

**A ironia e a distorção reveladora em *A Visita de sua Excelência*, de Luiz
Francisco Rebello**

**The irony and the revealing distortion in *A Visita de Sua Excelência (The Visit of
his Excellence)* by Luiz Francisco Rebello**

Milca TSCHERNE¹

Resumo: O intuito deste artigo é elucidar a função da ironia na peça **A visita de Sua Excelência** (1962-65), do dramaturgo português Luiz Francisco Rebello (1924-2011). Esta pequena peça integra um conjunto razoável de composições de Rebello escritas em ato único, mas traz o ineditismo na especificação. Trata-se de uma ‘farsa catastrófica’, que requesta a reflexão sobre a semântica da sua forma como, aliás, acontece com todas as peças do teatro de Luiz Francisco Rebello, cujas classificações são tão variadas quanto as formas dramáticas que ostentam.

Palavras-chave: teatro português; drama moderno; Luiz Francisco Rebello; ironia; farsa.

Abstract: This article aims to elucidate the function of irony in the play *A visita de Sua Excelência “ (The visit of his Excellence) ”* (1962-65) by the Portuguese dramaturg Luiz Francisco Rebello (1924-2011). This small play integrates a reasonable set of plays written by Rebello in one-act, but which also bring the uniqueness in specification. It is about a ‘catastrophic farce’, which requires the reflection on the semantic of its form as, indeed, happens to all plays by Luiz Francisco Rebello, whose classifications are as assorted as the dramatic forms they display.

Key words: Portuguese theatre; modern drama; Luiz Francisco Rebello; irony; farce.

Introdução: *A visita de Sua Excelência* - farsa catastrófica em um ato

Na abertura de seus textos dramáticos, Luiz Francisco Rebello (1924-2011), vez por outra, posiciona – entre a lista de apresentação das personagens e as indicações cênicas iniciais – uma referência ao tempo em que as ações da peça se passariam. Em **O fim na última página** (1951), por exemplo, lê-se: “Hoje, em qualquer cidade”.

Em **A visita de Sua Excelência (1962-65)**, no entanto, o apontamento anuncia: “A ação desta farsa decorre num dia que há-de vir”. As insinuações são bem discretas, mas o leitor (convém lembrar que essas pequenas inscrições contemplam, em princípio, somente o texto) já recebe um alerta sobre a peça. As ações apresentadas são impossíveis no presente? Por quê? Esse dia que há-de vir é por que ele é muito esperado ou por que a sua chegada é inevitável?

¹ Doutora em Estudos Literários (UNESP/ Araraquara). Docente da Universidade Estácio de Sá (UNESA) do Rio de Janeiro/ RJ - 20081-311. E-mail: milcatscherne@gmail.com.

Como, no teatro, representar é tornar presente uma ação, e o tempo do drama é, em princípio, o presente absoluto, não seria esta já uma insinuação irônica?

É certo que, nesta peça, Rebello elabora formas cênicas para descrever a situação política de Portugal. Mas, para quem desconhece o período português em questão, há quase quatro décadas vivendo uma ditadura que só terminaria em 1974, é praticamente impossível perceber qualquer relação explícita com tal circunstância. A peça é tão isenta de referências contextuais específicas que poderia tematizar qualquer situação de declínio próxima a uma catástrofe.

Quanto à classificação de farsa, certamente a relação com este gênero antigo, cuja origem remonta ao século IV a. C. e tem como forma primordial a fábula atelana, deve-se ao exagero, aos estereótipos do oprimido e do opressor e à paródia do poder autoritário que se destacam sobremaneira em **A visita de Sua Excelência**.

A farsa é um gênero dramático de difícil distinção quando comparada à comédia. Comumente, a diferença é marcada pela gradação: na farsa tudo é mais exagerado. A caricatura das personagens e das situações dependem menos do conflito e do diálogo dramáticos do que dos elementos do espetáculo (cenário, indumentária, maquiagem, gesto, voz e demais elementos da atuação). Dentro deste limite tênue, baseado na progressão do exagero cômico, é possível um texto de comédia realizar-se cenicamente como farsa, dependendo de como for levado ao palco. Cabendo neste caso também uma gradação, pois a comédia pode assumir desde uma tonalidade farsesca até alçar-se à condição de farsa.

