



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**A BESTA CONFUSA: BENJAMIM SANTOS E A HISTÓRIA DE UMA  
OUSADIA NÃO REALIZADA NO TEATRO PERNAMBUCANO**

Idelmar Gomes Cavalcante Júnior\*

Uma peça teatral não encenada pode ser levada em consideração no âmbito da história do teatro? Para a pesquisadora Giuliana Simões a resposta é sim. No debate sobre a modernização do teatro brasileiro, onde é comum afirmar-se que a efetivação do modernismo em nosso teatro se dá apenas na década de 1940, a partir de marcos como a encenação de *Vestido de noiva* (1943), os empreendimentos do Teatro Brasileiro de Comédia ou a atuação do Teatro Popular de Arte; Giuliana Simões defende que, já nos anos vinte e trinta, a modernização do teatro brasileiro estaria em processo. Para justificar a sua tese, argumenta que as peças *A última encarnação de Fausto* (Renato Viana), *O homem que marcha* (Benjamim Lima), *O bailado do deus morto* (Flávio de Carvalho) e *O rei da vela* (Oswald de Andrade) já representavam a concretização de nossa modernidade teatral. E se não foram consideradas as suas contribuições para a história do teatro nacional, isso se deve, segundo à pesquisadora, ao fato de as propostas cênicas dessas obras terem superado o horizonte de expectativa do público da época, tornando-as, por isso, incompreensíveis.

Além disso, é valioso perceber que, das peças citadas, *O rei da vela*, escrita por Oswald de Andrade, em 1937, não chegou a ser encenada na época em que foi escrita.

---

\* Doutorando pela Universidade Federal do Ceará - UFC e professor do curso de História da Universidade Estadual do Piauí – UESPI/ Campus Parnaíba. Este trabalho contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Piauí – FAPEPI.

Ela só foi para o palco em 1967 com o grupo Oficina, num espetáculo de vanguarda que se tornou referência entre aquelas produções artísticas que representaram a efervescência política e cultural dos anos sessenta, tendo sido considerado um dos marcos fundadores do movimento tropicalista.

É, enfim, essa tese corajosa de Giuliana Simões (SIMÕES, 2010) que abre veredas para a reflexão que propomos neste trabalho, que é a de pensar os limites e possibilidades da dramaturgia pernambucana, nos anos sessenta. E para isso, vamos tomar como pretexto a análise da peça *A besta confusa*, do dramaturgo piauiense Benjamim Santos, escrita em Recife-PE no ano de 1966. Ela também não foi encenada em sua época, assim como *O rei da vela*, mas diferentemente do que aconteceu com esta, que chegou a ser divulgada nos anos trinta, *A besta confusa* nem sequer chegou a sair dos arquivos pessoais de seu autor, permanecendo inédita até o ano de 2014.

O primeiro registro e provavelmente o único que existe dessa peça é uma carta datilografada, de uma lauda, que Benjamim envia de Recife para seu amigo Tarciso Prado, em Parnaíba-PI. A carta foi assinada em 25 de abril de 1967. Ela informa, inicialmente, as condições psicológicas do remetente. Diz ele estar “menos jovem, mais lúcido e frio” e consciente de sua “decadência psicológica”.

A revelação a respeito de *A besta confusa* aparece um pouco mais adiante:

Assim é que tenho vivido, meu amigo. Meio só. Acabrunhado, às vezes. Tentando fazer uma literatura que se torna cada dia mais difícil, principalmente agora, que “ficou chato ser moderno”, agora que parece difícil ser simples, emotivo, e talvez nem haja mais lugar para a sensibilidade. Bem, tenho escrito alguns contos e uns poemas, além de uma peça (1 ato) que já está pronta, que trata sobre que(sic) questões de armamento nuclear (uma bomba atômica cai em Parnaíba e, não explodindo, deixa no povo a esperança de tornar-se assim mais uma das grandes potências nucleares do mundo). Veja você.

