

Maria Eduarda Simões Cardoso Evaristo Carvalho Homem

Traduzir *The Real Inspector Hound*: o jogo das palavras

Dissertação de Mestrado em
Estudos Anglo-Americanos
– Tradução Literária



Faculdade de Letras da Universidade do Porto
2010

À Mariana e à Leonor

NOTA PRÉVIA:

Nestas primeiras palavras, o lugar de destaque vai para o agradecimento devido ao Professor Doutor Gualter Cunha, cuja disponibilidade e orientação atenta foram determinantes para a consecução deste trabalho.

À memória de Paulo Eduardo Carvalho: uma sentida palavra de reconhecimento pela prontidão e desapego com que me enviou os livros que me lançaram na investigação sobre Tom Stoppard e, sobretudo, por ter contribuído de forma tão decisiva para reacender um quase esquecido fascínio pelo teatro.

Agradeço à minha colega, Dr^a Neide Vide, os valiosos esclarecimentos sobre regras e terminologia do bridge que informaram a tradução de parte de *The Real Inspector Hound*.

Para a Fátima Pais vai um enorme obrigada pela amizade, incentivo e entusiasmo com que acompanhou todo este processo.

O afecto, apoio, compreensão e imensa paciência demonstradas em cada minuto destes três anos pela minha família foram a minha âncora. Não encontro palavras em que caiba todo o agradecimento que gostaria de exprimir ao Rui, à Mariana e à Leonor.

Ao meu pai e à minha mãe agradeço por TUDO.

ÍNDICE:

I – Introdução	5
II – <i>The Real Inspector Hound</i>	12
III – O Verdadeiro Inspector Mastim.....	43
IV – Traduzir texto dramático	87
V – Problemas e opções na tradução de <i>The Real Inspector Hound</i>.....	90
VI – CONCLUSÃO	102
BIBLIOGRAFIA:	107
ANEXO:	114

I – Introdução

A reputação de Tom Stoppard junto da crítica e do público em geral poderia ser aferida por opiniões como a que Christopher Innes expressa na obra de referência *Modern British Drama: The Twentieth Century*: “Tom Stoppard has become without doubt the most interesting and respected English comic dramatist writing today” (Innes 2002: 393). O seu mérito tornou-o uma figura incontornável, cuja canonização culminou no reconhecimento real que lhe valeu o título de *Sir*. Perante estes elementos, poderá estranhar-se que uma pesquisa simples das bases de dados portuguesas (Porbase e CETbase) demonstre ser a obra de Stoppard quase desconhecida em Portugal, não havendo qualquer registo de traduções publicadas e, à data em que este trabalho foi iniciado (2008), apenas a indicação da representação de três das suas peças, sendo que apenas duas teriam tido uma versão portuguesa.

A inexistência de versões portuguesas disponíveis para a leitura e a reduzida divulgação das suas peças nos nossos palcos foram factores decisivos para eleger Tom Stoppard como o autor do texto a traduzir para este trabalho. Em 2008, os registos da CETbase indicavam que apenas tinham sido traduzidas e representadas em Portugal *After Magritte*, de 1970 (*Depois de Magritte* na tradução de Horácio Manuel, levada à cena pelo CITEC em 1999) e *Dirty Linen*, de 1976 (*Roupa Suja*, tradução de Fernando Villas-Boas e produção de Ensemble – Sociedade de Actores, apresentada no Balleteatro Auditório, no Porto, em 2003). Desde então, outras duas peças de Stoppard foram traduzidas e representadas em palcos portugueses: *Rock’n’roll*, de 2006 (tradução, sob o mesmo título, de Vera San Payo de Lemos para a companhia Novo Grupo/ Teatro Aberto, apresentada entre 27 de Março e 1 de Junho de 2008) e *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de 1966 (*Rosencrantz e Guildenstern Estão Mortos*, tradução de Graça P. Corrêa para o Teatro Experimental de Cascais, em palco entre 5 e 20 de Dezembro de 2009). Se a produção do Teatro Aberto divulgava em Portugal a última peça escrita por Stoppard, menos de dois anos após a sua estreia no *Royal Court* em Londres, já a produção do TEC trazia, finalmente, ao conhecimento do público português a peça que, na década de sessenta, trouxera súbita notoriedade a Tom Stoppard, que então se tornava o mais jovem dramaturgo a ter uma peça representada no

National Theatre, numa produção que, num desenvolvimento igualmente inédito, viria a transitar para a Broadway com enorme sucesso. Já em 2010, o Teatro Aberto voltou a levar à cena na Sala Azul uma das mais aclamadas peças de Stoppard, *The Real Thing* de 1982 (*Agora a Sério*, com tradução e encenação de Pedro Mexia, em cena de 29 de Abril a 13 de Junho).

As expectativas, normas e condicionalismos a que está sujeito o presente trabalho levaram a que, de entre as mais de três dezenas de peças de Stoppard (de extensão variável, e em que se incluem obras escritas expressamente para a transmissão por rádio e televisão), fosse seleccionada apenas uma das suas peças em um acto. Em *The Real Inspector Hound* foi possível confirmar uma das afirmações de Stoppard: “I think in a way that theatre is essentially a recreation” (entrevista a Clive James para *The Times* em 23 de Setembro de 2008); a sua leitura permitiu igualmente reconhecê-la quase como um exemplo condensado das características apontadas às suas peças, nomeadamente a que deriva do fascínio do autor pela língua inglesa – “My attitude to the English language is one of awe and admiration” (Taylor 1994:26) e, em termos mais gerais, pelas próprias palavras: “I really dig words more than I can speak them. There are no words to say how much I love them” (Idem). Se tais características constituem um atractivo fundamental de Stoppard, emergem também como um dos maiores desafios a quem se proponha traduzi-lo.

Em várias entrevistas, Stoppard declarou não ter objecções a alterar as suas peças (James, 2008) e revelou tê-lo feito para diferentes produções. Contudo, o texto de *The Real Inspector Hound* parece estar definitivamente acabado e fixado, a julgar pela resposta do autor a Angeline Goreau, em entrevista para o *New York Times* em 1992, por ocasião de uma nova produção pela *Roundabout Theater Company*: “*Hound* is timeless in the truly pejorative sense ... incapable of change” (Goreau 1994: 257). Do ponto de vista do tradutor, esta fixação do texto constitui um atractivo adicional na escolha desta peça como obra a traduzir.

O sucesso fulgurante de Tom Stoppard, numa época particularmente efervescente e rica da cena teatral britânica, foi conseguido à margem de uma educação formal, já que nunca chegou a frequentar uma universidade, iniciando-se muito cedo como repórter e passando, de seguida, por uma breve fase como crítico teatral:

When I started out, I didn't read plays - I saw them. The occasions that were inspiring had a lot to do with the quality of the performance. A good text doesn't guarantee anything. When I first started seeing theatre regularly, I was inspired by everything from *Hamlet* to *Look Back in Anger*, *Waiting for Godot* to *The Birthday Party*, but it was because I saw good productions. I plead guilty to still thinking of theatre as something that happens to a text. (Dickson: 2008)

As peças que Stoppard aqui menciona, de forma aparentemente aleatória, como fonte de inspiração e os respectivos autores, Shakespeare, Osborne, Beckett e Pinter, desempenharam de facto um papel relevante na sua aproximação à cena teatral e na sua opção pela carreira de dramaturgo:

I began writing during a period when young writers in England wanted to be playwrights. In the late fifties, the playwright was the hottest thing in town. It's true. Pinter, Osborne, Arden and Wesker were the four hoarse men of the new apocalypse. Now, that's a truthful answer, in a limited way, as to why I write plays. (Bradshaw 1994: 94)

Se a influência de Shakespeare é particularmente óbvia – afinal, *Hamlet* é a matriz a partir da qual Stoppard desenvolveu *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, para além de outras peças curtas como *Dogg's Hamlet* e *Cahoot's Macbeth* – a determinação crítica de influências dominantes na obra de Stoppard tem-se revelado tão complexa quanto a pluralidade dos precursores que lhe são apontados. Para Thomas R. Whitaker, a linhagem do drama de Stoppard parece abranger todas as figuras marcantes das tradições da comédia britânica desde o séc.XIX:

At mid-career, Tom Stoppard has amply demonstrated what can be done by a self-styled entertainer who has assimilated the recent tradition of British comedy and learned much from the formal discoveries of the avant-garde. Like W.S. Gilbert, he can parody with ease the absurdities of his time. Like Noel Coward, he keeps his eye on the popular stage as he attends to 'those weary Twentieth Century Blues'. Like Bernard Shaw, he knows that the stage at its best does not set before us photographs of 'real people' but invites us to participate in stylised explorations of our intellectual and emotional life. And like Oscar Wilde, who was himself far more than an aesthete, Stoppard knows what it means to write 'a trivial play for serious people'. His wit is often touched by an intellectual chill, a mordant fantasy, or an inarticulate pang that suggests the presence of Samuel Beckett. But his plays also complicate their artifice with various strategies that invite our intimate approach. (Whitaker 1983: 7-8)

Contudo, nem toda a crítica encara favoravelmente o uso ostensivo que, sobretudo no início da sua carreira, Stoppard faz das obras de outros autores (o que acontece não só nas já referidas peças de inspiração shakespeariana mas também em peças como *Travesties*, cuja matriz é claramente *The Importance of Being Earnest*, e mesmo em *The Real Inspector Hound* que remete para marcas imediatamente reconhecíveis das histórias de Agatha Christie, nomeadamente para *The Mousetrap*). Da

mesma forma, a inteligência, o humor e a capacidade para jogar com as palavras e estabelecer múltiplas alusões às mais variadas áreas do saber, reconhecidos e admirados por alguns, não deixaram de lhe trazer ataques violentos. Comparem-se os dois juízos seguintes, da autoria respectivamente de John Tusa e Stefan Kanfer:

Tom Stoppard, Sir Tom Stoppard OM, is Britain's cleverest playwright. You might add that he is Britain's funniest clever playwright. It's not just that words and ideas pour out of him, which they do, but there's nothing abstract about the ideas. He expresses these words through characters and in theatrical action, which are vivid, comic creations stretching audiences to the limit and sometimes beyond.

(John Tusa, 2002 http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/stoppard_transcript.shtml)

Tom Stoppard's career offers a prime example of winning through intimidation. From *Rosencranz and Guildenstern Are Dead* through *Jumpers*, *Travesties*, and *Arcadia* and beyond, borrowing techniques, dropping names and playing abstruse word games, the British playwright has shot over the heads of his critical and popular audiences. Rarely do those awed seat holders dare to state that the emperor, while not exactly nude, wears a secondhand wardrobe.

(Stefan Kanfer, *The New Leader*, June, 2001. Citado em: <http://www.complete-review.com/authors/stoppard.htm>)

A “explicação” laudatória do sucesso do autor pela capacidade demonstrada de tornar a sua obra o ponto eclético de convergência de contributos diversos (mas conciliáveis) poderá, contudo, ter de ser colocada em perspectiva: as influências reconhecidas obedecerão a hierarquias, à percepção de graus e intensidades distintos.

Para o tão influente Harold Bloom (sempre interessado em confrontos com precursores como base fundamental para a história literária – cf. Bloom 1973: *passim*), a figura dominante e capacitadora na relação de Stoppard com a tradição será Wilde:

He long ago transcended the influence of Samuel Beckett, which still clouds (for me) *Rosencranz and Guildenstern Are Dead*. His true precursor has become the divine Oscar Wilde, and one feels that if another *Importance of Being Earnest* ever is going to be composed, it will be by Stoppard” (Bloom 2003: 11)

Trata-se de uma relação a que o próprio Stoppard não nega um lugar privilegiado no desenvolvimento da sua identidade como autor – face às condições concretas de um momento de história social:

It's actually true that I began writing at a time when the climate was such that theatre seemed to exist for the specific purpose of commenting on our own society. Temperamentally this didn't suit me, because I would much rather have written *The Importance of Being Earnest* than... than...” (Gollob 1994: 157)

O juízo de Harold Bloom que acima se citava incluía, contudo, uma narrativa de superação – face à influência de Beckett sobre o jovem dramaturgo. Sendo o presente

trabalho centrado numa das primeiras peças de Stoppard, o reconhecimento da marca beckettiana adquire especial relevância. O próprio Stoppard não a rejeita: “I can see a lot of Beckettian things in all my work” (Gordon 1994: 21). No entanto, esta é uma ligação que nem sempre valeu a Stoppard apreciações positivas. As inúmeras semelhanças entre *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* e *Waiting for Godot*, reconhecidas por diferentes críticos, constituem um dos aspectos mais recorrentes das críticas de pendor negativo:

... it has been criticized as a merely derivative work, whose debts to Beckett, Pirandello and, of course, Shakespeare are far more important than any original contributions Stoppard brings. The quintessence of this critical view might be Robert Brustein’s description of the play as a “theatrical parasite” (Cahn 1979: 35)

Por outro lado, estes pontos de contacto com Beckett permitem associar Stoppard ao denominado Teatro do Absurdo, como Martin Esslin faz na sua obra de referência *The Theatre of the Absurd* (1961):

The plays of Tom Stoppard clearly show the impact of the Theatre of the Absurd, in spite of the obvious differences in other aspects of their approach, and the tradition – that of English high comedy – which they represent. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966) uses standard elements of *Waiting for Godot* (1953) ... (Esslin 1980:433-4)

Embora sublinhando a influência do Teatro do Absurdo, e de Beckett em particular, na obra de Stoppard, Esslin não deixa de apontar desde logo para pontos divergentes entre estes dois autores. Também Christopher Innes regista o modo como a escrita de Stoppard terá sido marcada pelo teatro de Beckett: “Stoppard’s appreciation of the way that ‘in Beckett everything counts, nothing is arbitrary’ carries through to become the basis of his own style.” (Innes 2002: 395) mas não deixa de ressaltar os limites dessa influência, denunciando a tendência para a sua sobrevalorização: “Again as with Pinter, Samuel Beckett’s influence on Stoppard has been over-emphasized.” (Innes 2002: 394). De facto, e tomando ainda como exemplo a peça que primeiro trouxe a celebridade a Stoppard e em que essa influência seria mais notória, as diferenças relativamente à peça mais conhecida de Beckett e à visão do mundo nela representada através do percurso das duas personagens principais são sublinhadas por Victor L. Cahn e Jim Hunter nos excertos que abaixo se transcrevem:

Rosencrantz and Guildenstern are not trapped in some nondescript void. Theirs is essentially the predicament of the individual trapped in a world where the powers in charge carry on as though all events had purpose, but where that purpose, nonetheless eludes the individual citizen.

This is a significant step in absurdist theatre. (Cahn 1979: 39)

But it is altogether more exuberant, and gentler in tone, than most offerings from the Theatre of the Absurd; and ultimately simply less serious, much more concerned to provide a good evening out. This indeed led to some attacks from early critics who were determined to take it solemnly and then felt disappointed. (Hunter 2000: 13)

A observação de Hunter aponta para uma das características mais marcantes e distintivas de Stoppard, o factor lúdico, transversal a todas as suas peças e, apesar de separada por mais de duas décadas de uma entrevista filmada conduzida por Clive James em 2008, encontra confirmação inequívoca nas palavras do próprio autor:

I think in a way that theatre is essentially a recreation, I am very, very lowbrow about it. When I consider what I wish it to do, I wish it to give people a good time on one level or another. (James 2008)

Esta postura que Stoppard assume de forma tão desinibida e frontal contrastava, sobretudo à data em que iniciou a sua carreira de dramaturgo, com a tendência marcadamente política e as preocupações de índole social dos autores mais reconhecidos na época:

It is not that Stoppard was different from his contemporaries in his lack of political certainty. He was also very different in his choice of themes. He wrote about attendant lords at Elsinore, theatre critics, a Boswellian historian, a moral philosopher with a disintegrating wife at a time when other dramatists were more concerned with the state of the nation than of individual souls. (Billington 1987: 170)

Apesar de Stoppard reconhecer o impacto que autores como John Osborne e Harold Pinter terão tido na sua formação enquanto dramaturgo, o percurso que foi delineando através das suas peças caracteriza-se sobretudo pela diferença relativamente a tais predecessores. Na comparação com Osborne, não é apenas o género dramático que os distancia:

His plays themselves are disciplined, structured, formal, precise, the very antithesis of the displays of raw, personal feelings that motivate a writer like John Osborne. But what one looks for, in vain, are the common human emotions of love, hate, jealousy, private pain or any revelation of what men and women are like when alone. (Billington 1987: 61)

Já em relação a Pinter, o facto de ambos escreverem comédia e terem sido influenciados pelo Teatro do Absurdo, embora de formas e com intensidades diferentes, poderia induzir a convicção de que as semelhanças seriam significativas. Contudo, como observa Brian M. Crossley, as suas estratégias e estilos de escrita são muito distintas: “Not for Stoppard the black comedy and frightening economy of Pinter’s dialogue”. De

facto, o diálogo das peças de Stoppard caracteriza-se por ser “rich and extravagant with question marks and verbal gymnastics” (Crossley 1986: 24).

O carácter politicamente descomprometido das primeiras peças, a ausência de sentimentos ou sensibilidade das personagens¹, os diálogos intelectuais, tornados densos e difíceis pelos constantes jogos de palavras, alusões e citações, a “pobreza” ou decalque dos enredos² são os argumentos mais recorrentes das críticas por vezes violentas e das acusações de inconsistência, futilidade e dandismo³ que têm sido dirigidas a Stoppard. Tais críticas assentam, porventura, em expectativas quanto ao lugar do teatro na cultura e na sociedade contemporâneas que dificilmente se reconciliam com as feições lúdicas da escrita dramática de Stoppard. Como pelo início da presente década opinava um articulista do *Washington Post*,

Maybe it's his gaiety that critics can't forgive. With the world in the state it's in, shouldn't he be mopier ? Why doesn't he hate things, like all the Good writers do? (Rose 2002)

Politicamente ambíguo, Tom Stoppard descreve-se como “timid libertarian” (Zoglin, 2007) e defensor apaixonado das liberdades individuais, tendo contribuído activamente para a causa da defesa dos direitos humanos desde meados da década de setenta. A peça televisiva *Professional Foul* (1977) foi escrita a pedido da Amnistia Internacional como forma de marcar o Ano Internacional do Prisioneiro de Consciência.⁴

Indiferente à controvérsia (quando não estimulado por ela) o público continua a acorrer às produções das peças de Stoppard, confirmando a reputação e o diagnóstico de sucesso com que estas páginas se iniciaram – condições que não será descabido invocar igualmente, nesta circunstância, para a vontade de o traduzir.

¹“To his detractors, his plays are devoid of feeling and sensibility: improbably shallow people saying improbably deep things in an emotionally sterile context. - Jane Montgomery, *Times Literary Supplement* (29/9/1995) (<http://www.complete-review.com/authors/stoppard.htm>)

²“The dramatist of champagne ideas and intellectual curiosity *can* become dense and difficult in his joy of the mind. But the “Shakespeare Defense” will not do. It is said that we don’t always understand Shakespeare’s plays, either. But Shakespeare is a breeze compared to Mr. Stoppard. And Mr. Stoppard doesn’t borrow other dramatists’ plots. He has no need. He has no plots.” (Heilpern 2001)

³“Stoppard’s work can easily be underestimated by those who assume that it offers dandyism and not much else.” (Hunter 2000: 19)

⁴Shulman (1994). “The Politicizing of Tom Stoppard” (1978)

II – *The Real Inspector Hound*

Nas quase cinco décadas decorridas desde o início da sua carreira como dramaturgo, Tom Stoppard produziu uma obra vasta e diversificada. O destaque vai claramente para as peças escritas para o palco, mas Stoppard tornou-se igualmente autor de um número significativo de textos para televisão e rádio (sobretudo durante a década de sessenta). Paralelamente, iniciou uma colaboração com o cinema, escrevendo guiões para diversos filmes, entre os quais se incluem *Empire of the Sun* (1987) e *Shakespeare in Love*, pelo qual recebeu em 1999 o Oscar para melhor argumento. Tem igualmente traduzido e adaptado obras de diversos autores estrangeiros, nomeadamente de Vaclav Havel e de Tchekov.

Após o sucesso de *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, uma comédia ainda muito na linha do teatro do absurdo⁵, são de destacar as peças *Jumpers* (1974), *The Real Thing* (1982), *Arcadia* (1993) (considerada por muitos como a sua obra prima), *The Invention of Love* (1997) e, já neste século, a trilogia *The Coast of Utopia* (2002) e a sua mais recente criação, *Rock'n'Roll* (2006). Apesar da crescente preocupação do dramaturgo com aspectos socio-políticos, aliada à assunção da sua herança checa, o processamento crítico de Stoppard raras vezes tem conferido saliência à sua leitura política – persistindo, aliás, o juízo segundo o qual a obra de Stoppard se não guia predominantemente pelo propósito de problematizar a circunstância presente da comunidade que interpela.

A consideração, em termos gerais, de *The Real Inspector Hound* (tal como se pretende oferecer no presente capítulo) poderá beneficiar com uma breve resenha preliminar de alguns momentos na obra de Stoppard (quer prévios, quer subsequentes) que em larga medida definiram as condições em que hoje o lemos. Há que considerar,

⁵ “According to Billington, ‘English postwar drama had a resistance to intellectual concepts: you started with character, whereas Stoppard starts with an idea.’ Though he sees Stoppard’s first hit as derivative – ‘Waiting for Godot in Elizabethan costume’ - Billington acknowledges that at a time when theatre was too often associated with a muddy realism, Stoppard brought Technicolor, ‘delighting in language and the illusions of theatre’.” (Jaggi 2008)

antes de mais, a importância fundadora que *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (estreada em 1966) encontrou na obra do dramaturgo: pelo modo como (convocando para o centro da sua acção dramática duas personagens periféricas em Shakespeare) estabeleceu o interesse de Stoppard por uma escrita dramática configurada como reescrita criativa; pelo fascínio que o seu texto e acção revelam face às circunstâncias do teatro, propostas como epítomes da experiência humana nos seus diferentes planos; pelo modo como fez de um texto central do cânone literário (*Hamlet*) objecto ostensivo e provocatório de tal reescrita; pela combinação que estabeleceu entre a riqueza shakespeariana na representação do humano e a inexorabilidade com que Beckett interrogou radicalmente a existência, ao colocar as duas figuras que recolhe de Shakespeare sob permanente desafio ontológico e epistemológico. Contudo, ao contrário de Vladimir e Estragon, Rosencrantz e Guildenstern não se movem na intemporalidade e no vazio total de identidade e conhecimento. Ao situá-los no tempo e no espaço, ao dar-lhes um estatuto social e a noção de um objectivo, ainda que indefinido⁶, Stoppard desvia-se desde logo de uma das características mais marcantes da peça de Beckett:

Although they [Rosencrantz and Guildenstern] are uncertain about the purpose of their summoning, they are, nevertheless moving toward a specific goal.
 [...] It is not a world of no values, such as the world of *Godot*. Rather, the world of *Rosencrantz and Guildenstern* is an inverted world, one of values that defy reason. It is not without reason, it is in direct opposition to it. (Cahn 1979: 38)

A fusão de diferentes linguagens em *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, bem como a dificuldade que esta peça colocava a quem a pretendesse situar no quadro dos sub-géneros dramáticos, associaram desde o início a Stoppard a dúvida sobre o seu posicionamento face às tradições do teatro contemporâneo. O já citado entendimento de Martin Esslin, para quem este autor assimila a consequência histórico-teatral do teatro do absurdo enquanto *ao mesmo tempo* se situa na descendência da comédia de costumes inglesa constituirá talvez a instância mais ecléctica da apreciação crítica de Stoppard – e também a que mais prontamente permite a leitura integrada da fase inicial e dos desenvolvimentos ulteriores da sua obra.

⁶ Guildenstern: [...] There was a messenger... that's right. We were sent for... (Stoppard 1976: 11)

Entre os textos posteriores à peça de que se ocupa o presente trabalho conta-se *Jumpers*, estreada em 1972. Trata-se de uma peça invulgar em que se fundem tradições tão díspares quanto a sátira, o melodrama, a discussão filosófica, o cabaret, o vaudeville e o enredo policial. Tal combinação proporciona a Stoppard amplo espaço para demonstrações de virtuosismo intelectual e linguístico, reforçadas pelas proezas acrobáticas com que um grupo de ginastas vai sublinhando a acção; fazendo jus ao título, todos os intervenientes executam piruetas, sejam elas físicas, verbais, emocionais ou morais. O enigma policial que, também nesta peça, serve de base ao enredo parece convidar à recuperação de alguns dos dispositivos que (como adiante se exporá com mais pormenor) tinham sido ensaiados em *The Real Inspector Hound*: o cadáver que permanece em cena à vista dos espectadores, mas convenientemente fora do ângulo de visão das personagens; o inspector de polícia pomposo mas inepto.

Na década de oitenta, a peça *The Real Thing* (1982) ocupa uma posição destacada e de charneira na produção de Stoppard, sobretudo pelas diferenças que introduz relativamente às marcas características das obras anteriores. Ao contrário da maior parte das peças de Stoppard, que têm por pano de fundo reinvenções de cariz histórico-literário, *The Real Thing* decorre inteiramente na actualidade, e a superficialidade e frieza intelectual, que muitas apontavam aos textos anteriores, dão lugar a um drama contemporâneo sobre relações amorosas, emoções e traição. Tornou-se consensual tomar Henry, o dramaturgo que incarna a personagem principal, como o *alter ego* de Stoppard, não só pelos pontos de vista que exprime (sobre o poder da linguagem, ou sobre a arte da escrita, por exemplo) mas também pelas marcas autobiográficas que deixa transparecer⁷. Contudo, *The Real Thing* não deixa de ostentar o humor, a riqueza e os jogos de linguagem ou a complexidade estrutural e temática tão próprias de Stoppard.

Apesar da distância de catorze anos e dos inúmeros factores que as distinguem, é possível encontrar paralelos relevantes entre a peça que Mark Lawson classifica como: “his first drama of the heart rather than the head” (Lawson 2010) e *The Real Inspector Hound*, a obra de que se ocupa este trabalho, definida pelo autor como: “scrupulously

⁷ “There is a strong -- not autobiographical element -- but a strong editorial element because the man spouts opinions generally which I subscribe to. So in that sense there's a lot of me in it, more than in most plays, but only by virtue of the fact that the protagonist is a writer in London in 1980-odd.”

(Goreau 1994: 259)

inhuman, (...) a sort of mechanical toy” (Bragg 1994: 119). As semelhanças são desde logo visíveis no próprio título das peças, remetendo-nos de imediato para processos de busca e descoberta que, na peça posterior, parecem ter amadurecido, evoluindo de um fútil jogo de detectives para interrogações bem mais sérias sobre a natureza do amor, das emoções e da arte. Por outro lado, se *The Real Thing* é vista como A OBRA autobiográfica de Stoppard (apesar dos desmentidos do autor⁸), em *The Real Inspector Hound* as duas personagens principais não podem deixar de ser associadas à sua ainda recente experiência pessoal enquanto crítico teatral, primeiro em Bristol (1958-60) e depois em Londres (1962-63). Curiosamente, Stoppard dá a um dos críticos o nome Boot, que escolhera como pseudónimo para uma das vertentes do seu trabalho como jornalista e crítico para a revista *Scene*⁹, mas parece ser Moon, o pretensioso mas frustrado crítico substituto, quem mais terá ficado a dever à experiência pessoal do autor:

I'd been reviewing plays as a second string almost from the first, because in provincial journalism the most junior and least competent person is, of course, the one who's sent to the outer edge of the suburbs to review *The Holly and the Ivy* put on by Townswomen's Guild.
(Hudson 1994: 54)

Se a estas “coincidências” juntarmos a apreciação que Stoppard faz do seu trabalho enquanto crítico teatral –

I was an awful critic. I operated on the assumption that there was an absolute scale of values against which art could be measured. I didn't trust my own subjective responses. And I never had the moral character to pan a friend. I'll rephrase that. I had the moral character never to pan a friend. (Gussow, 31)

– seremos levados a concordar com Angeline Goreau quando afirma: “In a strange way, *Hound* is – among other things – a self-parody.” (Goreau 1994: 257)

Também a nível estrutural, a utilização de uma *play-within-the-play* e a complexidade conseguida através da meticulosa circularidade da acção, com a aparente repetição de cenas, que adiante será analisada, são traços comuns às duas peças. Deste

⁸ “‘The whole thing was that it was supposedly to do with Felicity. In fact, *The Real Thing* was written two or three years earlier.’ Indeed, the published script is dedicated to Dr Miriam Stoppard, then his wife. ‘I used to feel I should correct these things. Now, I think: if they want to think that about *The Real Thing*, then let it go.’” (Lawson 2010)

⁹ “I’ve always been attracted to the incompetence of William Boot in Evelyn Waugh’s *Scoop* – he was a journalist who brought a kind of innocent incompetence and contempt to what he was doing. I’d always thought that William Boot would be quite a good pseudonym for a journalist, so I used it and got quite fond of Boot as a name, and that was all.” (Hudson 1994: 71)

modo, a analogia “Constructed on the Russian-doll principle”, usada por Michael Billington a propósito da mais recente produção de *The Real Thing* (Billington 2010), será igualmente adequada para descrever *The Real Inspector Hound*.

Depois desta espécie de interlúdio de contemporaneidade, Stoppard voltou a enveredar por enredos de inspiração literária e histórica. Embora sem renunciar ao gosto pelo paradoxo, pelas acrobacias verbais e por tiradas de humor, as suas peças passaram a revelar uma maturidade crescente. Em 1993, com a peça *Arcadia*, Stoppard consegue novamente emocionar as plateias, sem abandonar os jogos intelectuais que lhe são característicos, abordando conceitos tão diversos e antagónicos como classicismo e romantismo, a segunda lei da termodinâmica e a teoria do caos, determinismo e livre arbítrio, arte e natureza. Entretanto, prescinde da potencialidade dramática da utilização de uma *play-within-the-play* e introduz um novo virtuosismo – a justaposição e alternância de diferentes momentos no tempo estão no cerne de todo o enredo desta peça. Em *Arcadia*, enquanto as personagens que se movem na actualidade tentam perceber os acontecimentos ocorridos entre 1809 e 1812 através das pistas que vão descobrindo, o público tem a oportunidade de assistir ao desenrolar dos acontecimentos do passado, confrontando-os com a interpretação que lhes é dada no presente. Os dois mundos e as suas histórias (recheadas de desenvolvimentos paralelos) vão alternando, até à cena final em que dois pares partilham o palco, ambos alheios à presença um do outro, separados por quase dois séculos, mas unidos por uma valsa.