Além do exagero do cômico, a farsa possui alianças com o grotesco, dada a desarmonia entre as partes. As situações são absurdas, incongruentes, baseadas em equívocos que se desdobram, com agilidade, em outros equívocos. No entanto a caricatura e todas as situações espantosas e improváveis se desenvolvem sob aparente naturalidade.

[...] a farsa aproxima o cômico do burlesco pelo exagero do ridículo e pela paródia de coisas sérias. Ela contém todos os ingredientes da comédia, com algumas peculiaridades: o assunto é episódico, centrado mais sobre quadros da vida real do que sobre um enredo com início, meio e fim; predomina a ação sobre o diálogo e o caráter das personagens; [...] A farsa, portanto, pode estar relacionada com o gênero burlesco pelo uso da paródia, com o gênero mimético pelas

imitações ridículas, com o gênero mômico pelo recurso às máscaras e, evidentemente, com o gênero cômico por ser uma espécie de filha bastarda da comédia [...]. Estruturalmente, a farsa utiliza enredos e personagens estereotipados: a troca de filhos gêmeos, o amante no armário, o reconhecimento surpreendente da verdadeira identidade, a alcoviteira, a moça ingênua, o pai feroz, etc. (D'ONOFRIO, 1999, p. 168-69).

Ainda sobre a designação de farsa, restaria uma acepção, que foge às concepções teóricas acerca do gênero dramático, mas que também traz um significado legítimo à peça, a saber, a farsa como sinônimo de embuste. A etimologia latina aponta *farciare* como recheiar, ou seja, encher algo com alguma coisa. Neste caso, oculta-se ou protege-se um conteúdo sob alguma camada. O recheio é sempre um mistério, podendo conduzir os sentidos, sobretudo a visão e o tato, a avaliações enganosas.

Assim, propondo uma avaliação semântica da forma à designação dada por Rebello à peça **A visita de Sua Excelência**, é possível questionar a adjetivação de catastrófica. Tratar-se-ia de um embuste? Seria catastrófica de fato? Ou apenas teria aparência de catástrofe?



Figura 1. Espectadores de uma farsa, de Kouzma Petrov-Vodkin (1878-1939).

1. Apresentação da peça

As personagens de **A visita de Sua Excelência** são poucas, como prevê a composição farsesca: O Velho, A Velha, O Procurador, dois Guarda-Costas e Sua Excelência.

A ambientação é miserável: uma mansarda, onde o mobiliário restringe-se a tábuas e caixotes, os quais representam cadeiras, mesa e cama. O único móvel de verdade é um velho “armário desmantelado, cujas portas se mantêm fechadas por grossas cadeias de ferro” (REBELLO, 1999, p. 381). O teto apresenta muitos buracos por onde cai a chuva abundante do período.

A primeira cena da peça é composta por O Velho e A Velha dentro de sua casa; silenciosos e imóveis, ambos se protegem debaixo de um guarda-chuva. O único barulho que se ouve é o da chuva.

A discussão que se segue ao silêncio inicial é um pouco absurda. A Velha diz que o serviço de telefonia divulgara uma previsão do tempo não condizente com aquela. Depois compara as chuvas com as do mesmo período do ano anterior. Essa observação desencadeia uma discussão sobre a passagem do tempo.

Ambos expressam uma desilusão com as muitas perdas que se avolumaram em suas vidas nos últimos anos:

A VELHA: Dantes só chovia no inverno, lembrás-te?
O VELHO (irritado): Lá vens tu outra vez com tuas coisas... Dantes! Que queres dizer com isso? Dantes eu era respeitado, as pessoas tiravam-me o chapéu na rua, tratavam-me por vossa excelência... Na hierarquia social ocupava-me um dos mais altos lugares: (com ênfase) Funcionário público! (REBELLO, 1999, p. 382).

A Velha, em reação à confusão meteorológica, tem uma ideia que o marido considera estúpida: “Por que é que não passamos a chamar Verão de Inverno e Inverno de Verão?” (Rebello, 1999, p.383). Esta proposta constitui a primeira insinuação sobre a necessidade de reordenação do universo do casal e sobre a função de contraste que a ironia vai desempenhar na estrutura da peça. A inversão entre duas estações do ano estava sendo sentida na pele naquele momento e solicitava, portanto, no entendimento

da Velha, uma mudança que ela própria poderia operar facilmente: chamar verão de inverno e inverno de verão, em busca de estabilizar o instável.

A ironia é como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram as tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável (MUECKE, 1995, p. 19).