“Ficou chato ser moderno” é o primeiro verso do poema *Eterno*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *Fazendeiro do ar*, de 1954: “E como ficou chato ser moderno. Agora serei eterno”. Em seguida, o poeta vai elencando vários itens que representariam a eternidade, entre os quais “o gesto de enlaçar e beijar na visita do amor às almas”, “tudo aquilo que vive uma fracção de segundo, mas com tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata” e “a minha mãe em mim que a estou pensando de tanto que a perdi de não pensá-la”. O “simples”, o “emotivo” e a

“sensibilidade” aos quais Benjamim faz referência em sua carta, portanto, encontram correspondência na lista de Drummond.

Mas ao se “chatear” com a modernidade, entendida como uma “experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua” (HALL, 2005, p. 15), estaria Benjamim pleiteando o “eterno”, típico de culturas tradicionais, onde “o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações” (GIDDENS, 1991, p.31)? Como homem de teatro e ex-aluno de estética de Ariano Suassuna, estaria buscando o mesmo que seu antigo professor, ou seja, um “teatro perene” em oposição ao teatro moderno que teria enveredado “por seus caminhos de morte e decadência” (SUASSUNA, 2008, p. 47)? Qual seria a temporalidade na qual Benjamim transitava?

Benjamim tinha uma subjetividade marcada pela modernização de sua cidade natal, Parnaíba-PI, iniciada por volta da década de 1920 e que marcou o seu desenvolvimento econômico até meados da década de 1940, com o pós-guerra, quando as importações da cera de carnaúba, a base da economia local, entrou em crise, decretando o início de uma estagnação econômica crônica na cidade. Nascido em 1939, Benjamim pôde, então, se encantar com inovações modernas, como o cinema, ou acompanhar a moda, usando o mesmo modelo de roupa de artistas internacionais que admirava, como James Dean. Além disso, desde a infância, nutria uma grande admiração por Paris, o epicentro da *Belle Époque*. Uma admiração que vinha da “infância, de assistir filmes, ler sobre a revolução francesa. Meus amigos me gozaram muito porque eu, menino, encontraram um caderno meu que tinha um conto que começava assim: ‘Paris, 1789’” (SANTOS, 2012, p. 15).

O jovem Benjamim permaneceu na cidade até os seus dezoito anos, quando foi morar em Recife para cursar Direito, em 1958. No entanto, pouco tempo depois de iniciado o curso, abandona a Faculdade de Direito e ingressa no Seminário de Olinda, de onde também sai em 1963. No início do ano seguinte começa a trabalhar no Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, na equipe do projeto de alfabetização de adultos pelo Método Paulo Freire. Após o golpe militar de 1964, Benjamim sai de Recife e permanece alguns meses no Rio de Janeiro. Retorna à capital pernambucana em 1965, quando então assume definitivamente a carreira de dramaturgo e diretor teatral, a partir do espetáculo *Cantochão*. Sobre a peça, o jornalista Adones de Oliveira, do jornal Folha de São Paulo, escreveu: “é o primeiro filho nordestino do

musical que consolidou a fama de Nara Leão e revelou ao Brasil a correta cantora Maria Betânia. É a primeira incursão nordestina no gênero musical, tão propensa a ‘pegar’ por lá quanto já ‘pegou’ no sul” (OLIVEIRA, 1965, p. 9).

E em 1966, Benjamim escreve uma peça com uma temática surreal, na qual uma bomba atômica, no contexto da Guerra Fria, cai acidentalmente em Parnaíba sem explodir, gerando apreensão e muitas expectativas na população do lugar. Ou seja, não há nada na trajetória de vida de Benjamim Santos, até aquele momento, que denuncie algum sentimento reativo às mudanças da modernidade ou o desejo por um “teatro perene”. O dramaturgo, portanto, não vive o tempo dos tradicionalistas, segundo Durval Muniz, um tempo longo pautado por um passado fixo e monumentalizante (Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008). Por outro lado, o mal-estar presente na carta continua a sugerir que ele de alguma forma estaria em descompasso com os tempos modernos.