A peça funciona em múltiplos níveis, mas é a riqueza das personagens, dos seus diálogos e das questões que levantam que a tornam especialmente admirada. Citando Johann Hari, em *The Independent* (22 Maio 2009), a propósito da última produção de *Arcadia* em Londres,

The stale cliché about Stoppard – and about this genre – is that he is a brilliant manipulator of ideas, but with no heart. Yet here – at the core of his best play – is the greatest love story on the British stage for decades. Yes, the characters bond over ideas – but some of the most interesting people in life do just that. That would be enough to make *Arcadia* a masterpiece – but it is even more than that. The play stirs the most basic and profound questions humans can ask. How should we live with the knowledge that extinction is certain – not just of ourselves, but of our species? (Hari 2009)

A par de *Arcadia*, *The Invention of Love* (1997) é considerada por muitos como estando entre o melhor que Stoppard escreveu. Esta peça exhibe a já característica mistura de erudição, humor, engenho e teatralidade, voltando a recorrer a complexas

alternâncias no tempo e no espaço. Também a predilecção de Stoppard por povoar as suas peças com figuras históricas, algumas famosas, outras mais obscuras, juntando-as em situações improváveis, aqui encontra amplo espaço de manobra. Baseada na vida do poeta A.E. Housman, personagens reais (John Ruskin, Benjamin Jowett, Frank Harris, Walter Pater) e ficcionais convergem, entrelaçando os diferentes temas abordados; a figura de Oscar Wilde paira ao longo de toda a acção, até aparecer em pessoa, na cena final¹⁰; Jerome K. Jerome desempenha um duplo papel – o de personagem e o de autor do livro *Three Men in a Boat*, um dos textos que informam o enredo desta peça, à semelhança do que já acontecera com *The Importance of Being Earnest* em *Travesties* (1974) e, como adiante será demonstrado, com *The Mousetrap* em *The Real Inspector Hound*. As principais críticas dirigidas a *The Invention of Love* prendem-se com a enorme complexidade que decorre, não só da sua estrutura (o protagonista, em fim de vida e prestes a atravessar o Rio Estige, encontra e estabelece diálogo com versões mais jovens de si próprio), mas também do debate sobre erudição clássica que atravessa toda a peça, tornando-a por vezes demasiado críptica¹¹. Não deixa de ser curioso que Stoppard, que nunca frequentou uma universidade, consiga dar uma visão tão conseguida da vida académica em Oxford no fim do século XIX. Citando o articulista do *New York Post*, Clive Barnes,

It is a magnificently funny play, but as fleshily layered as an onion, ideas wrapping around ideas, thoughts jousting at thoughts, all jiggling into place like a crazy-quilt collage to offer a picture of English life at the beginning of the 20th century. (Barnes 2001)

De Junho a Novembro de 2002, o *Olivier Auditorium* do *National Theatre* em Londres foi o palco da mais ambiciosa obra de Stoppard, a trilogia *The Coast of Utopia*, composta por três peças: *Voyage*, *Shipwreck* e *Salvage*. De novo, Stoppard foi buscar inspiração a factos históricos e a personagens reais – como pano de fundo estão os anos tumultuosos compreendidos entre 1833 e 1866 e os primórdios das ideias revolucionárias na Rússia anterior à libertação dos servos. Contudo, não foi o período histórico que captou o interesse de Stoppard mas sim as possibilidades de paradoxo:

¹⁰“What is especially remarkable about the play is the way in which Stoppard brilliantly places Houseman and Wilde, two contemporaries who never met, in the English cultural landscape of the time”.

(Barnes 2001).

¹¹ Em 2001, a produção de Nova Iorque, no *Lyceum Theater*, fornecia ao público uma brochura informativa de 30 páginas sobre o contexto político e artístico da Inglaterra no fim da época vitoriana.

I was interested by the idea that artists working in a totalitarian dictatorship or tsarist autocracy are secretly and slightly shamefully envied by artists who work in freedom. They have the gratification of intense interest: the authorities want to put them in jail, while there are younger readers for whom what they write is pure oxygen. (Jaggi 2008)

Os protagonistas são um grupo de intelectuais divididos entre revolução e mudança pacífica, com destaque para o revolucionário anarquista Michael Bakunin, o “pai do socialismo russo” Alexander Herzen, o crítico literário Vissarion Belinsky e o escritor Ivan Turgenev, que acabam por se exilar em Inglaterra depois das revoluções de 1848. Para além destas figuras públicas, a peça é povoada pelas suas famílias, amigos e amantes, companheiros e rivais o que torna a identificação das múltiplas personagens através do tempo e dos espaços particularmente complexa. Nesta extensa trilogia (um total de nove horas de espetáculo¹²) algumas das marcas mais populares de Stoppard, como o humor e os jogos de palavras, parecem diluir-se contra a imensa tarefa de encaixar todas as peças do *puzzle* em cada uma das partes e no todo. No entanto, tanto o debate filosófico como o drama das relações humanas a que Stoppard habituou o seu público continuam a marcar forte presença numa obra em que o idealismo assume papel de protagonista. Apesar de alcançar um êxito sem precedentes na sua passagem para a Broadway, sendo premiada com sete *Tony Awards*, esta trilogia recebeu (como sempre com Stoppard) críticas de tendências divergentes:

As you might expect, Tom Stoppard's *The Coast of Utopia* in the Olivier is a bundle of contradictions. Comprising three three-hour plays, it is heroically ambitious and wildly uneven. It opens up the subject of revolution while being politically partial. And it contains passages of breathtaking beauty and surprising ordinariness. But I wouldn't have missed it for worlds and at its heart it contains a fascinating lesson about the nature of drama. (Billington 2002)

Now 65, Stoppard will be accused by no one of having diminished ambition. Yet as someone who has always revered Stoppard, it pains me to report that there are long, long stretches of *The Coast of Utopia* that appear to have been written with perspiration rather than inspiration. And the result is that this baggy monster of a production is too often an exhausting sweat for the audience too. (...) on Stoppard's terms, this awesomely ambitious dramatic canvas must be counted a courageous failure rather than a knock-out success. (Spencer 2002)

¹² “Have you ever traveled 6,000 miles to attend a single cultural event? I did, last month. The event was “The Coast of Utopia,” a trilogy of Tom Stoppard plays directed by Trevor Nunn for the National Theatre in London. With a running (or ambling) time of 9hrs.30min, a cast of 30 adults and 15 children, and an elaborate physical production, “The Coast of Utopia” was unlikely to be mounted anywhere else. I had to be there. (...) Morning? Ah, that was the final lure: True acolytes could spend all day and most of the night on that Utopian coast. On weekdays, one or two of the plays were performed, but each Saturday the National put on a grand Stoppardian bouffe. The first of the trilogy, “Voyage,” began at 11 and ended at 2:15; the second part, “Shipwreck,” commenced at 3:15 and went till 6:30; and the finale, “Salvage,” started at 7:30 and let out around 10:45” (Corliss 2002)

Como já foi referido, em anos mais recentes Stoppard tem vindo a explorar cada vez mais as suas raízes. A sua última peça, *Rock'n'Roll* (2006), sobre as liberdades em Inglaterra e na Checoslováquia, no período entre a primavera de Praga e a Revolução de Veludo, é o exemplo acabado dessa nova tendência. Esta é a primeira peça que o autor escreve explicitamente sobre o país onde em 1937 nasceu e recebeu o nome Tomáš Straussler, mas que abandonou com apenas dois anos, exactamente no mesmo dia em que os Nazis invadiram a Checoslováquia, fugindo com os pais e o irmão para Singapura¹³. Só em 1977 voltaria brevemente ao país de origem, a propósito do seu envolvimento com a defesa dos direitos humanos, vindo a escrever textos de denúncia da repressão dos subscritores da Carta 77. Em 1994, através de familiares checos, é-lhe revelada a sua ascendência judaica, tomando conhecimento da morte dos quatro avós e de três tias em campos de concentração nazis. Só em 1998, após a queda do regime comunista e a morte da mãe (1996) e do padrasto (1997), voltaria à cidade natal, Zlín. Na entrevista a Richard Zoglin Stoppard oferece uma explicação para a demora na assunção das suas origens checas:

“I began to have more identity as a Czech comparatively recently,” he says. “To tell you the truth, I think it was my mother dying about 10 years ago that gave me permission to be Czech. Because my mother's whole attitude was to leave the past behind. So I tended to kind of just respect her attitude.” A pause. “That's not the whole truth. The fact is, I loved being English. I was very happy to be turned into an English schoolboy” (Zoglin 2007).

Em *Rock'n'Roll*, ao acompanhar as vidas de um grupo de activistas políticos checos e de académicos britânicos, alternando entre Praga e Cambridge, Stoppard explora alguns dos temas já abordados em peças anteriores: o meio académico (desta vez em Cambridge no fim do século XX), com uma incursão pela poesia de Safo; o activismo político em contextos de liberdade e de repressão. O título é plenamente justificado dada a importância fulcral que a música rock assume no desenvolvimento da acção: é a paixão do protagonista, o anglófilo Jan, por rock, materializada na sua preciosa colecção de discos, que o faz suportar as adversidades e a repressão que enfrenta ao regressar a Praga, antes de completar um doutoramento em Cambridge; é a influência decisiva que a banda checa *Plastic People of the Universe* acaba por ter na

¹³ Em 1942 seria forçado a mudar-se para a Índia, desta vez em fuga perante o ataque Japonês (o pai não sobreviveria à viagem). Só em 1946 se fixaria em Bristol, Inglaterra, após o casamento da mãe com o major inglês Kenneth Stoppard (1945). Em 1946, após a adopção pelo padrasto, Tomáš Straussler tornou-se Tom Stoppard.

evolução dos acontecimentos; é também o simbolismo da inclusão do membro fundador dos Pink Floyd, Syd Barret, em momentos cruciais da acção; são os sublinhados introduzidos pelos extractos específicos de músicas de bandas de rock representativas dos diferentes períodos retratados que acabam por contribuir para uma localização no tempo tão precisa quanto emocional. Apesar de muita da polémica que a informa ser directamente recolhida dos conturbados acontecimentos deste período e da forma como um grupo de intelectuais o viveu¹⁴, há uma ternura inesperada que perpassa toda a peça e que vem confirmar as alterações que subtilmente se foram verificando na sua forma de escrever:

On whether there is more emotional heart in his later work, Stoppard says: “I recognise some truth in that. It indicates some loss of self-protectiveness – a shyness in my 20s and 30s. You can't but know that if you can capture the emotions of the audience as well as their minds, the play will work better, because it's a narrative art form.” (Jaggi 2008)

A carga emocional subjacente a *Rock'n'Roll* torna-se evidente, pelos paralelos possíveis com uma autobiografia alternativa, reconhecidos pelo próprio Stoppard:

In the first draft of *Rock'n'Roll* Jan was called Tomas, my given name which, I suppose, is still my name. My surname was legally changed when I was, like Jan, unexpectedly ‘a little English schoolboy’. (...) I'd often thought about writing an autobiography in a parallel world where I returned ‘home’ after the war. (Stoppard 2006: IX)

No entanto, o âmbito desta peça vai muito além dessa vertente íntima e autobiográfica, abarcando reflexões não apenas sobre a dureza dos regimes totalitários mas, igualmente, sobre alguma degradação dos regimes democráticos:

...it was much more than an investigation of the chequered history of Stoppard's own native land. In part, Stoppard's play was about the capacity of a rock group, the Czech Plastic People of the Universe, to subvert a rigidly autocratic regime through its music rather than its dissidence. Bursting at the seams with ideas, Stoppard's play was also a meditation on freedom. And at the heart of it lay the idea that, while the Czechs and Slovaks had struggled painfully to achieve democracy, in England we had witnessed a gradual erosion of our own hard-won liberties. (Billington 2007: 400)

Desta breve apreciação de algumas das peças de Stoppard será possível concluir que a sua obra, marcada embora por uma notória e constante linha evolutiva, que ao longo destas décadas foi adquirindo novos cambiantes e abarcando temas e realidades cada vez mais alargadas e relevantes, tem exibido feições de não menos evidente

¹⁴ Entre eles conta-se Václav Havel a quem a peça é dedicada “My first debt is to Václav Havel, whose essays, commentaries and letters from 1965 to 1990 and beyond were not just indispensable to the play but a continual inspiration in the writing” (Stoppard 2006)

constância, de entre as quais se salientam a inteligência e a complexidade dos seus enredos, diálogos e alusões, o humor refinado nas palavras e situações, as acrobacias verbais, o gosto pela sátira e pelo debate filosófico, a teatralidade com recurso a *play-within-the play* ou a linhas de tempo paralelas. Estas características são de tal modo próprias de Stoppard que levaram à introdução do adjectivo *Stoppardian* no vocabulário da língua inglesa:

Stoppardian seems to mean dealing with philosophical concepts in a witty, ironic and linguistically complex way, usually with multiple timelines and visual humour. (Farndale 2010)

As recentes incursões por temas universais e directamente ligados com a aceitação das suas origens foram antecedidas por uma predilecção, manifestada nas peças escritas antes da passagem do milénio, por temas tipicamente ingleses:

The Czech-born writer has a particular attachment to all things English. “I adopted England at least as much as England adopted me,” (...) “I became quite proud of England, because it was my language, my country. I thought it even had the best architecture, or the best landscape.”
(Byrne 2008)

Escrita em 1968, logo após o inesperado sucesso de *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, *The Real Inspector Hound* encaixa-se nesse paradigma, tomando como objecto de sátira as tão britânicas histórias policiais. Ostensivamente a peça parodia sobretudo as obras de Agatha Christie e, em particular, a peça com mais longa carreira no *Westend* de Londres, *The Mousetrap*. No entanto, com a sua característica aptidão para entrelaçar referências, Stoppard consegue atingir também a obra de Arthur Conan Doyle, nomeadamente através das alusões, que o próprio título da peça deixa antever, a *The Hound of the Baskervilles*.

A propósito de *Arcadia*, comentou o articulista de *The Observer*, Michael Coveney: “The combustion Stoppard seeks is in gelling a murder mystery with intellectual acrobatics.” (Coveney 1993). Não será descabido tentar encontrar algumas das primeiras manifestações desta busca em *The Real Inspector Hound* – tanto mais quanto, no mesmo artigo, se observava, a propósito das investigações que as personagens do presente tentam fazer sobre os verdadeiros acontecimentos do passado e de como o público pode ir avaliando as suposições, por ter acesso aos factos que intrigam as personagens do século vinte: “Stoppard makes detectives of us all”. Talvez essa capacidade de envolver o público tão activamente no desenrolar das suas peças, mantendo-o em suspenso e em permanente busca das pistas e alusões que vão sendo

introduzidas de forma mais ou menos subtil, possa encontrar alguma explicação nesta recorrência de enredos à volta de assassinios e detectives em algumas das suas peças de início de carreira, *The Real Inspector Hound*, *After Magritte* e *Jumpers*. Em todo o caso, Stoppard assume esta vontade de colaboração com o público: "I like trying to create a spark through a collaboration between me and the audience" (Byrne 2008)

Também outra das constantes visíveis ao longo da sua obra, o deleite em justapor ou fazer colidir mundos diferentes, está no cerne dos desenvolvimentos que ocorrem ao longo de *The Real Inspector Hound*: dois críticos teatrais são subtraídos ao seu mundo confortável e ordenado, sendo absorvidos nos meandros de uma caótica versão de um enredo de crime e mistério, recheada dos clichés mais habituais neste género. Tal como Rosencrantz e Guildenstern, ambos acabam mortos.

The Real Inspector Hound será, é certo, uma peça de início de carreira, relativamente menor no conjunto da sua obra, um texto que o autor descreveu como um simples divertimento:

"Hound" he continues, "doesn't lend itself to deep scrutiny. It's an entertainment, just like a mechanical toy. It waves a flag, squeaks and turns a turtle and carries on. It's a logical structure with a vein of parody going through it. There's no *reason* to write a play like that. It's an enjoyment. And that's what it is. (Goreau 1994: 258)

Contudo, Stoppard confessa ter por ela um carinho especial, resultante do modo como, ao contrário do que acontece com outras das suas peças,¹⁵ *Hound* parece resistir ao tempo, mas também da simplicidade ilusória com que o seu intrincado mecanismo continua a funcionar:

I'm very fond of the play because I didn't know how to do it. I just got into it, and I knew that I wanted it somehow to resolve itself in a breathtakingly neat, complex but utterly comprehensible way. (Hudson et al. 1994: 60).

Para além disso, esta obra parece funcionar para Stoppard como uma espécie de talismã, em virtude da forma como foi sendo escrita, sem que ele próprio tivesse decidido quem era o cadáver que permanece em cena durante toda a peça e cuja identidade só é descoberta já muito perto do final. Para o autor, o momento em que

¹⁵ "There's stuff I've written I can't bear to watch. They get rotten like fruit and the softest get rotten first. They're not like ashtrays. You make an ashtray and you come back next year and it's the same ashtray. Beckett and Pinter have a lot more chance of writing ashtrays because they've thrown out all the potential soft stuff." (Gussow 1994: 32)

todas as peças do *puzzle* finalmente encaixaram tão lógica e satisfatoriamente é, ainda hoje, uma fonte de inspiração:

When the idea came it seemed an amazing piece of luck, and I constantly remember that because my instinct, even now, is to want to know more about the unwritten play than is knowable, or good to know. So whenever I set off again, knowing far too little and trusting in luck, I always gain courage from remembering the wonderful day when Moon and Birdboot led the lagging author to discover that – of course! – ‘It’s Higgs!’ (Stoppard 1996: Preface)

A predilecção de Stoppard por *The Real Inspector Hound* traduziu-se, aliás, no facto de ser a única de todas as suas peças que ele próprio encenou, em 1985, numa produção para o National Theatre.

The Real Inspector Hound estreou a 17 de Junho de 1968 no Criterion Theatre em Londres, com encenação de Robert Chetwyn e com Richard Briers e Ronnie Barker nos papéis de Moon e Birdboot, respectivamente. A este respeito, Stoppard reconhece a importância determinante que a qualidade da representação de Briers então teve na aproximação da personagem ao público:

...I wrote the critic, mea culpa, without love, you know. He had to do certain things, he had to parody certain things, he had to get inside the wrong machine and end up Dead. And it was an inhuman joke, really. The only thing is, is that when this play is done – the first time it was done, Richard Briers played the critic – I was saved, or scuppered, or whatever, by Richard Briers. When he died, people cared about him, and the equation is somehow maintained.

(Bragg 1994: 119)

Em 1970, a peça passou para o outro lado do Atlântico, com a estreia em Filadélfia, na Universidade de Brown. A primeira produção em Nova York, mas *off-Broadway*, encenada por Joseph Hardy, estreou em 23 de Abril de 1972, no Theatre Four, numa sessão conjunta com a peça de 1970, *After Magritte*.

Posteriormente, foi de novo levada ao palco em Londres, e também juntamente com *After Magritte*, a 6 de Novembro de 1972, numa encenação de Nigel Gordon para a *Dolphin Company* no Shaw Theatre. Em 23 de Novembro de 1976, foi reposta em cena, desta vez no Young Vic Theatre, juntamente com a peça para rádio escrita em 1966, *If You're Glad I'll Be Frank*.

Em 1985, o próprio Stoppard tomou a seu cargo uma nova encenação para o National Theatre em que o papel de Inspector ficou a cargo de Sir Ian McKellen,

contando ainda com dois conceituados actores para representarem os dois críticos: Edward Petherbridge como Moon e Roy Kinnear no papel de Birdboot. Esta produção partiu depois em digressão, passando por Paris e Chicago, permanecendo em cena entre 12 de Setembro de 1985 e 23 de Fevereiro de 1986. *The Real Inspector Hound* voltaria ainda aos palcos de Londres, mais concretamente ao Comedy Theatre, em conjunto com *Black Comedy* de Peter Schaffer, em Abril de 1998, numa encenação de Greg Doran.

A primeira produção de *The Real Inspector Hound* na Broadway aconteceria só em 1992:

First staged in 1968, *Hound* is being revived on Broadway by the Roundabout Theater Company in a production directed by Gloria Muzio. In previews at the Criterion Center, it opens Thursday with David Healy and Simon Jones as the critics and Patricia Connelly, Anthony Fusco, Rod McLachlan, J. Smith-Cameron, Jane Summerhays and Jeff Weiss also in the cast. The playwright's farcical *15-Minute Hamlet* is on the bill as a curtain-raiser, with the same cast members delivering Shakespeare's lines in double, sometimes triple, time. (Goreau 1994: 257)

Esta breve passagem em revista das sucessivas produções de *The Real Inspector Hound* nas duas principais cenas teatrais do mundo de expressão inglesa bastaria para mostrar como esta peça tem vindo a suportar bem a passagem do tempo, como afirma John Coulbourn, no artigo que escreve a propósito da representação da peça em Toronto, em Agosto de 2008: “After 40 years, Inspector Hound still hunts, at least in a comedic sense” (Coulbourn 2008). É ainda de salientar a presença regular de Stoppard nos ensaios das suas peças, sejam eles em Londres ou Nova Iorque, fazendo frequentemente alterações aos textos. A produção da Broadway em 1992 não foi excepção:

The 55-year-old writer is known for the constant revision he subjects his plays to, reworking them while they are in rehearsal and frequently rewriting extensively for new productions of plays long ago “finished”. He will not, however, be tinkering with what is arguably the shaggiest of all his plays. (Goreau 1994: 257)

No entanto, para além das apresentações de maior destaque nas grandes capitais, há inúmeros registos de produções recentes de *The Real Inspector Hound* em pequenas cidades não só das ilhas Britânicas mas também dos Estados Unidos, Canadá e Austrália, frequentemente em iniciativas de grupos amadores com ligações a instituições de ensino superior. Uma explicação possível para esta ocorrência poderá residir no facto de continuar a ser a única das obras de Stoppard incluída na *Norton*

Anthology of English Literature, a colectânea de textos usada na generalidade das universidades norte-americanas.

Se, tanto quanto julgo saber, a tradução apresentada neste trabalho é a primeira a ser tentada em Portugal, uma breve pesquisa nos documentos da Internet permite verificar que *The Real Inspector Hound* teve já traduções para francês (*L'Inspecteur Whaff*, representado em 2009 no Théâtre Tristan-Bernard de Paris¹⁶), alemão (*Der wahre Inspektor Hound*, numa produção do Schauspielensemble de Iserlohn, entre 4 e 13 Maio de 2007), italiano (*Il vero ispettore Hound* pela Compagnia Teatro degli Acerbi, no âmbito do Festival Asti Teatro de 2003 e em 2010 no auditório Caterina di Santa Rosa pelos actores de Allegra Compagnia) e espanhol (*El verdadero Inspector Hound*, em 1988, numa produção universitária com tradução e encenação de Jaime Pujol).

Stoppard declarou desde sempre: “The one thing that *The Real Inspector Hound* isn’t about, as far as I’m concerned, is theatre critics” (Hudson et al 1994:59); apesar disto, esta peça em que as barreiras entre palco e público se diluem e dois críticos de teatro assumem o protagonismo foi recebendo ao longo dos anos apreciações de sentidos variáveis, quando não opostos. Alguns exemplos:

...a comedy satire of high and delightful quality, and great fun. Even though you may admire murder mysteries or, what is more unlikely, drama critics, you can appreciate its wisdom and revel in the hilarity with which Mr. Stoppard takes them apart. The action is fast, continuous, and extremely funny.¹⁷

The problem with *Hound*, and why it seems the least satisfactory of all Stoppard’s plays, is that the theatrical whodunit tends to be transparently banal in the first place, so that to parody its emptiness simply restates the obvious. The plot of the actual *Mousetrap* appears so contrived and its characters so ludicrous stereotypes that audiences have for years taken the play as a comic send-up of the genre, so all Stoppard’s burlesque does is to underline the banalities in a rather schoolboy manner. (Jenkins 1989: 51)

In its time, 1971 Off Broadway, it seemed an amusing trifle. It has ripened into an amusing truffle (Gussow 1992)

It [*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*] was the play that made Stoppard’s reputation. Yet, I infinitely prefer his 1968 one-act comedy, *The Real Inspector Hound* – a marvellous Fabergé egg of a play, which gains with every viewing. By showing two critics

¹⁶ “Un spectacle qui tire à vue sur toutes les grosses ficelles des pièces policières et toutes les arrière-pensées des critiques dramatiques, suivez mon regard. Du théâtre dans le théâtre où l’on « rit de se voir si bête en ce miroir ». Une friandise. » Texte français et mise en scène : Jean-Luc Revol. Olivier Pansieri, *Les Trois Coups. Com* (<http://www.lestroiscoups.over-blog.com/article-27386000.html>)

¹⁷ Richard Watts para o *New York Post* citado em: <http://www.complete-review.com/authors/stoppard.htm>

drawn into the world of a Christie-ish whodunnit, Stoppard successfully lampoons critical pretension and the creaky country-house thriller while evoking the universal fear of slipping out of ordered experience into chaos. (Billington 2007: 200)

Ao mesmo tempo que esclarece ter escrito *The Real Inspector Hound* a partir de uma primeira versão, intitulada *The Stand-Ins*, Stoppard desmente, em diversas entrevistas e no prefácio da edição de 1993, qualquer intenção de atingir “os críticos” (globalmente tomados):

The Real Inspector Hound grew out of a few pages I wrote in 1960 and came back to in 1967. There were no critics in the story when I began it. Moon and Birdboot started off simply as two people in an audience, until it occurred to me that making them critics would give them something to be, and give something to play with. (Stoppard 1996: Preface)

Por outro lado, perante as diversas interpretações desta peça feitas pela crítica ao longo dos anos, o autor sempre desvalorizou, consistentemente, leituras que tendam a atribuir-lhe intenções de profundidade:

After Magritte and *The Real Inspector Hound* are short plays and they really are an attempt to bring off a sort of comic coup in pure mechanistic terms. They were conceived as short plays. (...) it was never a play about drama critics. If one wishes to say that it is a play about something more than that, then it's about the dangers of wish-fulfilment. (Hudson et al 1994: 59)

“Neither play is about anything grander than itself”. (Stoppard 1996: Preface)

...*The Real Inspector Hound* – I mean, that play, you know is a sort of mechanical toy; it actually is a play which is being built to go “Brnn, chink, clonk, klump.” And it does. And I like it for that. (Bragg 1994: 119)

Paralelamente, declara-se satisfeito com uma crítica que compara a utilidade de *Hound* à de “um Rato Mickey de marfim”, reiterando a convicção de que a função do teatro é sobretudo a de entretenimento: “The ‘role of the theatre’ is much debated (by almost nobody, of course), but the thing defines itself in practice and foremost as a recreation. This seems satisfactory.” (Stoppard 1996: Preface)

Não obstante, as opiniões sobre o tema de *Hound* tendem a atribuir maior ênfase a uma espécie de diatribe contra os críticos de teatro:

Most playwrights who have suffered indignities at the hands of the critics – and who has not? – lie awake at one time or another inventing clever forms of revenge and then think the better of it in the morning. Tom Stoppard wrote *The Real Inspector Hound*. (Goreau 1994: 256)

Before Tom Stoppard became a playwright, he did a stint as a theater critic. In *The Real Inspector Hound*, he gets even with his former colleagues and with the hazards of the profession. (Gussow 1992)

Outros críticos, como o já citado Anthony Jenkins, vêem em *Hound* apenas uma paródia redundante às banalidades da peça *The Mousetrap*, de Agatha Christie. No entanto, Terry Hodgson salienta a possibilidade de uma leitura dupla:

Hound parodies reviewing as well as Agatha Christie's *The Mousetrap* and mocks the critic's game of identifying sources by having one of the reviewers cite nine of them, including Shakespeare, Pirandello, and farce and existential writers with whom Stoppard has been identified, such as Pinero, Beckett, Kafka and Sartre. St. Paul is thrown in for good measure with Dorothy L. Sayers (but not Agatha Christie) and the name Birkett, which goes nicely with Beckett, is an invitation to zealous scholars to chase his name in dictionaries of the theatre where he will not be found. (Hodgson 2001: 52)

De facto, em paralelo com a paródia que é feita ao género policial em geral, e à peça *The Mousetrap* em particular, o humor de Stoppard dispara contra um outro alvo: o pretensiosismo, o jargão e a linguagem pomposa (mas por vezes desprovida de sentido) dos artigos de crítica teatral, como numa das “eloquentes” tiradas de Moon, interrompida pelo prosaico Birdboot com uma observação que, apesar da aparente superficialidade, acaba por ser premonitória

MOON: *Cleats throat.*) Let me at once say that it has *élan* while at the same time avoiding *éclat*.

Having said that, and I think it must be said, I am bound to ask---does this play know where it is going?

BIRDBOOT: Well, it seems open and shut to me, Moon---Magnus is not what he pretends to be and he's got his next victim marked down---

MOON: Does it, I repeat, declare its affiliations? There are moments, and I would not begrudge it this, when the play, if we can call it that, and I think on balance we can, aligns itself uncompromisingly on the side of life. Je suis, it seems to be saying, ergo sum. But is that enough? I think we are entitled to ask. (Stoppard 1996: 24)

Na mira de Stoppard está igualmente a influência exagerada que determinados críticos podem exercer sobre o sucesso ou insucesso de uma peça, ou os motivos (por vezes obscuros) que levam à promoção de determinados actores. Tomemos como exemplo o momento em que Birdboot tenta convencer Moon a “lançar” uma jovem atriz com quem se encontrara na noite anterior:

BIRDBOOT: (...) – she's new, from the provinces, going straight to the top. I don't want to put words into your mouth but a word from us and we could make her.

MOON: I suppose you've made dozens of them, like that. (Stoppard 1996:8)

O facto de estas palavras provirem de alguém que já desempenhou as funções que agora satiriza, tendo por isso um conhecimento privilegiado do meio,¹⁸ possibilita perspectivas que tornam essa sátira especialmente eficaz.

A longa e pormenorizada didascália inicial determina as condições necessárias para que o cenário funcione de forma a permitir os jogos meticulosamente preparados pelo autor. Com efeito, a disposição cénica imaginada por Stoppard é invulgarmente astuciosa: para além da plateia “verdadeira” em que o “verdadeiro” público estará sentado e do cenário em que os actores irão representar a peça moldada à imagem de *The Mousetrap*, está previsto um terceiro espaço, uma outra plateia (real ou fictícia) disposta frente a frente com o público, deixando o palco de permeio. Na primeira fila dessa plateia, irão posicionar-se os dois críticos, Moon e Birdboot, entre um público fictício, subvertendo de início os seus papéis de personagens:

Through this setting, Stoppard is honoring (if only playfully) the classical concept of art imitating nature – the audience is face to face not only with a stage, but with itself. And he is also suggesting, paradoxically, the mirror as a symbol of the illusion. (Schlueter 1986: 76)

Esta disposição cénica permite, então, uma espécie de jogo de espelhos em que se irão enquadrar os outros jogos habilmente manipulados por Stoppard. Tal como em *Hamlet* ou em *Rosencrantz and Guildenstern*, há uma outra peça exterior a *Hound*; porém, à medida que a acção avança haverá um progressivo esbatimento da linha que divide a segunda plateia, onde os dois críticos vão dando voz às suas frustrações e desejos, e o cenário de *Hound*, decorado à boa maneira das mansões de campo inglesas. É neste ambiente que se irá desenrolar a peça povoada por personagens que não passam de estereótipos tornados familiares através das histórias de Agatha Christie e recheada de múltiplos clichés comuns neste tipo de policial. À dissolução desta barreira entre o público que ocupa parte do palco e a peça a que assistem corresponde o desaparecimento da distinção entre realidade e ficção.

Os jogos e as alternâncias entre as duas acções paralelas sucedem-se sob uma grande diversidade de formas: trocadilhos, “Birdboot:... I find it simply intolerable to be pillified and villoried ...”; alusões mais ou menos veladas, “Moon: ...I think we are entitled to ask – and here one is irresistibly reminded of Voltaire’s cry, “*Voilà!*” – I think we are entitled to ask – *Where is God?*”; um jogo de esconde-esconde em que o

¹⁸“He readily admitted that he had drawn inspiration for the work from his own years as a second string drama critic on a newspaper in Bristol, England.” (Gussow 1994: 30-31)

cadáver, que jaz em cena à vista do público, estranhamente permanece oculto para as personagens através de cuidadosas indicações de cena, “MRS. DRUDGE *turns off the radio and resumes her cleaning. She does not see the body. Quite fortuitously, her view of the body is always blocked, and when it isn't she has her back to it. However, she is dusting and polishing her way towards it*”; ou ainda uma partida de bridge em que cada fala é susceptível de interpretações duplas, dado que Simon se descarta de Cynthia para passar a cortejar Felicity:

CYNTHIA: Did I hear you say you saw Felicity last night, Simon?

SIMON: Did I? - Ah yes, yes, quite - your turn, Felicity.

FELICITY: I've had my turn, haven't I Simon? Now, it seems, it's Cynthia's turn.

