

# Para uma leitura de *Desastre Nu* de António Aragão

**Leonor Martins Coelho**

(Universidade da Madeira  
e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa)

*A humanidade apodrece. As únicas atitudes geralmente adoptadas são a resignação, esperando a sua vez, ou então revoltar-se.*

António Aragão, *Desastre Nu*

*Todo o grande teatro é simultaneamente ultrapassado e permanente. Mas [...] a profundidade, a lucidez, a grande arte ficam sempre, quando lá estavam, isto é, na medida em que o grande teatro é intelectual, e apela pois para as perplexidades da inteligência humana.*

Jorge de Sena, *Do Teatro em Portugal*

Respondendo ao desafio que a Secretaria de Estado da Cultura lançou em 1980, ao promover um Concurso de Peças de Teatro Inéditas, António Aragão concebe *Desastre Nu* que lhe valerá o segundo prémio. Se é certo esta obra, publicada em 1981, constituir, no conjunto da sua produção literária impressa, a sua única incursão pelo texto dramático, com esta peça o autor revelou dominar as técnicas do jogo teatral.

Experimentar o caminho dramaturgico de António Aragão, onde convergem múltiplas vozes e situações disfóricas, significa reconhecer a consciência da humanidade que o autor reivindica: todo o ser humano deveria, por direito próprio, ter a possibilidade de se (re)construir, abandonar o mundo das sombras e entrar na luminosa descoberta da harmonia, da dignidade reposta e da defesa da liberdade.

Na crítica ao devir da humanidade, o autor denuncia o risco de se contribuir para a degradação sociocultural, sob pena de se resvalar para uma civilização empobrecida, caótica e, talvez sobretudo, obtusa.

Assim, esta peça encenará tipos representativos da sociedade – o militar e o sacerdote, empregados e empregadores, o professor e a sua audiência, homens e mulheres, governantes e governados –, numa paródia reveladora das intenções ocultas dos seus líderes, pertencentes aos principais sectores de influência de uma nação: a Política, a Religião, a Economia, a Defesa e a Ciência.

Veja-se o argumento da peça em análise: no meio de uma lixeira de contornos indefinidos, vários indivíduos representam o vazio da existência humana. O discurso dos intervenientes, o seu comportamento grotesco ou as situações caricatas em que estes evoluem revelam um cenário do absurdo e, por isso mesmo, estranho e perturbador.

Propomo-nos, assim, delinear os aspectos estruturantes e simbólicos da obra *Desastre Nu* de António Aragão. Em primeiro lugar, a nossa atenção incidirá sobre a escrita do texto dramático, através das indicações cénicas e da poética em que se inscreve; ocupar-nos-emos, seguidamente, de analisar os discursos do poder e da manipulação dos mais fortes sobre os mais fracos que o texto insere.

### 1. A escrita do texto dramático

É comum afirmar-se que o título de uma obra literária permite ao autor anunciar ou falsear o sentido do texto. Com efeito, dos primeiros elementos paratextuais, o título é, para o público, a primeira referência estabelecida com o teor do artefacto literário ou da peça de teatro que se propõe ler ou à qual vai assistir.

Da mesma forma, a indicação do género literário – geralmente colocado depois do título e que tem vindo a desaparecer no uso moderno – inscreve a obra numa linguagem de ficção e numa técnica de escrita que tem repercussões na sua recepção. Ora, ao título *Desastre Nu*, construído numa hipálage criadora de uma imagem tão insólita quanto densa de significado, segue-se a indicação «peça em quatro episódios» e não em «actos», como seria expectável.

Não é só a terminologia que cria um efeito de surpresa, mas também a divisão da peça em quatro momentos. Recorde-se que a dramaturgia do século XX tendia para o modelo de uma «peça em um acto» como forma de dizer a emergência de uma crise ou a urgência de uma situação relevante. Esta demarcação formal não impede que o texto dramático de António Aragão, à semelhança das formas breves do género dramático, desenvolva uma acção catapultada para o lugar da catástrofe. Nestas pistas iniciais, nota-se que a organização do

texto toma à ficção televisiva ou cinematográfica a sua nomenclatura relativa à divisão organizacional.