Aborrecido, O Velho diz à sua esposa que ela merecia dormir aquela noite no armário. E como se fossem duas crianças assustadas, o casal demonstra muito medo do móvel, comenta sobre a sua chave que se perdera, e, novamente, sobre a passagem do tempo.

Neste momento, surge talvez o único indício referencial sobre a ditadura. A peça começou a ser escrita em 1962, data em que o regime militar completava 36 anos no país. Tal referência, no entanto, projeta-se sobre a grande hipótese alegórica da peça, Portugal representado pela casa miserável, em total degradação, habitada por velhos desprotegidos, na iminência de desmoronar, e o armário, entulhado, mas sem chaves, como o receptáculo de tudo o que precisava ser ocultado.

O VELHO - Não digo. Há trinta e seis anos, quando viemos para esta casa, ainda não chovia aqui dentro.

A VELHA - Chovia, mas era só no inverno.

O VELHO - Muito pouco. As telhas ainda não se tinham partido. As janelas tinham vidro. As paredes não tinham fendas.

A VELHA - Foi se gastando tudo, aos poucos, de ano para ano.

O VELHO - E depois de mês para mês...

A VELHA - De semana para semana...

O VELHO - De dia para dia...

A VELHA - De hora para hora...

O VELHO - Agora mesmo...

A VELHA - As minhas tranças...

O VELHO - As minhas crenças...

OS DOIS - As nossas esperanças...

A VELHA - E o armário cada vez mais cheio.

O VELHO (rápido) - Cala-te! – Hoje mesmo, quando o procurador do senhorio vier receber a renda, exijo-lhe que mande tapar esses buracos e que arranje o telhado, que conserte as janelas...

A VELHA - Ora! É o que dizes sempre. (REBELLO, 1999, p. 385).

A Velha lembra que sempre é a mesma história: O Velho promete que vai reclamar das péssimas condições da mansarda, mas nunca reclama. Neste momento, começa a haver uma mistura dos tempos: a esposa faz o marido recordar-se de que tem uma espada – a de almirante, general e acadêmico, funções acumuladas pelo velho em tempos de outrora. Ela ordena que ele vá buscá-la, mas o velho repete que perdeu a chave do armário.

O casal começa a evocar o passado com saudosismo. Ao lembrarem-se da chegada àquele lugar, os velhos comentam como tudo era diferente, como o dono do local os deixava sair e entrar quando queriam, como, nos dias de feriado, O Velho levava a esposa para lhe mostrar o seu exército, a sua esquadra, os funcionários embalsamados, os colegas da Academia, e como ela se sentia orgulhosa:

A VELHA - Ah, éramos felizes, os dois!

O VELHO - Os quatro.

A VELHA - Os dois.

O VELHO - Os quatro. Ainda eram vivos, então, os nossos filhos.

A VELHA - (de repente, após um silêncio, muito alto) – Dois filhos! Um rapaz e uma rapariga! Um rapaz que morreu de parto, uma rapariga que morreu pela pátria!

O VELHO - Ao contrário.

A VELHA - Ao contrário? Foi a pátria que morreu por ela?!

O VELHO - A rapariga é que morreu de parto. O rapaz morreu pela pátria.

A VELHA - Mandaram depois o cadáver pelo correio: lembras-te?

O VELHO - Num caixote de madeira que dizia por fora <<Encomenda registrada. Frágil>>

A VELHA - Como se lhes tivéssemos encomendado um filho morto!

O VELHO - No dia seguinte, para compensar, ofereceram-nos, emoldurada, a certidão de óbito do soldado inimigo que matou o nosso filho.

A VELHA - E ao mesmo tempo, em casa dos pais desse ou de outro soldado inimigo, entregavam a certidão de óbito do nosso filho.

O VELHO - Para ficarmos quites – disseram eles.

A VELHA - Tinham-nos prometido que ganhávamos a guerra. Mas para mim a guerra perdeu-se no momento em que o cadáver do nosso filho entrou por aquela porta...

O VELHO (continuando a frase) - ... e o guardamos naquele armário...

A VELHA – (mesmo jogo) - ... naquele armário cada vez mais cheio.

O VELHO – Ao lado da irmã. (REBELLO, 1999. p. 387)

E as réplicas continuam com os dois velhos elencando tudo o que havia no armário: todas as memórias, tudo o que haviam perdido, o que poderiam ter vivido e que não aconteceu: os sonhos, as esperanças, o tempo, a vida.