Para Edwar Castelo Branco, os anos sessenta representam o período da emergência da pós-modernidade no Brasil, uma condição histórica marcada fundamentalmente pela crise das identidades e pela desreferencialização do real (CASTELO BRANCO, 2005). Em grande medida, as transformações responsáveis por tal emergência foram decorrentes da compressão “espaço-tempo” ocorrida naqueles anos, graças aos avanços tecnológicos. Sob a influência das novas tecnologias desenvolvidas no período, o mundo parecia diminuir de tal forma “que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (HALL, 2005, p. 69). Surgia, portanto, a chamada “aldeia global”.

Sofrendo a influência desse novo mundo, as pessoas que viviam no Brasil na década de 1960 não encontravam mais nos antigos conceitos uma base segura para a explicação do real e isso desencadeou, sobretudo por parte dos jovens do período, o surgimento de novas linguagens com as quais tentaram ressignificar esse mundo que passava a se apresentar como uma “aldeia”. Isso explica, entre outras coisas, a profusão de vanguardas artísticas surgidas na época e também os novos agenciamentos identitários que colocaram em suspeição antigas identidades (Cf. CASTELO BRANCO, 2005).

O que é importante para nosso argumento quanto ao impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação*. Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal “começo-meio-

fim”; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo (HALL, 2005, p.70).

Benjamim Santos, portanto, era um sujeito moderno desafiado a se localizar com segurança em um mundo que não mais vivia apenas em rápida mudança, mas também um mundo que já não se identificava tão facilmente. Fronteiras entre países eram relativizadas; identidades, desnaturalizadas; novos comportamentos, rapidamente incorporados ao cotidiano; e novos conceitos, criados para definir a realidade. Mas Benjamim ainda parecia continuar acreditando em um “eu” unificado, cuja biografia poderia ser narrada de forma linear, ao revelar em sua carta estar “menos jovem, mais lúcido e frio, compreendendo a minha própria decadência psicológica que se aproxima a passos largos, numa carreira desenfreada. Aliás é uma forma de decadência que eu sempre previra, que aguardava quase”.

Essa contradição justificaria o seu mal-estar diante do tempo vivenciado, no entanto isso não significa que o dramaturgo não tenha conseguido dialogar com os signos de sua época, o que demonstra *A besta confusa*. Neste sentido, é possível observar que o tempo e o espaço na peça se apresentam distorcidos, o que revela a influência da compressão sofrida por estas duas dimensões sobre a percepção de mundo de Benjamim.

A estória contada se passa na cidade de Parnaíba, localizada no litoral piauiense, mas ao mesmo tempo numa Parnaíba situada numa espacialidade extraordinária. A cidade onde a trama encontra o seu desenlace é um lugar onde realidade e fantasia se misturam. As fronteiras da geopolítica estabelecida durante a Guerra Fria, assim como o próprio Brasil, desaparecem, tornando-se possível, nesse lugar, o sobrevoo indiscriminado de bombardeiros das grandes potências nucleares da época, os Estados Unidos e a União Soviética. Logo, a Parnaíba da estória é o resultado de um espaço global comprimido, que pode refletir eventos ocorridos a uma grande distância, como por exemplo, os dramas das Coreias ou do Vietnã, países envolvidos em guerras promovidas pela Guerra Fria.

E se a Parnaíba retratada só existe em uma geografia fantástica, ela também não está precisamente situada no tempo. A cidade na estória, a rigor, é a Parnaíba da infância e adolescência de Benjamim, ou seja, a dos anos quarenta e cinquenta, com seus tipos humanos e mentalidade caricaturados. Mas isso não impediu seu autor de projetar, nessa realidade, algumas experiências próprias de grandes cidades brasileiras dos anos sessenta.