Estas opções não surpreendem se tivermos em linha de conta que o teatro experimental, à semelhança da poesia experimental portuguesa, em particular, e estrangeira, em geral, envereda por múltiplos discursos, caminhos interculturais rizomáticos, privilegiando a exploração dos diferentes domínios artísticos. O texto de António Aragão tratará assim de desdobrar, ao longo de «quatro episódios», a estética que acentua o espectáculo desconexo e periclitante da vida.

Na «nota de apresentação» do livro, o autor levanta a questão da adequação do texto à sua representação, tendo bem presente que esta sua obra só poderá atingir a sua completude por via do diálogo texto-palco. Apontando claramente para a encenação de um mundo distópico, o autor sugere a projecção cinematográfica de «gente caminhando em direcções opostas» (p. 6). Além dessa imagem de «gente» inquieta e sem projecto de vida, prevê uma sonoplastia composta de vozes indistintas, de música dissonante e de ruídos estridentes, à qual se pode associar um cenário repleto de resíduos da civilização moderna, numa encenação da engenharia do *horrendus*, do caos ameaçador. Este ambiente opressivo, em crescendo, culminaria com a paródia do içar de uma bandeira inventada.

Contudo, diz-nos o escritor que são apontamentos facultativos, estando o encenador livre de se socorrer de outros elementos que possam evidenciar uma crise da civilização ocidental, alicerçada no culto da aparência, no pensamento frenético e oco, na falta de idealismo, na opressão ou no abuso de poder.

Embora recuse qualquer dirigismo no modo como a peça possa ser representada, Aragão não deixa de ser claro no seu propósito e na definição do mundo caótico que encena, pelo que sugere na acentuação do bizarro e do barroco num mundo em desequilíbrio constante e incerto.

Se o teatro experimental muitas vezes denominado neo-barroco<sup>1</sup>, de reacção ou de luta, visando contrariar a ordem imposta pelos poderes avassaladores, vem dar voz às margens não reconhecidas pela

1 Entendemos por neo-barroco, de acordo com a definição de Sant'Anna, uma reapropriação meta-histórica de uma estética barroca empreendida com fito à contestação e à crítica da realidade do presente. Neste sentido, o referido ensaísta afirmará «O Barroco, mais do que um estilo de época, pode ser uma estratégia de representação e de organização do pensamento» (in Affonso Romano, *Barroco: do quadrado à Elipse*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000 (Contracapa). Poder-se-á, ainda, ter em consideração a leitura de Severo Sarduy para quem o Barroco «metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica» («O Barroco e o Neo-barroco» in César Fernández Moreno, *América latina em sua literatura*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979, p. 178).

cultura oficial, a obra de António Aragão, tanto pelo cariz auto-reflexivo da sua escrita como pela recusa das mordaças da ordem alienante e do preconceito redutor, integra, de igual modo, uma atitude de crítica e de ruptura face a uma sociedade centrada numa lógica burguesa, oficial e normativa.



Encenação: Maria José Costa e Sandro Nóbrega. Representação: Novembro 2008, Casa das Mudanças, Calheta; Fevereiro 2009, Teatro Baltazar Dias, Funchal.  
Foto: LMR/Companhia Contigo Teatro, 2008.

Este teatro moderno, também designado de vanguarda, de laboratório ou de investigação, procura acentuar uma atitude técnica e estética inovadoras. Assim sendo, compreender-se-á que no «primeiro episódio» não surjam referências concretas a um lugar ou a uma época: a acção desenrola-se numa lixeira, metáfora da degradação humana, num «lugar onde [...] todas as direcções são verdadeiras porque não [se conhece] nenhuma certa» (p. 15). Assim, do início até ao final da obra dramática, a incerteza será uma constante e as repetitivas anotações do texto de Aragão reenviam para o Nada e para a disforia, uma vez que o espaço e o tempo da acção de *Desastre Nu* são (aparentemente) um não-lugar numa época (supostamente) a-temporal.