A parte inicial da peça mostra a situação em que o casal se encontra, que é de total penúria, mas é uma parte composta de memórias. Ambos reconstroem o passado, contam sobre os filhos, sobre a boa vida que levavam e sobre como passaram a viver como se fossem prisioneiros:

O VELHO – Perdi todos os meus títulos acadêmicos, oficiais, burocráticos, pirotécnicos, rodoviários, astronáuticos, filosóficos, propedêuticos, pedagógicos, ecumênicos, mediúnicos, arquitectônicos, tectônicos, tónicos e quiromânticos. Eu, que fui tudo, hoje não sou nada!

A VELHA: Porque é que não mudamos de casa?

O VELHO – Eles não deixam. Bem sabes que não deixam. Têm-nos aqui presos, amarrados a estas paredes. (REBELLO, 1999, p. 388).

A discussão prossegue com questionamentos sobre o porquê de eles estarem passando por aquilo, se já tinham dado um filho à pátria, se pagavam o aluguel, se já tinham dado trinta e seis anos de suas vidas. A Velha tem a ideia de fugirem e o velho retruca dizendo-lhe que há espiões por toda a parte. A Velha continua a sonhar com a liberdade:

A VELHA – E do armário, sim! Deixávamo-lo ficar aqui. E podíamos começar noutra casa uma vida nova...

O VELHO – Sem termos de arrastar atrás de nós os restos de tudo o que foi morrendo ao longo destes anos... Ah, era bom! (Um breve silêncio, durante o qual ambos perseguem interiormente o mesmo sonho, embora sabendo-o irrealizável. O Velho é o primeiro a reagir.) Mas para que estamos nós a perder tempo com coisas impossíveis! Não tínhamos resolvido de uma vez para sempre enterrar os sonhos no fundo do armário, debaixo das minhas fardas e dos cadáveres dos nossos filhos? (REBELLO, 1999, p. 389)

Mas, num rompante de coragem, o Velho declara à esposa que, quando lhe vierem cobrar o aluguel, ele reclamará das péssimas condições do imóvel. Diz com uma bela retórica, faz um discurso eloquente, do alto de um dos caixotes, que faz a Velha aplaudi-lo com muita admiração. Ambos se empolgam, mas quando o Procurador e os dois guardas chegam, o discurso inverte-se. A Velha, de pronto, cobra a atitude anunciada pelo marido minutos antes. O Velho, acovardando-se, diz ao Procurador que a mulher entende tudo ao contrário. Adiante, para remediar outra situação, diz que ela é surda – algo contraditório, pois já dissera que sua compreensão era invertida:

O VELHO – Sim. Eu explico. Se alguém lhe diz, por exemplo, que está a chover, ela percebe que está sol. Se lhe dizem que a vida está mais barata, ela entende que está mais cara. E assim por diante. Compreende agora? Por isso, se ela ouviu que eu ia dizer tudo, foi porque eu disse que não ia dizer nada. Nada mais simples, como vê!
O PROCURADOR (esforçando-se para entender) – Quer dizer, se ela disse que o senhor disse foi porque o senhor não disse...
O VELHO – Exactamente! E se tivesse dito que eu não tinha dito é porque tinha dito. Estamos entendidos. (REBELLO, 1999, p. 393).

O Velho busca proteger A Velha, ocultando-lhes o seu discurso, ou melhor, esclarecendo aos guardas que tudo o que a mulher afirma, na verdade está negando. Neste trecho, Rebello deslinda a ironia como um elemento de construção que já vinha se afirmando ao longo da peça de maneira farsesca, cômica, exagerada, e dissimuladamente ingênua. Num ato de improviso, o Velho explicita o contrato enunciativo que, numa conversa com a sua mulher, é preciso fazer. Em outras palavras, o seu intuito é ofuscar a franqueza com a dissimulação. Trata-se da própria articulação do discurso irônico que instaura um desacordo entre o enunciado e a enunciação, seguindo a fórmula:

[...] o enunciado X deve ser lido como não-X [...]. Com esses mecanismos, o enunciativo consegue dois efeitos de sentido: a franqueza ou a dissimulação. Esta deve ser entendida como a reunião de dois modos de ver um fato, como a maneira de mostrar a ambiguidade de alguma coisa e as múltiplas maneiras de interpretá-la. (FIORIN, 2001. p. 39-40).