A trama se inicia com a notícia da queda de um avião estrangeiro no litoral piauiense, o que logo gera uma disputa entre as duas principais autoridades de Parnaíba, o prefeito e o Capitão dos Portos. Este, um homem vindo de fora, representando a Marinha, e o prefeito, nascido na própria cidade, compartilhando com a sua elite econômica e intelectual um orgulho e bairrismo que se constituem no primeiro alvo da ironia do autor, que faz esses personagens acreditarem ser descendentes dos antigos fenícios<sup>1</sup>. Nascido “em berço de ouro cultural na Parnaíba, numa época em que a Parnaíba era um berço de ouro no Piauí” (SANTOS, 2012, p. 10), Benjamim conhecia bem o quanto a identidade parnaibana havia sido influenciada por uma leitura aristocrática do passado:

Juiz: Estou fatalmente decepcionado! Eu, o juiz de Direito desta comarca da Parnaíba e mais o prefeito deste município, de tão nobres tradições, deixados completamente à margem por um simples capitãozinho de portos! Oh terrível crueldade humana, mais que todas angustiosa, mais que todas fatal e trágica. Mas isso não vai ficar assim. Isso não pode ficar assim.

Professor: Se Capitão fosse ao menos um parnaibano como nós! Mas que nada. Ele não tem o sangue fenício que corre em nossas veias. Não tem a herança cartaginesa, essa grande marca da raça parnaibana.

Juiz: Tenha cuidado, meu caro. Apesar de nossa alta superioridade devemos condenar o racismo.

Ao tomar conhecimento da queda de um avião estrangeiro, sem que ninguém soubesse ainda da bomba atômica que ele transportava, o prefeito lamenta que o Capitão já estivesse em ação para resolver o problema e pensa nos benefícios que o acidente poderia oferecer à cidade. “E se o avião for estrangeiro? Os senhores imaginam o que isso pode significar? A notícia correrá o mundo inteiro [...] O nome da cidade andará de boca em boca, nas revistas, nos jornais e no Repórter Esso. Imagine só! A Parnaíba no repórter Esso”.

Benjamim Santos chegou a presenciar tanto o fausto da modernização parnaibana, quanto o início da estagnação econômica e cultural de sua cidade natal, que sucedeu ao fim do ciclo econômico da cera da carnaúba, nos anos quarenta. Assim, quando se transferiu para Recife, um centro urbano grande e cosmopolita, sobretudo para os padrões piauienses, Benjamim foi atravessado por diferentes regimes de historicidade

<sup>1</sup> A tese segundo a qual os fenícios teriam passado pelo Piauí foi defendida pelo austríaco Ludwig Schwennhagen.

(Cf. HARTOG, 2013), sobretudo durante os anos sessenta, quando o tempo sofreu um novo e avassalador impulso em meio às transformações ocorridas no período. Desta forma, depois de conhecer Recife e morar alguns meses no Rio de Janeiro, Benjamin passou a interpretar, com um olhar mais crítico, os costumes parnaibanos e se deparou com uma realidade provinciana, apesar dos apelos ufanistas locais.

Mas essa era a prática da juventude transgressora que irrompeu naquele período no Brasil. Valores foram colocados em suspeição e costumes foram desafiados, desencadeando uma luta entre gerações. De um lado, uma geração jovem disposta a romper com as tradições, então, consideradas superadas; do outro, a de seus pais, identificada com a manutenção da ordem. E nesses embates, os jovens inscreveram em seus próprios corpos os seus sonhos de liberdade e de engajamento político. Atestam isso a mini-saia, o uso de anticoncepcionais e psicotrópicos, embalas ao som do rock e, sobretudo, a imagem dos cabeludos, que se tornou um símbolo da transgressão juvenil e um dos principais alvos da sanha repressiva que se seguiu a este tipo de ousadia. “O período assistirá a um cerco sem precedentes à juventude e ao gosto jovem, e este cerco se dará especialmente em torno dos cabeludos. Usar cabelos compridos, no período, não é apenas deselegante, é acima de tudo obsceno e imoral” (CASTELO BRANCO, 2005, p.89).