Na economia do texto, as didascálias vão não somente ilustrar a forma de representação, como, e talvez sobretudo, corroborar os aspectos disfóricos que caracterizam os personagens, o lugar e a época, num quadro que denuncia o servilismo, o cheiro nauseabundo, a catástrofe ecológica e humanitária. O escritor confere um papel relevante às indi-

cações cénicas e aos múltiplos segmentos referenciais presentes na obra <sup>2</sup>. Mais de vinte indicações micro e macrodidascálicas <sup>3</sup> pontuam o primeiro e o terceiro «episódios». Parece estar assim demonstradas as suas preocupações técnicas e práticas no próprio acto da escrita. Dir-se-ia que esta valorização dos elementos cénicos se apresenta como prova de um investimento do autor na teatralização do seu texto, realçando, assim também, a teatralidade da vida humana.

Contrariamente aos textos dramáticos que tendem a sobrecarregar de sinais a cenografia e o jogo dos actores, a obra teatral de António Aragão é concebida com reduzidos meios cénicos para tornar mais eficaz a crítica à sociedade actual, vista como falsa, corrupta e passiva, o que a aproxima da estética do anti-teatro.

Com efeito, o autor dialoga com os temas do teatro do absurdo, com este teatro da crueldade que expõem o homem perante o *nonsense* da sua condição humana. Nesta perspectiva, não será de estranhar que recorra à panóplia dos jogos verbais e alusivos. Assegura alguns efeitos intertextuais, num re-interpretação e apropriação de temas clássicos, através da citação directa ou indirecta de obras marcantes da cultura ocidental e nacional: a *Odisseia*, o *Paraíso Perdido*, as *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, *Romeu e Julieta* e *En Attendant Godot*.

Contrariamente às frases lacónicas do teatro do *non-dit* beckettiano, o texto do escritor português investe na força das palavras, visto a linguagem ser uma arma poderosa para a conquista do poder. António Aragão faz uso de fantasia verbal, com neologismos truculentos, pseudo-científicos e trocadilhos, tais como: «merdização política» (p. 71), «metaperfume» (p. 78), «cverno e tradição» (p. 71), ou através de efeitos gráficos expressivos: «Obri gaaaaado meu povo», estabelecendo neste exemplo uma relação de equivalência de sentido entre o segmento sonoro «gado» e a palavra «povo». Além de teste aplicado como método, a paródica expressão «Góóóóóóóóóó!», na boca do Professor pode equivaler à fórmula consagrada «eureka!», confundindo o entusiasmo futebolístico com a alegria de uma descoberta científica.

2 No teatro grego as didascálias eram destinadas aos intérpretes. No teatro moderno, as indicações cénicas, não sendo pronunciadas em cena, ajudam o leitor a compreender as personagens e a imaginar a acção. É com o surgimento do teatro fundado na personagem socialmente determinada, nos séculos XVIII e XIX, que as indicações cénicas irão adquirir um papel fundamental para a compreensão exterior e interior da personagem. A partir do final do século XIX, até meados do século XX, o desenvolvimento do texto didascálico foi notório. Desde então, com o peso que o papel do encenador adquiriu, a dimensão do texto segundo é muito variável.

3 As mesodidascálias são as segmentações do texto (acto, cena, etc); as microdidascálias são as indicações destinadas aos actores e as macrodidascálias são as indicações referentes aos cenários, aos figurinos, à sonoplastia, dança, movimento, ou outros informantes relacionados com a encenação.