CYNTHIA: That's my trick, Felicity dear. (Stoppard 1996: 20)

A partir do momento em que, num suposto intervalo do policial, o lascivo Birdboot atravessa essa linha imaginária para atender um telefone que não pára de tocar, os papéis são subvertidos e o crítico irá encarnar a personagem de Simon Gascoyne, também ele um conquistador. Se, a princípio, esta troca de identidades parece absurda e nada credível, o facto de Felicity se dirigir a Birdboot (com quem a actriz que desempenha este papel se encontrara no noite anterior) usando exactamente as mesmas palavras que usara num diálogo com Simon, acaba por arrastar o crítico para uma situação sem retorno em que encarna um outro papel. Birdboot transforma-se assim numa personagem dupla, crítico e Simon. O mesmo virá a acontecer com Moon ao tentar socorrer o moribundo Birdboot, após este ter descoberto o mistério da identidade do cadáver (Higgs, o invejado crítico sénior cuja morte Moon reiteradamente confessa desejar): Moon transformar-se-á em Inspector Hound, descobrindo (por sua vez) a verdadeira identidade de Major Magnus. Trata-se, neste caso, de uma identidade quádrupla, pois Magnus vem a revelar-se como, nem mais nem menos, o verdadeiro Inspector Hound, Lorde Albert Muldoon (o marido da dona do solar, desaparecido há mais de uma década) e ainda Puckeridge (o crítico substituto de Moon). Após esta troca de papéis e de identidades, parece não restar outra resolução para este enredo senão concluí-lo com a morte de Birdboot e Moon.

É a consideração dos factores subjacentes a estas múltiplas trocas de identidades que permite a June M. Schlueter avançar com uma leitura de *The Real Inspector Hound* bastante mais elaborada do que a crítica e o público em geral lhe atribuem:

The Real Inspector Hound is, indeed, about the “nature of identity,” its central concern being that of a functional or role-playing self. The plight of the critics is reminiscent of our own acquiescence to the demands of social convention, which constantly force us to assume a fictive identity and may result in the essential self’s becoming indistinguishable from the role.

(Schlueter 1986: 79)

Também Michael Billington advoga um olhar mais atento para esta peça que tantos tendem a considerar como uma obra menor ou apenas fútil, realçando a forma como, ao espelhar a relação entre actores e espectadores e os seus desejos secretos de trocar de posição, *Hound* estará destinada a permanecer no repertório teatral:

What is interesting is that Stoppard’s lightly-regarded *jeu d’esprit* has survived in the repertory rather better than the more acclaimed, serious plays of the year: *The Hotel in Amsterdam*, *The Ruling Class*, *The Apprentices*. One reason is that craftsmanship gets its revenge in the long run, but it is also because Stoppard’s play is actually about something eternally true. Like *Rosencrantz and Guildenstern*, it is about two outsiders drawn into a puzzling, confused, murder-story which they only half-understand and which leads ultimately to their deaths. Where the former play was flawed by an academic pretentiousness, however, this one is about the subtle relationship between players and spectators and about the secret desire they often entertain to change ends. (...) Stoppard takes this common fantasy and, with rigorous logic, follows it through to a nightmare conclusion. That is why *The Real Inspector Hound* will last as long as the stage and the auditorium remains, from our side, one of the great uncrossable frontiers.

(Billington 1987: 68)

Ao identificar a relação entre actores e espectadores como o tema principal de *The Real Inspector Hound*, Billington toca aspectos frequentemente mencionados a propósito das peças de Stoppard e confirmados pelo próprio autor.¹⁹ De facto, uma característica comum a todas as suas peças é exigir muito do público, colocando-o permanentemente em estado de alerta, de forma a conseguir acompanhar todos os duplos sentidos, todas as alusões e insinuações e, nas peças mais sérias, todas as ideias e discussões filosóficas que Stoppard vai entrelaçando nas intrincadas tapeçarias que convida o público a decifrar:

No one like Stoppard for making you feel both spoilt and inadequate as an audience."

(Coveney 1993)

"Stoppard's work invariably demands much from its audiences – head, heart, libido – and credits them with the capacity to learn. They must come prepared to laugh and to ponder the gravest of thoughts. If they do, they will find themselves not just intrigued and enlightened, but also moved and enlivened, with all their switches flicked on and buzzing." (Reiter 2001)

A propósito das frequentes alusões que se encontram nas suas peças e do esforço e colaboração que requerem por parte do público, o autor esclarece:

¹⁹ Ver citação na página 23.

A lot of the time there are these ghost plays, ghost books and so on behind my plays. It's not that I'm looking into the past for its own sake, it's just because I love the world of literature completely and rather sweetly expect my audience to share this love and therefore pick up what I drop." What if the audience do not recognise a reference? "They often do not, and it means I've made a miscalculation."

This comes across as quite unashamedly intellectual. "It does, doesn't it? I plead unwittingness. It's not an ambition; it's just my character, for better or worse, coming out. I think of myself as being intellectual almost as a biological fact. I simply like things that require thought."

(Byrne 2008)

Stoppard reconhece igualmente que o outro motivo que o leva, com tanta frequência, a recorrer a obras de outros autores como fonte de inspiração tem a ver com a sua dificuldade em engendrar uma boa história:

SMITH: Have you tried to adopt strategies to get around this problem with story lines?

STOPPARD: Well, *Rosencrantz and Guildenstern* is built around *Hamlet*, of course, the real inspector Hound is basically an Agatha Christie story. And in *Travesties* the matrix is *The Importance of Being Earnest* (...) In fact, I've got to the point where I thought, 'I've got to stop doing this: it's becoming a sort of mannerism.' But I can see now looking back it's that I didn't have to do the story. (Smith 1994: 238)

Harold Bloom reflecte sobre este “maneirismo” de Stoppard, fazendo-lhe uma análise à luz das teorias que desenvolveu e usando a terminologia que lhe é própria:

Tom Stoppard can be called an almost obsessive contaminator, since perhaps no other dramatist relies so crucially upon the trope of interlacing. (...)

Interlacing, depending upon the reader's or playgoer's critical perspective, can be regarded either as a dramatist's defense against precursors (and contemporary rivals) or as the same dramatist's joyous disregard of the literary force of the past. (...) A willed influence or contamination, does seem to me essentially apotropaic, and intends to ward off involuntary influx. Stoppard, a superb theatrical craftsman, sometimes subtly masks his true anxiety of influence (always Samuel Beckett) by seeming to accept the influence. (Bloom 1986:1)

Os esclarecimentos avançados pelo próprio Stoppard são de cariz menos elaborado: reconhece recolher inspiração de outras obras literárias, pela sua dificuldade em encontrar boas histórias, mas também pela cumplicidade que essas influências e alusões lhe permitem estabelecer com o público. Tais feições integram o grupo de características próprias da sua escrita e assumem a forma de ciladas que vão sendo semeadas ao longo das peças com o intuito de manter os espectadores em permanente actividade:

I tend to write through a series of small, large and microscopic ambushes – which consist of a body falling out of a cupboard or simply an unexpected word in a sentence. But my preoccupation as a writer, which possibly betokens a degree of insecurity, takes the form of contriving to inject some interest and colour into every line, rather than counting on the general situation having an interest which will hold the audience. (Hudson et al 1994: 57-58)

I really like theatre that ambushes you now and again. I try to write from ambush to ambush.
(Eichelbaum 1994:78)

Se partirmos destas afirmações de Stoppard, por certo se compreenderá a persistência de enredos policiais nas suas primeiras peças, *Jumpers* e *After Magritte*, por exemplo, ambas recheadas de cadáveres, detectives ou inspectores, mistérios e extraordinárias soluções finais. As palavras de Richard Dutton contribuem para esclarecer as potencialidades paródicas deste género:

Mystery thrillers are *generically* realist: that is, although a variety of explanations of events may for a time seem equally feasible, in fact only one explanation squares exactly with all the known facts and is indisputably ‘real’. (...) Tom Stoppard gets a good mileage out of such ‘generic realism’ in *Jumpers* and *The Real Inspector Hound*. (Dutton 1986: 93)

Assumindo-se claramente como paródia do género policial, *The Real Inspector Hound* eleva estes dispositivos à máxima potência. Os clichés do género sucedem-se a um ritmo vertiginoso. Atentemos em primeiro lugar nas “curiosas” coincidências entre *Hound* e *The Mousetrap*: ambas as peças decorrem num cenário único – no caso de *Hound*, “the drawing-room of Muldoon Manor”, um solar numa zona de pântanos, junto à costa; na obra de Christie, “the Great Hall at Monkswell Manor” em Berkshire, um solar transformado em casa de hóspedes por um jovem casal com poucos recursos. Os dois solares acabam por ficar isolados, o primeiro por uma conveniente combinação de condições adversas (marés, pântanos e nevoeiro), o segundo devido a um forte nevão. Um aparelho de rádio é ligado em momentos cruciais das peças, debitando mensagens da polícia que alertam para o perigo de um criminoso à solta:

<i>The Real Inspector Hound</i>	<i>The Mousetrap</i>
RADIO:(<i>Without preamble, having been switched on by MRS. DRUDGE.</i>) We interrupt our program for a special police message. (MRS. DRUDGE <i>stops to listen.</i>) The search still goes on for the escaped madman who is on the run in Essex. MRS. DRUDGE (<i>Fear and dismay.</i>) Essex! RADIO County police led by Inspector Hound have received a report that the man has been seen in the desolate marshes around Muldoon Manor. (<i>Fearful gasp from MRS. DRUDGE.</i>) The man is wearing a darkish suit with a lightish shirt. He is of medium height and build and youngish. Anyone seeing a man answering to this description and acting suspiciously, is advised to phone the nearest police station. (<i>A man answering this description</i>	(...MOLLIE <i>switches on the radio</i>) VOICE ON THE RADIO: And according to Scotland Yard, the crime took place at twenty-four Culver Street Paddington. The Murdered woman was a Mrs Maureen Lyon. In connection with the murder the police – (MOLLIE <i>rises and crosses to armchair Centre</i>) - are anxious to interview a man seen in the vicinity, wearing a dark overcoat – (MOLLIE <i>picks up Giles’s overcoat</i>) - light scarf – (MOLLIE <i>picks up his scarf</i>) - and a soft felt hat (MOLLIE <i>picks up his hat and exits</i>) Motorists are warned against ice-bound roads

has appeared behind MRS. DRUDGE. He is acting suspiciously. He creeps in. He creeps out. MRS. DRUDGE does not see him. He does not see the body.) That is the end of the police message. (MRS. DRUDGE turns off the radio and resumes her cleaning. She does not see the body....)
(Stoppard 1993: 9)

(the door bell rings)
The heavy snow is expected to continue, and throughout the country...
(MOLLIE enters, crosses to the desk and switches off the radio and hurries off...)
(Christie 1994: 291)

Como se pode verificar, as mensagens incluem uma descrição pouco elucidativa do fugitivo e, em ambas, há evidência da presença de alguém correspondente a essa descrição. Também a chegada da polícia é anunciada de forma idêntica: em *Hound*, por uma nova mensagem de rádio; em *The Mousetrap*, através de um telefonema. Em ambos os casos todos os presentes manifestam a sua incredulidade:

The Real Inspector Hound

MAGNUS: Hound will never get through on a day like this. (Stoppard 1993: 26)

The Mousetrap

GILES: No one can get through in this (...)
Nobody will get here today...
(Christie 1994: 313)

Também nas duas peças este é o preciso momento em que o Inspector Hound e o Sargento Detective Trotter²⁰ fazem a sua aparição inesperada:

The Real Inspector Hound

MRS DRUDGE: Inspector Hound!
(Enter INSPECTOR HOUND. On his feet are his swamp boots. These are two inflatable---and inflated---pontoons with flat bottoms about two feet across. He carries a foghorn.)
HOUND: Lady Muldoon?
CYNTHIA: Yes.
HOUND: I came as soon as I could. Where shall I put my foghorn and my swamp boots?
(Stoppard 1993: 26)

The Mousetrap

(...There are three sharp taps on the window as Sergeant Trotter presses his face to the pane and peers in. MOLLIE gives a cry and points. Giles crosses and throws open the window. SERGEANT TROTTER is on skis...)
TROTTER: Are you Mr Ralston?
GILES: Yes.
TROTTER: Thank you, sir. Detective Sergeant Trotter. Berkshire Police. Can I get these skis off and stow them somewhere? (Christie 1994: 313)

Os dois falsos polícias anunciam que a sua presença tem um carácter preventivo, uma vez que ainda não fora cometido qualquer assassinato, e esclarecem que as suspeitas recaem sobre todos os presentes e que o presumível criminoso pretenderia

²⁰ Em *Three Blind Mice*, o conto que deu origem a *The Mousetrap*, o verdadeiro polícia, cuja identidade só é desvendada no fim, é também um Inspector e não um mero polícia.

uma vingança por factos que teriam acontecido durante a sua infância. De imediato, descobre-se que as linhas telefónicas foram cortadas e um dos presentes é morto (sem que o público tenha a oportunidade de ver o assassino). Num desenvolvimento usado com frequência em histórias de Agatha Christie, também em *The Mousetrap* e em *The Real Inspector Hound* se tenta desvendar o crime reencenando-o; a distinção é estabelecida pelo facto de, na peça de Christie, os locais serem agora ocupados por diferentes personagens. Finalmente, no momento da revelação final, as trocas de identidades são esclarecidas; em ambos os casos um Major (Metcalf em *The Mousetrap* e Magnus Muldoon em *Hound*) apresenta-se como o verdadeiro polícia.

Tratando-se de uma paródia, as semelhanças que acabam de ser enumeradas são, em *Hound*, profundamente exageradas. O exemplo extremo está guardado para as falas finais quando Magnus revela ser não só o verdadeiro Inspector Hound mas também o desaparecido Lorde Albert Muldoon, sendo ainda identificado por Moon como o seu substituto Puckeridge. É esta personagem de múltiplas identidades que, apesar de descrito como “dangerous madman on the loose,” acaba por concretizar os desejos que o invejoso Moon (enquanto Puckeridge) e o enamorado Birdboot (enquanto Albert Muldoon) tinham perseguido em vão.

Também a linguagem utilizada sublinha o tom melodramático próprio deste género, levado a um extremo que serve a forma satírica pretendida – por exemplo:

HOUND: Thank God I'm here---the lines have been cut!
 CYNTHIA: You mean---?
 HOUND: Yes!---we're on our own, cut off from the world and in grave danger!
 FELICITY: You mean---?
 HOUND: Yes!---I think the killer will strike again!
 MAGNUS: You mean---?
 HOUND: Yes! One of us ordinary mortals thrown together by fate and cut off by the elements, is the murderer! He must be found---search the house! (*All depart speedily in different directions leaving a momentarily empty stage.*) (Stoppard 1993: 30)

Nas linhas finais, Stoppard não resiste a tornar ainda mais explícita a ligação à peça de Agatha Christie através de um astuto jogo com a palavra *trap*:

MRS. DRUDGE: The stranger in our midst!
 MAGNUS: Yes, we had a shrewd suspicion he would turn up here---and he walked into the trap!
 MOON: What *trap*?
 MAGNUS: I am not the real Magnus Muldoon---It was a mere subterfuge!---and (*Standing up and removing his moustaches.*) I now reveal myself as---
 CYNTHIA: You mean---?
 MAGNUS: Yes! I am the real Inspector Hound!
 MOON: (*Pause.*) *Puckeridge!* (Stoppard 1993: 44)

Se estes traços comuns comprovam a utilização de *The Mousetrap* como matriz para *Hound*, o modo como Stoppard escolhe lidar com o tema parece encontrar uma explicação na sua especial predileção por estratégias de escrita que visam provocar o riso. Por um lado, conforme se sublinhou já, uma inclinação para a reescrita paródica:

As a young man, he was much influenced by parody – treasuring a collection of Max Beerbohm parodies called A Christmas Garland, which he found on a barrow on Portobello Road.
(Byrne 2008)

Por outro lado, como o próprio Stoppard não deixou de assinalar em duas entrevistas (1972 e 1974) concedidas ainda em início de carreira, as suas peças tenderam a assumir a forma de comédias:

I think that everything I write is supposed to work, at least on one level, in a comic way and, as probably most writers hope, I hope that nothing I write is only funny. I think that I have a definite preoccupation with what I think as an obligation to make things funny. (...) I think that comedy is something which I understand much more than tragedy and, furthermore, I can recognise a comic moment which works as opposed to one which doesn't. (Mayne 1994: 33)

As a reporter I wrote with a certain facetiousness and I've never stopped loving comedy. If you write a tragedy, it's difficult to know what you've got because silence in the theatre is a very ambiguous sound. Laughter isn't ambiguous at all. (Eichelbaum 1994: 78)

No entanto, o autor não deixa de estabelecer a diferença que existe entre um “divertimento” como *Hound* e outras obras mais sérias, logo com mais ambições:

I find it confusing to talk about ‘my plays’ as if *Hound* and *Jumpers* were the same sort of thing. Obviously, the two have things in common – for example *Jumpers* is a serious play dealt with in farcical terms which in *Hound* actually constitute the play. (Hudson et al 1994:63)

All along I thought of myself as writing entertainments, like *The Real Inspector Hound* and plays of ideas like *Jumpers*. The confusion arises because I treat plays of ideas in just about the same knockabout way as I treat the entertainments. (Gussow 1994:130)

A já referida paródia ao género policial não se limita às semelhanças com o enredo de *The Mousetrap*. Stoppard consegue convocar para a sua peça múltiplos clichés de outras histórias de Agatha Christie: o tipo de solar que serve de cenário a *Hound*, habitado por membros da aristocracia e pelos seus convidados, com jardins e campo de ténis é remanescente de Gull's Point, o solar em que se desenrola o romance *Towards Zero* (Christie 1996). Também a disposição cénica indicada na didascália inicial traz à memória as salas descritas nas peças *The Unexpected Guest* (Christie

1999) e *Black Coffee* (Christie 1998), ambas com as imprescindíveis *French windows*, decoradas de forma a possibilitar uma partida de cartas e incluindo ainda um *settee* (que em *Hound* assumirá uma função estratégica).

The Unexpected Guest tem ainda em comum com *Hound* o facto de nessa peça o criminoso fazer exactamente aquilo que Magnus sugere ter sido feito por Moon/ *Hound*:

MAGNUS: (...) Suppose for a moment that the madman, having killed this unknown stranger for private and inscrutable reasons of his own, was disturbed before he could dispose of the body, so having cut the telephone wires he decided to return to the scene of the crime, masquerading as---Police Inspector Hound! (Stoppard 1993: 43)

O tema da casa isolada (*cut off from the world*) em que um grupo de pessoas se vê confrontado com crimes sucessivos que só podem ter sido perpetrados por um dos presentes (*a murderer in our midst*) é igualmente recorrente em Agatha Christie e o romance *And Then There Were None* (Christie 1993) leva essa situação até ao extremo. Por vezes Stoppard consegue condensar numa única frase vários clichés identificáveis em diferentes romances da autora:

SIMON: I took the shortcut over the cliffs²¹ and followed one of the old smugglers' paths through the treacherous swamps²² that surround this strangely inaccessible house. (Stoppard 1993: 12)

A leitura de *Hound* convoca ainda outros ecos dos romances de Christie: a partida de bridge remete-nos para o romance *Cards on the Table* (Christie 2001) em que um crime é cometido durante uma sessão de bridge sem que os jogadores se apercebam de nada, cabendo a Hercule Poirot descobrir o criminoso a partir da análise dos pontos nas diferentes mãos de cada partida. Também o estratagema do falso inválido voltou a ser usado no romance de 1961 *Pale Horse* (Christie: 1994).

Para além das alusões às obras de Agatha Christie, uma outra fonte de inspiração é ainda explorada por Stoppard, as obras de Sir Arthur Conan Doyle e, muito especialmente, o romance *The Hound of the Baskervilles*, como já foi referido.²³ Se as alusões começam desde logo com o nome escolhido para o Inspector, Stoppard não perde o ensejo de estabelecer um jogo envolvendo o primeiro significado da palavra

²¹ Exemplos da sua ocorrência em obras de Agatha Christie podem ser encontrados, respectivamente, em *Peril at End House*, *Evil Under the Sun* e *And then There Were None*. Sublinhados meus.

²² A referência a “treacherous swamps” remete imediatamente para *The Hound of the Baskervilles* sintetizando a descrição do local e da atmosfera em que decorre o cerne da acção da obra protagonizada por Sherlock Holmes. (exemplos: páginas 72-73; 162). Sublinhado meu.

²³ Ver página 21.

aqui usada como apelido, reforçando através de uma série de mal entendidos a ligação com o romance de Conan Doyle:

FELICITY: I don't know---it's just a feeling.
 CYNTHIA: It's only the fog.
 MAGNUS: Hound will never get through on a day like this---
 CYNTHIA: (*Shouting at him.*) *Fog!*
 FELICITY: He means the Inspector.
 CYNTHIA: Is he bringing a dog?
 FELICITY: Not that I know of. (Stoppard 1993: 26)

A chegada do Inspector é antecedida por um estranho som que todos tomam pelo uivar de um enorme cão, semelhante ao que “assombra” *The Hound of the Baskervilles* mas que não passa de uma sirene de nevoeiro transportada pelo inspector:

(*A mournful baying*²⁴, *hooting is heard in the distance, scary.*)
 CYNTHIA: What's that?!
 FELICITY: (*Tensely.*) It sounded like a cry of a gigantic hound!²⁵
 MAGNUS: Poor devil!
 CYNTHIA: Sssh! (*They listen. The sound is repeated, nearer.*)
 FELICITY: There it is again!
 CYNTHIA: It's coming this way---it's right outside the house!
 (MRS. DRUDGE *enters.*)
 MRS. DRUDGE Inspector Hound!
 (*Enter INSPECTOR HOUND. On his feet are his swamp boots. These are two inflatable---and inflated---pontoons with flat bottoms about two feet across. He carries a foghorn.*)
 (Stoppard 1993: 26)

Uma outra “curiosa coincidência”, profusamente mencionada ao longo de *Hound* e também neste passo, é o nevoeiro e a forma como impede o acesso a Muldoon Manor. Na obra protagonizada por Sherlock Holmes, este factor climático ocupa também um papel de destaque, acabando por interferir no desfecho da história:

... over the great Grimpen Mire there hung a dense, white fog. It was drifting slowly in our direction, and banked itself up like a wall on that side of us, low but thick and well defined.
 (Doyle 1996:154)

The fog-bank lay like white wool against the window. Holmes held the lamp towards it. 'See,' said he. 'No one could find his way into Grimpen Mire tonight.' (Doyle 1996:160)

Para além destes aspectos há ainda a mencionar outras ocorrências de *Hound* que ecoam o enredo de Conan Doyle. Em ambos a polícia procura um foragido:

²⁴ *The Hound of the Baskervilles*- embora Conan Doyle não use estes termos exactos, estas palavras acabam por sintetizar adequadamente a descrição do som emitido pelo cão. (Doyle 1996: 73; 101; 133;156)

²⁵ “Mr Holmes, they were the footprints of a gigantic hound!”(Doyle 1996: 24)

<i>The Real Inspector Hound</i>	<i>The Hound of the Baskervilles</i>
Essex County police are still searching in vain for the madman who is at large in the deadly marshes of the coastal region. (Stoppard 1993: 14)	There's a convict escaped from Princeton, sir. He's been out there three days now, and the warders watch every road and every station, but they've had no sight of him yet (Doyle 1996: 61)

Também a proveniência do Major Magnus, o suposto meio-irmão de Lorde Muldoon, é o Canadá, tal como acontece com Sir Henry Baskerville:

<i>The Real Inspector Hound</i>	<i>The Hound of the Baskervilles</i>
Major Magnus, the crippled half-brother of Lord Muldoon who turned up out of the blue from Canada just the other day, completes the house party. (Stoppard 1993: 13)	On the death of Sir Charles we inquired for this young gentleman, and found that he had been farming in Canada. (...) Sir Henry is the last of the Baskervilles. In one hour in five minutes I meet him at Waterloo Station. I have had a wire that he arrived at Shouthampton this morning. (Doyle 1996:28)

Resta apontar o facto de também em *The Hound of the Baskervilles* haver uma personagem, por sinal o assassino, que, usando umas barbas falsas de forma a não ser reconhecido, se identifica com sendo Sherlock Holmes (Doyle 1996: 53-55). Na peça de Stoppard esta troca de identidade é, como já foi referido, levada ao extremo, havendo três personagens a reclamarem para si a identidade de Inspector, o último dos quais se disfarça com bigodes falsos que só retira no fim da peça, quando revela as múltiplas identidades.

Concomitantemente, esta paródia é intensificada pela introdução de uma personagem, Mrs. Drudge, cujas falas se assemelham a didascálias:

MRS DRUDGE: (*Into phone.*) Hello, the drawing-room of Lady Muldoon's country residence one morning in early spring?... Hello!---the draw---Who? Whom did you wish to speak to? I'm afraid there is no one of that name here, this is all very mysterious and I'm sure it's leading up to something, I hope nothing is amiss for we, that is Lady Muldoon and her houseguests, are here cut off from the world, including Magnus, the wheelchair-ridden half-brother of her ladyship's husband Lord Albert Muldoon who ten years ago went out for a walk on the cliffs and was never seen again – and all alone, for they had no children. (Stoppard 1993: 12)

No extraordinário e quase delirante desfecho da peça, no entanto, todos os pormenores encaixam com uma precisão irrepreensível, incluindo o facto de Birdboot

intuir desde logo a identidade do criminoso e de se apontar para a hipótese da dissimulação que virá a permitir as surpreendentes revelações finais:

MOON: Who is it, then?
 BIRDBOOT: My guess is Magnus.
 MOON: In disguise, you mean?
 BIRDBOOT: What?
 MOON: You think he's Magnus in disguise? (Stoppard 1993: 14)

BIRDBOOT: I agree---keep your eye on Magnus. (Stoppard 1993: 15)

Da mesma forma, também Moon tem uma espécie de premonição quanto ao destino que partilhará com o invejado Higgs:

MOON: (*Ruminating quietly.*) I think I must be waiting for Higgs to die.
 BIRDBOOT What?:
 MOON: Half-afraid that I will vanish when he does. (Stoppard 1993: 13)

A propósito da forma como Stoppard consegue ir progredindo de revelação em revelação, integrando todas as pistas que foram sendo deixadas ao longo da peça e concretizando todas as ambições dos dois críticos, porém com consequências fatais, Billington afirma: “It is as if *the Mousetrap* had been rewritten by Ionesco” (Billington 1987: 67).

Esta observação remete-nos imediatamente para o teatro do absurdo, que teve em Ionesco um dos expoentes máximos. Como já foi referido anteriormente, Stoppard acusou o impacto desta corrente teatral, nomeadamente na forma dos seus diálogos:

One of the dialogue patterns most common in absurd drama is the compilation of small sentences, each cascading upon another in a barrage of rhythm and syllables. (Cahn 1979:32)

De facto, em *The Real Inspector Hound* alguns dos momentos mais salientes são marcados por diálogos em que as falas das personagens se sucedem de forma vertiginosa, numa sequência cuja lógica é difícil de acompanhar, já que as palavras parecem adquirir força e vontade próprias, tornando-se independentes dos seus significados. O resultado é numa espécie de “batida” em que som e ritmo suplantam o sentido das palavras:

MAGNUS: (*as he plays cards.*) *Faites vos jeux. Rien ne va plus. Rouge et noir. Zéro.*
 CYNTHIA: Simon?
 BIRDBOOT: (*triumphant, leaping to his feet.*) And I call your bluff!
 CYNTHIA: (*imperturbably.*) I meld. (BIRDBOOT sits.)
 FELICITY: I huff.
 MAGNUS: I ruff.

BIRDBOOT: I bluff.
 CYNTHIA: Twist.
 FELICITY: Bust.
 MAGNUS: Check.
 BIRDBOOT: Snap.
 CYNTHIA: How's that?
 FELICITY: Not out.
 MAGNUS: Double top
 BIRDBOOT: Bingo! (Stoppard 1993: 37-38)

A peça é atravessada por um inescapável sentido de irracionalidade que se estende dos diálogos sem sintonia dos dois críticos à peça a que ambos estariam a assistir. Também nesse *play-within-the-play*, personagens desprovidas de profundidade ou emoções deambulam pelo palco sem propósito ou motivação. Moon e Birdboot acabam por ser absorvidos e encurralados numa acção que os ultrapassa e que, conseqüentemente, não conseguem controlar, acabando por ser destruídos por ela. Os dois mundos de paródia que vão alternando em *Hound* transformam-se, assim, numa transgressão das convenções do teatro, confundindo o público e deixando-o na dúvida sobre qual deles espelhará a “realidade”:

We soon find out that they [Moon and Birdboot] too are reflected, though unwittingly at first, in the play they are watching; (...) The ingenious correspondences between the the first two ‘acts’ of the thriller and the replay with Moon and Birdboot set up an internal mirroring, which is redoubled and reversed when Moon is trapped on stage and Simon and Hound, occupying the critics seats, begin to talk like parodies of those already parodic critics. Simpler and more tightly organised than the dialectic of *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, this game of mirrors invites us to recognise the anxious and inhumane pretensions of our usual ego-life, to relish their absurdity as we slough them off, and to identify ourselves for the duration of the performance with that playful process of liberation. (Whitaker 1983:75)

A representação duplicada dos dois primeiros “actos” do policial, referida por Whitaker, pode ser vista como mais uma marca importada por Stoppard do teatro do absurdo, mais especificamente de *Waiting for Godot*, peça famosamente definida por Vivian Mercier como “a play in which nothing happens, twice” (Mercier 1956: 6). Esta circularidade na acção é executada com tão minuciosa precisão que acaba por possibilitar uma certa lógica dentro do absurdo e enfatizar os jogos de espelhos que caracterizam esta peça.