O próprio Benjamin denuncia esse cerco em *A besta confusa*. Quando o prefeito vai tratar do assunto da queda do avião com o Capitão, para tentar de alguma forma se envolver na questão, ouve um militar irredutível dizer que o assunto era da responsabilidade da capitania e que as armas deveriam vir em primeiro lugar. Mas em seguida, “pensando melhor”, diz também que alguns problemas de “segundo plano” poderiam ser resolvidos pela prefeitura: “Por exemplo: deixar à disposição da Capitania todos os cargos da municipalidade. Conseguir hospedagem para os jornalistas. Obrigar os rapazes cabeludos a cortar o cabelo imediatamente. A cidade não deve mostra-se tão superficial”.

O fragmento também, de forma sutil, coloca em questão as relações entre a sociedade civil e os militares durante a ditadura, que já entrava em seu segundo ano. Neste caso, levando-se em conta demonstrações como as Grandes Marchas da Família com Deus pela Liberdade, que praticamente decretaram o fim do governo de João Goulart, ao mostrarem o apoio de grande parte da sociedade brasileira a um possível golpe; fica evidente que nem todos os brasileiros foram contra o regime. Muitos o desejavam e

defendiam em nome de um acordo tático e autoritário: os militares cuidariam do comunismo internacional, enquanto, no cotidiano, segmentos mais conservadores, de forma microfascista, buscariam reprimir qualquer comportamento contrário à ordem, ou seja, se ocupariam dos problemas de “segundo plano”, para usar as palavras do capitão dos portos.

Além disso, Benjamim lança dúvidas à respeito do trabalho do militar em Parnaíba. Diante da disputa entre o prefeito e o Capitão, a personagem “rapariga” questiona de onde vêm as ordens do militar: “Rapariga: Puxa-me um desse lado./ Puxa-me outro de cá./ Trabalha um pra cidade/ E o outro, pra quem será”?

O prefeito e o Capitão já sabiam da existência de um misterioso artefato que teria caído junto com o avião. O estranho objeto estava escondido em poder do grupo do prefeito, que não sabia que se tratava de uma bomba atômica. Informação que os militares já possuíam. Os dois grupos, portanto, tentavam persuadir a rapariga para que espionasse o outro lado. O do prefeito queria saber do que se tratava e o do capitão, onde a bomba estava. Neste momento, podemos dividir a peça em duas partes. A primeira, na qual a elite parnaibana desconhece possuir uma bomba e a segunda, quando ela já sabia o que tinha nas mãos.

Na primeira parte, Benjamim denuncia a submissão da América ao imperialismo estadunidense. Certa de que com a queda da aeronave, que se presumia oriunda dos Estados Unidos, Parnaíba receberia muitos norte-americanos, a elite começava a pensar na projeção que a cidade teria no mundo todo e de forma provinciana fazia planos para receber os estrangeiros. O personagem “professor” reforça um antigo lema: “A América para os americanos”. O “farmacêutico” sugere: “A cidade engalanada deseja as boas vindas”. E o professor conclui: “Logo, Parnaíba para os americanos”!

É neste momento que a rapariga questiona de onde vêm as ordens do capitão dos portos, maior autoridade militar em Parnaíba. Com essa reflexão, Benjamim se mostra sensível à formação discursiva nacional popular, que já vinha estimulando a criação de discursos nacionalistas desde a década de vinte. Mas essa formação discursiva “pensava a nação por meio de uma conceituação que a via como homogênea e que buscava a construção de uma identidade, para o Brasil e para os brasileiros, que suprimisse as diferenças, que homogeneizasse estas realidades” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.49) e seria incorreto afirmar que Benjamim estivesse comprometido com ela. Sua obra

é fragmentária demais para considerá-lo um autor nacionalista, embora o regionalismo faça parte de sua dramaturgia, sem dúvida.

É o caso da própria *A besta confusa*. Não há como ignorar que existe um pouco de seu antigo professor, Ariano Suassuna, na obra. Embora a Parnaíba dos anos quarenta e cinquenta fosse uma cidade em modernização e, portanto, diferente dos sertões onde o dramaturgo paraibano costumava situar seus personagens, ela é caracterizada na peça como um lugar provinciano, onde tipos humanos bem caracterizados mantêm relações semelhantes àquelas encontradas em *Auto da Compadecida*, por exemplo; sobretudo se pensarmos a “rapariga”. Tal como o João Grilo, de Suassuna, ela é um personagem de origem humilde que, diante da ação dos poderosos, só pode contar mesmo com a sua astúcia.