Depois de outros diálogos que deixam claro que A Velha estava dizendo a verdade, o Procurador se dispõe a ouvi-la. A Velha, então, diz tudo: que chovia muito lá dentro, que o teto e a parede estavam caindo de podres, que as janelas não tinham vidros.

O Procurador, explodindo de fúria, chama-os de traidores, vendidos, inimigos da ordem, bolchevistas, sabotadores, terroristas. O Velho, em réplicas distintas, quase em delírio, balbucia: “almirante, general, acadêmico, um filho morto pela pátria...”, numa tentativa desalentada de mostrar sua identidade ao Procurador.

Sempre com longas falas, o Procurador argumenta que tudo de melhor lhes fora oferecido e que a ingratidão do casal lhe soa como algo imperdoável. Acrescenta, ainda, que Sua Excelência, que em breve estaria ali, não merecia tamanha desonra. Os dois

Guarda-Costas, que até então apenas repetiam em tom de concordância poucas palavras, sentenciam:

1º. GUARDA-COSTAS (incontidamente) – Morte, morte aos traidores! 2º. GUARDA-COSTAS (mesmo jogo) – Morte aos traidores! [...]

OS DOIS GUARDA-COSTAS – Viva Sua Excelência! (Ao mesmo tempo que disparam as metralhadoras sobre os dois Velhos, que, atônitos, caem por terra.) (REBELLO, 2001, p. 398)

O Procurador, satisfeito, diz aos guardas que não se esquecerá dos dois no próximo relatório, o qual lhes renderá certamente uma promoção. Em seguida, surge uma preocupação: onde esconderiam aquele ‘lixo’, pois a hora da chegada de Sua Excelência se aproximava:

O PROCURADOR – No armário, evidentemente. É para isso que ele aí está. Mas depressa! (Os dois Guarda-Costas aproximam-se dos corpos inanimados dos velhos, preparam-se para arrastá-los em direção ao armário, quando começam a ouvir-se fora de cena charamelas e vivas) Demasiado tarde. Sua Excelência aproxima-se. (Os Guarda-Costas deixam cair os corpos, correm ao patamar.) (REBELLO, 2001, p. 397).

Os dois Guarda-Costas, em réplicas alternadas, contam regressivamente os degraus subidos por Sua Excelência que, para a surpresa do leitor/ espectador, é, não por acaso, também uma ironia. Trata-se de “um velho caquético, de aspecto vulpino e maneiras untuosas, a voz trêmula. Veste sobrecasaca e botas de atacar” (REBELLO, 1999, p. 397).

Todos no ambiente o saúdam com vivas e aplausos. Mas Sua Excelência quer saber onde estão os inquilinos daquele andar. E pergunta se eles não tinham sido prevenidos de sua visita pelo chefe dos serviços de propaganda, cuja negligência, se assim fosse, seria imperdoável.

O Procurador diz que estão mortos, mas assume um discurso invertido, em que os velhos, ao invés de terem sido metralhados, morreram de emoção:

O PROCURADOR (De repente: as palavras saem-lhe em tropel, numa ânsia visível de afastar a ira de Sua Excelência) – De emoção, Excelência!... De pura, inefável, irresistível emoção! Ao receberem a notícia... Ao ser-lhes comunicado que Vossa Excelência, na sua

infinita bondade, na sua generosidade sem limites, se dignava, condescendia em visitá-los na sua humilde, mas honrada casa... Matou-os de emoção! A alegria de verem, de ouvirem, de falarem com Vossa Excelência! Foi mais forte do que eles. Não puderam resistir. Parece-me que ainda tenho nos ouvidos as suas últimas palavras, antes de sucumbirem: (Com solene emoção.) Viva Sua Excelência! (REBELLO, 1999, p. 398)

Sua Excelência ordena ao Procurador que os condecure por serviços especiais prestados à ‘Nossa Nobre Causa’. Em seguida, lembra-se de perguntar se o casal havia pagado a renda. Quando o Procurador diz que não houve tempo, Sua Excelência inverte o discurso: “Eu logo vi. Súcia de caloteiros! Preferem morrer a pagar a renda. E eu a sacrificar-me por eles, a passar noites em claro, a dar cabo da saúde...” (REBELLO, 2001, p. 399).

Sua Excelência chuta os mortos, chama-os de lixo e ordena que seus nomes sejam banidos da lista histórica dos inquilinos e reitera o rigor que é preciso ter com os novos inquilinos: absoluta fidelidade e devoção à ‘Causa’. Tudo deveria ser apresentado à Sua Excelência: antecedentes fisiológicos, psicológicos, patológicos, ideológicos e, para completar, uma radiografia do subconsciente. E ordena aos Guarda-Costas que fixem a máxima: ‘Só é digno de casa quem for digno da Causa’.