Vale ainda a pena assinalar a criatividade verbal, não sem um leve toque de humor, em que se cruzam campos lexicais (o ideário, o culinário e o pecuniário), a exemplo de uma das tiradas das Vozes:

*Pouco possuímos ao nosso dispor. Muito pouco. Talvez possamos usar uma vaga ornamentação, restos de esperança, galinhas em parte gastas, conceitos inflexíveis de ginástica ou ainda algumas fugas para a Suíça com as malas a abarrotar de massa. Tudo muito solúvel e masculinamente pouco alimentício. (p. 73)*

Compreender-se-á, assim, as múltiplas críticas que *Desastre Nu* encerra, uma vez que a voz do texto se apresenta desiludida com uma humanidade alicerçada na falsidade e na falta de idealismo, permitindo a deriva de uma sociedade mesquinha e transgressora, bem como a reposição de regimes autoritários.

## 2. Discursos do Poder e da Manipulação

A tela de fundo da peça de Aragão reenvia para uma síntese crítica da História da Humanidade, pelo menos a partir da Grécia Antiga até ao último quartel do século XX. A peça afigura-se como um convite para ensaiar, inicialmente sob as ordens do Militar Superior e, seguidamente, sob a orientação da figura do Professor, uma arqueologia da Lixeira da Humanidade. Essa lixeira apresenta-se como um nenhures disfórico onde as diferentes personagens estão incapazes de encontrar uma direcção ou o rumo que ponha termo à sua errância num cenário de catástrofe, fruto da desmedida humana.

As afirmações do Militar Superior – «não percebo este mapa» (p. 12) – repercutem as do Subalterno – «não encontrei água nem descobri qualquer caminho» (p. 17) – e sugerem uma espécie de limbo, onde quase nada acontece. Neste sentido, poder-se-iam, ainda, destacar as falas do Professor. Ao ser inquirido sobre o lugar, responde do mesmo modo: «Não sei dizer-lhe mais nada do lugar onde nos encontramos» (p. 30), «Acredito mesmo que qualquer direcção tanto serve como não serve» (p. 35). Conclui, pois, que o melhor será habituarem-se «à ideia de estar onde não sabem» (p. 38).

Porém, numa sobreposição de planos que o discurso deixa entrever, o leitor/espectador poderá estabelecer paralelismos com a sociedade portuguesa, insegura na construção da democracia e ainda

presa aos reflexos e ao imaginário que os mais de quarenta anos de Ditadura determinaram. De facto, o texto sublinha uma época instável e assombrada pela mudança, onde o risco de se ver implementado outro regime opressivo está sempre iminente. Situação que deve ser contrariada para não perpetuar o medo, o desajuste entre os homens, o descalabro do recém-criado regime democrático.

Além disso, não podemos descurar o facto de o experimentalismo literário e artístico servir uma realidade pós-moderna onde vai imperar a atitude reflexiva, com mensagens de combate e de engajamento. Neste sentido, numa das didascálias do quarto episódio, acenando àqueles que o aplaudem, o Rei recupera o gesto da saudação fascista, atitude que acabará por incomodá-lo pela clara alusão a este regime político («*Agradece, erguendo o braço com solenidade à maneira fascista, embora se reconheça confundido pelo que fez*», p. 84).

No que concerne à visão antimilitarista que o autor parece sustentar, ela está patente no diálogo entre o Militar Superior e o Militar Subalterno. Inquirido sobre a questão da guerra, será o primeiro a justificar a sua imperiosa necessidade. Por um lado, permite a empregabilidade de inúmeras pessoas, por outro consente que o mundo se distraia com a repetição dos conflitos: «a história da humanidade é a história da guerra» (p. 11).

As múltiplas asserções do Militar Superior, quer no primeiro episódio, quer no terceiro, traduzem não somente o facciosismo das altas patentes que comandam o mundo, como, através da reprodução automática de frases feitas, se vislumbra o perigo do automatismo bélico, consentido por vozes que calam o perigo, a destruição e a morte: «Desde que o homem é homem as guerras consideram-se, talvez, os momentos mais importantes e destacados da sua história» (p. 50).