Isso fica evidente no momento em que o prefeito e o capitão procuram cooptá-la. Ela acaba se comprometendo com os dois, obtendo com isso benefícios que expõem ao ridículo as imposições e distinções sociais estabelecidas pela sociedade parnaibana nos anos quarenta e cinquenta, como a posse de um banco de igreja por parte de algumas famílias. Para o enviado do capitão, responde: “Meu Deus do céu, meu deusinho./ Já sei o que vou fazer./ Dinheiro não me interessa./ O que interessa é viver./ (Ao Marujo)/ Eu aceito o seu trabalho./ Mas com uma condição:/ Quero em 7 de setembro/ Desfile com o Capitão/ No mesmo carro assentada/ Espiando o batalhão/ Quero ver cada marujo/ Medar continência com a mão”. E voltando-se para o “professor”: “Eu aceito o seu trabalho./ Quero a terra engrandecer./ Mas tem uma condição./ Ouça lá o que vou dizer./ Quero mesa lá no clube/ E quero entrar com você./ Quero um banco na igreja./ Que o padre possa me ver./ Camarote no cinema.../ ou então não pode ser”.

A segunda parte da peça se inicia quando o grupo do prefeito descobre ter em mãos uma bomba atômica. A partir daí, Benjamim passa a tratar da questão da corrida armamentista, tema principal de *A besta confusa*. Vivia-se o contexto da Guerra Fria, no qual cada manobra dos EUA ou da URSS poderia provocar um efeito dominó e gerar um novo conflito mundial, desta vez com uso de armas nucleares. Se os medos nos dias atuais estão relacionados à propagação de uma eventual epidemia em escala mundial ou àquilo que as grandes potências ocidentais definiram como “terrorismo” internacional; era da “bomba” o medo que povoava o imaginário dos homens nos anos sessenta. Tanto que Carlos Drummond de Andrade sentiu a necessidade de expressar a sua esperança sobre o

destino da humanidade no poema *A bomba*, de 1962. Esse poema foi uma das fontes de inspiração para Benjamin.

Assim como/ “A bomba/ é um cisco no olho da vida, e não sai”/ ... e/  
“A bomba/ gostaria de ter remorso para justificar-se mais isso lhe é  
velado”/ existe a possibilidade de/ “A bomba/ com ser uma besta  
confusa dá tempo ao homem para que se salve/ A bomba/ não destruirá  
a vida/ o homem/ (tenho esperança) liquidará a bomba” (ANDRADE,  
1962).

Benjamin, então, enfrenta o medo com humor e trata de forma irônica a questão da corrida armamentista entre os EUA e a URSS, razão pela qual a Guerra Fria nunca foi uma guerra direta, deflagrada entre as duas superpotências da época. Com armamento atômico em ambos os lados, qualquer conflito poderia trazer consequências terríveis para a humanidade e ninguém ousava desafiar tal destino. Por essa razão, a Guerra Fria significa também uma “paz armada”, alimentada pelo respeito e submissão às nações detentoras de arsenal nuclear. Benjamin trata do assunto:

Professor: tenha calma, meu amigo... Nós saberemos resolver tudo.  
Primeiro os Estados unidos e a Rússia, em segundo lugar a China e  
agora: Parnaíba, a Grande. Exatamente. Nós temos a bomba em nossas  
mãos e isto significa que dentro de pouco tempo estaremos em pé de  
igualdade com as grandes potências nucleares do mundo.

Prefeito: Seremos um país livre...[...]

Na segunda parte da peça, portanto, a ambição muda e não se pretende mais um alinhamento com os norte-americanos. A bomba, símbolo de poder naqueles anos, garantiria um lugar entre os grandes para Parnaíba. Era a besta confusa confundindo consciências, invertendo valores e oferecendo uma falsa sensação de segurança quando na verdade era ela que desestabilizava qualquer promessa de paz.