O cuidado em fazer encaixar todas as peças do *puzzle* enquadra-se na visão de Stoppard, que sublinha com frequência o cuidado com que vai estruturando as suas obras de forma a que “funcionem”. *Hound* não é excepção, apesar de classificada como um divertimento numa entrevista de 1974:

“it's a play about these two guys, and they're going along to this play, and the whole thing is tragic and hilarious, and very, very carefully constructed.” (Hudson et al 1994: 60)

Na já citada entrevista a Angeline Goreau, em 1992, Stoppard reforça a importância de construir a peça em torno de uma estrutura lógica e o impacto que esse cuidado acaba por ter quando o texto passa do papel para o palco:

It's a logical structure with a vein of parody going through it. There's no reason to write a play like that. It's an enjoyment. And that is what it is. One hopes it will work out all right, because in the nature of the theatre there's this interesting transition between the text and the event. The ball can be dropped in many different ways. Or not dropped. *Hound* has been a lucky play. It sort of works out all right generally. (Goreau 1994: 258)

Estas afirmações remetem-nos para o conceito de *well-made play* que, apesar da controvérsia e contestação de que vem sendo alvo, corresponde claramente à abordagem de teatro que Stoppard subscreve:

(...) it all has to do with using the well-made play bit – because I think the theatre ought to be a series of ambushes and you can't sort of ambush anybody by just sort of laying about it in all directions (Taylor 1994: 27)

I like to get the feeling that enormous care, enormous feeling for structure and formality, to get its optima out of it, has gone into that work of art. This is what for me separates geniuses like Pinter and Beckett from fakes like... mumble... mumble. (Taylor 1994: 27)

Em *The Real Inspector Hound* este cuidado reflecte-se na forma como Stoppard faz funcionar o recurso ao *play-within-the-play*, que utiliza com frequência:

No other playwright resorts so consistently to theatre in the theatre, dynamically inventive in the forms of his play. (Hodgson 291: 191)

Com efeito, as duas acções paralelas vão-se entrelaçando de forma progressiva e tão eficaz que as personagens de Birdboot e Simon Gascoyne acabam por se (con)fundir a ponto de, num dos discursos finais de Moon (já no papel de Hound), as expressões aplicáveis a cada um deles ou que integram palavras anteriormente proferidas por Simon ou Birdboot acabarem por se adequar de igual modo às duas personagens, agora transformadas numa só:

MOON: (...) Gascoyne bided his time, but in due course tracked McCoy down to this house, having, on the way, met, in the neighborhood, a simple ambitious girl from the provinces. He was charming, persuasive---told her, I have no doubt, that she would go straight to the top---and she, flattered by his sophistication, taken in by his promises to see her all right on the night, gave in to his simple desires. Perhaps she loved him. We shall never know. But in the very hour of her promised triumph, his eye fell on another---yes, I refer to Lady Cynthia Muldoon. From the moment he caught sight of her there was no other woman for him---he was in her spell, willing

to sacrifice anything, even you, Felicity Cunningham. It was only today---unexpectedly finding him here---that you learned the truth. (...) (Stoppard 1993: 42-42)

Tudo parece encaixar com a precisão de um delirante mecanismo:

(...) all part of the Chinese puzzle effect that makes a fiendishly well-constructed play out of a parody of a bad one. (...) This is a well-made play with neither spare flesh nor loose ends. (Billington 1987:67-68)

III – O Verdadeiro Inspector Mastim

PERSONAGENS:

MOON – LUNA
 BIRDBOOT – FLAUSINO
 MRS. DRUDGE – D. CANSEIRAS
 SIMON – SIMÃO
 FELICITY – FELICIDADE
 CYNTHIA – CÍNTIA
 MAGNUS – MAGNO
 INSPECTOR HOUND – INSPECTOR MASTIM

Num primeiro momento o público parece ser confrontado com o seu próprio reflexo num espelho enorme. Impossível. No entanto, lá ao fundo, na obscuridade – não na ribalta – algumas filas de assentos aveludados e manchas ténues de rostos. (Após o efeito total ter sido conseguido, pode ir sendo diminuído progressivamente à medida que a peça progride, até que só a fila da frente permaneça para nos recordar as outras e depois, por fim, apenas dois lugares dessa fila – um dos quais está agora ocupado por LUNA. Entre LUNA e o auditório está um espaço cénico que deve representar, de forma tão realista quanto possível a sala de visitas de Solar dos Muldoon. De um lado, portas envidraçadas dando para o jardim. Um telefone mais para o fundo de cena (isto é, próximo de LUNA). O CORPO de um homem está estendido no chão com a cara para baixo, à frente de um sofá grande. Este sofá deve ter tamanho e forma que permitam fazê-lo deslizar sobre o corpo, ocultando-o completamente. Silêncio. A sala. O CORPO. LUNA.

LUNA olha em frente sem expressão. Vira a cabeça para um lado depois para o outro, depois para cima, depois para baixo – à espera. Pega no programa e lê a capa. Volta a página e lê.

Volta a página e lê.

Volta a página e lê.

Volta a página e lê.

Olha para a contracapa e lê.

Pousa o programa e cruza as pernas e olha em volta. Fixa o olhar em frente. Atrás dele e para um dos lados, pouco visível, um homem entra e senta-se: FLAUSINO.

Pausa. LUNA pega no programa, dá uma olhadela à capa e pouso-o com impaciência. Pausa. ... Atrás dele ouve-se o estalido absurdamente alto de uma caixa de bombons. LUNA olha para trás. Ele e FLAUSINO veêm-se. Fica claro que são conhecidos. Cumprimentam-se com acenos forçados. LUNA olha em frente. FLAUSINO desce para junto dele.

Nota: Quase sempre, LUNA e FLAUSINO conversam em tons de voz adequados a um auditório, por vezes em sussurros. Por muito boa que seja a acústica, terão de usar microfones. O efeito não deve ser o de som recolhido, amplificado e projectado para o público, mas de som recolhido, transportado e disperso suavemente por todo o auditório.

Em todo o caso, FLAUSINO encaminha-se para baixo para se juntar a LUNA com uma caixa de bombons Black Magic¹, e deixa-se cair pesadamente ao seu lado. FLAUSINO, gorducho e de meia idade e LUNA, mais novo, mais alto e menos descontraído.

FLAUSINO (*sentando-se; em tom conspiratório*): Eu e os rapazes tivemos uma reunião no bar e decidimos que é um divertimento familiar de primeira categoria mas, se passar das dez e meia, já passa ser vício – passe a palavra ... (*e ri jovialmente*)
Estou sozinho esta noite, não se importa que me junte a si?

LUNA: Olá, Flausino.

FLAUSINO: Onde está o Higgs²?

LUNA: Estou a substituí-lo.

LUNA e FLAUSINO: Onde está o Higgs?

LUNA: Uma vez e outra....

FLAUSINO: O quê?

LUNA: É como se nós apenas existíssemos um de cada vez, como se combinássemos para conseguir continuidade. Eu mantenho o lugar quente para o Higgs. A minha presença define a ausência dele, a ausência dele confirma a minha presença, a presença dele exclui a minha... Quando eu e o Higgs descermos juntos esta coxia

¹ Optou-se por manter a marca de bombons especificada no original por dois motivos: como exemplo da pormenorização característica das didascálias de Stoppard em início de carreira (objecto de reflexão no próximo capítulo); por se tratar de uma marca de bombons com décadas de tradição e ainda disponível actualmente.

² Apesar da opção pela tradução dos nomes que identificam as personagens, de forma a manter alguma da carga semântica que está implícita nos nomes originais, o caso de Higgs foi tratado como excepção à regra pelos motivos que adiante serão expostos.

para reivindicar o nosso lugar comum, os oceanos cairão sobre o céu e haverá peixes pendendo das árvores.

FLAUSINO (*não tem estado a prestar atenção, olhando vagamente em volta, agora retoma a conversa*) Onde está o Higgs?

LUNA: O mero facto de eu ser visto com um convite na mão já é suficiente. Hoje à noite as ruas estão intransitáveis, o país está em alvoroço e o grito propaga-se de colina em colina – Onde – está – o Higgs? (*Pequena pausa*) Talvez tenha finalmente morrido, esteja algures encurralado num elevador ou tenha sucumbido a um ataque de amnésia e vagueie pelo por aí com as dobras das calças atulhadas de canhotos de bilhetes.

(FLAUSINO *olha-o por um momento de modo perplexo*)

FLAUSINO: Pois... Pois, eu hoje não trouxe a Marília – não faz lá muito o género dela, isto, achei eu.

LUNA: Demasiado intelectual, é isso?

FLAUSINO: Bem, não – quer dizer, é uma espécie de tróler³, não é?

LUNA: Será?

FLAUSINO: Foi o que ouvi dizer. Do tipo quem matou – ninguém sai da casa.

LUNA: Suponho que sim. Lá no fundo.

FLAUSINO: Lá no fundo?!? É um policial⁴, homem! – Olhe para ali!

(*Olham para lá. A sala. O CORPO. Silêncio.*)

Já começou?

LUNA: Já.

(*Pausa. Olham para lá.*)

FLAUSINO: Tem a certeza?

LUNA: É uma pausa.

FLAUSINO: Não se pode começar com uma *pausa*! Se quer que lhe diga, acho que lá atrás estão é em pânico generalizado. (*Ri e acalma-se*). Então, onde está o Higgs esta noite?

LUNA: Há-de perseguir-me até à cova e ser o meu epitáfio – Aqui jaz Luna, o substituto: onde está Higgs?... Às vezes sonho com uma revolução, um golpe de

³ Grafia do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*

⁴ A inexistência em português de uma palavra tão expressiva como *whodunnit* para designar este tipo de história implica o uso da palavra *policial*, de sentido mais genérico e um consequente empobrecimento da versão traduzida. Esta lacuna confirma algumas das dificuldades de tradução que adiante serão analisadas.

estado⁵ sangrento das segundas fileiras – trupes de actores chacinados pelos seus substitutos, mágicos serrados ao meio por assistentes deslumbrantes de sorriso incansável, equipas de cricket dizimadas por bandos descontrolados de suplentes – sonho com campeões de boxe abatidos à traição por parceiros de treino enquanto eternas damas de honor se passam e violam o noivo em cima dos rolinhos de salsicha e secretárias particulares do Parlamento colocam bombas no Mercedes⁶ do Ministro – comediantes morrem em palcos de província, espoliados das deixas por pontos triunfantemente mudos – e – marcham – um exército de assessores e substitutos, os adjuntos, os da medalha de prata , os braços direitos – a tomar de assalto os portões do palácio dentro do qual o segundo filho já subiu ao trono depois de ter cometido regicídio com um taco de croqué – substitutos do mundo substituem! –

(*Pancada.*) Às vezes sonho com o Higgs.

(*Pausa.* FLAUSINO *olha-o de modo perplexo. Não sabe o que há-de fazer e agarra a realidade materializada na sua caixa de bombons.*)

FLAUSINO (*Mastigando para o microfone.*): Coma um bombom!

LUNA: De que tipo?

FLAUSINO (*Mastigando para o microfone.*): *Black Magic.*

LUNA: Não, obrigado.

(*O ruído da mastigação deixa imediatamente de se ouvir.*)

(*De tais pequeninas vitórias e derrotas⁷...*)

FLAUSINO: Então, dou-lhe uma dica. Repare na rapariga.

LUNA: Acha que foi ela?

⁵ *Coup d'état*, no original. Embora se trate de uma expressão de origem francesa, integra o léxico reconhecido por diferentes dicionários de inglês. O mesmo não acontece relativamente a dicionários de português, não tendo sido possível encontrar registo desta expressão, por esse motivo optou-se pela sua tradução.

⁶ *Humber*, no original. “The Humber Imperial was the top luxury saloon of the 1960’s manufactured by the Rootes Group, and was greatly favoured by Prime Ministers of the day.” (<http://www.honeymoonhumbers.co.uk/>) Neste caso, por se tratar de um fenómeno cultural muito específico e datado, optou-se pela substituição pela marca automóvel com características semelhantes, na cultura alvo.

⁷ “tiny victories and defeats”, no original. Expressão usada por Charles Dickens no capítulo oito do conto *George Silverman's Explanation* (1868): “These words will never see the light, if ever, until my heart is dust; until her bright spirit has returned to the regions of which, when imprisoned here, it surely retained some unusual glimpse of remembrance; until all the pulses that ever beat around us shall have long been quiet; until all the fruits of **all the tiny victories and defeats** achieved in our little breasts shall have withered away. That discovery was that she loved me.” (<http://www.gutenberg.org/etext/810>) Sublinhado meu.

FLAUSINO: Não, não – a *rapariga*, repare nela.

LUNA: Que *rapariga*?

FLAUSINO: Não vai saber quem é, eu dou-lhe um sinal.

LUNA: *Você* conhece-a, pois conhece?

FLAUSINO: (*De modo desconfiado e irritado*) Que é que quer dizer com *isso*?

LUNA: Desculpe?

FLAUSINO: Estou a tentar passar-lhe informação privilegiada – a dar-lhe sinal para uma boa dica – por amor de Deus, Luna, que se passa consigo? – podia fazer um favor a si próprio, descobri-la na primeira representação – é nova, da província, vai subir rapidamente. Não quero estar a pôr-lhe palavras na boca mas com uma palavrinha nossa podíamos lançá-la.

LUNA: Suponho que tenha lançado dúzias delas, do mesmo modo.

FLAUSINO: (*instantaneamente indignado*) Quero que saiba que sou um homem de família, dedicado à minha mulher que é despretenciosa mas meiga, e se está a querer sugerir –

LUNA: Não, não –

FLAUSINO: - Um homem de moral irrepreensível como eu –

LUNA: Desculpe-me –

FLAUSINO: -- falsamente injuriado.

LUNA: É aquela?

(*Pois D. CANSEIRAS acaba de entrar*)

FLAUSINO: -- que absurdo, nem morto me apanhavam com a velha – ah.

(*D. CANSEIRAS é a mulher a dias, de meia-idade, com um lenço de pontas amarradas no alto da cabeça. Dirige-se directamente para o rádio, limpando o pó pelo caminho.*)

LUNA (*lendo o programa*): D. CANSEIRAS, a Empregada Doméstica.

RADIO (*sem preâmbulos, após ter sido ligado por D. CANSEIRAS*):

Interrompemos o nosso programa para um comunicado especial da polícia.

(*D. CANSEIRAS pára para ouvir.*)

Continua a busca para encontrar o foragido louco que está a monte em Essex.

D. CANSEIRAS (*medo e consternação*): Essex!

RADIO: A polícia local, comandada pelo Inspector Mastim, recebeu informações segundo as quais o homem terá sido visto nos pântanos inóspitos em redor do Solar dos Muldoon.

(Sobressalto assustado de D. CANSEIRAS.)

O homem veste um fato sobre o escuro e uma camisa sobre o claro. É de estatura e constituição média e ainda jovem. Quem avistar um homem que corresponda a esta descrição e que se comporte de modo suspeito, é aconselhado a telefonar para o posto de polícia mais próximo.

(Um homem correspondendo a esta descrição acaba de aparecer por trás de D. CANSEIRAS. Comporta-se de forma suspeita. Entra sorrateiramente. Sai sorrateiramente. D. CANSEIRAS não o vê. Ele não vê o corpo.)

Fim do comunicado da polícia.

(D. CANSEIRAS desliga o rádio e retoma a sua limpeza. Não vê o corpo. De forma inteiramente fortuita, a visão do corpo está sempre obstruída e, quando não está, ela está de costas voltadas para ele. No entanto, enquanto limpa e puxa o lustro, ela vai-se dirigindo para ele.)

FLAUSINO: Então é isso que dizem de mim, não é?

LUNA: O quê?

FLAUSINO: Oh, eu sei o que se passa nas minhas costas – risinhos abafados – calúnias – insinuações à socapa – O que é que ouviu?

LUNA: Nada.

FLAUSINO: *(com um ar sofisticado)* Mexericos. Nada mais, meu caro, só mexericos. Não lhes dou importância – a inveja maldosa dos caçadores de escândalos – posso dar-me ao luxo de os ignorar, sou um respeitável homem casado –

LUNA: A propósito –

FLAUSINO: Deslizam como água em dorso de pato, não me afectam⁸, garanto-lhe.

LUNA: Quem era a senhora que vi ontem consigo?

FLAUSINO: *(inesperadamente impelido pela fúria)* Como se atreve? *(Mais serenamente)* Como se atreve. Não me venha para cá com as suas insinuações nojentas. A Marília, a minha mulher, entende perfeitamente que um homem com o meu prestígio de crítico se vê ocasionalmente forçado a misturar-se com o mundo da ribalta, apenas para se manter a par⁹ dos últimos---

LUNA: Desculpe ---

⁸ Em virtude de a expressão idiomática *water off a duck's back* não ter um correspondente directo em português, optou-se por manter a mesma imagem e expandir o enunciado, de forma a clarificar o seu sentido.

⁹ *Au fait*, no original. Embora se trate de uma expressão de origem francesa, integra o léxico reconhecido por diferentes dicionários de inglês. O mesmo não acontece relativamente a dicionários de português, não tendo sido possível encontrar registo desta expressão, por esse motivo optou-se pela sua tradução.

FLAUSINO: Que um crítico com a minha integridade escrupulosa possa ser vilipendiado e alvo de chacota em praça pública ---

LUNA: Chiuuu.....

FLAUSINO: Não tenho nada a esconder! - credo, se isto chegasse aos ouvidos da minha querida Marília ---

LUNA: Pode dar-me um bombom?

FLAUSINO: O quê? Oh --- (*Apaziguado*). É claro – meu caro – claro, vamos comer um bombom--- Não vale a pena – claro, um bom espectáculo. (*Mete um bombom na boca e mastiga*) Qual prefere? – Cereja? Morango? Moca? Delícia turca?

LUNA: Pode ser um de *nougat*¹⁰.

(*A mastigação pára.*)

FLAUSINO: Ah. Desculpe lá. (*Esse já foi.*)

LUNA: Creme de groselha?

FLAUSINO: Não.

LUNA: Torrão de pistacho? Recheio de nectarina? Pralinê de nozes pecãs? Trufa de Chateau Neuf du Pape de 55?¹¹

FLAUSINO: Receio bem que não... Caramelo?

LUNA: Está bem, pode ser.

FLAUSINO: Obrigadíssimo. (*Dá um bombom a MOON. Pausa.*) Já agora, meu velho, agradecia que não mencionasse – quer dizer, sabe como estes mal-entendidos se espalham...

LUNA: O quê?

FLAUSINO: O que se passa é que a Marília pura e simplesmente não gosta de teatro... (*Em desespero desiste e cala-se.* D. CANSEIRAS, *que estava na iminência de descobrir o corpo, empurra agora o sofá para cima do cadáver – na intenção de limpar a sala – escondendo-o totalmente. Volta a limpar o pó e a cantarolar.*)

LUNA: A propósito, parabéns, Flausino.

FLAUSINO: O quê?

¹⁰ Montelimar, no original. Montélimar é uma cidade na Provença geralmente reconhecida como capital mundial do *nougat*.

¹¹ Nesta fase de enumeração de sabores de bombons, procurou-se encontrar um equilíbrio entre equivalentes suficientemente credíveis e reconhecíveis para um leitor/espectador português sem perder de vista as referências originais e um certo “pretenciosismo gourmet” evidenciado por Luna.

LUNA: No Teatro Royal¹². A sua crítica reproduzida por inteiro em neon¹³!

FLAUSINO: (*Satisfeito*) Ah... essa ninharia.

LUNA: Já a viu, é claro.

FLAUSINO: Bem, eu ia a passar...

LUNA: Decididamente, tenciono lá ir outra vez quando tudo estiver mais calmo

FLAUSINO: Por acaso tenho uns quantos diapositivos – não sei se gostaria de...?

LUNA: Com certeza, com certeza – adorava, adorava...

(FLAUSINO *passa-lhe alguns diapositivos a cores e um visionador a pilhas o qual LUNA segura junto aos olhos enquanto fala.*)

Sim... sim... óptimo... terrivelmente bem feito. Tem escala, tem cor, é eléctrico, no melhor sentido da palavra. Ainda que grande, é uma pequena maravilha – iria ao ponto de dizer – cinético sem ser pop e, dito isto, tenho que dizer que este é um artigo que acrescenta uma nova dimensão à cena da crítica teatral. Não percam – está no Teatro Royal e é a matéria com que a vida se faz. (*devolvendo taciturnamente os diapositivos*): Tudo o que alguma vez consegui foi “Inesquecível” nos cartazes de... Qual era a peça?

FLAUSINO: Oh – claro – já sei... Foi você? Pensei que tinha sido o Higgs.

(*O telefone toca. D. CANSEIRAS parece ter estado à espera que tal acontecesse e durante os últimos minutos tinha estado a limpá-lo com uma concentração intensa. Levanta-o prontamente.*)

D. CANSEIRAS: (*para o telefone*) Está lá, sala de visitas da residência de campo de Lady Muldoon¹⁴ numa manhã de início de Primavera? Está lá! – sala de – Quem? Com quem desejava falar? Receio que não haja aqui ninguém com esse nome, tudo isto é muito misterioso e estou certa de que se está a aprontar alguma coisa. Espero que não haja nada de errado pois estamos, quer dizer Lady Muldoon e os seus convidados encontram-se isolados do resto do mundo, incluindo Magno, o inválido de cadeira de rodas que é meio-irmão do marido de sua senhoria, Lorde Alberto Muldoon, o qual há dez anos foi dar um passeio

¹² Optou-se por manter o nome do Teatro em inglês como marca da diferença cultural patente ao longo desta cena. Os respectivos problemas de tradução serão desenvolvidos no capítulo seguinte.

¹³ O público português poderá estranhar esta observação, já que, ao contrário do que é uso em Inglaterra, não é comum encontrar no exterior dos nossos teatros (em posição destacada e com iluminação) excertos de críticas elogiosas aos espectáculos em cena

¹⁴ Optou-se por manter inalterados os títulos nobiliárquicos “Lorde” e “Lady” bem como o sobrenome Muldoon. Estas opções de tradução serão justificadas no capítulo seguinte.

pelas falésias e nunca mais foi visto – e completamente só, pois não tinham filhos.

LUNA: Pouco original, é claro.

FLAUSINO: Mas bastante consistente.

D. CANSEIRAS: Caso um estranho apareça no meio de nós, o que francamente duvido, dir-lhe-ei que telefonou. Adeus. *(Pousa o telefone e avista a personagem suspeita que já aparecera anteriormente, que acaba agora de entrar pelas portas envidraçadas de forma mais suspeita do que nunca. Ele nota o olhar fixo nele, pára bruscamente e endireita-se.)*

SIMÃO: Ah! – Olá, como está? O meu nome é Simão Gascoyne¹⁵, espero que não se importe, a porta estava aberta portanto fui entrando. Sou amigo de Lady Muldoon, a dona da casa a quem fui apresentado por uma amiga comum, Felicidade Cunningham¹⁶, pouco tempo após me ter mudado para esta zona há uns dias atrás.

D. CANSEIRAS: Eu sou a Dona Canseiras. Não vivo aqui mas dou cá uma saltada de bicicleta, quando o tempo permite, para dar uma ajuda na manutenção do encantador mas um tanto ou quanto isolado Solar dos Muldoon. A julgar pelas horas *(olha para o relógio de parede)* fez bem em cá ter chegado antes de a maré alta nos isolar para todos os efeitos do resto do mundo.

SIMÃO: Vim pelo atalho sobre as falésias e segui um dos velhos trilhos dos contrabandistas através dos pântanos traiçoeiros que rodeiam esta casa estranhamente inacessível.

D. CANSEIRAS: Sim, já muitos visitantes referiram a bizzarria topográfica dos estratos da região que faz com que não haja estradas que conduzam ao solar, apesar de *haver* formas de cá chegar, assim o tempo o permita.

SIMÃO: É, bem, devo dizer que até agora está um lindo dia.

D. CANSEIRAS: Ah, mas agora que dente-de-leão¹⁷ está em botão, vamos ter nevoeiro antes de o sol dar na cumeeira de Foster¹⁸.

¹⁵ Optou-se por manter inalterado o sobrenome Gascoyne. Esta opção de tradução será justificada no capítulo seguinte.

¹⁶ Optou-se por manter inalterado o sobrenome Cunningham. Esta opção de tradução será justificada no capítulo seguinte.

¹⁷ *Cuckoo – beard*, no original, seria uma designação arcaica para trevo. Optei por esta planta, embora não haja qualquer correspondência, por ser pouco comum e por me parecer que a rima lhe empresta um tom de sabedoria popular adequado.

¹⁸ Optou-se por manter inalterados os topónimos.

SIMÃO: Caramba, é extraordinário o modo como vocês no campo entendem mesmo do tempo .

D. CANSEIRAS: (*desconfiadamente*) Tempo de quê?

SIMON: (*olhando pela janela*) É, parece que está mesmo a ficar um bocadito enevoadado.

D. CANSEIRAS: O nevoeiro é muito traiçoeiro por aqui – avança do mar sem aviso e amortalha a falésia com um manto mortífero, como num jogo de cabra-cega.

SIMÃO: É, já tinha ouvido dizer isso.

D. CANSEIRAS: Lembro-me de fins de semana inteiros em que era como se o Solar dos Muldoon, que é o nome dado a esta antiga e encantadora casa de estilo *Queen Anne*¹⁹, estivesse a flutuar num banco de gelo no que toca à serventia de telefonar à polícia. Foi num fim-de-semana desses que Lorde Muldoon, que trouxera recentemente a sua bela noiva para o lar dos seus antepassados, saiu desta casa, há dez anos, e o seu corpo nunca foi encontrado.

SIMÃO: É, de facto, pobre Cíntia.

D. CANSEIRAS: O nome dele era Alberto.

SIMÃO: É de facto, pobre Alberto. Mas diga-me, Lady Muldoon está por cá?

D. CANSEIRAS: Creio que está a jogar ténis no relvado com Felicidade Cunningham.

SIMÃO: (*sobressaltado*) Felicidade Cunningham?

D. CANSEIRAS: Uma amiga comum, creio que foi o que me disse. Uma feliz coincidência. Vou dizer-lhes que está aqui.

SIMÃO: Bem, de facto até nem posso ficar – por favor não as incomode – eu realmente tenho de ir embora.

D. CANSEIRAS: Elas ficariam muito desapontadas. Já há muito tempo que ninguém fazia a ponte para os quatro de uma partida de bridge²⁰ e eu própria não jogo às cartas.

SIMÃO: Há então outro convidado?

D. CANSEIRAS: O Major Magno, o meio-irmão entrevado de Lorde Muldoon que apareceu inesperadamente no outro dia, vindo do Canadá, completa o grupo.

¹⁹ Este estilo arquitectónico (e também de mobiliário) é frequentemente designado no original inglês, por esse motivo não se considerou justificado apresentá-lo em tradução.

²⁰ Na impossibilidade de manter a riqueza e multiplicidade de sentidos do jogo de palavras original (*four for pontoon bridge*), em que o autor manipula o duplo sentido de *bridge* enquanto ponte (aqui mais especificamente ponte de barcas) e jogo de cartas (invocando também outro significado de *pontoon*, o do jogo de cartas vinte-e-um), usou-se a expressão *fazer a ponte* como forma de tentar transmitir a situação quase “flutuante” (outro dos sentidos de *pontoon*) em que o isolamento pelo nevoeiro pelos traiçoeiros pântanos coloca o Solar dos Muldoon.

(*Após isto, D. CANSEIRAS sai. SIMÃO está indeciso.*)

LUNA: (*Reflectindo calmamente.*) Acho que devo estar à espera que o Higgs morra.

FLAUSINO: O quê?

LUNA: Meio-receoso de me evaporar assim que ele o faça.

(*O telefone toca. SIMÃO atende*)

SIMÃO: Está lá?

LUNA: Será que o Lebreiro sente o mesmo?

FLAUSINO e SIMÃO: (*Juntos*) Quem?

LUNA: Terceira escolha.

FLAUSINO: O seu substituto?

LUNA: Estará à espera que eu e o Higgs escrevamos o obituário um do outro – será que sonha --- ?

SIMÃO: Com quem desejava falar?

FLAUSINO: Que tal é ele?

LUNA: Amargo

SIMÃO: Não há aqui ninguém com esse nome.

FLAUSINO: Não – como crítico, que tal é o Lebreiro como crítico?

LUNA: (*Ri-se de modo venenoso*) Ninguém sabe---

SIMÃO: Deve ser engano!

LUNA: -- houve sempre eu e o Higgs.

(*SIMON desliga o telefone e anda de um lado para o outro nervosamente.*

Pausa. BIRDBOOT consulta o seu programa.)

FLAUSINO: Simão Gascoyne. Não é ele, é claro.

LUNA: O quê?

FLAUSINO: Eu disse que não é ele.

LUNA: Quem é, então?

FLAUSINO: Eu aposto no Magno.

LUNA: Disfarçado, quer dizer?

FLAUSINO: O quê?

LUNA: Acha que ele é o Magno disfarçado?

FLAUSINO: Parece-me que não está a concentrar-se, Luna.

LUNA: Pareceu-me que tinha dito---

FLAUSINO: Está para aí a divagar sobre o Higgs e o Lebreiro – que se passa consigo?

LUNA: (*Pensativamente*) Será que eles falam sobre mim...?

(Um impulso estranho faz SIMÃO ligar o rádio)

RÁDIO: Eis outra mensagem da polícia. A polícia do Condado de Essex continua a procurar em vão o louco que está a monte nos mortíferos terrenos pantanosos da região costeira. O Inspector Mastim que está à cabeça da operação, não está disponível para comentar mas acredita-se que tem um plano secreto... Entretanto a polícia e os voluntários estão a passar os pântanos a pente fino e a gritar através de megafones, “Não seja louco, entregue-se.” Fim da mensagem da polícia.

(SIMÃO desliga o rádio. Está visivelmente nervoso. LUNA e FLAUSINO estão em sintonias diferentes).

FLAUSINO *(Com ar de conhecedor)*: Ah, pois...

LUNA: Pois é, diria que raramente o Lebreiro deixará de me mencionar... realmente é triste. Quer dizer, nem sequer é vida, o substituto do substituto.

FLAUSINO: Pois... pois...

LUNA: Para o Higgs eu quase nem existo. Vê-se pela forma como me cumprimenta.

FLAUSINO: Vingança, é claro.

LUNA: O quê?

FLAUSINO: Ciúme.

LUNA: Disparate – não é nada de *pessoal*---

FLAUSINO: O rancor paranóico---

LUNA: *(Primeiro incisivamente, depois com algum descontrolo)* É que na realidade não chega crescer à custa do minguate do outro, estar de reserva, estar à mão, de piquete, entrar ou não em acção, o substituto – o ajudante a jeito – o empregado temporário – pois sou Luna, Luna contínuo, na minha própria pele, Luna em Junho, Abril e Setembro e nenhum membro da raça humana mantém quente o meu lugar... é, vê-se pela forma como me cumprimenta.

FLAUSINO: Completamente louco, é claro.

LUNA: O quê?

FLAUSINO: A resposta está lá adiante nos pântanos.

LUNA: Oh.

FLAUSINO: Os rabos de palha vão pegar fogo.

LUNA: Pois é. *(Aclara a voz... pois tanto ele como BIRDBOOT têm uma voz “pública”, uma voz de crítico que accionam para formular opiniões mais sustentadas)* Logo desde os momentos iniciais, nota-se o impacto clássico da

figura catalisadora... o intruso...a mergulhar para o centro de um mundo bem ordenado e a provocar sobressaltos ... ondas de choque... que, a menos que eu me engane muito, irão despojar estas pessoas bem instaladas ... estes crustáceos nas pocinhas da sociedade .. despojá-las das suas conchas e deixá-las expostas como a trémula carne crua que, lá no fundo, todos nós somos. Mas há mais---

FLAUSINO: Concorde – mantenha o Magno debaixo de olho.

(Uma bola de ténis salta pelas portas envidraçadas, seguida de perto por FELICIDADE, que está na casa dos vinte. Veste uma bonita indumentária de ténis e traz uma raquete.)

FELICIDADE: *(Gritando por cima do ombro.)* Fora!

(Demora um pouco a reparar em SIMÃO que se posiciona num dos lados de modo furtivo. LUNA é agitado por uma recordação.)

LUNA: Olhe lá, Flausino...

FLAUSINO: É aquela.

FELICIDADE: *(Deparando com SIMÃO)* Você!²¹

(A atitude de FELICIDADE é de grande surpresa mas de algum prazer.)

SIMÃO: *(Nervosamente.)* Ahum, pois – então olá.

FELICIDADE: O que está a fazer aqui?

SIMON: Bem, eu....

LUNA: Ela é---

FLAUSINO: Chiu....

SIMÃO: Certamente está surpreendida por me ver.

FELICIDADE: Francamente, querido, você é realmente extraordinário.

SIMÃO: Pois, bem, aqui me tem.

FELICIDADE: Devia estar desesperado por me ver – quer dizer, fico *lisonjeada*, mas não podia ter esperado até eu voltar?

SIMÃO: *(Corajosamente)* Há uma coisa que não sabe.

FELICIDADE: O que é?

SIMÃO: Olhe, aquilo que eu disse – pode ser que eu me tenha deixado entusiasmar um pouco – ambos deixámos –

FELICIDADE: *(Rígida)* O que está a tentar dizer?

²¹ Optou-se pela terceira pessoa de cortesia enquanto forma de tratamento generalizado entre os habitantes e convidados do Solar dos Muldoon, dado tratar-se da forma de tratamento geralmente usada em Portugal em meios com um estatuto social equivalente ao que aqui se pretende retratar.

SIMÃO: Estou apaixonado por outra!

FELICIDADE: Estou a ver.

SIMÃO: Não lhe fiz promessas –apenas---

FELICIDADE: Não precisa de dizer mais nada---

SIMÃO: Oh, não queria magoá-la---

FELICIDADE: Já se viu maior deslante!

