to see it and feel it and fear it in the half-dark, to listen to this man telling me things—about horses being towed in from the deep, about his wife trusting others so she’ll learn whom not to trust—things that I don’t fully understand, things that may not even be intended for me.

As we turn to head back along the beach, the moon disappears behind a cloud and we cannot see where we are going. At this point, Kinsella lets out a sigh, stops, and lights the lamp.

“Ah, the women are nearly always right, all the same,” he says. “Do you know what the women have a gift for?”

“What?”

“Eventualities. A good woman can look far down the line and smell what’s coming before a man even gets a sniff of it.”

He shines the light along the strand to find our footprints and follow them back, but the only prints he can find are mine. “You must have carried me there,” he says.

I laugh at the thought of my carrying him, at the impossibility, then realize that it was a joke, and I got it.

When the moon comes out again, he turns the lamp off and we easily find the path we took through the dunes. We stop at the top and he puts my shoes back on and then his own and knots the laces. We turn and look at the water.

“See, there’s three lights there now, where there was only two before.”

I look out across the sea. There, the two lights are still blinking, but with another, steady light, shining in between.

“Can you see it?” he says.

“I can,” I say. “It’s there.”

And that is when he puts his arms around me and gathers me into them as though I were his.

After a week of rain, on a Thursday, the letter comes. It is not so much a surprise as a shock. Already I have seen the signs: the shampoo for head lice in the chemist’s shop, the fine-tooth combs. In the gift gallery there are copybooks stacked high, Biro’s, rulers, mechanical-drawing sets. In the hardware, the lunchboxes and satchels and hurling sticks are left out front, where the women can see them.

We come home and take soup, dipping our bread, breaking it, slurping a little, now that we know one another. Afterward, I go with Kinsella out to the hay shed, where he makes me promise not to look while he is welding. I am following him around, I realize, but I cannot help it. It is past the time for the post to come but he does not suggest that I fetch it until evening, after the cows are milked and the milking parlor is swept



and scrubbed. “I think it’s time,” he says, washing his boots with the hose.

I get into position, using the front step as a starting block. Kinsella looks at the watch and pulls down his handkerchief as if it was a flag. I race down the yard to the lane, make a tight corner, open the box, get the letters, and race back to the step, knowing that my time was not as fast as yesterday’s.

“Nineteen seconds faster than your first run,” Kinsella says. “And a two-second improvement on yesterday, despite the heavy ground. It’s like the wind, you are.” He takes the letters and goes through them, but today, instead of making jokes about what’s inside of each, he pauses.

“Is that from Mammy?”

“You know,” he says, “I think it could be.”

“Do I have to go home?”

“Well, it’s addressed to Edna, so why don’t we give it in to her and let her read it.”

We go into the parlor, where she is sitting with her feet up, looking through a book of knitting patterns. Kinsella slides the letter onto her lap. She opens it and reads it. It’s one small sheet with writing on both sides. She puts it down, then picks it up and reads it again.

“Well,” she says, “you have a new brother. Nine pounds two ounces. And school starts on Monday. Your mother has asked us to leave you up at the weekend so she can get you togged out and all.”

“I have to go back, then?”

“Aye,” she says. “But sure didn’t you know that?”

I nod.

“You couldn’t stay here forever with us two old forgeries.”

I stand there and stare at the fire, trying not to cry. I don't so much hear as feel Kinsella leaving the room.

"Don't upset yourself," the woman says. "Come over here."

She shows me pages with knitted jumpers and asks me which pattern I like best, but all the patterns seem to blur together and I just point to one, a blue one, that looks like it might be easy.

"Well, you would pick the hardest one in the book," she says. "I'd better get started on that this week or you'll be too big for it by the time it's knitted."

Now that I know I must go home, I almost want to go. I wake earlier than usual and look out at the wet fields, the dripping trees, the hills, which seem greener than they did when I came. Kinsella hangs around all day, doing things but not really finishing anything. He says that he has no disks for his angle grinder, no welding rods, and he cannot find the vise grip. He says that he got so many jobs done in the long stretch of fine weather that there's little left to do.

We are out looking at the calves, who have been fed. With warm water, Kinsella has made up their milk replacement, which they suck from long rubber teats. They look content lying there in a fresh bed of straw.

"Could ye leave me back this evening?"

"This evening?" Kinsella says.

I nod.

"Any evening suits me," he says. "I'll take you whenever you want, Petal."

I look at the day. It is like any other, with a flat gray sky hanging over the yard and the wet hound on watch outside the front door.

"Well, I had better milk early, so," he says. "Right." And goes on down the yard past me as though I am already gone.

The woman gives me a brown leather bag. “You can keep this old thing,” she says. “I never have a use for it.”