E o absurdo continua. Depois da queda da aeronave, aviões norte-americanos e soviéticos começam a realizar manobras militares e com isso novas quedas acontecem. O resultado é que outras bombas atômicas caem do céu, armando praticamente toda a Parnaíba e criando, assim, uma pequena guerra fria na cidade. Em determinado momento a rapariga proclama: “Quase a cidade inteira tem bombas... Mas cada morador tem apenas uma bomba, e acontece que eu tenho duas e, portanto eu sou a pessoas mais poderosa. E todos têm que me obedecer. Silêncio. Em primeiro lugar precisamos nos preparar para o ataque inimigo. Meu cabaré servirá de quartel general”.

*A besta confusa*, assim, denuncia o arbítrio das superpotências durante a Guerra Fria. É um manifesto pacifista de Benjamim Santos nos anos sessenta. Esta posição política do autor fica evidente no final da peça, quando seus personagens se voltam para a plateia, na tentativa de dialogar criticamente com as pessoas que estivessem acompanhando a estória: “Prefeito: Chega. Meu Deus do céu, o que fazer com tantas bombas. (Ao público) Você já pensou o que é uma bomba... quem aqui já teve alguma bomba nas mãos? O senhor tem cara de quem nunca pensou na bomba. O mundo inteiro está cheio de bombas...”.

Isso é feito à luz daquele que foi um dos principais referenciais para Benjamim Santos, o teatro épico de Bertolt Brecht, um teatro onde o palco perde a sua “quarta parede” e, com isso, fica mais próximo da plateia; onde o ator não se “transforma” completamente em seu personagem e onde o público é desafiado a assumir uma atitude mais crítica diante do que vê a sua frente (BRECHT, 2005, p.66). Nesta perspectiva, a peça se encerra com a seguinte mensagem, enunciada por todos os personagens ao mesmo tempo: “Se o mundo inteiro ainda vive/ Ninguém pode assegurar./ Quem sabe já explodiu/ A bomba em qualquer lugar./ Se não se acaba essa bomba./ Ela vai nos acabar”.

Mas antes, numa atitude de contestação à ditadura civil-militar, *A besta confusa* ainda defende o entendimento entre o prefeito e o capitão dos portos, que também já possuía a sua bomba, como a melhor solução para o progresso de Parnaíba, a nova “cidade-país”. O argumento utilizado pelos personagens é o mesmo que sustentava o delicado equilíbrio entre as superpotências durante a Guerra Fria, mas para a realidade brasileira em 1966, o apelo serviria também como um gesto em prol da reconciliação nacional. Diz o professor: “A situação é realmente muito complicada. Primeiro, precisamos acabar com a guerra civil. As rixas internas não podem continuar. É preciso haver paz entre nós para que haja vitória”.

Por fim, outras duas questões tangenciam a discussão principal da peça. A primeira diz respeito a “mais uma marca distintiva dos anos sessenta: as questões ecológicas” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 63). Isso se evidencia quando o Repórter Esso, se referindo à Parnaíba, “disse que a bomba pode espalhar uma nuvem pela cidade que vai destruindo tudo devagarinho. Primeiro os animais. Depois todas as plantas, todas as árvores... E por fim todos os homens”. A segunda questão está relacionada à emancipação feminina, tema também bastante discutido nos anos sessenta. Além da rapariga, que chega a ultrapassar os homens ao se apossar de “duas bombas”, em outro

momento da peça, a personagem “mulher do juiz” fala abertamente de sua vontade de ter amantes.

Benjamim Santos, portanto, foi alguém sensível aos signos que marcaram os anos sessenta no Brasil. Alguém aberto e que se deixava atingir pelas transformações da época, procurando devolver o conteúdo que processava, por meio de sua arte. Essa intimidade com as mudanças políticas, comportamentais e culturais da época não era comum no teatro pernambucano quando o dramaturgo piauiense escreveu *A besta confusa*. Não era, por exemplo, a motivação dos dois grandes grupos teatrais que centralizavam as atenções no estado, o Teatro de Amadores de Pernambuco - TAP e o Teatro Popular do Nordeste – TPN.