SIMÃO: Bem, eu---

FELICIDADE: Seu mulherengo covarde---

SIMÃO: Deixe-me explicar---

FELICIDADE: Este não será o momento ou local mais apropriado... pensa que pode intrometer-se em qualquer sítio, sem respeito pelo que eu esteja a fazer---

SIMÃO: Mas quero que saiba que a minha admiração por si é sincera – não quero que pense que não sentia aquilo que lhe disse---

FELICIDADE: Estou capaz de o matar, Simão Gascoyne!

(Sai desfeita em lágrimas, passando por D. CANSEIRAS que entrou a tempo de ouvir o último comentário.)

LUNA: Era ela.

FLAUSINO: Eu disse-lhe – há-de subir rapidamente ---

LUNA: Não, não---

FLAUSINO: Chiu....

SIMÃO: *(Para D. CANSEIRAS)* Sim, o que se passa?

D. CANSEIRAS: Vim montar a mesa de jogo.

SIMÃO: Acho que não vou poder ficar.

D. CANSEIRAS: Oh. Lady Muldoon vai ficar decepcionada.

SIMÃO: Ela sabe que estou cá?

D. CANSEIRAS: Sabe sim, senhor. Acabei de lho dizer e ela ficou num alvoroço.

SIMÃO: A sério?... Bem, suponho que agora que já desanuviei a atmosfera... Num alvoroço, diz a senhora... a sério... a sério...

(Ele e D. CANSEIRAS começam a arranjar a mesa de jogo. D. CANSEIRAS sai quando acabam.)

LUNA: Felicidade! – é ela mesma.

FLAUSINO: Disparate – manobra de diversão.

LUNA: Estou a dizer que foi *ela*!

FLAUSINO: *(exasperado)* Foi ela o quê?

LUNA: A senhora com que o vi ontem à noite!

FLAUSINO: (*Inala com fúria*) Está a sugerir que um homem da minha escrupulosa integridade vendia o sua arte por um prato de lentilhas? Apenas porque no exercício da minha profissão calhou ter-me relacionado –isto é, ter um carinho especial, se assim lhe quiser chamar, por alguém que comigo labuta no vinhedo²² dos camarins – considero totalmente intolerável ser dilipendiado e vifamado²³ ---

LUNA: Eu nunca insinuei---

FLAUSINO: - ser alvo da maldade ignorante, das calúnias mesquinhas de homenzinhos---

LUNA: Desculpe---

FLAUSINO: - sugerir que a minha opinião favorável num jornal de integridade inatacável possa estar à disposição da primeira coquete que me dê o que quero---

LUNA: Chiu---

FLAUSINO: Um mulherengo!...Ora, se eu e a Marília já estamos juntos há – Caramba! – quem é aquela?

(*Entra LADY CÍNTIA MULDOON. Uma bonita mulher na casa dos trinta. Veste um vestido de cocktail, tem um penteado formal e traz uma raquete de ténis.*)

(*O seu efeito em FLAUSINO também é notório. Ele soergue-se e deixa-se cair boquiaberto.*)

CÍNTIA (*entrando*): Simão!

(*Uma interrupção dramática entre ela e SIMÃO*)

LUNA: Lady Muldoon.

FLAUSINO: Não, a sério – quem é ela?

SIMÃO (*Chegando-se à frente*): Cíntia!

CÍNTIA: Não diga nada por um instante – abrace-me só.

(*Ele agarra-a e cola os seus lábios aos dela, como se costuma dizer. Enquanto os lábios de ambos estão colados---*)

FLAUSINO: Ela é linda – uma visão da graça divina, um poema...

LUNA: Parece-me que tem a boca aberta.

²² Referência bíblica – São Mateus – parábola 20

²³ “pillified and villoried”, no original. Aplicou-se a palavras equivalentes do português o mesmo tipo de “deformação” de que as palavras inglesas “pilloried” e “vilified” são alvo.

(CÍNTIA *afasta-se com teatralidade.*)

CÍNTIA: Não podemos continuar a encontrar-nos assim!

SIMÃO: Não temos nada de que nos envergonhar(mos)!

CÍNTIA: Mas querido, isto é uma loucura!

SIMÃO: Sim! – Estou louco de amor por si!

CÍNTIA: Por favor – lembre-se de onde estamos!

SIMÃO: Cíntia, eu amo-a!

CÍNTIA: Não diga isso – eu amo o Alberto!

SIMÃO: Ele está morto! (*Abanando-a.*) Está a compreender – o Alberto está morto!

CÍNTIA: Não, nunca abandonarei a esperança! Largue-me! Não somos livres!

SIMÃO: Que importa, fomos feitos um para o outro – se ao menos nos tivéssemos conhecido a tempo

CÍNTIA: Você é um devasso, Simão! Há-de usar-me e abandonar-me como já abandonou tantas outras.

SIMÃO: Não, Cíntia! - você pode tornar-me numa pessoa melhor!

CÍNTIA: Você não tem piedade – tão forte, tão cruel ---

(*Ele beija-a sem piedade*)

LUNA: O filho que ela nunca teve, agora projectado neste belo estranho e transformado em amante – juventude, vigor, o animal, o atleta como esteta – derrubando barreiras no mais profundo nível do desejo.

FLAUSINO: Com os diabos, parece-me que você tem razão. Ela *tem* a boca aberta.

(CÍNTIA *afasta-se dele.* D. CANSEIRAS *acaba de entrar.*)

CÍNTIA: Pare – não vê que está a fazer uma triste figura?

SIMÃO: Eu mato quem se meter entre nós!

CÍNTIA: Sim, que se passa, Dona Canseiras?

D. CANSEIRAS: Vossa senhoria quer que feche as janelas? O nevoeiro começa a avançar do mar como um mortífero ---

CÍNTIA: Sim, é melhor fechar. Parece que vamos ter um daqueles dias. As cartas estão prontas?

D. CANSEIRAS: Estão sim, *Milady*.

CÍNTIA: Por favor diga a *Miss Cunningham* que estamos à espera.

D. CANSEIRAS: Sim, *Milady*.

CÍNTIA: E traga o Major para baixo

D. CANSEIRAS: Parece-me que já o ouço a descer a escadas. (*Enquanto sai*)

(*De facto* ouve: o som de uma cadeira de rodas a aproximar-se descendo vários lanços de escada com patamares pelo meio. A cadeira chega transportando MAGNO a cerca de 25 kilómetros à hora, derrubando SIMÃO com violência.)

CÍNTIA: Simão!

MAGNO (*vociferando*): Não tive a menor hipótese! Meteu-se debaixo das rodas!

CÍNTIA: Querido, está bem?

MAGNO: Eu tenho testemunhas!

CÍNTIA: Oh, Simão – diga alguma coisa!

SIMÃO (*sentando-se de repente*): Peço imensa desculpa.

MAGNO (*ainda aos gritos*): Desde há quanto tempo é peão?

SIMÃO: Desde que comecei a andar.

CÍNTIA: E agora consegue andar...?

(SIMÃO *levanta-se e anda*)

Graças a Deus! Magno, este é o Simão Gascoyne.

MAGNO: O que está ele a fazer aqui?

CÍNTIA: Apareceu cá agora mesmo.

MAGNO: Ai sim? Que tal lhe parece isto por aqui?

SIMÃO (*para CÍNTIA*): Era capaz de cá ficar para sempre.

(*Entra FELICIDADE.*)

FELICIDADE: Então – ainda aqui está.

CÍNTIA: É claro que ainda aqui está. Vamos jogar às cartas.²⁴ Não é necessário apresentá-los, pois não, agora me lembro que o conheci, Simão, através da Felicidade, a nossa amiga comum.

FELICIDADE: Sim, o Simão é um velho amigo, embora não tão velho como você, querida Cíntia.

SIMÃO: Pois, já não via a Felicidade desde ---

FELICIDADE: Ontem à noite.

CÍNTIA: A sério? Bem, dê as cartas Felicidade. Simão, você ajude-me com o sofá.

Importa-se de ser parceiro da Felicidade, Magno, contra mim e o Simão?

MAGNO (*à parte*): Você e o Simão irão sempre emparceirar contra mim, Cíntia?

CÍNTIA: Que quer dizer com isso, Magno?

²⁴ Nesta partida de cartas, supostamente de bridge, há uma mistura de regras e termos específicos de diferentes jogos de cartas, nomeadamente bridge, canasta e poker, de tal forma que a progressão do jogo deixa de fazer qualquer sentido.

MAGNO: Você é uma mulher terrivelmente atraente, Cíntia.

CÍNTIA: Por favor! Por favor! Lembre-se do Alberto!

MAGNO: O Alberto está morto, Cíntia – e você ainda é muito nova. Estou certo de que ele havia de querer que eu e você ---

CÍNTIA: Não, Magno, não irá ser assim.

MAGNO: É o Gascoygne, não é? Eu mato-o se ele se meter entre nós.

CÍNTIA: (*Chamando*) Simão!

(*O sofa é empurrado em direcção à mesa de jogo, revelando o cadáver mais uma vez, embora não aos jogadores.*)

FLAUSINO: Este Simão já vai à vida.

CÍNTIA: Pronto! Quem sai?

MAGNO: Sou eu. Passo²⁵.

CÍNTIA: Então disse que viu a Felicidade ontem à noite, Simão?

SIMÃO: Disse? – Ah, pois, pois, claro – é a sua vez, Felicidade.

FELICIDADE: Eu já tive a minha vez, não tive, Simão? – agora parece que é a vez da Cíntia.

CÍNTIA: Essa vaza²⁶ é minha, minha cara Felicidade.

FELICIDADE: Nem no inferno há fúria como a de uma mulher desprezada²⁷.

SIMÃO: É, já tinha ouvido dizer isso.

FELICIDADE: Portanto espero que não tenha andado a fazer batota, Simão.

SIMÃO: (*Levantando-se e expondo o jogo na mesa*) Não, Felicidade, mas sou eu que tenho jogo!

CÍNTIA: Muito bem, Simão!

(*MAGNO paga²⁸ a SIMÃO, enquanto CÍNTIA dá as cartas.*)

FELICIDADE: É estranho como o Simão apareceu na vizinhança vindo do nada. Sabemos tão pouco dele.

SIMÃO: Nem sempre é vantajoso mostrar o jogo.

CÍNTIA: É verdade! Simão, é a sua vez de apostar num naipe pobre²⁹.

²⁵ “no bid”, no original, é um termo de bridge.

²⁶ “trick”, no original, é um termo de bridge.

²⁷ “Hell hath no fury like a woman scorned”, no original. Esta expressão é uma paráfrase, ou mesmo deturpação, muito comum das palavras de William Congreve em *The Mourning Bride*, III Acto, Cena 2 (1697): “Heaven has no rage like love to hatred turned, Nor **hell a fury like a woman scorned.**” Sublinhado meu.

²⁸ No bridge não há lugar a pagamentos após cada mão, os pontos vão sendo registados e só haverá vencedores e vencidos (e eventuais acertos com pagamento) no final.

²⁹ “minor bid”, termo de bridge que abrange os naipes pobres (ouros e paus).

(SIMÃO *joga*.)

CÍNTIA: Hum, deixa lá ver.... (*Joga*)

FELICIDADE: Ouvi dizer que anda um louco perigoso à solta.

CÍNTIA: Simão?

SIMÃO: Pois – pois – desculpem. (*Joga*)

CÍNTIA: Mostro³⁰ o jogo.

FELICIDADE: Pois – cá para mim, acho que ele está escondido na cabana abandonada (*joga*) na falésia.

SIMÃO: Sequência!³¹

CÍNTIA: Não! Simão – é a sua noite de sorte!

FELICIDADE: Isso é o que vamos ver – a noite ainda não acabou, Simão Gascoygne!

(*Sai*.)

MAGNO *volta a pagar a* SIMÃO.

SIMÃO: Então, você é o meio-irmão inválido de Lorde Muldoon que, há uns dias, apareceu inesperadamente, vindo do Canadá, não é? Levou-lhe muito tempo a chegar cá. Como é que fez – veio a pé? Oh, desculpe lá, lamento imenso!

MAGNO: Quer ir dar uma volta no roseiral, Cíntia?

CÍNTIA: Não, Magno, tenho de falar com o Simão.

SIMÃO: Esta mão é minha, acho eu, Major.

CÍNTIA: Acha que sim?

SIMÃO: Sim, Major, acho que sim.

MAGNO: Há um velho ditado canadiano, passado dos índios Blackfoot³², que diz:

“Quem ri por último ri melhor”.

SIMÃO: É, já tinha ouvido dizer isso.

(SIMÃO *afasta-se em direcção a* CÍNTIA)

MAGNO: Bem, acho que vou olear a minha arma. (*Sai*)

CÍNTIA: Acho que o Magno suspeita de alguma coisa. E a Felicidade... Simão, houve alguma coisa entre você e a Felicidade?

³⁰ “meld”, no original, não é um termo de bridge mas sim de rúmi ou canasta.

³¹ “flush”, no original, termo do poker.

³² Se bem que os índios Blackfoot tenham, de facto, povoado partes do Canadá, atribuir-lhes a origem deste provérbio é mais uma das armadilhas humorísticas que Stoppard tipicamente espalha nos seus textos: “This proverb originated in Tudor England but, for once, wasn't coined by Shakespeare. It is found in print in the play Christmas Prince, which was first performed, at Cambridge, around 1608:

Laugh on laugh on my freind

Hee laugheth best that laugheth to the end”

(<http://www.phrases.org.uk/meanings/he-who-laughes-last-laughes-longest.html>)

SIMÃO: Não, não – está tudo acabado entre mim e ela, Cíntia – o que houve não passou de um mero caso passageiro e efêmero – mas agora que a encontrei a si--

CÍNTIA: Se eu descobro que me foi infiel – se descobro que me levou a trair o meu querido marido Alberto com falsas promessas – Sou capaz de o matar, Simão Gascoygne!

(D. CANSEIRAS entra silenciosamente a tempo de testemunhar isto. Com este quadro, preenche de significado, acaba o acto com o corpo ainda por descobrir. Aplausos de circunstância.)

(LUNA e FLAUSINO parecem estar completamente absortos, mas mas vão ficando audíveis, por assim dizer)

LUNA: Pavoneia-se pelo *Old Vic*³³ com a vestimenta de ir à ópera e deixa-me ficar com as tretas baratas.

FLAUSINO: Acredita no amor à primeira vista?

LUNA: Não é que me considere um crítico melhor ---

FLAUSINO: Sinto a minha vida toda a mudar---

LUNA: Até sou, mas não é isso.

FLAUSINO: Oh, o mundo vai rir-se de mim, já sei...

LUNA: Não é que este meu lugar seja lá grande coisa...

FLAUSINO:...chamem-me velho tonto e embeijado ---

LUNA:... não é...

FLAUSINO:...condenem-me

LUNA: Ele não me deixa brilhar, é só isso.

FLAUSINO:... traidor da minha classe...

LUNA:...um eclipse quase contínuo, interrompido pelo fenómeno do luar.

FLAUSINO: Não me importo, sou um caso perdido.

LUNA: E eu sonho...

FLAUSINO: É o *Anjo Azul*³⁴ uma vez mais.

LUNA:...com o dia em que a febre lhe suba até transbordar pelo cimo da cabeça,...

FLAUSINO: Ah, a doce loucura do amor...

LUNA:...com a convulsão nas escadas...

FLAUSINO: Adeus, Marília

³³ Em consonância com as opções anteriores em que não se traduziram topónimos, também se optou por manter em inglês o nome deste teatro londrino de referência.

³⁴ Referência ao filme de 1930, *Der Blaue Engel*, realizado por Josef von Sternberg.

LUNA:... sonho com o degrau onde ele não vai chegar---

FLAUSINO: ---pois não vivo senão uma vez...

LUNA: Às vezes sonho que o matei.

FLAUSINO: O quê?

LUNA: O quê?

(*Recompõem-se*)

FLAUSINO: Pois... pois... Uma bela actuação, peça de coleccionador. É isso que vou dizer.

LUNA: Uma estreia muito promissora. Vou acrescentar uma palavrinha de recomendação

FLAUSINO: Seria tão hipócrita da minha parte poupar elogios com base em sentimentos pessoais, como poupar críticas.

LUNA: Tem razão. É corajoso.

FLAUSINO: Oh, já sei o que as pessoas vão dizer --- Lá está o Flausino a dar graxa à sua última ---

LUNA: Ignore-os ---

FLAUSINO: Mas eu estou acima disso --- A verdade é que acredito genuinamente que a actuação dela é um ponto alto no âmbito do teatro contemporâneo.

LUNA: Tem um traseiro bem recortado, há que reconhecê-lo.

FLAUSINO: --- o brilho, a tristeza interior ---

LUNA: Ela consegue mesmo transmitir isso?

FLAUSINO: No texto, o papel não passa de uma insignificância mas ela consegue transformar Cíntia numa pessoa real ---

LUNA: *Cíntia?*

FLAUSINO: E caso ela, em consequência, concorde encontrar-se comigo para uma bebida, apenas como forma de humm --- agradecimento, por assim dizer---

LUNA: Ora, seu velho safado!

FLAUSINO (*agressivamente*): Está a querer insinuar...? (*Estremece, pára e aclara a voz.*) Ora bem --- a coisa está a ganhar forma, não lhe parece?

LUNA: Ah pois, pois. Uma bela tricotomia de forças. É óbvio que se deve adiar a formulação de um juízo, até ao confronto, mas parece-me bem claro para onde nos dirigimos.

FLAUSINO: Concorde. Vê-se à légua que é o Magno. (*Pequena pausa.*)

LUNA: O que é que se vê à légua que o Magno...?

FLAUSINO: Se o soubéssemos não estaríamos aqui.

LUNA: (*Aclara a voz.*) Deixe-me dizer desde já que tem *élan*³⁵ evitando em simultâneo o *éclat*³⁶. Dito isto, e parece-me que deve ser dito, sou obrigado a perguntar – esta peça sabe para onde vai?

FLAUSINO: Bem, Luna, a mim parece-me claro como a água --- o Magno não é o que finge ser e já tem em mira a próxima vítima ---

LUNA: Repito, a peça declara as suas afinidades? Há momentos, não me custa admiti-lo, em que a peça, se assim lhe podemos chamar, e parece-me que em geral podemos, se alinha decididamente com o lado da vida. *Je suis*, parece dizer, *ergo sum*. Mas será isso suficiente? Parece-me que temos o direito de perguntar. Pois, de facto, de que trata esta peça? É minha convicção que se ocupa daquilo a que já noutro sítio me referi como a natureza da identidade. Parece-me que temos o direito de perguntar --- e aqui vem-nos irresistivelmente à memória o grito de Voltaire, “*Voilà*” --- Parece-me que temos o direito de perguntar--- *Onde está Deus?*

FLAUSINO: (*atónito*) Quem?

LUNA: De-eus.

FLAUSINO (*espreitando furtivamente para dentro do programa*): Deus?

LUNA: Parece-me que temos o direito de perguntar.

(*O telefone toca.*)

(*O cenário re-ilumina-se e mostra CÍNTIA, FELICIDADE e MAGNO prestes a tomar café, o qual está a ser servido por D. CANSEIRAS. Falta SIMÃO. O corpo continua na mesma posição.*)

D. CANSEIRAS (*para o telefone*): A mesma cena, meia hora mais tarde? Não, lamento --- não há aqui ninguém com esse nome. (*Desliga o telefone e continua a servir o café. Para CÍNTIA*) Com ou sem leite, Milady?

CÍNTIA: Com leite, por favor.

(*D. CANSEIRAS serve.*)

D. CANSEIRAS (*Para FELICIDADE*): Com ou sem leite, menina?

³⁵ Manteve-se a forma original desta palavra de origem francesa já reconhecida em dicionários de inglês e de português

³⁶ Embora esta palavra francesa não seja reconhecida em dicionários de português (ao contrário do que acontece em inglês) foi decidido mantê-la por se considerar que emparelha com “*élan*” e que qualquer substituição iria empobrecer o efeito que produzem em conjunto e que virá a ser repetido mais adiante nesta peça. Para além disso, considerou-se que a inclusão de palavras em francês se adequava ao discurso pedante de Luna.

FELICIDADE: Com leite, por favor.

(D. CANSEIRAS *serve*.)

D. CANSEIRAS (*Para MAGNO*): Com ou sem leite, Major?

MAGNO: Com leite, por favor.

(*Idem*.)

D. CANSEIRAS (*Para Cíntia*): Açúcar, Milady?

CÍNTIA: Sim, se faz favor.

(*Põe açúcar*.)

D. CANSEIRAS (*Para FELICIDADE*): Açúcar, menina?

FELICIDADE: Sim, se faz favor.

(*Idem*.)

D. CANSEIRAS (*Para MAGNO*): Açúcar, Major?

MAGNO: Sim, se faz favor.

(*Idem*)

D. CANSEIRAS (*Para Cíntia*): Biscoitos, Milady?

CÍNTIA: Não, obrigada.

FLAUSINO (*escrevendo laboriosamente no bloco de notas*): O segundo acto, contudo, não consegue cumprir a promessa. ...

FELICIDADE: Se querem a minha opinião, alguma coisa esquisita se está a passar.

(*A aproximação de D. CANSEIRAS faz FELICIDADE levantar-se de um salto com impaciência. Dirige-se ao rádio enquanto MAGNO recusa os biscoitos e D. CANSEIRAS sai*.)

RÁDIO: Interrompemos o nosso programa para um comunicado especial da polícia. A caça ao perigoso louco que se encontra a monte em Essex está agora circunscrita às imediações do Solar dos Muldoon. A acção da polícia está a ser dificultada pelos pântanos mortíferos e pelo nevoeiro, mas a polícia crê que o louco passou esta noite numa cabana abandonada nas falésias. Aconselha-se a população a juntar-se em grupos e a verificar se não há ausências entre os que lhes são próximos. Fim do comunicado da polícia.

(FELICIDADE *desliga o rádio nervosamente. Pausa*.)

CÍNTIA: Onde está o Simão?

FELICIDADE: Quem?

CÍNTIA: O Simão. Viu-o?

FELICIDADE: Não.

CÍNTIA: E você, Magno?

MAGNO: Não.

CÍNTIA: Oh.

FELICIDADE: É, paira um pressentimento no ar, é como se um de nós---

CÍNTIA: Oh, Felicidade, a casa está fechada a sete chaves – ninguém pode entrar
– e a polícia está praticamente à nossa porta.

FELICIDADE: Não sei... é só um pressentimento.

CÍNTIA: É só o nevoeiro.

MAGNO: O Mastim nunca vai conseguir cá chegar num dia como este.

CÍNTIA (*gritando-lhe*): Nevoeiro!

FELICIDADE: Ele refere-se ao Inspector.

CÍNTIA: Ele traz um cão?

FELICIDADE: Que eu saiba não.³⁷

MAGNO: --- impossível passar os pântanos. É, receio que agora o louco possa mostrar
o jogo à vontade.

(*Ouve-se à distância um silvo uivante e lúgubre, assustador*)

CÍNTIA: O que é aquilo?!

FELICIDADE (*tensa*): Parecia o uivo de um mastim³⁸ gigantesco.

MAGNO: Pobre diabo!

CÍNTIA: Chiuuu!

(*Escutam. O som repete-se, mais perto.*)

FELICIDADE: Lá está aquilo outra vez!

CÍNTIA: Está a dirigir-se para cá --- está mesmo à porta da casa!

(D. CANSEIRAS *entra*)

D. CANSEIRAS: O Inspector Mastim!

CÍNTIA: Um cão polícia?

(*Entra o INSPECTOR MASTIM. Nos pés traz uma espécie de galochas. Estas são dois flutuadores insufláveis – e insuflados – de fundo chato e com mais de*

³⁷ A rima com a fala anterior é propositada e pretende sublinhar de alguma forma o jogo de palavras com o nome do Inspector que, em português, é menos evidente do que no original.

³⁸ “hound”, no original, não teria como tradução “mastim” como aqui se propõe. Esta opção pretende manter o jogo entre o nome proposto para a personagem do Inspeccor e as referências a cães que ocorrem nesta cena.

meio metro³⁹ de largura. Traz uma sirene de nevoeiro)

MASTIM: Lady Muldoon?

CÍNTIA: Sim.

MASTIM: Vim logo que pude. Onde devo pôr a minha sirene de nevoeiro e as minhas galochas?

CÍNTIA: A Dona CANSEIRAS leva-as lá para fora. Sempre a postos, como manda o lema da polícia, não é, Inspector. Que engenhoso!

MASTIM (*Livrando-se das galochas e da sirene*): É preciso mais do que um bocadito de mau tempo para impedir um polícia de cumprir o seu dever.

(D. CANSEIRAS *sai com os apetrechos do inspector. Pausa*)

CÍNTIA: Oh – humm, Inspector Mastim – Felicidade Cunningham, Major Magno Muldoon.

MASTIM: Boa noite.

(*Ele e Cíntia continuam a olhar um para o outro com expectativa.*)

CÍNTIA e MASTIM (*Juntos*): Bem? – Desculpe---

CÍNTIA: Não, faça o favor de continuar.

MASTIM: Obrigado. Bem, conte-me tudo pelas suas próprias palavras, demore o tempo que for preciso, comece pelo princípio e não omita nada

CÍNTIA: Perdão?

MASTIM: Não tema nada. Agora está em boas mãos. Espero que não tenham tocado em nada.

CÍNTIA: Receio não estar a entender.

MASTIM: Sou o Inspector Mastim.

CÍNTIA: Sim.

MASTIM: Bem, então de que é que se trata?

CÍNTIA: Na verdade, não faço a menor ideia.

MASTIM: Como é que começou?

CÍNTIA: O quê?

MASTIM: Aquilo.

CÍNTIA: O quê?

MASTIM (*perdendo rapidamente a pose mas exasperado.*): O problema!

³⁹ Considerou-se pertinente fazer a conversão de “feet” para o sistema métrico. Contudo, optou-se por dar uma medida aproximada, uma vez que indicar o tamanho dos flutuadores como sendo de 0,6094m, ou mesmo 60cm, pareceu um preciosismo desadequado a este contexto.

CÍNTIA: Não *houve* nenhum problema

MASTIM: Não telefonou à polícia?

CÍNTIA: Não.

FELICIDADE: Eu também não telefonei.

MAGNO: Para quê?

MASTIM: Estou a ver. (*Pausa*) Isto coloca-me numa posição muito difícil. (*Pausa longa.*) Bem, então sendo assim vou indo. (*Dirige-se para a porta.*)

CÍNTIA: Lamento imenso.

MASTIM (*hirto*): Não tem qualquer importância.

CÍNTIA: Muito obrigada por ter vindo.

MASTIM: De nada. Nunca se sabe, podia haver um assunto sério.

CÍNTIA: Uma bebida?

MASTIM: Ainda mais sério do que isso.

CÍNTIA (*corrigindo*): Uma bebida antes de ir embora?

MASTIM: Não obrigado. (*Sai.*)

CÍNTIA (*através da porta*): Espero mesmo que o encontre.

MASTIM (*reaparecendo imediatamente*): Encontre quem, minha senhora? --- diga lá!

CÍNTIA: Pensei que andava atrás do doido.

MASTIM: E o que sabe a senhora sobre isso?

CÍNTIA: Deu no rádio.

MASTIM: Ai deu? Bem, na verdade é isso que me traz aqui, não queria mencioná-lo porque não sabia o que sabiam. Não serve de nada causar pânico desnecessário, mesmo com um assassino no meio de nós.

FELICIDADE: Disse um assassino?

MASTIM: Ah – então isso não deu no rádio?

CÍNTIA: A quem é que ele assassinou, Inspector?

MASTIM: Talvez ninguém --- ainda. Esperemos chegar a tempo.

MAGNO: Acha que ele está no meio de nós, Inspector?

MASTIM: Acho. Se algum de vocês encontrou recentemente um sujeito sobre o novo, bem parecido, de fato elegante, camisa branca, sem chapéu e bem falante -- possivelmente alguém a dizer ter acabado de mudar-se para esta região, alguém que à primeira vista parece tão são de espírito como vocês ou eu, então chegou agora a altura de falar!

FELICIDADE: Eu---

MASTIM: Não interrompa!

FELICIDADE: Inspector ---

MASTIM: Muito bem.

CÍNTIA: Não. Felicidade!

MASTIM: Por favor, Lady Cíntia, estamos todos juntos nisto. Tenho de lhe pedir que se entregue inteiramente nas minhas mãos.

CÍNTIA: Não me peça isso, Inspector. Eu amo o Alberto.

MASTIM: Creio que não está a entender-me.

MAGNO: Um de nós está em perigo, Inspector?

MASTIM: Não lhes pareceu estranho que, na sua fuga, o louco se tenha dirigido directamente para o Solar dos Muldoon? Tenho um palpite de que ele guarda um rancor enraizado contra alguém aqui de casa. Lady Muldoon – onde está o seu marido?

CÍNTIA: O meu marido? --- não está a querer dizer---?

MASTIM: Não sei--- mas tenho motivos para crer que um de vocês é o verdadeiro McCoy, o genuíno⁴⁰!

FELICIDADE: O verdadeiro quê?

MASTIM: William Herbert McCoy que, em jovem, ao encontrar o louco na rua e ao terem-lhe sido pedidas umas moedas⁴¹ para uma chávena de chá, respondeu “Por que é que não vai mas é arranjar trabalho, seu matreiro, seu monte de estrume?”, isto no Canadá, já lá vai uma carrada de anos, e foi fazer fortuna. *Começa a andar de um lado para o outro com intensidade*) O louco não passava de um rapazito na altura mas nunca esqueceu aquele momento e, de então para cá acalentou no coração a promessa de vingança! *(Neste ponto dá por si ao pé do cadáver. Olha para baixo com cuidado.)*

MASTIM: Há alguma coisa que se tenham esquecido de me contar?

(Todos vêem o cadáver pela primeira vez.)

FELICIDADE: Então o louco já atacou!

CÍNTIA: Oh--- é horrível--- horrível---

MASTIM: É, tal e qual como eu receava. Agora podem ver o tipo de homem que estão a proteger.

⁴⁰ Não sendo possível reproduzir o jogo de palavras original, optou-se por expandir o enunciado de forma a incluir o sentido da expressão idiomática “the real McCoy”.

⁴¹ Desta forma mais ambígua evita-se a manutenção da unidade monetária do original (que poderia ser pouco clara) ou a sua conversão para escudos (ou euros).

CÍNTIA: Não posso acreditar!

FELICIDADE: Eu tenho de lhe dizer, Cíntia--- Inspector, um estranho correspondendo à descrição que acaba de nos dar apareceu de facto entre nós--- Simão Gascoygne. Oh, tinha charme, posso garantir-lhe, e iludiu-me completamente. Receio ter feito uma triste figura por sua causa e o mesmo aconteceu com a Cíntia.

MASTIM: Onde está ele agora?

MAGNO: Tem de estar por perto--- não podia escapar com um tempo destes.

MASTIM: Tem razão. Nada tema, Lady Muldoon--- Hei-de capturar o homem que matou o seu marido.

CÍNTIA: O meu marido? Não entendo.

MASTIM: Tudo aponta para o Gascoygne.

CÍNTIA: Mas quem é esse? (*O cadáver*)

MASTIM: O seu marido.

CÍNTIA: Não, não é.

MASTIM: É sim.

CÍNTIA: Digo-lhe que não é.

MASTIM: Sou eu quem está à frente deste caso!

CÍNTIA: Mas esse não é o meu marido.

MASTIM: Tem a certeza?

CÍNTIA: Por amor de Deus!

MASTIM: Então quem é?

CÍNTIA: Não sei.

MASTIM: Alguém sabe?

FELICIDADE: Eu nunca o vi antes.

MAGNO: Não se parece com ninguém que eu conheça.

MASTIM: Este caso está a tornar-se grandessíssima trapalhada.

CÍNTIA: Mas o que havemos de fazer?

MASTIM (*Pegando no telefone*): Vou chamar a polícia!

CÍNTIA: Mas o senhor é a polícia!