We fold my clothes and place them inside, along with the Ladybird books we found on the stand at Webb’s in Gorey: “The Three Billy Goats Gruff,” “The Ugly Duckling,” “Snow-White and Rose-Red.” I can remember how the lines go, can match my memory of the words with the words that are written there. She gives me a bar of yellow soap and my facecloth, and the hairbrush she bought for me. As we gather all these things together, I remember where we got them, what was said, the days we spent, and how the sun, for most of the time, was shining.

Just then a car pulls into the yard. I am afraid to look, afraid it is my father, but it’s a neighboring man. “Edna,” he says, in a panic. “Is John about?”

“He’s out at the milking,” she says. “He should be finishing up now.”

He runs across the yard, heavy in his Wellington boots, and minutes later Kinsella sticks his head around the door. “Joe Fortune needs a hand pulling a calf,” he says. “Would you ever run out and finish the parlor off? I have the herd out.”

“I will, surely,” she says.

“I’ll be back just as soon as I can.”

“Don’t I know you will.”

She puts on her anorak and I watch her go down the yard. I wonder if I should go out to help but I come to the conclusion that I’d only be in the way. I sit in the armchair and look out to where a watery light is shining off the zinc bucket in the scullery. I could go to the well for water for her tea. It could be the last thing I do.

I put on the boy’s jacket, take up the bucket, and walk down the fields. I know the way, could find the well with my eyes closed. When I cross the stile, the path does not look like the same path we followed on that first evening here. The way is muddy now and slippery in places. I

trudge on along toward the little iron gate and down the steps. The water is much higher these days. I was on the fifth step that first evening here, but now I stand on the first and see the surface of the water reaching up and just about sucking the edge of the step that's one down from me. I bend with the bucket, letting it float then sink, as the woman does, but when I reach out to lift it another hand just like mine seems to come out of the water and pull me in.

It is not that evening or the following one but the evening after, on the Sunday, that I am taken home. When I come back from the well, soaked to the skin, the woman takes one look at me and turns very still before she gathers me up and takes me inside and makes up my bed again.

The following morning, I do not feel hot, but she keeps me upstairs, bringing me warm drinks with lemon and cloves and honey, aspirin.

“ ’Tis nothing but a chill, she has,” I hear Kinsella say.

“When I think of what could have happened.”

“If you’ve said that once, you’ve said it a hundred times.”

“But—”

“Nothing happened, and the girl is grand. And that’s the end of it.”

I lie there with the hot-water bottle, listening to the rain and looking through my books, making up something slightly different to happen at the end of each, each time.

On Sunday, I am allowed to get up, and we pack everything again, as before. Toward evening, we have supper, and wash and change into our good clothes. The sun has come out, is lingering in long, cool slants, and the yard is dry in places. Sooner than I would like, we are ready and in the car, turning down the lane, going up through Gorey and on, along the narrow roads through Carnew and Shillelagh.

“That’s where Da lost the red heifer playing cards,” I say.

“Wasn’t that some wager?” the woman says.

“It was some loss for him,” Kinsella says.

When we get to our lane, the gates are closed and Kinsella gets out to open them, then closes them behind us, and drives on very slowly to the house. I feel, now, that the woman is trying to make up her mind whether she should say something to me, but I don’t really have any idea what it is, and she gives me no clue. The car stops in front of the house, the dogs bark, and my sisters race out. I see my mother through the window, with what is now the second youngest in her arms.

Inside, the house feels damp and cold. The lino is tracked over with dirty footprints. Mammy stands there with my little brother, and looks at me. “You’ve grown,” she says.

“Yes,” I say.

“ ‘Yes,’ is it?” she says, and raises her eyebrows.

She bids the Kinsellas good evening and tells them to sit down—if they can find a place to sit—and fills the kettle from the bucket under the kitchen table. We move playthings off the car seat under the window, and sit down. Mugs are taken off the dresser, a loaf of bread is sliced, butter and jam left out.

“Oh, I brought you jam,” the woman says. “Don’t let me forget to give it to you, Mary.”

“I made this out of the rhubarb you sent down,” Ma says. “That’s the last of it.”

“I should have brought more,” the woman says. “I wasn’t thinking.”

“Where’s the new addition?” Kinsella asks.

“Oh, he’s up in the room there. You’ll hear him soon enough.”

“Is he sleeping through the night for you?”

“On and off,” Ma says. “The same child could crow at any hour.”

My sisters look at me as though I am an English cousin, coming over to touch my dress, the buckles on my shoes. They seem different, thinner, and have nothing to say. We sit in to the table and eat the bread and drink the tea. When a cry is heard from upstairs, Ma gives my brother to Mrs. Kinsella, and goes up to fetch the baby. He is pink and crying, his fists tight. He looks bigger than the last, stronger.

“Isn’t there a fine child, God bless him,” Kinsella says.

Ma pours more tea with one hand and sits down and takes her breast out for the baby. Her doing this in front of Kinsella makes me blush. Seeing me blush, Ma gives me a long, deep look.