A guerra é, pois, uma actividade regular e arbitrária. Os homens parecem ser levados pelo capricho, pelo simples jogo do entretenimento belicista, ou pelo consentimento servil desta actuação. O perigo de se perpetuar a distopia parece residir no comportamento animal e pavloviano de quem não ousa contestar a dominação. O Militar Subalterno será, assim, o exemplo do servilismo, da abnegação e da irreflexão, como ilustrado no terceiro episódio de *Desastre Nu*, quando ele é promovido a Ministro da Guerra para servir o novo Rei: «apenas te peço obediência às minhas ordens» (p. 74) e «a tua obrigação é sobretudo manter a ordem» (p. 76). A resolução deste Rei, ex-Militar Superior, constituirá o momento decisivo na afirmação dos novos imperialismos que se perfilam.

A questão religiosa será também tratada sem complacência pelo autor. O texto alude, mais do que uma vez, à «crise religiosa» (p. 55), subentendendo que a Religião não consegue dar resposta às preocupações do Homem moderno aterrado com as vicissitudes que tem de enfrentar. Assim, a religião oficial representada pelo Sacerdote não apazigua os medos que advêm dos flagelos da actualidade. O desemprego aumenta exponencialmente, as patologias causadas pelo abuso do mais forte sobre o mais fraco permanecem escondidas, o rumo para todos os que procuram uma saída para se reencontrarem permanece uma incógnita. Perante estes factos desastrosos, o Sacerdote fica sem voz. As inúmeras exclamações irónicas do Professor vêm, aliás, evidenciar a falsidade, e talvez sobretudo, a inadequação da religião ao mundo moderno: «Ah, como eu aprecio a profundidade perfumada da religião! Uma religião sem perfume não seria religião» (p. 39), ou «E ainda há quem diga ser inútil e deseje que a religião acabe!» (p. 40). Além do mais, se no início do texto o eclesiástico se limitava a procurar o Paraíso Perdido, abandonando os mais necessitados à sua sorte, na nova organização política e social orquestrada pelo novo Rei, ele acabará por desempenhar um papel fulcral na manutenção das amarras da servidão.

Com efeito, o Sacerdote, à semelhança do Ministro da Guerra, virá permitir a implantação de novos poderes que recusam a pluralismo do pensamento e a existência de espíritos esclarecidos passíveis de alertarem os cidadãos para o perigo das regras impostas por este «rei-sol» da actualidade distópica. O novo Rei virá promover esta actuação com a conivência da Igreja: «Julgo que convém à religião manter o divino tal como está e interessa-nos também manter o que está como o divino deseja» (p. 78).

A presença de forças que oprimem o homem, enformando-se o texto de Aragão no universo da ignorância, da cegueira e do despotismo, sugere o «regresso do trágico»<sup>4</sup> na sua dramaturgia. Neste sentido, não poderíamos silenciar o peso que as Vozes ocupam no último episódio da obra. À semelhança do coro na tragédia grega, as Vozes parecem vaticinar os flagelos das sociedades disfóricas. Traçam cenários de assombração de que foram vítimas: da inveja, da disfunção afectiva, do silenciamento, da lavagem de cérebro. Anunciam novos desaires ligados à frenética cultura material e industrial, desde os juros elevados, aos créditos mal parados, aos impostos galopantes. O

<sup>4</sup> Tomámos de empréstimo a expressão ao título do livro de Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1964.



aniquilamento da humanidade é exemplificado, quer pela Sétima Voz: «mijaram-me nas voltas do pensamento e acordei com o casaco sujo e as cuecas porcas» (p. 70), quer pela Oitava Voz: «Mas basta dizer-lhe que me tiraram o baço e no seu lugar meteram-me um demónio confuso e louco» (p. 71). Assim, este coro parece anunciar a carnavalização do mundo contemporâneo.