MASTIM: Graças a Deus que aqui estou---as linhas foram cortadas!

CÍNTIA: Quer dizer---?

MASTIM: Sim! --- estamos por nossa conta, isolados do mundo e em perigo grave!

CÍNTIA: Quer dizer---?

MASTIM: Sim! ---Penso que o assassino irá atacar de novo!

MAGNO: Quer dizer---?

MASTIM: Sim! Um de nós, comuns mortais, agrupados pelo destino e isolados pelos elementos, é o assassino! Tem de ser encontrado---revistem a casa!
(Todos saem rapidamente em direcções diferentes deixando o palco vazio por momentos. SIMÃO entra vagarosamente.)

SIMÃO *(entrando, chama)*: Está por aqui alguém? ---esquisito...
(Repara no cadáver e fica surpreendido. Aproxima-se e volta-o ao contrário. Levanta-se e olha em volta alarmado.)

FLAUSINO: É aqui que ele leva a machadada final.
(Há um tiro. SIMÃO cai morto.)
(O INSPECTOR MASTIM corre e agacha-se junto ao corpo de SIMÃO. CÍNTIA aparece junto às portas envidraçadas. Pára aí e olha fixamente.)

CÍNTIA: O que aconteceu, Inspector?!

(MASTIM volta-se para a encarar.)

MASTIM: Está morto... Simão Gascoygne, presumo. Justiça brutal mesmo para um assassino---a não ser---a não ser que---Nós presumimos que o cadáver não podia estar ali antes do Simão Gascoyne entrar na casa...mas ... *(faz deslizar o sofá para cima do cadáver.)* eis a resposta. E agora---quem matou Simão Gascoyne? E porquê?

(“Cai o pano,” paragem, aplausos, saem.)

LUNA: Por que não?

FLAUSINO: Precisamente. Boa viagem, já não era sem tempo⁴².

LUNA: É, sair impune de um assassinato deve ser bastante fácil desde que o motivo seja suficientemente inescrutável.

FLAUSINO: Rapazola leviano! Andava a enganá-la em toda a linha.

LUNA *(pensativamente)*: Claro que eu ainda teria o Lebreiro atrás de mim---

FLAUSINO: Ela precisa de alguém mais estável, mais maduro---

LUNA: ---E se eu o fizesse, ele também o poderia fazer---

FLAUSINO: É, conheço aquele hotel bem simpático, muito discreto, o gerente é um homem vivido---

⁴² Expandiu-se o enunciado como forma de clarificar o sentido irónico que “boa viagem” assume neste contexto.

LUNA: Deita-se inquieta a cabeça coroada.⁴³

FLAUSINO: Pequeno-almoço servido no quarto e ninguém faz perguntas.

LUNA: Será que o Lebreiro sonha comigo?

FLAUSINO (*pausa*): Então---o que é que se passa?

LUNA: O quê? Oh pois--- que acha disto tudo, até agora?

FLAUSINO (*aclara a voz.*): É neste ponto que, para mim, a peça ganha vida. Os alicerces foram bem e claramente lançados e o autor deu-se ao trabalho de aprender com os grandes mestres⁴⁴. Criou uma situação real e poucos duvidarão da sua capacidade de a resolver com um desfecho surpreendente. Por certo, é isso que até ao momento lhe está a faltar, mas tem princípio, meio e não tenho qualquer dúvida que virá a mostrar ter fim. Demos graças só por isso, e tornemos a dar graças por um bom espectáculo escurrito, sem vestígios de indecências. Mas mesmo isto poderia não conduzir a nada, não fora uma actuação que considero ter alcançado os píncaros do teatro contemporâneo. Na que é, provavelmente, a mais conseguida Cíntia do pós-guerra.

LUNA: Se a examinarmos com mais rigor, e parece-me que um exame rigoroso é o menor dos tributos de que esta peça é merecedora, haveremos de descobrir que, no contexto austero do que se apresenta como um mero fim-de-semana numa casa de campo, e como é útil este símbolo, o autor dá-nos – sim, irei ao ponto de afirmá-lo – dá-nos a condição humana---

FLAUSINO: Ela tem mais talento no dedo mindinho---

LUNA: Um ouvido de inquietante estranheza⁴⁵, digno da orelha⁴⁶ de um Van Gogh.

FLAUSINO: – um escândalo público que, até à data, tenha sido descurada nas condecorações de aniversário da Rainha ---

LUNA: Ao sermos confrontados, como neste caso, com uma obliquidade tão ubíqua, é difícil, é mesmo muito difícil, e por isso nem tentarei, abster-me de invocar os nomes de Kafka, Sartre, Shakespeare, São Paulo, Beckett, Birkett, Pinero, Pirandello, Dante e Dorothy L. Sayers.

FLAUSINO: Um serão estupendo, Captou-me a atenção.

⁴³ Citação gentilmente cedida por Gualter Cunha da sua tradução da obra de William Shakespeare *Henry IV*. Parte II, III Acto, Cena I, Linha 33, ainda no prelo.

⁴⁴ Confrontar com a nota 71.

⁴⁵ “uncanny”, no original, remete para o conceito de “unheimlich” de Sigmund Freud.

⁴⁶ Na impossibilidade jogar com o duplo sentido do original “ear”, optou-se por expandir o enunciado de forma a acomodar as duas palavras distintas que lhe correspondem em português, mantendo a referência ao episódio protagonizado por Van Gogh.

(O telefone começa a tocar no palco vazio. LUNA tenta ignorá-lo.)

LUNA: Mais difícil ainda --- Mais difícil ainda, se possível--- Mais difícil ainda, se tal é possível --- Também não se me afigura fácil --- Dante e Dorothy L. Sayers--- Mais difícil ainda ---

FLAUSINO: Do resto do elenco faziam parte--- *Luna!*

(Pois LUNA perde a paciência e está a dirigir-se rapidamente para o telefone que continua a tocar. Está francamente irritado.)

LUNA *(pegando no telefone, vocifera)*: Está lá! *(Pausa. Volta-se para FLAUSINO, calmamente.)* É para si. *(Pausa.)*

(FLAUSINO levanta-se. Aproxima-se a medo. LUNA dá-lhe o telefone e volta para o seu lugar. FLAUSINO vê-o ir. Olha em volta e sorri ligeiramente, como em expiação.)

FLAUSINO *(Para o telefone)*: Está lá... *(Explosão)* Oh, por amor de Deus, Marília! --- já te disse que nunca me ligasses para o trabalho! *(Está naturalmente embaraçado, olhando em volta com fúria mal disfarçada.)* O quê? Ontem à noite? Valha-me Deus, mulher, agora não é altura para – Podes acreditar, Marília, não há absolutamente nada entre mim e – Levei-a a jantar apenas para me manter a par do mundo dos camarins e guarda-roupas --- Sim, prometo--- Sim, é claro que sim--- Sim, eu disse que sim – e tu és a minha também, Marília – querida – não posso – *(Sussurra)* Não estou sozinho – *(alto)*. Não, ela não está aqui! – *(olha em volta furtivamente, lambe os lábios e resmunga entre dentes)*. Está bem! Eu adoro as tuas orelhinhas rosadas e tu és a minha coelhinha fofa --- Agora, por amor de Deus--- Até logo, Marília – *(pousa o telefone)*.

(FLAUSINO esfrega a testa com o lenço. Ao voltar-se, uma bola de ténis salta pelas portas envidraçadas, seguida por FELICIDADE, que, tal como anteriormente, veste uma indumentária de ténis. A iluminação está como estava antes. Tudo está tal como estava antes. É, por assim dizer, o mesmo momento no tempo.)

FELICIDADE: *(gritando.)* Fora! *(depara com FLAUSINO e fica espantada.)* Você!

FLAUSINO: Humm, pois – então olá.

FELICIDADE: O que está a fazer aqui?!

FLAUSINO: Bem, eu...

FELICIDADE: Francamente, querido, você é realmente extraordinário---

FLAUSINO: Pois, bem, aqui me tem. *(Olha em volta acanhadamente.)*

FELICIDADE: Devia estar desesperado por me ver – quer dizer, fico *lisonjeada*, mas não podia ter esperado até eu voltar?

FLAUSINO: Não, não, não é nada disso---

FELICIDADE: O que é?

FLAUSINO: E quanto a ontem à noite – talvez lhe tenha dado uma ideia errada – talvez me tenha deixado entusiasmar um pouco, talvez ---

FELICIDADE: (*Rígida*) O que está a tentar dizer?

FLAUSINO: Quero acabar tudo.

FELICIDADE: Estou a ver.

FLAUSINO: Não prometi nada – e acontece que tenho a minha reputação – as pessoas começam a falar ---

FELICIDADE: Não precisa de dizer mais nada---

FLAUSINO: E a minha mulher, também – não sei como é que lhe chegou aos ouvidos, mas---

FELICIDADE: Já se viu maior deslante! Entrar por aqui e---

FLAUSINO: Lamento que tenha ficado a saber deste modo – acontece que não tencionava que fosse assim---

FELICIDADE: Seu mulherengo covarde---

FLAUSINO: Lamento – mas quero que saiba que sentia aquilo que lhe disse – oh claro - tem um futuro promissor – é isso mesmo que direi ---

FELICIDADE: Estou capaz de o matar, Simão Gascoyne!

(*Sai desfeita em lágrimas, passando por D. CANSEIRAS que entrou a tempo de ouvir o último comentário.*)

FLAUSINO: (*de olhos esbugalhados*) Deus do céu...

D. CANSEIRAS: Vim montar a mesa de jogo.

FLAUSINO: (*intempestivamente*) Não posso ficar para uma partida de *cartas*!

D. CANSEIRAS: Oh, Lady Muldoon *vai ficar* decepcionada.

FLAUSINO: Está a dizer... está a dizer que ela quer conhecer-me...?

D. CANSEIRAS: Estou sim, senhor. Acabei de lho dizer e ela ficou num alvoroço.

FLAUSINO: A sério?... Pois, bem, um homem com a minha influência não é de desdenhar – penso que tenho um certo renome no que toca a criar reputações – humm, pois, num alvoroço, diz a senhora?

(D. CANSEIRAS *está ocupada com a mesa de jogo. FLAUSINO permanece por um momento isolado e desorientado, como que à deriva.*)

LUNA (*do seu lugar*): Flausino! – (*um sussurro tenso*). Flausino!

(FLAUSINO *olha em volta, vagamente.*)

Que raio está você a fazer?

FLAUSINO: Nada.

LUNA: Pare de fazer figura de urso. Volte para aqui.

FLAUSINO: Oh, sei o que está a pensar – mas acontece que considero genuinamente
que a actuação dela alcançou os píncaros dos---

(CÍNTIA *entra tal como antes*. D. CANSEIRAS *já saiu*)

CÍNTIA: Querido!

FLAUSINO: Ah, boa noite – deixe-me dizer-lhe que considero genuinamente---

CÍNTIA: Não diga nada por um instante – abrace-me só.

(*Cai nos braços dele.*)

FLAUSINO: Está bem! (*Beijam-se.*) Deus meu! – ela *tem mesmo* a boca aberta! Cara
senhora, desde o primeira instante em que a vi, senti toda a minha vida a mudar -

CINTIA (*soltando-se*): Não podemos continuar a encontrar-nos assim!

FLAUSINO: Não tenho vergonha de proclamar o meu amor por si todas as noites! –
mas felizmente tal não será necessário--- conheço um hotel muito bom, discreto
–o gerente é um homem vivido---

CÍNTIA: Mas querido, isto é uma loucura!

FLAUSINO: Sim! Estou louco de amor.

CÍNTIA: Por favor! – lembre-se de onde estamos!

FLAUSINO: Não quero saber! Deixe-os pensar o que quiserem, eu amo-a!

CÍNTIA: Não diga isso – eu amo o Alberto!

FLAUSINO: Ele está morto! (*Abanando-a.*) Está a compreender-me – o Alberto está
morto!

CÍNTIA: Não, nunca abandonarei a esperança! Largue-me! Não somos livres!

FLAUSINO: Refere-se à Marília? Ela não significa nada para mim – toda ela é cacau e
chinelo azuis com pelo de nylon - nem uma só réstia de génio criativo em todo
aquele corpo descaído e enfiado numas cuecas até ao joelho --

CÍNTIA: Você é um devasso, Simão! Há-de usar-me e abandonar-me como já
abandonou tantas outras.

FLAUSINO: Não, Cíntia – agora que a encontrei ---

CÍNTIA: Você não tem piedade – tão forte, tão cruel ---

(FLAUSINO *agarra-a num abraço, durante o qual entra D. CANSEIRAS, e a voz febril de LUNA se faz ouvir*)

LUNA: Perdeu de vez o pouco juízo que tinha?

(CÍNTIA *solta-se*)

CÍNTIA: Pare – não vê que está a fazer uma triste figura?

LUNA: Ela tem razão.

FLAUSINO (*para LUNA*): Você não se meta.

CÍNTIA: Sim, que se passa, DonaCanseiras?

D. CANSEIRAS: Vossa senhoria quer que feche as janelas? O nevoeiro ---

CÍNTIA: Sim, é melhor fechar.

LUNA: Olhe lá, eles já o toparam----

FLAUSINO: Hei-de sair quando muito bem entender, muito obrigado.

LUNA: É o seu fim, suponho que esteja ciente disso ---

FLAUSINO: Dispensó os seus prognósticos de escrevinhador de meia-tijela – encontrei uma coisa maior e melhor ----

LUNA (*perplexo, para si próprio*): Ah, se ao menos fosse o Higgs...

CÍNTIA:...E traga o Major para baixo

D. CANSEIRAS: Parece-me que já o ouço a descer a escadas. (*Sai*)

(*O som da aproximação de uma cadeira de rodas tal como antes. FLAUSINO prudentemente afasta-se da anterior trajectória da cadeira de rodas mas ela vem pela entrada lateral mais abaixo e atira-o pelo ar. Um alarido de aflição e protestos*)

CÍNTIA: Simão – diga alguma coisa!

FLAUSINO: Aquele filho da mãe estouvado (*enquanto se senta*).

CÍNTIA: Graças a Deus!

MAGNO: O que está ele a fazer aqui?

CÍNTIA: Apareceu cá agora mesmo.

MAGNO: Ai sim? Que tal lhe parece isto por aqui?

FLAUSINO: Não conseguiria aguentar noite após noite.

(*Entra FELICIDADE*)

FELICIDADE: Então – ainda aqui está.

CÍNTIA: É claro que ainda aqui está. Vamos jogar às cartas. Não é necessário apresentá-los, pois não, agora me lembro que o conheci, Simão, através da Felicidade, a nossa amiga comum.

FELICIDADE: Sim, o Simão é um velho amigo---

FLAUSINO: Ah – pois – bem, eu gosto de dar aos novos talentos o benefício da minha
– humm – Claro que ainda lhe falta desenvolver a técnica----

FELICIDADE: Ontem à noite.

FLAUSINO: Não estou a falar de ontem à noite!

CÍNTIA: A sério? Bem, dê as cartas Felicidade. Simão, você ajude-me com o sofá.

FLAUSINO (*para LUNA*): Viu bem aquilo? Tentou matar-me. Eu disse-lhe que era o
Magno – não que *seja* o Magno.

LUNA: O culpado, é isso que quer dizer?

FLAUSINO: De quê?

LUNA: Acha que não foi o Magno o culpado?

FLAUSINO: Veja se atina, Luna – os factos estão debaixo do seu nariz. Para começar,
ele anda atrás da Cíntia.

MAGNO: É o Gascoygne, não é?

FLAUSINO: Só por cima do meu cadáver!

MAGNO: Se ele se meter entre nós...

LUNA (*irritado*): Por amor de Deus sente-se!

CÍNTIA: Simão!

FLAUSINO: Ela precisa de mim, Luna. Falto eu para sermos quatro.

(Cíntia e Flausino movem o sofá como antes e todos se sentam à mesa.)

CÍNTIA: Pronto! Quem abre?

MAGNO: Sou eu. Serei o morto⁴⁷ a cortar⁴⁸ sem trunfo⁴⁹ e dobro a parada na dama de
sul⁵⁰.

(Enquanto acerta as cartas)

CÍNTIA: Então disse que viu a Felicidade ontem à noite, Simão?

FLAUSINO: Hmm- hmm---

FELICIDADE: Pague os vinte-e-um⁵¹ ou suba⁵² o meu contrato⁵³. (*Descarta-se*) É a vez

⁴⁷ “dummy”, no original, termo de bridge.

⁴⁸ “ruff”, no original, termo de bridge.

⁴⁹ “no-bid”, no original, termo de bridge.

⁵⁰ “South’s Queen”, no original, termo de bridge. Embora todos os termos assinalados nesta frase sejam específicos do bridge, esta sequência não se enquadra nas regras deste jogo, não fazendo qualquer sentido para quem as conheça.

⁵¹ Como já foi referido, este procedimento não se enquadra num jogo de bridge. Referência ao jogo conhecido como vinte e um ou “blackjack”.

⁵² “trump”, no original, termo de bridge.

⁵³ “contract”, no original, termo de bridge.

da Cíntia.

CÍNTIA: Subo o seu contrato com cinco sem trunfo no morto⁵⁴. (*descarta-se*) e movo a torre⁵⁵ de oeste⁵⁶ para outra aposta com corte da banca⁵⁷ na vaza dele. (*Descarta-se*) Simão?

FLAUSINO: Importa-se de fazer isso outra vez?

CÍNTIA: Corto o seu morto com cinco sem trunfo, assim (*descarta-se*) e cubro a sua aposta com a banca para corte seco na vaza do morto⁵⁸, assim (*descarta-se*)

FLAUSINO (*levantando-se a atirando as cartas*): E eu pago para ver!

CÍNTIA: Isso mesmo, Simão!

(MAGNO *paga a FLAUSINO enquanto CÍNTIA dá as cartas.*)

FELICIDADE: É estranho como o Simão apareceu na vizinhança vindo do nada. Sabemos tão pouco dele.

CYNTHIA: É verdade! Simão, é a sua vez de apostar num naipe pobre.⁵⁹ Hum, deixa lá ver.... Acho que vou cobrir a oferta na convenção de espadas⁶⁰ com dois sem trunfo e gambito⁶¹ do Rei, assim – (*descarta-se*) e o morto de oeste salta dois para Bispo⁶² da Dama quatro, assim.

MAGNO (*enquanto joga cartas*): *Faites vos jeux. Rien ne va plus. Rouge et noir*⁶³. Zero.

CÍNTIA: Simão?

FLAUSINO (*triumfante e pondo-se em pé de um salto*) E eu pago para ver⁶⁴!

CÍNTIA (*imperturbada*): Mostro⁶⁵

FELICIDADE: Tomo⁶⁶.

MAGNO: Corto.⁶⁷

FLAUSINO: *Bluff*.

⁵⁴ Embora todos os termos usados nesta frase sejam específicos do bridge, esta sequência não se enquadra nas regras deste jogo, não fazendo qualquer sentido para quem as conheça.

⁵⁵ “rook”, no original, termo de xadrez.

⁵⁶ A organização do jogo segundo os pontos cardeais é característica do bridge.

⁵⁷ “banker”, no original, embora comum a vários jogos de cartas, não faz parte do jogo de bridge.

⁵⁸ Outro exemplo de uma sequência de termos específicos do bridge que não se enquadra nas regras do jogo, sendo, por isso, totalmente absurda.

⁵⁹ Ver nota 29.

⁶⁰ “spade convention”, no original, termo de bridge.

⁶¹ Termo específico do jogo de xadrez

⁶² “Bishop’s Queen”, no original, mistura de termos de xadrez e bridge.

⁶³ Sequência de termos do jogo da roleta, geralmente ditos em francês pelo *croupier*.

⁶⁴ Expressão usada no jogo de poker.

⁶⁵ Ver nota 30.

⁶⁶ “huff”, no original, termo do jogo das damas.

⁶⁷ Ver nota 48.

CÍNTIA: Batota.

FELICIDADE: Bancarrota.

MAGNO: Xeque.

FLAUSINO: É meu⁶⁸.

CÍNTIA: E vale assim?

FELICIDADE: Não foi fora⁶⁹.

MAGNO: Na muche⁷⁰!

FLAUSINO: Bingo! (*Climax*)

CÍNTIA: Não! Simão – é a sua noite de sorte!

FELICIDADE: Isso é o que vamos ver – a noite ainda não acabou, Simão Gascoygne!

(*Sai rapidamente.*)

FLAUSINO (*seguindo FELICIDADE com os olhos*): Manobra de diversão – cheira-se a léguas. (*Para MAGNO*) Oh, sim, ela está totalmente inocente já vi disto vezes sem conta. E também já o vi a si antes, não vi? Estranho – há qualquer coisa em si---

MAGNO: Quer ir dar uma volta no roseiral, Cíntia?

CÍNTIA: Não, Magno, tenho que falar com o Simão

FLAUSINO: Daí não leva nada, já sabe.

MAGNO: Acha que não?

FLAUSINO: Ela sabe o que lhe convém. Não sou desprovido de uma certa influência no meio dos que pretendem atrair os holofotes – ela não me vai deixar por um inválido muito disfarçado.

MAGNO: Há um velho ditado canadiano ---

FLAUSINO: Não me venha com isso – eu topei-o logo no início – ah, pois, os da sua laia não são tão espertos como pensam.... Mais cedo ou mais tarde lá fazem a vossa asneirita. ... Por falar nisso, onde é que foi que eu o vi?... Decididamente eu já ---

MAGNO (*saindo*): Bem, acho que vou olear a minha arma. (*Sai*)

FLAUSINO (*na direcção de MAGNO*): *Bluff* duplo! – (*para CÍNTIA*) Já vi disto vezes sem conta.

⁶⁸ “Snap”, no original, nome de um jogo de cartas e voz que se dá quando o seu objectivo é atingido.

⁶⁹ “Not out”, no original. Esta personagem entra duas vezes em cena com atitude de quem estava a jogar ténis e gritando “Out”.

⁷⁰ “Double top”, no original, expressão que pode ser usada no jogo de dardos.

CÍNTIA: Acho que o Magno suspeita de alguma coisa. E a Felicidade? Simão, houve alguma coisa entre você e a Felicidade?

FLAUSINO: Não, não – isso está tudo acabado. Limitei-me a lisonjeá-la um bocadito enquanto tomávamos uma bebida, disse-lhe que havia de chegar longe, esse tipo de coisa. Credo, o barulho que já se fez por causa de um simples namorico ---

CÍNTIA (*ao mesmo tempo que D. CANSEIRAS entra lá atrás*): Se descubro que me levou a trair o meu querido marido Alberto com falsas promessas – Sou capaz de o matar, Simão Gascoygne!

(*“Cai o pano” como anteriormente. D. CANSEIRAS e CÍNTIA saem. FLAUSINO começa a segui-las.*)

LUNA: *Flausino!*

(FLAUSINO pára.)

LUNA: Por amor de Deus controle-se.

FLAUSINO: Não consigo.

LUNA: Que acha que está aí a fazer? Está a tornar tudo isto numa total farsa.

FLAUSINO: Eu sei, eu sei – mas não posso viver sem ela. (*Vai fazendo percursos erráticos e neuróticos pelo palco.*) É claro que me vou demitir. Não quero saber, sou um caso perdido, estou a dizer-lhe --- (*Chegou junto do corpo. Olha para ele surpreendido, hesita, curva-se e volta-o para cima.*)

LUNA: Flausino, pense na sua família, nos seus amigos – no seu elevado prestígio no mundo das artes e letras – olhe lá, o que é que está a fazer?

(FLAUSINO olha fixamente para a cara do cadáver.)

Flausino... deixe estar isso. Venha sentar-se aqui – que se passa consigo?

FLAUSINO (*com voz sumida*): É o Higgs.

LUNA: O quê?

FLAUSINO: É o Higgs.

(Pausa)

LUNA: Não seja parvo.

FLAUSINO: Estou a dizer-lhe que é o Higgs!

(LUNA soergue-se. Perplexo.)

Não entendo... Está morto.

LUNA: Morto?

FLAUSINO: Quem queria...?

LUNA: Deve ter estado aí este tempo todo...

FLAUSINO:... matar o Higgs?

LUNA: Mas o que está ele aqui a fazer? Eu hoje estava a substituí-lo...

FLAUSINO (*voltando-se*): Luna?...

LUNA: (*pasmado, em voz baixa*) Então agora sou eu e o Lebreiro.

FLAUSINO: *Luna...?*

LUNA (*balbuciente*): Mas juro que...

FLAUSINO: Já percebi tudo---

LUNA: Mas eu não---

FLAUSINO (*em voz baixa*): Meu Deus... então foi isso. ... (*Alto*) Luna – agora vejo ---

LUNA: - Juro que não---

FLAUSINO: Agora – finalmente – estou a ver tudo---

(*Há um tiro e FLAUSINO cai morto.*)

LUNA: Flausino! (*Corre para o corpo de FLAUSINO.*)

(*CÍNTIA aparece junto às portas envidraçadas. Pára e olha fixamente. Tudo tal como anteriormente.*)

CÍNTIA: Oh, meu Deus – o que aconteceu, Inspector?

LUNA: (*quase para si próprio*): Está morto... (*Levanta-se*) É um bocado brutal, não é? – um bocado radical! – Ele podia ter lá os seus defeitos – Admito que era um velho safado e... Quem fez isto e porquê?

(*LUNA volta-se para a encarar. Levanta-se e encaminha-se rapidamente para o seu lugar. Antes de lá chegar é interrompido pelo som de vozes.*)

(*SIMÃO e MASTIM ocupam os lugares dos críticos.*)

(*LUNA estaca.*)

SIMÃO: Dizer que não tem ritmo, sentido, objectivo, interesse, dramatismo, vivacidade ou originalidade é simplesmente dizer que, por acaso, não faz lá muito o meu género. Basta comparar esta manta de retalhos com os grandes mestres⁷¹ para verificar que o que aqui temos não passa de uma bagatela que não faz mesmo o meu género.

MASTIM: Lamento ser brusco mas não há escapatória possível. Falta-lhe ritmo. Uma perfeita manta de retalhos.

⁷¹ “masters of the genre”, no original. Optou-se por uma tradução alternativa, em virtude de, nesta tradução, a palavra género já registar duas outras ocorrências de sentido distinto.

SIMÃO: Irei mesmo mais longe. Aqueles que tiveram a felicidade de estar na *Comédie Française* na Quarta-feira passada não necessitarão que lhes recorde que ataques de histeria não substituem *éclat*⁷².

MASTIM: Falta-lhe *élan*⁷³.

SIMÃO: Parte do elenco parece ter desistido por completo de actuar, por certo chocados, e com toda a razão, por se verem envolvidos numa noite que poderia, e sem dúvida irá, fazer os anjos chorar⁷⁴.

MASTIM: Não sou puritano mas sou incapaz de ver qualquer justificação para a torrente de obscenidades e alusões sexuais impingida a um público desprevenido sob a capa da modernidade a qualquer preço...

(*Por trás de LUNA, entraram FELICIDADE, MAGNO e D.CANSEIRAS, de modo que ele se volta para os encarar em semi-círculo*)

MAGNO (*apontando para o corpo de FLAUSINO*): Bem, Inspector, é este o homem que procurava?

LUNA: (*cautelosamente*):... É... É...

CÍNTIA: É o Simão...

LUNA: É... É... o pobre... (*Mais alto*) Isto é alguma espécie de brincadeira?

MAGNO: Se é, Inspector, é de muito mau gosto.

(*LUNA recompõe-se e torna-se galvânico, um pouco frenético, com pesar por FLAUSINO.*)

LUNA: Muito bem! Vou descobrir quem fez isto! Quero que todos vão para as mesmas posições em que estavam quando o tiro foi disparado (*mexem-se; histericamente*); Ninguém sai da casa! (*Voltam para trás.*)

MAGNO: Parece-me que todos nós tivemos oportunidade de disparar o tiro, Inspector-

LUNA (*furioso*): Eu não sou---

⁷² Ver nota 36.

⁷³ Ver nota 35.

⁷⁴ “will make angels weep”, no original. Stoppard “toma emprestada” uma famosa expressão de Shakespeare em *Measure for Measure*, II Acto, Cena 2 :

“ But man, proud man,
Drest in a little brief authority,
Most ignorant of what he ’s most assured,
His glassy essence, like an angry ape,
Plays such fantastic tricks before high heaven
As **make the angels weep.**” (Shakespeare, 1969).

Contudo, o autor introduz uma alteração de tempo verbal e de estrutura frásica que impossibilita o uso, neste contexto, da tradução de M. Gomes da Torre: “os anjos faz chorar” (Shakespeare 2001: 63)

MAGNO: Mas qual de nós o queria fazer?

LUNA: Talvez o senhor, Major Magno!

MAGNO: Porque haveria eu de o querer matar?

LUNA: Porque ele o tinha debaixo de olho – sim ele topou-o logo desde o início – e o senhor deu-lhe um tiro mesmo quando ele estava prestes a revelar que o senhor matou – (LUNA *aponta, faz uma pausa, e depois encaminha-se para o corpo de Higgs e vacila*) – matou – (*vira Higgs para baixo*) – este ... sujeito.

MAGNO: Mas que motivo teria para o matar? (*Pausa.*) Quem é este sujeito? (*Pausa.*) Inspector?

LUNA (*erguendo-se*): Não sei. Não se parece com ninguém que eu conheça. (*Pausa longa.*) Bem... então...

D.CANSEIRAS: Inspector?

LUNA (*ansiosamente*): Sim? Sim, o que foi, cara senhora?

D.CANSEIRAS: Estando eu, por acaso, a entrar nesta sala, hoje cedo, para fechar as janelas, calhou ter escutado inadvertidamente um comentário feito a sua senhoria pelo falecido Simão Gascoygne, a saber – “Eu mato quem se meter entre nós!”

LUNA: Ah – pois – bem, aí está, então. Este... sujeito... (*apontando*) obviamente foi morto (*apontando*) humm ... pelo (*pausa*) Simão.

CÍNTIA: Mas ele não se meteu entre nós!

MAGNO: Então, quem é que matou o Simão?

D.CANSEIRAS: Num momento posterior ao comentário já relatado, também calhou que eu estivesse a uma distância que me permitiu ouvir um comentário feito ao falecido por Lady Muldoon, neste caso, “Sou capaz de o matar, Simão Gascoygne!” espero que não se importe que eu o mencione.

LUNA: Não, de modo algum. Ainda bem que o fez. É a partir destes comentários casuais que nós na polícia compomos o nosso quadro completo, antes de procedermos à detenção. Já não tarda muito, parece-me, e devo preveni-la, Lady Muldoon, de que tudo o que disser---

CÍNTIA: Sim! – Eu odiava o Simão Gascoygne, porque ele me tinha em seu poder! – Mas não o matei!

D.CANSEIRAS: Numa ocasião prévia, Inspector, também calhou ter escutado inadvertidamente um comentário feito por Miss Cunningham, sem dúvida no

calor do momento, mas não me sai da cabeça como seria de esperar, a saber, “Estou capaz de o matar, Simão Gascoyne!”