A peça termina com uma longa fala de Sua Excelência, hiperbolizando a Causa e, beirando à loucura. Empolgadíssimo com seu discurso, Sua Excelência não percebe que uma tempestade fortíssima toma proporções assustadoras. Barulho de ambulância, de carros de bombeiros, gritos de socorro, nada é percebido pelo líder. Os Guarda-Costas hesitam um pouco, mas fogem. O Procurador resiste um pouco mais, mas quando o armário cai e se abre, mostrando os dois corpos, e quando as paredes desabam, ele também foge, restando apenas Sua Excelência, que só se cala após o telhado cair-lhe sobre a cabeça e derrubá-lo ao chão. Furioso, muda então o tom e a linguagem, mas não o discurso: “Filhos da puta, sacanas, ficaram-me a dever um mês de renda!” (REBELLO, 2001, p. 401). Num fim apocalíptico, toda a pompa ilusória dele e do prédio desabam ao chão.

2. A ironia e a distorção reveladora

Contrariando os desfechos cômicos, que preveem às personagens um percurso que parte do infortúnio para a felicidade, o desfecho desta farsa de Rebello assemelha-se, numa leitura superficial, aos desfechos trágicos pela presença do irreconciliável, do insolúvel e do catastrófico sobre o destino das personagens.

No entanto, mais uma vez, parece tratar-se do contrário. Como uma ironia e como projeção do desejo na nação portuguesa naquele momento, alude-se, ali, ao novo e à possibilidade de inversão da situação. O fim e a morte na peça trazem uma proposta de começo e um convite à vida. Executa-se o casal de velhos, mas o grande carrasco também é destruído.

Tudo ali experimenta a ruína, apontando para um apelo utópico de início de um novo mundo e de novos seres por meio da concretização cênica do soterramento de tudo o que é velho, aliás, bem caracterizado, pelo casal idoso de protagonistas, pais de filhos mortos, pela casa em ruínas e pelo líder caquético.

Esta farsa seria mesmo catastrófica? Ou seria uma classificação falsa? Quem sabe irônica? Seguindo a lógica da ironia e uma das hipóteses possíveis de leitura, a morte significa o seu inverso naquele contexto. Mas quando se afirma o inverso num texto construído sob a função julgadora e vacilante da ironia, não há espaço para ingenuidades. Pode-se também, neste desfecho, colocar a forma do cômico em contestação e praticar o que Paul Ricoeur chamou de ‘hermenêutica da suspeita’ e deduzir que, como é anunciado no início da peça, “A acção desta farsa decorre num dia que há-de vir” e que, portanto, pode nunca chegar.

A ironia, por se manifestar de várias formas, é uma figura de difícil conceituação. D. C. Müecke, em seu exaustivo estudo sobre a ironia, identificou e classificou quinze diferentes manifestações e esclareceu que ela não é só um fenômeno de comunicação, mas também há ironias na natureza ou na civilização. Segundo ele, é possível defini-la por muitos diferentes ângulos:

Fala-se de ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto-ironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de caráter – conforme a perspectiva de nomeação –, que pode preocupar-se com efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude. Além disso, cada autor tem a sua própria ironia, que não difere apenas em técnicas, estratégias ou estilos de época. (Müecke *apud* DUARTE, 2006, p. 18).

Dentre estas classificações, a ironia dramática suscita interesse particular por ser própria do teatro: “A ironia dramática aparece sempre que a plateia vê uma personagem confiantemente inconsciente de sua ignorância. Torna-se mais forte quando a inconsciência discrepante existe dentro da peça e não apenas no teatro” (MÜECKE, 1995, p. 103-4). Mas o que parece é que a definição de ironia dramática não explica plenamente a forma de ironia trabalhada por Rebello na peça **A visita de Sua Excelência**. Talvez porque a peça seja farsesca e tenha uma dimensão alegórica, afastando-se desse modo da expectativa de representação verossímil. Na farsa, permite-se que a personagem reaja ao absurdo com naturalidade, o que é muito diferente de ser inconsciente. Neste caso, a ironia dramática parece alcançar apenas a Sua Excelência, certamente a personagem mais depreciada e julgada pelo leitor/ espectador.