A querela que as Vozes levantam no texto, com destaque para a denúncia de usurpação de identidades, revela a formação de uma nova entidade perigosamente informe: a demagogia e a corrupção. As Vozes informam que as condições para que surja um líder capaz de governar pela opressão, pela perseguição, pela execução dos seus reais caprichos estão reunidas. Note-se, todavia, que foram estas mesmas Vozes a consentirem, num primeiro tempo, a subida do antigo Militar Superior ao trono. Aliás, face às promessas de reformas que ele diz implementar, as Vozes propõem em unísono: «a compreensão social com proibição da informação descontrolada», «roubar sim, mas devagar», exigindo «os próprios pedaços da [sua] domesticação amontoados em cada dia e em cada hora que passa» (pp. 72-73).

Este incentivo a um maior desgoverno, à perseguição de todos os que não se submetem às normas vigentes, aclamando até o retorno da pena de morte, é deveras alarmante. De vítimas passam a carrascos, ao defender: «o povo precisa de tudo o que não tem mas de joelhos para que nunca duvide da sua extra [sic] ordinária sinceridade. O povo precisa de poder ficar de cócoras...» (p. 73).

Novos comandos se prenunciam, novas desavenças, outra escuridão. Neste sentido, através da metáfora olfactiva, as recorrentes afirmações do Professor configuram esta situação disfórica: «a humanidade realmente cheira mal» (p. 29), ou ainda, «a humanidade é exactamente como a fruta: desenvolve-se ou evolui, torna-se madura e depois apodrece» (p. 31).

Compreender-se-á, pois, que seja o Professor a referir a barroquização do mundo, a instabilidade repetitiva e arriscada, as tentativas vãs do reconhecimento social, «pondo a nu» esse desastre humanitário que o título do texto anuncia e que ele confirma no final da peça: «Somos um desastre nu... todos cheiramos mal. A verdade é que este cheiro pertence a todos. Apodrecemos. É a nossa metamorfose final» (p. 97).

A mudança de regime que ocorre novamente no final da peça não vai alterar a condição humana do povo. Numa clara alusão ao regime comunista, a reposição do despotismo encarnado pelo Professor vem pôr cobro a esperança alicerçada na tão proclamada «liberdade e

democracia» (*ibidem*). Ao ordenar obediência e servilismo, o Professor, com o maior dos cinismos que o advérbio «democraticamente» em destaque traduz, vai sonegar a dignidade ao seu semelhante:

*Deitem-se todos para o chão. Democraticamente. Todos. Que ninguém se mexa (...) todos por terra sem qualquer distinção. Acabaram-se as classes e as categorias. Assim mesmo. Sem mexer. Que maravilha!* (p. 98).

António Aragão insiste deste modo na dimensão catastrófica que o deslocamento e a recriação de sociedades disfóricas favorecem. Com efeito, na nova construção do Paraíso Perdido decretada pelo Rei, privatizam-se os bens e proíbe-se a liberdade. Entendemos, ainda, que a nomeação do Ajudante do Comerciante para representar o povo ideal deste novo Reino só poderá pressagiar novas humilhações. Apesar dos tumultos que se vão avolumando junto às ribeiras do Reino, traduzindo o descontentamento dos mais críticos e anunciando os movimentos revolucionários, o Ajudante do Comerciante, pouco instruído e mentalmente condicionado, será uma voz negada, como sublinha a sentença do Rei: «És povo e basta. Ninguém pediu a tua opinião» (p. 89).