LUNA: Ah! Peça final do quebra-cabeças! Parece-me que estou agora em posição de poder desvendar o mistério. Este homem (*o cadáver*) era, é claro, McCoy, o canadiano que, como já ouvimos, ao encontrar Simão Gascoyne na rua e ao ser importunado com o pedido de umas moedas para uma maçã caramelizada, lhe deu uma cachaçada, e berrou, “E que tal isto, para recordares com rancor, ó mandrião das lamúrias!” já lá vão tantos anos. Gascoyne esperou pela sua hora, mas, no momento certo, seguiu o rasto de McCoy até esta casa, tendo, pelo caminho, conhecido na região uma rapariga simples e ambiciosa da província. Ele tinha charme e poder de persuasão – disse-lhe, não tenho qualquer dúvida, que ela subiria rapidamente – e ela, lisonjeada pela sua sofisticação, levada pelas suas promessas de a lançar para o estrelato, cedeu aos seus desejos básicos. Talvez o amasse. Nunca o saberemos. Mas no momento exacto do triunfo que lhe tinha prometido, os seus olhos pousaram sobre uma outra – sim, refiro-me a Lady Cíntia Muldoon. Desde o primeiro instante em que a viu, deixou de haver qualquer outra mulher para ele – ficou enfeitiçado por ela, disposto a sacrificar fosse o que fosse, mesmo a si, Felicidade Cunningham. Apenas hoje – ao encontrá-lo aqui inesperadamente – você ficou a saber a verdade. Houve uma discussão azeda que acabou com a sua promessa de o matar – uma promessa que levou a cabo nesta mesma sala, mal teve oportunidade! E devo preveni-la de que tudo o que disser---

FELICIDADE: Mas isso não faz qualquer sentido!

LUNA: Não à primeira vista, *talvez*.

MAGNO: O Simão não podia ter sido morto pela mesma pessoa que matou o McCoy?

FELICIDADE: Mas, porque haveria algum de nós de querer matar um completo estranho?

MAGNO: Talvez ele não fosse um estranho para *um* de nós.

LUNA (*vacilando*): Mas o Simão era o louco, não era?

MAGNO: Quanto a isso só temos a sua palavra, Inspector. Só temos a sua palavra para uma quantidade de coisas. Por exemplo – McCoy. Quem é ele? O nome dele é McCoy? Haverá alguma verdade nessa história fantástica e implausível de um insulto desferido nas ruas do Canadá? Suponha, por um instante, que o louco, depois de ter morto este estranho desconhecido, por motivos íntimos e

inescrutáveis da sua esfera privada, foi interrompido antes de poder livrar-se do corpo, por isso, depois de cortar os fios do telefone, decidiu voltar ao local do crime, fazendo-se passar por – Mastim, Inspector da Polícia!

LUNA: Mas... eu não sou louco... tenho quase a certeza de que não sou louco...

MAGNO:... apenas para descobrir que na casa estava um homem, Simão Gascoygne, que reconheceu o corpo como sendo o de um homem contra quem o senhor acalentava um rancor enraizado---!

LUNA: Mas eu não o matei – tenho quase a certeza de que eu---

MAGNO: Desafio-o a responder-me! O senhor é o verdadeiro Inspector Mastim?

LUNA: Sabe muito bem que não sou! Que raio vem a ser isto?

MAGNO: Era mesmo o que eu pensava.

LUNA: Eu só sonhava... às vezes pensava---

CÍNTIA: Então era o senhor!

D.CANSEIRAS: O louco!

FELICIDADE: O assassino!

CÍNTIA: Oh, é horrível, horrível.

D.CANSEIRAS: O estranho no meio de nós!

MAGNO: Sim, nós tivemos a astúcia de suspeitar que ele havia de cá vir ter – e ele caiu na ratoeira!⁷⁵

LUNA: Que *ratoeira*?

MAGNO: Eu não sou o verdadeiro Magno Muldoon! – Foi um mero subterfúgio! – e *(levantando-se e retirando o bigode)* agora revelo-me como---

CÍNTIA: Quer dizer...?

MAGNO: Sim! – Eu sou o verdadeiro Inspector Mastim!

LUNA *(pausa)*: *Lebreiro!*

MAGNO *(com uma pistola)*: Fique onde está ou dispare!

LUNA *(recuando)*: Lebreiro! Você matou o Higgs – e o Flausino tentou dizer-me---

MAGNO: Pare em nome da lei!

(LUNA volta-se para correr, MAGNO dispara. LUNA cai de joelhos.)

Esperei muito tempo por este momento.

CÍNTIA: Então você é o verdadeiro Inspector Mastim.

⁷⁵ “trap”, no original. Optou-se pelo termo “ratoeira” como forma de reforçar a alusão que perpassa toda a peça a *The Mousetrap* (1954) de Agatha Christie. Em Portugal, *A Ratoeira* foi a tradução escolhida não só para título da referida peça, mas também para título do conto *Three Blind Mice*, de 1925, cujo enredo serviu de génese a *The Mousetrap*.

MAGNO: Mas não só! – tenho estado a viver uma vida dupla – pelo *menos*!

CÍNTIA: Quer dizer...?

MAGNO: Sim! – Foram dez longos anos, mas não me reconheces?

CÍNTIA: Quer dizer...?

MAGNO: Sim! – sou eu, o Alberto! – que perdeu a memória e se juntou à polícia, ascendendo por mérito ao posto de Inspector, o passado esquecido - até que o destino o atirou de volta para a casa que deixara para trás, de volta para a bela mulher que para aqui trouxera como sua noiva ainda menina – em resumo, minha querida, recuperei a memória e a tua longa espera acabou!

CÍNTIA: Oh, Alberto!

(*Abraçam-se*)

LUNA (*com uma ponta de admiração*): Lebreiro... seu filho da mãe matreiro.

(LUNA *morre*)

FIM

IV – Traduzir texto dramático

"The starting point is to be utterly faithful to the original," he¹ says. "But if you abide by that completely you are doing the author a disservice. An absolutely strict translation would not have enough give in it, so instead you have to turn it into dialogue that sounds natural in English." (Sierz 2005)

"Translation is a tricky business." Estas são as primeiras palavras do artigo de Aleks Sierz para o Daily Telegraph em 10 de Outubro de 2005 a propósito da peça *Heroes* traduzida por Tom Stoppard a partir de *Le Vent des Peupliers*, de Gérard Sibleyras. Com efeito, esta frase tão prosaica parece perfeita para condensar todas as dificuldades, inseguranças e dilemas com que a tradução nos confronta, sobretudo quando o objecto de tradução é uma obra literária. Quando a obra literária em questão é uma peça de teatro, levantam-se questões adicionais, como seja: qual o *skopos*² da tradução a efectuar? No presente caso, a tradução de *The Real Inspector Hound*, de Tom Stoppard é feita no âmbito de uma dissertação de mestrado, logo tem como destino primeiro a página e não o palco. A identificação do *skopos* traz, em princípio, implicações quanto à forma como a tradução dramática irá ser encarada:

Uma tradução "representável", "dizível" e "fluente", realizada a pensar na cena ou em íntima articulação com ela, tenderia a ser mais "aceitável" ou "domesticada" e assimiladora, enquanto que a tradução realizada a pensar na publicação, supostamente menos sensível às exigências da cena, seria mais "adequada" ou "estrangeirante". Como já antes se sugeriu, a verificação empírica de algumas destas tendências não pode ser erguida à condição essencial, como se existisse um inevitável alinhamento entre as opções tradutórias referidas.

(Carvalho 2009:66)

Nesta tradução tentou-se, contudo, encontrar o difícil equilíbrio entre as diferentes tendências que Paulo Eduardo Carvalho aqui definia e produzir um texto que, embora tentando manter-se fiel ao original, seja paralelamente fluente e representável:

The difficulty of translating for the theatre has led to an accumulation of criticism that either attacks the translation as too literal and unperformable or as too free and deviant from the original (Bassnet 1991: 123).

¹ Tom Stoppard.

² "The word *skopos* then, is a technical term for the aim or purpose of the translation"

(Vermeer 2002: 227).

Esta parece ser, aliás, a posição que Tom Stoppard advoga, na entrevista transcrita na citação em epígrafe, enfrentando ele próprio a tarefa de traduzir a peça de outro autor. Saliente-se a humildade com que expõe algumas das ciladas que o tradutor enfrenta no percurso da reescrita:

"You've come at an interesting time," says 68-year-old Stoppard. "After months of translating, I thought I knew what every word meant – and I've just discovered I was wrong." He thought the French word "niche" meant a recess, "but G  rald has just politely pointed out that it means kennel. As there's a stone dog on stage, that makes perfect sense. Before the end of the day, I'm sure there will be more kennel moments." (Sierz 2005)

Se um dramaturgo com o renome de Stoppard confessa as dificuldades com que depara quando assume o papel de tradutor, alguém que, sem gozar da autoridade de um escritor reconhecido, tenta traduzir um autor tão prestigiado e premiado como o próprio Stoppard enfrenta um desafio verdadeiramente intimidatório:

The degree of compromise in a refraction will depend on the reputation of the writer being translated within the system from which the translation is made. (André Lefevere 2002: 243)

O *skopos* que determinava a tradu  o que Stoppard fez de pe  as de Tchékhov permitia-lhe responder a questões fundamentais deste modo:

(...) For whom is the translator working?
My own answer is that the translator is working for the actor. When you write dialogue you're writing beats towards the bit you want the beats to go. (Chekhov 1997:vii)

(...) replace the question 'What is translation?' with 'What is translation for?' and the answer perhaps says something about the difference between, say, a novel and a play: the translation is for the event. (Chekhov 1997:viii)

Este ponto de vista enquadra-se nas observa  es feitas por Susan Bassnett sobre as especificidades da tradu  o do género dramático:

[I]f the theatre translator is faced with the added criterion of playability as a prerequisite, he is clearly being asked to do something different from the translator of another type of text.
(Bassnett 1991:122)

No presente caso, embora sem uma representa  o em vista, sem encenadores ou actores que se possam pronunciar quanto    "representabilidade" das solu  es encontradas ou quanto ao facto de as falas propostas serem facilmente "dizíveis", tentou-se, tanto quanto possível, imaginar um palco em que a ac  o se ia desenrolando, com actores, t  mb  m eles imaginários, cujas "diferentes vozes" iam testando a fluência e inteligibilidade das falas que lhes iam sendo atribuídas.

In or reading of plays we are placing ourselves, for the most part unconsciously, in the position of the producer and his entire company of actors, and any critical discussion of a play that is not in some sense the sketch of a production is not likely to enhance our understanding.

(Dawson 1979: 2)

Esta tarefa mostrou-se tanto mais problemática quanto as particularidades da escrita de Stoppard na língua de partida parecem, por vezes, erguer-se como obstáculos intransponíveis na reescrita interlinguística:

Stoppard's delight is in cognitive uncertainty, the polysemous ambiguity in language and the unreliability of perception. In consequence, Stoppard sometimes pushes "audible intelligibility" to the limit. (Meisel s.d.)

Estas dificuldades levam-me a subscrever por inteiro as preocupações, insegurança e insatisfação que o próprio Stoppard manifesta relativamente às suas recentes traduções de Tchékhov³:

You can't have too many English *Seagulls*: at the intersection of all of them, the Russian one will be forever elusive. (Chekhov 1997: v)

³ *The Seagull* (1997), *Ivanov* (2008), *The Cherry Orchard* (2009).

V – Problemas e opções na tradução de *The Real Inspector Hound*

Para além do título e dos nomes das personagens, que adiante serão alvo de reflexão e justificação alargada, os primeiros passos na tradução de *The Real Inspector Hound* são marcados pelo impacto causado pela extensão e pormenor da didascália inicial. De facto, as indicações de cena de grande parte das peças de Stoppard demonstram que o autor parece ter uma ideia bem definida quanto à forma como pretende que o palco seja preparado para a encenação das suas peças:

The set design, including sound and lightning, is always an integral part of the script rather than the interpretative decoration frequently left by dramatists to their directors. Stoppard's set directions echo – another form of twinning – the largest meaning of the play (Kelly 2001:121)

O autor reconhece essa tendência nas peças escritas em início de carreira mas, numa entrevista recente, afirma ter começado a deixar mais liberdade de opção aos seus encenadores:

When I was young, I used to put in too many stage directions, and so I asked the writer about that, and he said that he thought stage directions were fascist. At first I thought it was ridiculous, but I knew what he meant. And I've remembered it. (...) But there is also a liberation in not instructing the actors and director too much, because you never know what you might find. (Dickson 2008)

Sendo *Hound* uma das suas primeiras peças, as instruções quanto a cenário, iluminação e mesmo dispositivos sonoros são muito precisas, pelo que se considerou ser adequado abordar a sua tradução de forma quase literal. Por esse motivo, manteve-se a indicação quanto às condições de som exactamente como no original, apesar da consciência de que o desenvolvimento tecnológico das quatro décadas que entretanto decorreram tornaria anacrónica a utilização do tipo de microfones que o autor prescreve. Um outro ponto em que se revelou imprescindível reescrever as indicações de cena mantendo o conteúdo exacto das palavras do autor relaciona-se com a importância estratégica do sofá e da sua posição ou deslocação em palco de forma a ocultar ou desvendar o cadáver que permanecerá em cena durante toda a peça. A mesma preocupação pautou a tradução da didascália que introduz o Inspector Hound. Por se tratar de um momento crucial no desenvolvimento da acção, com implicações a vários níveis e onde a paródia e o humor são de primordial importância, importava transmitir

uma imagem exacta, passível de provocar efeitos semelhantes aos pretendidos no original.⁴

Como já foi referido, *The Real Inspector Hound* gira em torno da colisão entre dois mundos: por um lado, o mundo dos críticos teatrais num país, Inglaterra, em que os espectáculos teatrais proliferam e numa cidade, Londres, consensualmente considerada como a capital europeia do teatro, por esse motivo dotada de uma tradição e relevância de crítica teatral dificilmente encontrada noutros locais; por outro, o mundo (aqui parodiado) dos estereotipados romances policiais à maneira de Agatha Christie, envolvendo membros da aristocracia ou das classes superiores, isolados em tradicionais solares de província enquanto se tenta desvendar o mistério de um crime. Ao escolher estes dois mundos como alvo da sua sátira, o autor de *Hound* pode contar com o seu reconhecimento quase imediato por parte do público, de tal modo eles estão enraizados no espaço cultural de recepção a que a peça em primeira instância se dirige.

Ao tentar uma tradução de uma peça de tal forma informada por marcas culturais, a tradutora enfrenta múltiplos dilemas: deverá proceder a uma transferência cultural tão profunda que tente tornar invisível a alteridade do texto de origem, facilitando a compreensão dos espectadores através de alternativas radicadas na cultura de chegada? Esta opção, meramente retórica, apresentou-se desde logo como pouco razoável, dificilmente exequível e, sobretudo, cumulativamente abusiva e desnecessária.

Se, neste caso específico, considerarmos a teoria de Itamar Even-Zohar sobre polissistemas literários e a importância determinante do peso do polissistema que enquadra a obra original face à do polissistema que irá integrar a sua tradução, facilmente identificaremos como central o polissistema donde provém *The Real Inspector Hound*; em contrapartida, teremos de reconhecer o polissistema de chegada, o da dramaturgia portuguesa, como periférico. Esta distinção tem implicações para a forma como quer o processo translatório quer o seu resultado virão a ser considerados dentro deste polissistema. Poderemos, então, concluir que, nomeadamente no caso de uma dramaturgia (a portuguesa) cuja escassez tem com alguma frequência sido notada, as traduções acabam por ocupar um lugar central e decisivo na evolução da nossa cena teatral:

⁴ Ver anexo.

To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. (...) Moreover, in such a state when the new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire. (Zohar 2002: 200)

Se estas considerações se aplicam ao texto a traduzir, o mesmo poderá ser dito relativamente ao género que a obra parodia, uma vez que, de facto, a obra de Agatha Christie, em tradução para português, detém um lugar influente (quando não normativo) no âmbito do polissistema que respeita ao romance policial, dada a popularidade e difusão alcançada junto do público de diferentes gerações, parcialmente explicável pela quase inexistência de originais alternativos:

The same holds true for the second instance, that of relatively established literatures whose resources are limited and whose position within a larger hierarchy is generally peripheral. As a consequence of this situation, such literatures do not develop the same full range of literary activities (organized in a variety of systems) observable in adjacent larger literatures (which in consequence may create a feeling that they are indispensable). They may also “lack” a repertoire which is felt badly needed vis-à-vis, and in terms of the presence of, that adjacent literature. This lack may then be filled, wholly or partly by translated literature. For instance, all sorts of peripheral literature may in such cases consist of translated literature.

(Zohar 2002:201)

Partindo do pressuposto de que, em Portugal, este género de literatura é maioritariamente composto por obras traduzidas do inglês, assumiu-se que o ambiente cultural retratado na *play-within-the-play* seria já suficientemente familiar para o público português, dispensando intervenções de fundo que o aproximassem mais da realidade da cultura de chegada. Contudo, o facto de a peça satirizar esse mundo estereotipado determinou que, em algumas instâncias, transmitir o tom satírico de modo igualmente perceptível para uma outra cultura fosse particularmente difícil.

Em contrapartida, o mundo dos críticos teatrais londrinos não encontra paralelo na realidade portuguesa. Numa cena teatral não especialmente prolífera, os artigos de jornal sobre espectáculos de teatro não têm uma regularidade ou tradição que permita ao espectador português uma identificação imediata dos dois tipos a que Moon e Birdboot correspondem. A título de exemplo, transcreve-se um parágrafo de Francisco Luís Parreira, tradutor da peça *Terminus* do escritor irlandês O’Rowe que parece confirmar estas afirmações:

Outro traço distintivo de O’Rowe é o da linguagem. Quando pela primeira vez estreou entre nós um texto seu – *Agá o Piolho* (Howie the Rookie), Artistas Unidos, 2000 – logo **a notificação jornalística do espectáculo (evito a expressão “crítica teatral” por suspeitar de que carece entre nós de referente)**⁵ difundiu a portentosa tese de que O’Rowe “fazia lembrar Joyce”.

Francisco Luís Parreira (2008) “Do Prazer Negativo” Programa de *Terminus*

⁵ Sublinhado meu.

Este condicionamento, se bem que eventualmente reduza a fruição pelo público português de algumas das incidências satíricas facilmente perceptíveis pelo público a que o texto de Stoppard originalmente se dirige, não se configurou como obstáculo impeditivo de compreensão, ainda que esta possa não atingir todos os níveis de significação. Optou-se, portanto, por manter tão intactas quanto possível as marcas culturais do texto original, em total consonância com a posição defendida por Paulo Eduardo Carvalho:

(...) não abdicando nunca da alteridade cultural e histórica que cada texto, assumidamente vindo de outro espaço e de outro tempo, de forma tão nítida, para mim sempre reclama.
(Carvalho 2004:119-20)

Um exemplo da estranheza que pode provocar num leitor ou espectador português a situação particular dos dois críticos teatrais, que as personagens de Moon e Birdboot encarnam, será a das hierarquias existentes entre críticos teatrais de um mesmo jornal e as consequentes invejas e frustrações daí decorrentes. Esta é uma questão da maior centralidade em *Hound*, mas pareceu-nos que, após o primeiro momento, a relação entre as personagens vai ficando progressivamente mais clara, podendo mesmo ser equiparada a situações semelhantes verificadas noutras profissões. Logo nos primeiros momentos da peça, há uma outra ocorrência que poderá parecer bem mais disparatada ao público português do que ao inglês: toda a cena que se centra na caixa de bombons *Black Magic* e a enumeração de sabores dificilmente seria observável na plateia de um teatro português, mas mais não é do que a sátira a um curioso hábito do público britânico em salas de espectáculos.

No diálogo dos críticos há ainda um momento, propositadamente exagerado e quase absurdo, em que Birdboot convida Moon a visionar diapositivos com a reprodução em néon dos seus comentários críticos a uma determinada peça. Essa prática, habitual nas frontarias e átrios dos teatros londrinos, não parece ter equivalente na cena teatral, portuguesa, o que, para um receptor português, hipoteticamente exacerbará o seu carácter risível.

Um dos maiores dilemas enfrentados nas decisões a tomar perante a tradução de *The Real Inspector Hound* prende-se com a opção pela tradução dos nomes de quase

todas as personagens. Apesar da consciência de que a norma geralmente adoptada é a de manter os nomes próprios do original, neste caso considerou-se que as implicações inerentes aos nomes de certas personagens e as bem marcadas intenções risíveis do autor ficariam perdidas caso não se tentasse uma tradução que, ainda que sem conseguir abranger todos os sentidos implícitos nos nomes originais, ajudasse, tão bem quanto se soube e pode, a aceder ao subtexto e ao humor que determinaram as escolhas de Stoppard.

De facto, o autor reconhece em diversas entrevistas e depoimentos a importância que atribui aos nomes escolhidos para as suas personagens:

I think the thing is, so much of one's work has to do with free association that it would be odd if one didn't bring the same sort of concern to the naming of characters. (...) So it's not really a matter, as you see, of a particular character having to have a particular name, **it's just that the name itself must be right.**⁶ All I know is that if you're actually writing a play and somebody ought to be called Boot and is called Murgatroyd, it's impossible to continue.

(Hudson et al 1994: 71)

Nesta peça em particular, o conjunto de alusões convocado pelos nomes das personagens começa a evidenciar-se, como já foi referido, desde logo no título da peça. Com efeito, a escolha de Hound para nome do Inspector em torno de quem gira a *play-within-the-play* sobrepõe ao sentido primeiro do termo (“a dog kept or used for chase, usually one hunting by scent”), enriquecido pela alusão ao famoso romance de Conan Doyle, um segundo sentido – figurado, mas consagrado pelo seu uso frequente em inglês: “applied opprobriously or contemptuously to a man” (*Oxford Universal Dictionary*). Ao optar pela tradução do nome desta personagem como “Mastim” tentou-se conciliar estas três vertentes, ainda que de forma imperfeita. De facto, relativamente a *The Hound of the Baskervilles*, traduzido para português como *O Cão dos Baskervilles*, a alusão acaba por adquirir contornos mais subtis mas, não sendo de considerar “Cão” como uma hipótese razoável, a escolha de “Mastim” afigurou-se como alternativa com alguns traços semelhantes. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* define “mastim” como “grande cão para guarda de gado”; se a função dos dois tipos de cães difere, o facto de se tratar de um animal de grande envergadura parece compensar a diferença. O mesmo dicionário acrescenta ainda dois sentidos figurados a esta palavra: “pessoa maledicente, difamatória” e “agente de polícia”.

Também os nomes das personagens dos dois críticos, Moon e Birdboot, pareciam exigir uma reescrita na versão portuguesa. Se tivermos presente o título do

⁶ Sublinhado meu.

único romance de Stoppard, *Lord Malquist & Mr Moon* (1966), veremos que não é a primeira vez que o autor escolhe este nome para um dos seus protagonistas:

Talking of Inspector Hound, can I ask about the elements in the plays that one might call recurrent private calls – matters of nomenclature, in particular, like all those Moons, not to mention the moon?

I'm afraid the answer to that, is Holly devoid of interest. When I was in Bristol I went to see Paul Newman in *Left-Handed Gun*, and at one point of this film there's a reflection of the moon in a horse-trough. They're all drunk as far as I remember, and suddenly they shoot the reflection of the moon, the water explodes, and Newman is also shouting the word Moon, which is the name of one of the characters in the film. About this time I was writing the first draft of *The Real Inspector Hound*, and I needed a name for one of those critics. At a certain point in an early draft – I don't think it's in the play any more – the name of this character was cried out in the same sort of spirit, so I called him Moon. And for one reason or another, Moon is a very good name for the sort of person I write about quite a lot – obviously, he could be called Blenkinsop for you. (Hudson et al 1994: 70-71)

Se, nestas palavras de Stoppard, a escolha do nome Moon para o crítico de *Hound* parece absolutamente fortuita, a “coincidência” de este nome aparecer repetidas vezes nas suas obras acaba por merecer reflexões adicionais não só por parte do próprio autor mas também por parte da crítica, atribuindo às personagens assim nomeadas características específicas, a ponto de Stoppard se chegar a identificar como um “Moon”:

Stoppard gave the same name to other early innocents. “Moon” he said, is a person to whom things happen”. Then he added: “I’m a Moon myself”. (Hunter 2000: 18)

The characters in his novel – Lord Malquist as the callous dandy and Mr. Moon as the unfortunate innocent to whom bad things happen – appear in a few of his early works by personality, if not by name (although the name “Moon” was used in several of his works). Stoppard has identified himself as being a “Moon,” although some critics would argue that he's more a “Malquist.” (Bloom 2003: 14)

Já a propósito do menos comum nome do outro crítico, Birdboot, Stoppard atribui a sua repetida escolha a factores inconscientes:

(...) I can't help noticing the conscious and unconscious recycling. I remembered that I gave Moon's name to one of the two critics in *The Real Inspector Hound* but I had utterly forgotten that the second critic, Birdboot, shared his name with Malquist's butler. These facts have absolutely no significance. (Stoppard 1980: viii)

Todas estas considerações contribuem para que seja impossível ignorar a relevância dos significados e das alusões atribuíveis a estes nomes:

Perhaps the significance of his name, in this play and in other Stoppard works, might be considered at this point. “Moon” implies a touch of madness but also the image of one body in space floating around another, more significant body. And that is just what Moon is, a second-stringer floating about a world that regards him as minor appendage.

Birdboot, whose name suggests the ultimate triviality, is quite properly the opposite of Moon. He is decidedly content with life, a sensualist in the tradition of Jane of Lord Malquist and Mr Moon. He is plumpish, Stoppard indicates, and during the performance he daintily identifies some of his cravings with some exotic chocolates. He also frequently indulges in affairs with actresses. (Cahn 1979: 95-96)

Em consequência, a escolha de nomes em português capazes de convocar associações semelhantes provou ser particularmente difícil. No caso de Moon, a tradução por “Lua” parecia demasiado estranha dentro da tradição onomástica portuguesa, pelo que se optou por “Luna” que partindo da mesma raiz etimológica permite associações com “lunático”, definido como “indivíduo de humor inconstante, ou que é dado a divagações, que vive no mundo da Lua” (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*). Já em relação a Birdboot, a escolha teve de passar por procedimentos menos evidentes, dado este nome não corresponder a um significado certificado por qualquer dicionário. Deste modo, a versão encontrada para este nome resulta de uma escolha assumidamente pessoal: partiu-se de uma das componentes do nome, a palavra “bird” que em calão britânico também significa “a maiden, a girl” (*Oxford Universal Dictionary*), para a associar ao sentido de uma expressão idiomática que faz uso da palavra “boot”: “to be given the boot (informal): to be told by your boyfriend or girlfriend that they do not want to see you any more” (<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/boot>). Na pesquisa de um nome português que, ainda que remotamente, correspondesse a esta associação de ideias surgiu o já anacrónico adjectivo “flausina”, com duas definições distintas: 1. “antiquado: rapariga que vestia de acordo com todas as extravagâncias da moda” (*Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 7ª Edição*); 2. como sinónimo (<http://www.infopedia.pt/ingles-portugues/floozy>) para palavra de calão “floozy”- “an insulting word for a woman who likes to attract men and have sex” (<http://www.macmillandictionary.com/dictionary>). Uma investigação num dicionário de antroponímia portuguesa revelou ser o nome “Flausina” uma “deturpação popular de Eufrosina. É bastante raro em Portugal, sobretudo no masculino.” (<http://www.infopedia.pt/antroponimia/flausina>).

Na lista de personagens de *The Real Inspector Hound*, outros casos foram alvo de especial atenção. Mrs. Drudge, a primeira a entrar em cena na *play-within-the-play*, desempenhando em simultâneo o papel de serviçal e de verbalizadora de didascálias, carrega um nome cujo significado se adequa na perfeição à sua função: “someone who has to do a lot of boring and unpleasant work” (<http://www.macmillandictionary.com/>).

O facto de, enquanto sobrenome, ser bastante invulgar demonstra a intencionalidade da escolha de Stoppard, contribuindo decisivamente para a caracterização da personagem. Na tradução para português, e dado que não é nossa tradição designar personagens femininas pelo sobrenome, impunha-se encontrar um nome próprio cujo efeito se aproximasse do obtido no original. Na ausência de opções dentro da antroponímia portuguesa com a riqueza de sentido adequada, optou-se por atribuir à personagem o nome de Dona Canseiras, estabelecendo uma espécie de paralelo com o nome português “Dores” com conotações religiosas e um tanto caído em desuso.

Também o nome do substituto de Moon, o ignorado mas vingativo Puckeridge, acabou por se mostrar mais preenchido de significado do que à primeira vista se poderia pensar. Com efeito, uma pesquisa mais aprofundada revelou ser esse o nome de uma raça especial de cães de caça à raposa provenientes da vila com o mesmo nome: “Puckeridge Foxhounds: Hertfordshire, Essex, Cambridgeshire”⁷. Esta descoberta, se bem que um tanto rebuscada, parece encaixar-se no tipo de alusões e trocadilhos que caracterizam a linguagem de Stoppard. Na transposição para português imponha-se encontrar um nome com potencialidades similares. Dada a ausência de tradição entre nós da caça à raposa, seria lógico substituir o nome por o de uma outra raça de cães de caça, sendo “Perdigueiro” a mais óbvia, porque mais comum. Contudo, essa opção pareceria porventura demasiado evidente, não correspondendo aos caminhos mais “tortuosos” percorridos por Stoppard: por esse motivo se entendeu que Lebreiro – “caçador de lebres (diz-se do animal)” (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*) – seria uma opção mais adequada.

Relativamente às outras personagens, cujos nomes não parecem conter significados ou alusões de particular relevância, foi decidido reescrevê-los na sua versão portuguesa mantendo, assim, alguma homogeneidade no tratamento dos nomes próprios: Felicidade para Felicity, Simão para Simon, Cíntia para Cynthia, Magno para Magnus. A excepção a este procedimento ocorreu somente com o nome de Myrtle, a

⁷“This is the home page for the the Puckeridge Foxhounds. We hope you enjoy what you see and look forward to meeting you. Hunt History: The Hunt dates back to 1725 when hounds were kept at Cheshunt and the country was also that of the Hertfordshire. The country, as now constituted, has existed since 1799. In 1970 the Puckeridge amalgamated with the Newmarket and Thurlow to form the Puckeridge & Thurlow; but in 1992 this union was dissolved and the re-established Puckeridge reverted to its old boundaries. The Mastership has been in the Barclay family continuously for over a hundred seasons. The breeding of all the hounds can be traced back to 1725 through the Stud Book.”
<http://www.puckeridgehunt.co.uk/index.html>

apenas mencionada mulher de Birdboot, uma vez que a tradução portuguesa “murta” não tem tradição de uso como nome próprio. Considerou-se que, neste caso, manter o sentido da palavra original não era relevante e comportaria um estranhamento descabido no contexto desta personagem. A opção por Marília deveu-se a ser um nome igualmente comum em português e com algumas semelhanças fonéticas e morfológicas com o original.

Ainda no que aos nomes diz respeito, manter o nome do crítico principal, por cujo desaparecimento Moon tanto anseia e que acaba por se revelar como o cadáver não identificado que jaz em palco desde o primeiro momento, foi uma decisão tomada após se ter verificado que, nos anos sessenta, o nome Higgs se tornou famoso no campo da Física como uma partícula ainda por identificar, frequentemente referida⁸ como “Missing Higgs”. Numa peça em que a pergunta “Where is Higgs?” parece ser uma preocupação permanente, esta escolha de nome para o desaparecido crítico não se afigurava como uma coincidência e optar pela sua manutenção tornava-se quase imperativa, em função das muito recentes experiências levadas a cabo pelo CERN (*European Organization for Nuclear Research*) que colocaram o bosão de Higgs (ou partícula de Deus, numa designação mais mediática) no topo da actualidade.

Do mesmo modo, no caso das personagens designadas por nome próprio e sobrenome, optou-se por manter os sobrenomes originais, traduzindo apenas o nome próprio. Tal é o caso de Simão Gascoygne, de Felicidade Cunningham e da família aristocrática que habita “Muldoon Manor”. Os motivos para esta decisão prendem-se com o facto de não se vislumbrar nestes sobrenomes qualquer significado ou alusão digna de nota e de se pretender manter reconhecível, como acima foi referido, o ambiente estrangeiro em que a acção decorre, propósito para o qual também contribuem os títulos nobiliárquicos “Lorde” e “Lady” que antecedem o sobrenome Muldoon.. A mesma justificação aplica-se aos topónimos, que nesta tradução foram mantidos inalterados face ao texto de partida.

