

## ***IVO BENDER: PROPOSTAS PARA ALGUNS RECORTES DRAMATÚRGICOS***

Marcelo Ádams

Doutorando em Teatro (UDESC)  
Professor do Curso de Graduação em Teatro-Licenciatura (UERGS)  
E-mail: m.adams@terra.com.br

---

### Resumo

Este trabalho propõe a leitura da dramaturgia de Ivo Bender a partir da escolha de alguns textos que exemplificam diferentes temáticas e estratégias narrativas. Influências na escrita e inserção no contexto histórico são abordados a partir de algumas das peças do autor.

---

### Palavras-chave

Ivo Bender. Dramaturgia. Teatro brasileiro.

---

### Abstract

This paper proposes the reading of Ivo Bender's dramaturgy by choosing some texts that showing different narrative strategies. Influences in the writing and the insertion in the historical context are addressed by a few plays of the author.

---

### Keywords

Ivo Bender. Dramaturgy. Brazilian theatre.

Ivo Cláudio Bender, nascido em São Leopoldo (RS) em 1936, é autor de 36 textos dramáticos, dentre os quais alguns se encontram perdidos, conhecendo-se apenas os nomes: *Os alcatruzes* (1962), *A terra devorada* (1962), *A farsa da nurse estrangeira* (1963-64), *Corpo crescente* (1965), *A fantástica aparição de Red Rider em Brejo Seco pondo fim a uma situação insustentável ou o saloon da consolação* (1967) e *A casa sitiada* (1972). Seus demais textos para teatro foram produzidos entre 1961 (*As cartas marcadas ou os assassinos*) e 2004 (*Diálogos espectrais (Conversando com Emily Dickinson)*), tendo o autor se dedicado, em anos mais recentes, a duas coletâneas de contos: *Contos* (2010) e *Quebrantos e sortilégios* (2015).

Para uma abordagem temática e estilística da obra de Bender, são possíveis diferentes critérios para agrupamentos, tal se mostra variegada sua escrita dramatúrgica. Textos curtos e longos, textos para crianças e para adultos, comédias e tragédias são alguns dos critérios que compõem o espectro de abrangência benderiano, mesmo que algumas formas sejam predominantes. O procedimento adotado neste trabalho é a identificação de algumas formas, sem a pretensão de esgotamento, já que podem ser expandidos para novos agrupamentos sugeridos pelas temáticas encontradas nos textos de Ivo Bender. Um recorte se impõe devido à exiguidade do espaço, representando uma fração da abundante produção de Ivo Bender.

---

### **Uma Matriz Ionesquiana**

A vinculação de algumas das peças de Bender ao que se convencionou chamar de

Teatro do Absurdo, termo cunhado por Martin Esslin (1961) com a intenção de representar uma hipótese de trabalho para marcar traços comuns encontrados em dramaturgos como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter e Jean Genet, pode ser utilizada como categorização possível. No entanto, e seguindo a própria orientação de Esslin (1968, p. 10) explicitada em “Preface to the Pelican Edition”, escrito em 1967, seria um profundo equívoco esperar desses autores uma homogeneidade no que concerne a visões políticas, por exemplo, assim como entender o desenvolvimento do teatro apenas como uma série de procedimentos estéticos inseridos em uma lógica de superação contínua do que veio antes. Portanto, em vez de enquadrar determinados textos de Bender no marcador Teatro do Absurdo, é mais razoável aproximá-los do que chamamos de “matriz ionescuiana”.

Ivo Bender conhecia a escrita de Ionesco quando produziu seu primeiro texto para teatro, *As cartas marcadas ou os assassinos*. Estudante de Letras, e tendo a incumbência de produzir uma comédia curta para ser encenada em contexto acadêmico, Bender a escreveu em uma tarde, utilizando para isso o procedimento, de herança dadaísta e surrealista, da escrita automática, que defende o fato de que assim o autor se deixa levar pelo fluxo do inconsciente, alcançando maior liberdade, sem o cerceamento da consciência. Ainda que Ionesco não tenha produzido seus textos com esse procedimento, o ponto de contato buscado com o autor romeno foi a aguda crítica à civilização burguesa, a perda de valores e a resultante degradação da vida (Esslin, 1968, p. 192). Efetivamente, *As cartas marcadas* evoca um ambiente burguês que aponta parcialmente para as principais figuras de *A cantora*

*careca* (1950) – o casal Martin e o casal Smith –, cujos equivalentes brasileiros são os Ruperstein, protagonistas criados pelo brasileiro. O recurso de Bender ao *nonsense* é outro aspecto que se avizinha da peça de Ionesco, através do jogo lúdico com a linguagem, que em Ionesco adquire papel central:

ÁLVARO – Falta açúcar neste chá ou falta o trade-mark no fundo da chávina? (...)

SANTIAGO – No meu chá falta alça.