A ironia, seja de que natureza for, sustenta nesta peça uma linguagem do contraste que, pelo seu inverso e pela desordem, desarticula os sentidos das palavras e das cenas tais como insinuam apresentar-se. Na dramaturgia, A. W. Schlegel identifica como ironia o processo usado por Shakespeare em cortar cenas sérias com cenas cômicas. Dissimular o horror para revelar o cômico ou dissimular o cômico para revelar o horror são manifestações da ironia.

A primeira cena já indica que a peça tratará de certa ironia trágica, pois as duas personagens estão dentro de suas próprias casas, espaço de segurança, mas estão expostas à chuva. Por isso, protegem-se sob um guarda-chuva. Adiante, A Velha pergunta a O Velho por que eles não chamam verão de inverno e inverno de verão, ou seja, em muitas réplicas ou cenas, a ideia da inversão reforça o processo de composição da peça, que é baseado na ironia, ora trágica, ora cômica:

(...) a ironia não é apenas uma questão de vocabulário: não se resume a uma inversão de sentido de palavras, mas implica também atitudes ou pensamentos, dependendo a sua compreensão de o receptor perceber que as palavras não têm um sentido fixo e único, mas podem variar conforme o contexto. (DUARTE, 2006, p. 20).

A ironia da peça de Rebello, além de prever a variação no modo de compreendê-la, conduz ao humor na medida em que gera contradição entre os diálogos, as situações e os objetos cênicos. Trata-se, sem dúvida, de satirizar o exercício opressivo do poder, da força e da manipulação de uns sobre os outros.

Dois grupos de interesses opostos se articulam para que a contradição se estabeleça: um grupo vê a situação tal como o leitor e o espectador a veem, ou seja, é a situação validada como 'a realidade' na peça: a penúria dos velhos, a mansarda em ruínas, o líder débil e caquético; e o outro grupo de personagens, formado por Sua Excelência, os Guarda-Costas e o Procurador, tem percepções invertidas em relação ao que vê o primeiro grupo. Pelo segundo grupo, tudo é visto, portanto, às avessas: o prédio a ponto de ruir é visto como uma habitação muito digna; a causa que defendem é entendida como nobre, a autoridade pequena e decrépita é cultuada e exaltada como se fosse um grande homem.

Há um acordo que não se desfaz em nenhum momento na peça: a convicção sobre a percepção oposta que cada grupo tem da realidade. Se Sua Excelência enaltecesse o prédio por simplesmente ser sua propriedade e, portanto, lhe ser conveniente, o humor e a ironia não seriam tão marcantes. Mas não: o que há são duas ideologias bem marcadas e concretizadas cenicamente por visões, literalmente, divergentes.

A função semântica da ironia é, certamente, o contraste há muito explicitado aqui, mas a função pragmática é o julgamento. Em contexto de ditadura, a ironia contraria o incontestável e trabalha na dimensão do negativo: o poder autoritário é desqualificado, julgado e destituído nesta farsa.

A definição de ironia retórica é, portanto, a que parece mais satisfazer o uso que Rebello faz dessa figura:

[...] é a utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Deste modo, a credibilidade do partido que o orador defende é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário [...] ao seu sentido próprio. (LAUSBERG, 1972, p. 163-64).

A surdez e a compreensão invertida das coisas, que O Velho atribuiu à sua mulher para se proteger e impedir que ela dissesse ao Promotor as verdades acumuladas por anos de sofrimento, parecem, na verdade, meras projeções das deficiências do segundo grupo. Desse modo, Rebello reforça o recurso recorrente das inversões na peça e torna mais irônica a situação ao transferir toda a sorte de desordem ao casal de velhos.

O controle, o culto ao chefe, o aparato repressor e a forte vigilância, elementos solidamente estabelecidos num contexto político de ditadura, são submetidos a um jogo dramático em que a ironia, com o humor e o horror que ela traz em seu bojo, criam um universo alegórico tão estranho e paradoxal quanto a retórica de um opressor para se sustentar no poder.