Os desafios colocados pelas particularidades culturais que radicam o texto de Stoppard nas tradições – dominante, mas não exclusivamente literárias – da língua

⁸ Many of the experiments circulating in the world's particle accelerators are looking into the mechanism that gives rise to mass. Scientists at CERN, as well as at Fermilab in Illinois, are hoping to find what they call the "Higgs boson." Higgs, they believe, is a particle, or set of particles, that might give others mass.(...) the Higgs mechanism, postulated by British physicist Peter Higgs in the 1960s.(...) The question of mass has been an especially puzzling one, and has left the Higgs boson as the single missing piece of the Standard Model yet to be spotted.
<http://www.exploratorium.edu/origins/cern/ideas/higgs.html>

inglesa fazem-se sentir de forma aguda quando os tradutores se confrontam com passos do seu texto que validam os seguintes juízos: “Puns, allusion, word play of all kinds keep audiences alert and amused”; “He delights in linguistic trickery, double meanings, and homonymic phenomena” (Sommer s.d.: s.p.; Cahn 1979: 33). Tomemos como exemplo um passo em que Stoppard consegue não só “forjar” uma imitação de provérbio com pretensos conteúdos de sabedoria popular, como construir um trocadilho à volta da quase homofonia das palavras “weather” e “whether”:

MRS DRUDGE: Ah, but now that the cuckoo-beard is in bud there'll be fog before the sun hits Foster's Ridge.

SIMON: I say, it's wonderful how you country people really know weather.

MRS DRUDGE; (*Suspiciously.*) Know whether what? (Stoppard 1996: 12)

D. CANSEIRAS: Ah, mas agora que o dente-de-leão está em botão vamos ter nevoeiro antes de o sol dar na cumeeira de Foster.

SIMÃO: Caramba, é extraordinário o modo como vocês no campo entendem mesmo do tempo .

D. CANSEIRAS: (*desconfiadamente*) Tempo de quê? (Página 49)

A estratégia adoptada, só desculpável por não se tratar aqui de um provérbio genuíno, foi a de tentar “forjar” um outro provérbio que soasse credível dentro da tradição portuguesa; deste modo, ignorou-se o verdadeiro significado de “cuckoo- beard” – “old name for shamrock”⁹ – e escolheu-se uma outra planta, “dente-de-leão”, por permitir a formação de uma rima com “botão”, favorável ao suposto tom de sabedoria popular que caracteriza este passo. Quanto ao jogo de palavras na interrogação de Mrs Drudge / D.Canseiras, fez-se corresponder o equívoco entre “tempo” cronológico e meteorológico ao equívoco foneticamente sustentado no texto de partida.

Se Stoppard retira assim partido de possibilidades verbais com origem na cultura popular, as actividades de lazer próprias dos grupos sociais elevados que se *definem* justamente pelo lazer emergem com alguma regularidade no âmbito de referência do seu drama. Um exemplo virtuosístico do uso do inglês para tratar jocosamente uma dessas práticas, com consequências complexas para o trabalho translatório, surge ainda numa fase inicial de *Hound*, quando Mrs Drudge tenta convencer Simon a não partir, dizendo-lhe:

They would be very disappointed. It is some time since we have had a four for pontoon bridge at the Manor, and I don't play cards myself. (Stoppard 1996: 13)

⁹ <http://dict.leo.org/forum/viewGeneraldiscussion.php?idThread=629239>

Stoppard combina neste passo referências a dois jogos de cartas diferentes – o *bridge*, obviamente, mas também *pontoon*, o nome por vezes dado ao jogo que é hoje mais conhecido como *blackjack* ou *twenty-one* – para dar saliência inesperada ao sentido genérico (o de “ponte”, de um tipo ou outro) que emerge reforçado da colocação dos dois nomes em adjacência. No seu recorte pleno, este jogo verbal e conceptual dificilmente poderá ser vertido para outra língua, por estar vinculado a desenvolvimentos semânticos e lexicais específicos do inglês; nesta tradução, optou-se por uma versão algo perifrástica e explicativa, em que à relação de sinonímia parcial que no inglês se verifica entre *bridge* e *pontoon* se substitui a correspondência interlinguística entre *bridge* e “ponte”:

Elas ficariam muito desapontadas. Já há muito tempo que ninguém fazia a ponte para os quatro de uma partida de bridge e eu própria não jogo às cartas. (Página 52)

A apropriação, jocosa ou não, de passos de textos canónicos integra a gama de práticas intertextuais que pontuam o texto de Stoppard, e o autor maior da tradição literária e dramática inglesa é, nesse quadro, uma presença recorrente. É revelador que uma das citações shakespearianas no texto de *Hound* surja no diálogo entre as duas personagens – os críticos Moon e Birdboot – cujo discurso mais prontamente demanda outros textos. No passo em causa, as suas vozes cruzam-se, mas na realidade os dois críticos estão em monólogo: Birdboot, sobre o seu caso amoroso mais recente; Moon, sobre o quadro de rivalidades que marca a sua profissão. O passo de *Henrique IV, II Parte* que Moon (re)cita – “Uneasy lies the head that wears the crown” (3.1.33) – provém de um soliloquio do rei sobre a solidão e inquietude de um soberano. A incidência que Stoppard dá a esta reflexão de um monarca usurpador (no quadro da conturbada história inglesa de finais da Idade Média) sobre as incertezas do poder – impenda tal reflexão sobre as ansiedades sócio-amorosas de Birdboot ou as profissionais de Moon – adquire um recorte burlesco que não se apagará sequer com o desfecho da peça, marcado pelo assassinio dos dois críticos pelo seu substituto (como que terceiro numa linha de sucessão). Na presente tradução, optámos por seguir a mais recente versão de *Henrique IV, II Parte* – “Deita-se inquieta a cabeça coroada”¹⁰; por coincidência, a opção do tradutor pela fórmula “deita-se...” encontra uma inserção no texto de Stoppard que maximiza o reconhecimento jocoso das preocupações lúbricas de

¹⁰ No prelo; cito com a gentil permissão do tradutor, Gualter Cunha.

Birdboot, que na fala anterior declarava: “conheço aquele hotel bem simpático, muito discreto, o gerente é um homem vivido---” (Página 71).

Estes são apenas alguns exemplos da amplitude dos desafios que o texto dramático de Stoppard – e, em particular, *The Real Inspector Hound* – pode colocar ao tradutor. As complexidades deste texto de partida, porque indistintas da relação que estabelece com uma vasta gama de outros textos, tornam-lhe aplicável o diagnóstico que Jorge Luís Borges um dia produziu sobre algumas das versões d’*As Mil e Uma Noites* que lhe mereceram especial atenção: “[They] can only be conceived *in the wake of a literature*. Whatever their blemishes or merits, these characteristic works presuppose a rich (prior) process” (Borges 2004: 106). O facto de aqui se propor tal juízo não para uma tradução, mas para um original, apenas demonstra que, se de um ou outro autor se diz por vezes que é “um escritor de escritores”, de Stoppard se poderá dizer (sem que em momento algum tal sugira facilidade) ser “um escritor de tradutores”.

VI – CONCLUSÃO

With translation (...) one feels that the Chekhovian moment in utterance exists somewhere close to the intersection of all of the attempts to translate it, but none of these attempts is it.

(Mustich 2009)

Na fase final desta proposta de tradução, após meses de leitura e reflexão, estas palavras de Stoppard, proferidas a propósito de *The Cherry Orchard*, (a sua última tradução de uma peça de Anton Tchékhov¹, como que a justificar a relevância de uma nova tradução perante as inúmeras versões já disponíveis em língua inglesa, parecem cada vez mais sábias. No caso desta tradução de *The Real Inspector Hound*, não há conhecimento de outras traduções para português que tornassem este esforço redundante ou permitissem qualquer cotejo, mas as permanentes hesitações, as sucessivas reescritas a cada nova leitura do texto traduzido, demonstram o carácter esquivo daquela formulação exacta que uma e outra vez se procura.

No caso da tradução de texto dramático, como foi referido no capítulo anterior, as inúmeras considerações a ter em conta problematizam ainda mais a demanda, funcionando como uma espécie de espartilho limitativo das opções de escolha. Socorremo-nos, uma vez mais, da experiência de Stoppard enquanto tradutor para ilustrar as dificuldades que mesmo um autor de tão reconhecidos créditos confessa continuar a experimentar, a propósito da produção encenada por Sam Mendes de *The Cherry Orchard*, em Nova Iorque:

Although I gave Sam Mendes my translation of *The Cherry Orchard* many months ago, every day I am making small adjustments to it in rehearsal in Brooklyn. (Mustich 2009)

O esforço para encontrar uma formulação que consiga o difícil equilíbrio entre o dizível e a adequação ao contexto e à personagem, sem perder de vista uma dose desejável de economia, prende-se com a necessidade de estabelecer e manter um ritmo compatível com o desenvolvimento dramático. Na tradução de *Hound* o exemplo extremo deste tipo de dificuldade foi enfrentado nas duas cenas em que os intervenientes na *play-within-the-play* jogam um suposto jogo de bridge. A já mencionada² troca de palavras que tem lugar na segunda ocorrência deste jogo demonstrou ser talvez o desafio mais difícil de superar. Com efeito, nesta cena tão

¹ Traduções anteriores: *The Seagull* (1997) e *Ivanov* (2008).

² Páginas 39-40; 78-79.

marcadamente influenciada pelo teatro do absurdo foi necessário um aturado trabalho para determinar o grau de absurdo do diálogo que se vai desenrolando. Se o jogo de cartas é anunciado como sendo uma partida de bridge, os procedimentos descritos e as vozes que se vão sucedendo são de molde a deixar perplexo qualquer conhecedor deste jogo³. Na já absurda fase da peça em que Birdboot/ Flausino é levado a desempenhar o papel de Simon/ Simão, as personagens debitam falas em que termos dos jogos de bridge, poker, canasta, xadrez, damas, roleta, dardos, ténis e bingo se vão misturando em enunciados cada vez mais desprovidos dos sentidos correspondentes aos respectivos jogos. Os diálogos não se reportam já às diferentes fases de um jogo de cartas, transformando-se antes num escape para tensões entre as personagens, adquirindo um ritmo cada vez mais frenético, numa quase demencial torrente de palavras que culmina na exclamação “Bingo!”. Neste contexto, o sentido rítmico das falas e palavras parece dever sobrepor-se à literalidade dos sentidos “sem sentido” que vão sendo expressos. Na tradução aqui proposta, pretendeu-se continuar a dar a ilusão inicial de que um suposto jogo de bridge estará a ser jogado, mantendo os termos que lhe são próprios. Esses termos vão sendo progressivamente entrelaçados com outros que, por provirem de outros conjuntos de terminologias, tornam as falas quase incompreensíveis. Tentou-se incorporar expressões que continuassem a manter as tensões e ameaças mais ou menos veladas que transpiram deste diálogo aparentemente sem sentido, ao mesmo tempo que se conservavam as alusões aos diferentes jogos em confronto. Na parte final do diálogo, resumida à troca de palavras isoladas, não se conseguiu preservar todo o ritmo nem todas as rimas do original mas conservou-se uma sequência em que as referências aos jogos vão sendo mantidas, preservando ainda uma economia de palavras e sílabas adequado ao ritmo pretendido.

Perante o carácter quase surreal deste diálogo, e porque a tradução não é dissociável da interpretação, instala-se a necessidade de ir em busca dos sentidos velados nas falas atribuídas a cada personagem, de forma a mantê-los na tradução. A cena assemelha-se a um duelo entre Magnus/ Magno e Birdboot/ Flausino e talvez possamos interpretar o primeiro desafio (“MAGNO: Sou eu. Serei o morto a cortar sem trunfo e dobro a parada na dama de sul.”- Página 77) como um aviso da verdadeira

³ Agradeço os valiosos esclarecimentos prestados pela Dr^a Neide Vide, membro da Federação Portuguesa de Bridge e acreditada para funções de arbitragem em torneios internacionais.

identidade de Magno e do consequente regresso de Lorde Muldoon (por todos dado como morto) para reclamar a sua dama, a muito pretendida Cíntia Muldoon.

A resposta de Birdboot/ Flausino à irracionalidade que se vai instalando é primeiro hesitante mas acaba por resultar num desafio repetido, “I call your bluff”, traduzido como “Pago para ver”: pareceu-nos que a expressão portuguesa mantém a desconfiança presente no original, acrescentando ainda um toque de premonição, pois na realidade esta personagem, que sempre desconfiara do Major, acabará por pagar com a vida a descoberta da identidade do cadáver e do seu assassino. Por outro lado, podemos ainda atribuir um significado ao facto de as expressões francesas próprias do croupier que dirige a mesa do jogo da roleta serem proferidas por Magnus/ Magno: não é ele, afinal, quem controla todo o jogo e manipula personagens e acontecimentos até ao desfecho final a contento de todas as identidades que incarna?

Se esta cena da peça obrigou a uma procura de sentidos para além daqueles que um simples dicionário pode oferecer, o conhecimento da reputação de Stoppard enquanto mestre nos jogos de palavras foi determinante para um permanente estado de alerta na leitura e tradução de *The Real Inspector Hound*. Embora tratando-se de uma peça de uma fase muito inicial, a que falta a profundidade intelectual e o brilho que algumas das obras mais tardias viriam a ostentar, já aqui se encontra patente o deleite nos jogos de palavras que justifica estas palavras de John Tusa:

Stoppard has written a stream of plays in almost every medium. Radio an early favourite, television, stage and screen plays such as most recently *Shakespeare In Love*. **All of them relish, juggle with, delight in words, words, words**⁴.
(John Tusa, 2002 http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/stoppard_transcript.shtml)

Esta confirmada habilidade na manipulação de palavras e dos jogos com duplos sentidos, alusões e citações de outros escritores teve, sem dúvida, consequências na forma com se encarou esta tradução. Se o próprio Stoppard, enquanto tradutor, tem a humildade de reconhecer que, após meses de tradução a partir do francês, ainda estava enganado quanto ao significado de uma palavra⁵ é apenas natural que os malabarismos que caracterizam a sua escrita possam continuar a esquivar-se a uma interpretação completamente informada.

Ciente da necessidade de identificar as habilidades linguísticas sempre presentes nesta como em todas as obras de Stoppard, a tradução desta peça configurou-se quase como um jogo de detectives paralelo ao do enredo da peça. O leitor/tradutor foi

⁴ Sublinhado meu.

⁵ Ver página 88.

tentando detectar as pistas subrepticiamente inscritas no texto da peça: jogos de palavras, citações, alusões, provérbios inventados e genuínos, nomeações de autores reais e fictícios. Desta identificação dependia a possibilidade de oferecer uma tradução que convocasse no leitor/espectador efeitos semelhantes aos obtidos no original: as diferenças culturais teriam de ser devidamente avaliadas de forma a determinar a opção por uma tradução mais literal ou por uma adaptação.

Para além destes jogos de palavras e quase de esconde-esconde (como quando numa longa lista de autores reconhecidos e influentes se inclui o nome Birkett) Stoppard parece incentivar a detecção de palavras premonitórias, como que a indicar o caminho para a solução final. Já foram mencionadas as suspeitas que Birdboot/ Flausino desde cedo lança sobre aquele que viria a revelar-se não só como o verdadeiro Inspector (à semelhança do que acontece na obra de Agatha Christie que funciona como mote e alvo de paródia em *Hound*) mas também como o desaparecido marido de Lady Muldoon e ainda, num desfecho surpreendente, como o substituto de Higgs e de Moon/ Luna, o sempre preterido Puckeridge/ Lebreiro, que, numa maquinação verdadeiramente maquiavélica, acaba por conseguir eliminar a concorrência, tornando verdadeira uma especulação do crítico que o precede:

LUNA: É, sair impune de um assassinato deve ser bastante fácil desde que o motivo seja suficientemente inescrutável. (Página 69)

Mas, enquanto dá voz ao seu descontentamento, Moon/ Luna inadvertidamente vai dando pistas para o que realmente irá acontecer:

LUNA: (*Reflectindo calmamente.*) Acho que devo estar à espera que o Higgs morra.
 FLAUSINO: O quê?
 LUNA: Meio-receoso de me evaporar assim que ele o faça. [...]
 LUNA: Será que o Lebreiro sente o mesmo?
 FLAUSINO e SIMÃO: (*Juntos*) Quem?
 LUNA: Terceira escolha.
 FLAUSINO: O seu substituto?
 LUNA: Estará à espera que eu e o Higgs escrevamos o obituário um do outro – será que sonha?
 (Página 53)

A forma como Stoppard vai deixando cair estas pistas/ premonições pode afigurar-se aleatória mas, se mantivermos presentes algumas das afirmações já citadas sobre a importância que atribuiu, sobretudo nesta peça, a uma muito cuidadosa construção, tão meticulosa como a de um mecanismo de precisão⁶, facilmente seremos levados a deduzir que todas as peças encaixam com a perfeição de um intrincado *puzzle*.

⁶ Ver página 41-42.

Os recortes deste puzzle são de tal forma precisos que, na repetição das cenas primeiro protagonizadas por Simon/ Simão e depois por Birdboot/Flausino, as palavras e expressões usadas pelas diferentes personagens são reintegradas no diálogo de forma a encaixarem com total exactidão. As implicações para o trabalho de tradução são evidentes: a atenção às citações intratextuais e a sua reprodução devem obedecer escrupulosamente às regras ditadas pelo original. Em consequência, se determinada expressão (como “I’ll kill you”, pronunciada por diferentes personagens na primeira parte da peça) é traduzida de forma diferente, de modo a parecer natural em português de acordo com os contextos em que ocorre, a sua repetição na segunda representação da cena deve reproduzir o enunciado exacto utilizado pelas diferentes personagens na primeira ocorrência. Desta forma, a opção de traduzir a fala de Felicity “I’ll kill you for this, Simon Gascoyne!” por “Estou capaz de o matar, Simão Gascoygne!” na primeira parte da peça⁷ implicou a sua reprodução exacta aquando da sua repetição na segunda representação da cena⁸ e na denúncia feita por Dona Canseiras⁹.

Este permanente estado de alerta para as ciladas que Stoppard cuidadosamente espalha nas suas peças, e nesta em particular, revelou-se um jogo estimulante de busca da palavra exacta para cada instância de tradução. Se as ratoeiras estavam presentes no texto original pretendeu-se que continuassem operacionais na sua tradução, de forma a que a convicção do seu autor continuasse válida:

What I like about theatre is that it's a very elusive medium to describe. **It's an indissoluble equation; everything has to be in place for it to work**¹⁰. (Dickson 2008)

⁷ Página 56.

⁸ Página 74.

⁹ Página 83.

¹⁰ Sublinhado meu.

BIBLIOGRAFIA:

FONTES PRIMÀRIAS – Tom Stoppard:

STOPPARD, Tom (1976). *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* 1967. London: Faber and Faber Limited

STOPPARD, Tom (1980). *Lord Malquist & Mr Moon* 1966. London: Faber and Faber Limited

STOPPARD, Tom (1986). *Jumpers* 1972. London: Faber and Faber Limited

STOPPARD, Tom (1975). *Travesties*. London: Faber and Faber Limited

STOPPARD, Tom (1996). *Tom Stoppard: Plays 1 –The real Inspector Hound* 1968; *After Magritte* 1971; *Dirty Linen* 1976; *New Found Land* 1976; *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* 1980. London: Faber and Faber Limited

STOPPARD, Tom (1999). *Tom Stoppard: Plays 5 – Arcadia* 1993; *The Real Thing* 1982; *Night & Day* 1978; *Indian Ink* 1995; *Hapgood* 1988. London: Faber and Faber Limited

STOPPARD, Tom (1997). *The Invention of Love*. London: Faber and Faber Limited

STOPPARD, Tom (2008). *The Coast of Utopia: Voyage; Shipwreck; Salvage* 2002. London: Faber and Faber Limited

STOPPARD, Tom (2006). *Rock'n'Roll*. London: Faber and Faber Limited

OUTROS:

CHEKOV, Anton (1997). *The Seagull: a new version by Tom Stoppard*. London: Faber and Faber Limited

CHRISTIE, Agatha (1994). *Three Blind Mice and Other Stories* 1925. New York: St Martin's Paperbacks

CHRISTIE, Agatha (1995). *Peril at End House* 1932. London: HarperCollins Publishers

CHRISTIE, Agatha (2001). *Cards on the Table* 1936. London: HarperCollins Publishers

CHRISTIE, Agatha (1993). *And Then There Were None* 1939. London: HarperCollins Publishers

CHRISTIE, Agatha (1990). *Evil Under The Sun* 1941. London: HarperCollins Publishers

CHRISTIE, Agatha (1996). *Towards Zero* 1944. London: HarperCollins Publishers

CHRISTIE, Agatha (1994). *The Mousetrap and Selected Plays* 1954. London: HarperCollins Publishers

CHRISTIE, Agatha (1964). *The Pale Horse* 1961. London: HarperCollins Publishers

CHRISTIE, Agatha (2002). *Black Coffee: adapted as a novel by Charles Osborne* 1997. London: HarperCollins Publishers

CHRISTIE, Agatha (2003). *The Unexpected Guest: adapted as a novel by Charles Osborne* 1999. London: HarperCollins Publishers

CHRISTIE, Agatha (1951). *A Ratoeira*, tradução de Mascarenhas Barreto. Lisboa: Livros do Brasil

DOYLE, Sir Arthur Conan (1996). *The Hound of the Baskervilles* 1906. London: Penguin Books

SHAKESPEARE, William (1969). *Measure for Measure*. Harmondsworth: Penguin Books

SHAKESPEARE, William (2001). *Medida por Medida*, tradução de M.Gomes da Torre. Porto: Relógio de Água.

FONTES SECUNDÁRIAS:

BARNES, Clive (2001) "A Touch of the Poet", *New York Post* (March 30 2001) http://community.livejournal.com/rsl_inside/tag/new%20york%20post%20march%202001

(consultado pela última vez em: 29/06/2010)

BILLINGTON, Michael (1987). *Stoppard: the Playwright*, London and New York: Methuen

BILLINGTON, Michael (2002). "The Coast of Utopia". *The Guardian* (5August 2002). <http://www.guardian.co.uk/stage/2002/aug/05/theatre.artsfeatures>

(consultado pela última vez em: 2/07/2010)

BILLINGTON, Michael (2007). *State of the Nation: British Theatre since 1945*, London: Faber and Faber Limited

BILLINGTON, Michael (2010). "The Real Thing". *The Guardian* (22 April 2010). <http://www.guardian.co.uk/stage/2010/apr/22/the-real-thing-michael-billington>

(consultado pela última vez em: 27/06/2010)

BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influence*. London, Oxford, New York: Oxford University Press

BLOOM, Harold (ed.) (1986). *Tom Stoppard*. Modern Critical Views. New York, New Haven, Philadelphia: Chelsea House Publishers

BLOOM, Harold (ed.) (2003). *Tom Stoppard*. Bloom's Major Dramatists. New York, New Haven, Philadelphia: Chelsea House Publishers

BRADSHAW, Jon (1994). "Tom Stoppard, Nonstop: Word Games with a Hit Playwright" (1977), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 89-99

BRAGG, Melvyn (1994). "The South Bank Show" (1978), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 115-124

BYRNE, Ciar (2008) "Tom Stoppard: The true voice of old England". *The Independent* (14 March 2008)

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/tom-stoppard-the-true-voice-of-old-england-795430.html>

(consultado pela última vez em: 2/10/2009)

CAHN, Victor L. (1979). *Beyond Absurdity: The Plays of Tom Stoppard*. Cranbury, NJ and London: Associated University Presses, Inc.

CARVALHO, Paulo Eduardo (2004). "A Tradução de Teatro: entre a Reescrita e a Encenação". *Anglo- Saxonica Revista do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa Série II* – 22:

CARVALHO, Paulo Eduardo (2009). *Identidades Reescritas: Figurações da Irlanda no Teatro Português*. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

CORLISS, Richard (2002). "That Old Feeling: Theater Past, Theater Perfect". *TIME Magazine* (November 24, 2002)

<http://www.time.com/time/columnist/printout/0,8816,393798,00.html>

(consultado pela última vez em: 2/07/2010)

COULBOURN, John (2008). "'Real Inspector Hound' a theatrical romp". *Sun Media*, (August 28, 2008)

http://jam.canoe.ca/Theatre/Reviews/R/Real_Inspector_Hound/2008/08/28/6596571-sun.html

(consultado pela última vez em: 25/06/2010)

COVENEY, Michael (1993). "Head-scratching in Stoppard's *Arcadia*" *The Observer*, (18 April 1993)

<http://www.guardian.co.uk/theobserver/1993/apr/18/features.review7/print>

(consultado pela última vez em: 29/06/2010)

CROSSLEY, Brian M. (1986). "An Investigation of Stoppard's 'Hound' and 'Foot'" (1977), Bloom, *Tom Stoppard* 15-24

DAWSON, S.W. (1979). *The Critical Idiom*. London: Methuen & Co Ltd

DELANEY, Paul (ed.) (1994). *Tom Stoppard in Conversation*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.

DICKSON, Andrew (2008). "'Theatre? It's an indissoluble equation'". *The Guardian*, (2 May 2008)

<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/may/02/theatre3>
(consultado pela última vez em: 22/05/2010)

DUTTON, Richard (1986). *Modern Tragicomedy and the British Tradition*. Norman and London: University of Oklahoma Press.

EICHELBAUM, Stanley (1994). "'Call Me the Thinking Man's Farceur'" (1974), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 77-79

ESSLIN, Martin (1980). *The Theatre of the Absurd*. 3rd edition. Harmondsworth: Penguin

FARNDAL, Nigel (2010). "Sir Tom Stoppard interview". *Telegraph.co.uk*, (19 January 2010)

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/7019256/Sir-Tom-Stoppard-interview.html>
(consultado pela última vez em: 29/06/2010)

GOLLOB, David and David Roper (1994). "Trad Tom Pops In" (1981), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 150-166

GORDON, Giles (1994). "Tom Stoppard" (1968), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 15-23

GOREAU, Angeline (1994). "Is the *Real Inspector Hound* a Shaggy Dog Story?" (1992), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 256-60

GUSSOW, Mel (1994). "Stoppard refutes Himself, Endlessly" (1972), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 30-32

GUSSOW, Mel (1992). "Assassinating Characters of One's Own Devising". *The New York Times*, (August 14, 1992)

<http://www.nytimes.com/1992/08/14/theater/review-theater-assassinating-characters-of-one-s-own-devising.html?scp=293&sq=&pagewanted=all>
(consultado pela última vez em: 22/05/2010)

GUSSOW, Mel "Stoppard's Intellectual Cartwheels Now with Music" (1979), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 129-134

HARI, Johan (2009). "Is Stoppard's *Arcadia* the greatest play of our age?" *The Independent*, (22 May 2009)

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/is-tom-stoppards-arcadia-the-greatest-play-of-our-age-1688852.html>
(consultado pela última vez em: 29/06/2010)

HEILPERN, John (2001). "The Invention of Love Is A Many-Splendored Thing". *The New York Observer* (April 8, 2001)
<http://www.observer.com/node/44242>
(consultado pela última vez em: 02/07/2010)

HODGSON, Terry (ed.) (2001). *The Plays of Tom Stoppard*. Cambridge: Icon Books

HUDSON, Roger et al. (1994). "Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas" (1974), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 51-72

HUNTER, Jim (2000). *Tom Stoppard*. London and New York: Faber and Faber Limited

INNES, Cristopher (2002) *Modern British Drama: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press

JAGGI, Maya (2008). "A life in theatre 'You can't help being what you write'". *The Guardian*, (September 6, 2008)
<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/sep/06/stoppard.theatre>
(consultado pela última vez em: 26/06/2010)

JAMES, Clive (2008). "'Lowbrow' Tom Stoppard says plays must give pleasure" *The Times* (September 23 2008)
http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/stage/theatre/article4813799.ece
(consultado pela última vez em: 26/06/2010)

JENKINS, Anthony (1989). *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge University Press

KELLY, Katherine E. (ed.) (2001). *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge University Press

LAWSON, Mark (2010). "Tom Stoppard: 'I'm the crank in the bus queue'" *The Guardian*, (14 April 2010)
<http://www.guardian.co.uk/stage/2010/apr/14/tom-stoppard-the-real-thing>
(consultado pela última vez em: 26/06/2010)

LEFEVERE, André (2002). "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature" (1982). Venuti, *The Translation Studies Reader* 239-255

MAYNE, Richard (1994). "Arts Commentary" (1972), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 33-37

MEISEL, Martin (s.d.). "Shaw, Stoppard, and Audible Intelligibility"
<http://www.shawsociety.org/Meisel.htm> (consultado pela última vez em: 17/7/2010)

MERCIER, Vivian (1956). "The Uneventful Event" *The Irish Times* (18 February 1956)

MUSTICH, James (2009). "Tom Stoppard". *Barnes & Noble Review* (2 February 2009)
<http://bnreview.barnesandnoble.com/t5/Interview/Tom-Stoppard/ba-p/882;jsessionid=0CA1F4772F65B45028107AC38305636E>
 (consultado pela última vez em: 17/7/2010)

REITER, Amy (2001). "Tom Stoppard". *Salon.Com* (November 13, 2001)
http://www.salon.com/people/bc/2001/11/13/tom_stoppard/print.html
 (consultado pela última vez em: 11/07/2010)

ROSE, Lloyd (2002) "Bio Hazards" *The Washington Post*, (July 22 2002)
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A41903-2002Jul21.html>
 (consultado pela última vez em: 2/10/2009)

SCHLUETER, June M. (1986). "Moon and Birdboot, Rosencrantz and Guildenstern" (1977), Bloom, *Tom Stoppard*. Modern Critical Views. 75 - 86

SHULMAN, Milton (1994). "The Politicizing of Tom Stoppard" (1978), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 107 -112

SIERZ, Aleks (2005). "Sir Tom in the Doghouse" *Telegraph.co.uk* (10 October 2005)
<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3647137/Sir-Tom-in-the-doghouse.html>
 (consultado pela última vez em: 2/10/2009)

SMITH, Sid (1994). "Script Jockey: The Flickering Images of Theatre" (1991) Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 235-238

SOMMER, Elyse (2006). "An Overview of Tom Stoppard's Career". A CurtainUp Feature
<http://www.curtainup.com/stoppard.html>
 (consultado pela última vez em: 22/05/2010)

SPENCER, Charles (2002). "Excellent in parts but less than Utopian". *The Daily Telegraph*, (05 August 2002)
<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3581055/Excellent-in-parts-but-less-than-Utopian.html>
 (consultado pela última vez em: 2/10/2009)

TAYLOR, John Russel (1994). "Our Changing Theatre, No.3: Changes in Writing" (1970), Delaney, *Tom Stoppard in Conversation* 24-29

VENUTI, Lawrence (2002). *The Translation Studies Reader*, second edition. New York and London: Routledge

VERMEER, Hans J. (2002). "Skopos and Comission in Translational Action" (1989). Venuti, *The Translation Studies Reader* 227- 238

WHITAKER, Thomas R. (1983) *Tom Stoppard*. London and Basingstoke: Macmillan,

ZINMAN, Toby (2001). "Travesties, Night and Day, The Real Thing". *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge University Press 120-135

ZOGLIN, Richard (2007). "Theater: Elitist, Moi?" *TIME Magazine*, (October 25 2007)
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1675613,00.html>
(consultado pela última vez em: 27/06/2010)

ZOHAR, Itamar-Even (2002). "The Position of Translated literature Within the Literary Polysystem"(1978/revised1995). Venuti, *The Translation Studies Reader* 199-218

ANEXO:**THE REAL INSPECTOR HOUND**

Written by Tom Stoppard

Directed by Tom Stoppard

Ian McKellen in the role of Inspector Hound

Olivier, Odeon, Blackstone, London, Paris, Chicago

12 September 1985 - 23 February 1986

<http://www.mckellen.com/stage/00308b.html>