Nesta sociedade putrefacta, feita de «restos de tudo», a solução parece bem remota. Assim, num quadro em que a economia se apresenta periclitante, o Ajudante do Comerciante tornar-se-á também factor de descrédito. Pelas suas acções obsessivamente repetidas e pelos discursos ilógicos com geometria variável, esta personagem denuncia mundos que carecem de relações estáveis, de laços afectivos, social e politicamente estruturantes. Sempre disponível para aclamar o novo líder que acaba de tomar o poder – «viva ao Rei», «viva o anjo» e «viva o cheiro e a liberdade» –, este comportamento acéfalo indicia que a consciência crítica e fundamentada de que uma sociedade responsável e desenvolvida precisa está longe de ser alcançada. Resta esperar pela mudança e sonhar com uma nova utopia.

O texto de Aragão interroga, pois, os sentidos e as opções. Ao questionar os dirigentes, ao advertir para os perigos das ideologias totalitárias, o autor sublinha que a nova doutrina defendida pelo Professor («todos pelo povo e ao serviço do povo», p. 95) é, na realidade, uma falácia. Camuflada sob a máscara da defesa do Progresso, da empregabilidade assegurada, da liberdade alcançada, a «democracia» proposta pelo Professor é uma nova ordem onde impera o despotismo e o arbitrário:

*Liberdade e democracia! Vá cheiremo-nos uns aos outros (...). Esta é a maneira mais íntima e democrática de sentirmos a nossa semelhança. Todos unidos pelo mesmo cheiro sem distinção de classes. (p. 97)*

Face a esta aparente apologia da tese comunista, o comportamento controlador do Rei revela o desprezo que a doutrina da igualdade entre todos e do bem-estar comum lhe merece.

António Aragão sublinha, ainda, que a sociedade parece viver sob o *diktat* da moda e da aparência. Aliás, o discurso de promoção dos artigos de beleza é intercalado com o discurso da problemática da guerra, o que lhe confere o mesmo peso, revelando o lado trágico que esta desarticulação pode conter. Além do mais, se a crítica à cultura do aparato está bem patente na promoção dos artigos de beleza feita por Penélope para se «ter a pele mais lisa» e «caras mais jovens» (p. 23), o olhar mordaz do autor será igualmente contundente quanto ao comportamento da Miss. Ao aceitar de bom grado o convite do Professor para «encenar» um concurso de beleza, como o de Miss Universo, ela é um exemplo do teatro dentro do teatro. Apresenta-se como uma marioneta saída de uma caixinha de música, no carrossel do rodopio bizarro, como corroboram as indicações cénicas: «a Miss sai detrás da lixeira e, envergando um vestido vistoso, desliza como se estivesse numa passagem de modelos» (p. 46) e «Entretanto a Miss vai mudando de vestidos e deslizando a sua beleza, repetindo-se as palmas frenéticas e os gritos desconexos do Ajudante do Comerciante e seguindo-se as palmas cerimoniosas e discretas dos membros do júri» (*ibidem*).

Na verdade, esta situação circense é uma estratégia para camuflar a disforia da sociedade actual, vazia e desajustada. Aliás, a réplica do Professor sustenta que este espectáculo é, verdadeiramente, um ensaio que promove a cegueira, para que «durante o concurso [se viva] outra situação» (p. 35).

Metáfora do lucro a todo o custo, a lixeira de *Desastre Nu* é, na verdade, a sociedade consumista, materialista e industrial que o Ocidente tem vindo a valorizar, uma reflexão corroborada pelas falas do Comerciante: «não consigo encontrar mercadoria que valha o empate de dinheiro com uma margem aceitável de lucro» (p. 42). Fortemente hierarquizado, este mundo criado por António Aragão não deixará de evidenciar a dicotomia que opõe, tradicionalmente, a força do patro-

nato à dos trabalhadores. Compreender-se-á que o Comerciante e o Mecânico se desentendam aquando do concerto da carroça, uma vez que este último é sindicalizado e que ao segundo não lhe agrada essa força contestatária: «pessoalmente não simpatizo com essa história dos sindicatos» (*ibidem*). Ao mesmo tempo se comprova que a crítica à sociedade movida pela ambição é explícita. Não será por acaso que o cheiro nauseabundo redobra sempre que o Comerciante se aproxima das demais personagens: «Desde que o senhor entrou o mau cheiro aumentou» (p. 43). Além disso, a voz do texto denuncia o «radicalismo» do Comerciante, que não aceita a possibilidade de o seu Ajudante vir a ocupar o seu lugar, pois «é inverter a condição natural das coisas» (p. 44).