“No sign of himself?” Kinsella says.

“He went out there earlier, wherever he’s gone,” Ma says.

A little bit of talk starts up then, little balls of speech they seem to kick uneasily back and forth. Soon after, a car is heard outside. Nothing more is said until my father appears, and throws his hat on the dresser.

“Evening, all,” he says.

“Dan,” Kinsella says.

“Ah, there’s the prodigal child,” he says. “You came back to us, did you?”

I say I did.

“Did she give trouble?”

“Trouble?” Kinsella says. “Good as gold, she was, the same girl.”

“Is that so?” Da says, sitting down. “Well, isn’t that a relief.”

“You’ll want to sit in,” Mrs. Kinsella says, “and get your supper.”

“I had a liquid supper,” Da says, “down in Parkbridge.”

I sneeze then, and reach into my pocket for my handkerchief, and blow my nose.

“Have you caught cold?” Ma asks.

“No,” I say, hoarsely.

“You haven’t?”

“Nothing happened.”

“What do you mean?”

“I didn’t catch cold,” I say.

“I see,” she says, giving me another deep look.

“The child’s been in bed for the last couple of days,” Kinsella says. “Didn’t she catch herself a wee chill.”

“Aye,” Da says. “You couldn’t mind them. You know yourself.”

“Dan,” Ma says, in a steel voice.

Mrs. Kinsella looks uneasy.

“You know, I think it’s nearly time that we were making tracks,” Kinsella says. “It’s a long road home.”

“Ah, what’s the big hurry?” Ma says.

“No hurry at all, Mary, just the usual. These cows don’t give you any opportunity to have a lie-in.”

He gets up then and takes my little brother from his wife and gives him to my father. My father takes the child and looks across at the baby suckling. I sneeze and blow my nose again.

“That’s a right dose you came home with,” Da says.

“It’s nothing she hasn’t caught before and won’t catch again,” Ma says. “Sure, isn’t it going around?”

“Are you ready for home?” Kinsella asks.

Mrs. Kinsella stands then, and they say their goodbyes. I follow them out to the car with my mother, who still has the baby in her arms. Mrs. Kinsella takes out the cardboard box with the pots of jam. Kinsella lifts a four-stone sack of potatoes out of the boot. “These are floury,” he says. “Queens they are, Mary.”

My mother thanks them, saying it was a lovely thing they did, to keep me.

“The girl was welcome and is welcome again, anytime,” the woman says.

“She’s a credit to you, Mary,” Kinsella says. “You keep your head in the books,” he says to me. “I want to see gold stars on them copybooks next time I come up here.” He gives me a kiss then, and the woman hugs me. I watch them getting into the car and closing the doors and I feel a start when the engine turns and the car begins to move away.

“What happened at all?” Ma says, now that the car is gone.

“Nothing,” I say.

“Tell me.”

“Nothing happened.” This is my mother I am speaking to but I have learned enough, grown enough, to know that what happened is not something I need ever mention. It is my perfect opportunity to say nothing.

I hear the car braking on the gravel in the lane, the door opening, and then I am doing what I do best. It’s nothing I have to think about. I take off from standing and race on down the lane. My heart feels not so much in my chest as in my hands. I am carrying it along swiftly, as though I have become the messenger for what is going on inside me. Several



things flash through my mind: the boy on the wallpaper, the gooseberries, that moment when the bucket pulled me under, the lost heifer, the third light on the water. I think of my summer, of now, of a tomorrow that I can't entirely believe in.

As I am rounding the bend, reaching the point where I daren't look, I see him there, closing the gate, putting the clamp back on. His eyes are down, and he seems to be looking at his hands, at what he is doing. My feet batter on along the rough gravel, the strip of tatty grass in the middle of our lane. There is only one thing I care about now, and my feet are carrying me there. As soon as he sees me, he grows still. By the time I reach him, the gate is open and I am smack against him and lifted into his arms. For a long stretch, he holds me tight. I feel the thumping of my heart, my breaths coming out, then my heart and my breaths settling differently. At a point, which feels much later, a sudden gust blows through the trees and shakes big, fat raindrops over us. My eyes are closed now and I can feel him, the heat of him coming through his good clothes, can smell the soap on his neck. When I finally open my eyes and look over his shoulder, it is my father I see, coming along strong and steady, his walking stick in his hand. I hold on as though I'll drown if I let go, and listen to the woman, who seems, in her throat, to be taking it in turns sobbing and crying, as though she is crying not for one but for two now. I daren't keep my eyes open and yet I do, staring up the lane, past Kinsella's shoulder, seeing what he can't. If some part of me wants with all my heart to get down and tell the woman who has minded me so well that I will never, never tell, something deeper keeps me there in Kinsella's arms, holding on.

“Daddy,” I keep calling him, keep warning him. “Daddy.” ♦

Published in the print edition of the February 15 & 22, 2010, issue.