O primeiro, criado em 1941, depois de duas décadas valorizando uma dramaturgia estrangeira e assumindo fazer teatro de elite para a elite, afastado de qualquer debate político, entra em refluxo nos anos sessenta, incapaz de promover qualquer inovação (CADENGUE 2011, p.43). Já o TPN, depois de uma primeira fase marcada por conflitos com o Movimento de Cultura Popular-MCP, no início dos anos sessenta, quando passa a ser considerado um grupo conservador de direita, reaparece em 1965 e só em 1966 monta seu primeiro espetáculo.

Seriam necessários mais alguns anos para que a dramaturgia pernambucana incorporasse as novas linguagens, conceitos e temáticas que já haviam provocado deslocamentos em diversas produções artísticas brasileiras na década de 1960, a exemplo do que fizeram o Cinema Novo e a Tropicália. O próprio teatro também já vivenciava esta renovação, como atesta a revolução cênica realizada pelo grupo Oficina. Em Pernambuco, foi somente na virada dos anos sessenta para os setenta que essas inovações passaram a ser percebidas, a partir das iniciativas de grupos como o TUCAP e o Vivencial. Foi com esta nova geração, que o corpo no teatro pernambucano tornou-se ele próprio o objeto a ser decifrado; o urbano, o escracho, o improvisado, o absurdo, a cultura pop tornaram-se comuns nas montagens; e, politicamente, o teatro assumiu o desafio de lutar não apenas contra a ditadura civil-militar, como também contra os microfascismos observados no cotidiano (Cf. CAVALCANTE JÚNIOR, 2014).

Desta forma, podemos afirmar que *A besta confusa* foi escrita num momento em que o teatro pernambucano vivia na fronteira. Ocorria a transição de um teatro bacharelesco e missionário para um teatro juvenil e libertário, com uma linguagem mais alinhada com as lutas da juventude por liberdade, iniciadas nos anos sessenta (Cf.

CAVALCANTE JÚNIOR, 2014). Compatível com a sua época, a peça de Benjamim pode então ser considerada um parâmetro para se pensar essa transição, mesmo que ela não tenha sido encenada, numa perspectiva semelhante a de Giuliana Simões, para quem *O rei da vela* deve ser considerada um dos marcos da modernização do teatro brasileiro, ainda nos anos trinta.

A descoberta de *A besta confusa* pelos historiadores pode torná-la um indício do quanto a dramaturgia de Benjamim poderia ter tensionado os limites da dramaturgia pernambucana, ainda fortemente marcada pelo “regional” nos anos sessenta. Seu interesse era ampliar as fronteiras do regionalismo, para que o Nordeste não se mostrasse tão isolado e reativo à passagem do tempo, mas que pudesse ser pensado a partir de um mundo globalizado. Neste caso, nem tudo foi um não-dito na produção de Benjamim. Espetáculos montados, como *Cantochão* (1965) e *A barca d’Ajuda* (1969), foram reconhecidos como inovadores ainda na década de 1960, quando foram apresentados. *A besta confusa*, portanto, pode inspirar novos olhares sobre eles, reforçando ainda mais tal reconhecimento.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed, Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. Tempo, a fera que engole tudo: a visão tropicalista do nordeste. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008, p.164-181.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CADENGUE, Antônio Edson. *TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991) (vol.1)*. Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *Por um teatro impertinente: a fragmentação do teatro pernambucano nas décadas de 1960 e 1970*. Teresina, 2014. [Inédito].

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SIMÕES, Giuliana. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

#### Fontes Primárias

ANDRADE, Carlos Drummond. A bomba. In: *Lição de coisas*. São Paulo: Aguillar editores, 1973.

OLIVEIRA, Adones. Cantochão: primeiro fruto nordestino de “Opinião”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de julho de 1965.

#### Depoimento

SANTOS, Benjamim. *Depoimento concedido a Revista Revestrés*. Teresina, nº 03, p. 8-18, jul/ago, 2012.