\* \* \*

Bom exemplo de teatro que encena o mundo disfórico, *Desastre Nu* de António Aragão mostra a perfídia do homem contemporâneo que acede ao Poder, bem como as múltiplas armadilhas que tece em redor do seu semelhante, levando-o ao servilismo, ao mimetismo e à abnegação. Não obstante, este texto também coloca a ênfase na necessidade de uma educação para uma cidadania participativa, para uma cultura da liberdade e da exigência. Se o homem é um ser de cultura, cabe-lhe então a tarefa de denunciar as vicissitudes, de se libertar das amarras políticas, sociais, religiosas que o prendem, o empobrecem, o transformam num «desastre nu».

Recordemos que Bernardo Santareno sublinhara já no seu «Apelo» que o teatro português não poderia «ser outra coisa que não seja *denúncia* em primeiro lugar, e depois esperança político-social (ou religiosa) ou contemplação desesperada do absurdo»<sup>5</sup>. Se pensarmos, ainda, como afirma Mário Vilaça<sup>6</sup> que desde os anos 60 do século passado se lê cada vez mais teatro, se estuda mais o texto dramático, então há textos, como *Desastre Nu* de António Aragão, que merecem ser regularmente representados porque não perdem actualidade. Ao propor ao leitor/espectador uma viagem a este mundo distópico, o escritor lança um apelo ao espírito combativo do homem atento, do cidadão voluntarioso e do intelectual honesto para impedir as derivas do autoritarismo, da imposição e da tirania. A peça de teatro *Desastre Nu*

5 In antologia ao *Novíssimo Teatro Português*. Coligido por Ilídio Ribeiro, Lisboa, Edição dos autores, s. d., p. 7.

6 Mário Vilaça, «Panorama do teatro português contemporâneo», in *Teatro Contemporâneo. Problemas de jogo e do espírito*, Coimbra, Vértice, 1967, p. 149.

ilustra, assim, com mestria a tese de Osório Mateus para quem:

*no processo da história dos homens o teatro é a intervenção decisiva para a passagem do menos ao mais humano, é o universal antropológico que opera a revolução no corpo. O teatro é o jogo e a sua consciência simultânea. Sem ele o desenvolvimento acaba.*<sup>7</sup>

### **Bibliografia citada**

ARAGÃO, António (1981). *Desastre Nu – Peça em Quatro Episódios*. Lisboa: Moraes Editores.

DOMENACH, Jean-Marie (1964). *Le retour du tragique*. Paris: Seuil.

MATEUS, Osório (2002). *De Teatro e Outras Escritas*. Lisboa: Quimera / Centro de Estudos de Teatro.

SANTARENO, Bernardo. «Apelo», in RIBEIRO, Ilídio, org. (s. d.). *Antologia do Novíssimo Teatro Português*. Lisboa: Edição dos autores.

SARDUY, Severo. «O Barroco e o Neo-barroco», in MORENO, César Fernández, ed. (1979). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

SENA, Jorge de. «Do teatro em Portugal», in SÁ, Luiz Rebello de e SENA, Mécia de, ed. (1989). *Obras de Jorge de Sena*. Lisboa: Ed.70.

VILAÇA, Mário (1967). «Panorama do teatro português contemporâneo», in *Teatro Contemporâneo. Problemas de jogo e do espírito*. Coimbra: Vértice.

<sup>7</sup> In *Teatro e outras escritas*, p. 212