A ironia em **A visita de Sua Excelência** contém muitos elementos que Lausberg destacou ao definir a ironia retórica:

(...) partidos em oposição, receptores capazes de perceber o jogo, uma perspectiva em que positivo e negativo se invertem, resultando no jogo de credibilidade/ incredibilidade e, principalmente, numa inversão relativa ao partido no poder. Isso mostra que a ironia atua de forma intelectual, provocada pelo estranhamento, pelo inesperado e pelo paradoxal, que entram em confronto com o habitual. O ouvinte do dito irônico (seu leitor ou receptor) é convidado a fazer o seu próprio raciocínio, lançando pontes entre o paradoxo percebido e o significado pretendido daquilo que ouve. O resultado positivo dessa tarefa, ainda segundo a retórica, traz prazer a esse ouvinte, que reconhece assim a própria inteligência e torna-se cúmplice do autor do dito irônico, reconhecido como autoridade a ser respeitada. (*Apud DUARTE, 2006, p. 21*).

As profundas contradições entre o que se mostra e o que se diz criam um humor irônico que se estende por toda a peça e que é raro na dramaturgia de Rebello. No entanto, o efeito que ele provoca é algo comum a muitas peças do dramaturgo: o estranhamento, que gera uma ruptura na representação realista ao propor uma interpretação enviesada do discurso. Nesta peça, a travessia da ponte entre o ‘paradoxo percebido’ e o ‘significado pretendido’ constitui mais um elemento de renovação da linguagem cênica de um dos dramaturgos que modernizaram os palcos portugueses ainda na primeira metade do século XX.

Considerações finais

De todo modo, convém cumprir uma travessia para se chegar a uma significação que esta peça parece reclamar para si: as realidades como construtos dos vários discursos, ou como um discurso autoritário é capaz de instaurar realidades distorcidas, ou, ainda, como a realidade instaurada é capaz de destruir e de criar novos discursos. Essas hipóteses de leitura parecem insinuar-se logo no início da peça, quando A Velha

inverte a causa da morte dos filhos, ao dizer que o filho morreria de parto e a filha pela pátria. Depois, segue a indicação do marido de que fora o contrário. Ela então faz uma segunda tentativa, ainda errada, perguntando se fora a pátria que morreria pela filha.

Aos poucos, a farsa vai mostrando como o discurso pode ser caótico e agrupado de forma a não corresponder aos fatos mais óbvios. Ou pior, nem sequer ser percebido como absurdo por quem o constrói. A partir desse ponto, como se buscou mostrar neste artigo, ocorre uma sucessão de desajustes e de inversões que preparam o leitor/espectador para a figura de composição privilegiada da peça, que é a ironia.

A personagem de Sua Excelência ironiza e é ironizada e pode ser reconhecida como a síntese irônica do poder da ditadura salazarista cuja caracterização – franzina e caquética do líder, complementada pelo cenário, pelas demais personagens e pelo desfecho catastrófico da farsa – desqualifica e julga os tantos abusos de poder.

A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa. O seu escárnio pode, embora não necessariamente, tomar a forma de expressões laudatórias, empregues para implicar um julgamento negativo; ao nível semântico, isto implica a multiplicação de elogios manifestos para esconder a censura escarneadora latente. (HUTCHEON, 1985, p. 73).

A ironia retórica, como linguagem discursiva, e a alegoria, como forma dramática, garantiram uma possibilidade, ainda que indireta, de discussão da situação política de Portugal – discussão que não poderia ser feita, naquele momento, com diálogos, caracterizações e ambientações desprovidos de artifícios.

A estratégia cênica usada por Rebello, ao escolher a farsa e o exagero que a caracteriza, desnaturalizou a cena a tal ponto que confere à peça certa atemporalidade e a livra, com tranquilidade, de ser uma obra datada. A alegorização também contribuiu com a abertura de espaços que permitiram concretizar a ironia e desrealizar os elementos acentuadamente específicos da história de Portugal.

Superando essa dificuldade contingente, Rebello consolida uma linguagem cênica que já tinha experimentado em **O mundo começou às 5 e 47** (1946) e que no seu teatro se iria aprimorando, nas décadas seguintes, revestindo-se de diversas formas ao tornar concreto algo abstrato por meio de outros universos compostos por figuras de linguagens, montagens, intertextos, elementos fantásticos etc.

Referências

- D'ONOFRIO, S. Teoria do drama. In: _____. **Teoria do texto II**. São Paulo: Ática, 2000.
- DUARTE, L. P. Arte & manhas da ironia e do humor. In: _____. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006. p. 17-50.
- FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2001.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LAUSBERG, H. **Elementos da retórica literária**. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- MÜECKE, D. C. **Ironia e Irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates, 250)
- REBELLO, L. F. A visita de Sua Excelência. In: _____. **Todo o teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, 381-401.