ROSÁRIO – Trade-mark, trade-mark, açúcar, açúcar, trade-açúcar-mark, açúcar-mark-trade, mark-trade, açúcar, mark-açúcar-trade...Ai! Mas não é possível! Não consigo conciliá-los! Ai, infeliz de mim! (Bender, 2005, p. 24).

Em *As cartas marcadas*, o universo em que habitam as personagens é, de todo, fantástico. A descrição da primeira vez em que o casal Ruperstein dormiu junto não deixa dúvidas quanto à peculiaridade maravilhosa desse encontro: o marido contava com apenas um ano e alguns dias de idade, ao passo que sua parceira não passava dos oito meses, e Álvaro, apesar da pouca idade, já tinha uma neta. Os acontecimentos seguem as leis de um universo próprio, onde manchas peludas atrás de canos de aquecedores podem “abanar os pelinhos” quando se sentem aquecidas. Ao subverter as regras da peça bem-feita, mas utilizando figuras que podem ser encontradas em peças de Feydeau<sup>1</sup> (nas quais o adultério era seguidamente tematizado), Bender segue de perto Ionesco, em sua crítica satírica. Aliás, o triângulo amoroso em que um dos vértices é o amante será retomado por Bender em outras ocasiões, normalmente com o viés cômico: *As cartas marcadas* ou *os assassinos* surge na obra de Ivo Bender como a primeira parte do

tríptico *Pequeno oratório lúdico de Aspérula*, série de três peças<sup>2</sup> em um ato que retoma as mesmas quatro personagens (Álvaro e Rosário Ruperstein, o amante Santiago Hera e a criada Aspérula) em situações diferentes. Assim, de 1976 é *Sangue na laranja*, segunda parte do tríptico, ambientada 15 anos após os acontecimentos da peça anterior.

Procedimentos nos quais há livre associação de palavras empregadas pelo autor na construção dos diálogos são aprofundados, e o jogo com a linguagem pode atribuir qualidades impossíveis a objetos como linha de costura, máquina de costura e tecido:

SANTIAGO – (*Chega do Salão Grená*) Venho só para anunciar que a linha acabou, a máquina Pfaff emperrou e o tecido rasgou. (...) A linha acabou, a máquina Pfaff emperrou e o tecido rasgou. Estava podre. (...) A linha emperrou, a máquina Pfaff rasgou e o tecido acabou. Era pouco pano pra muito vestido. (...) Pela terceira e última vez: a linha rasgou, o tecido emperrou, a máquina Pfaff acabou. Terminaram-se os dias de alta costura (Bender, 1978, p. 6).

Outro recurso empregado por Bender é a introdução de textos jornalísticos, arrecadados em notícias publicadas na imprensa da época. O efeito alcançado é de estranhamento, com a abdicação da comunicação entre as personagens, restando a enunciação de frases que falam de colecionismo, pecuária e futebol:

ROSÁRIO - Não te preocupa. Está tudo sob controle, *gracias a Dios*. Cerca de mil canecas de chope integram a coleção que surpreende e diverte os visitantes que chegam à residência do advogado e sua senhora, no bairro Petrópolis.

ÁLVARO - (*Para Santiago*) A coleção foi iniciada há dez anos atrás quando

<sup>1</sup> Georges Feydeau (1862-1921), autor francês de *vaudevilles*.

<sup>2</sup> O texto que encerra o tríptico é *A rede está lançada ou alvorada ciclâmen*, de 1984.

ele assumiu a direção daquele departamento e organizou, com o apoio das sociedades benemerentes, o primeiro festival de cerveja do Estado (*ibidem*, p. 7).

E ainda:

ROSÁRIO - Oh, Deus! Eu me acho tão cansada!

ÁLVARO - (*para Santiago, forte*) Uma característica comum a todas as lesões dá ao panorama geral um feio aspecto: lesões musculares!

SANTIAGO - (*levantando rápido, defendendo-se*) O que dá a entender que, em matéria de músculos, o Internacional vive um período nebuloso. Sei disso, Pfaff! E que hei de fazer? Pfaff!

ÁLVARO - (*violento*) Qualquer esforço ou entrada de mau jeito, mesmo tendo apenas o gramado como dificuldade a vencer, lá surgem um estiramento, uma fisgada na coxa ou coisas piores! (*ibidem*, p. 6)

Com a subversão total da lógica, resta ao autor encerrar a peça de forma apocalíptica, com a destruição física da cena e a consequente impossibilidade de se continuar a “história”:

ROSÁRIO - Se ainda existe quem queira me condenar, que venha logo a primeira pedra me atirar! (*Estrondo de implosão de alto prédio que desaba. Caliça, restos de tijolos, vigas e poeira invadem o palco*)

ASPÉRULA - (*Enquanto o cataclisma continua e os outros fogem*) Terminou-se o jogo e a brincadeira. A máquina criou voz e arrote de indignação! Fim do tecido, fim da linha e fim pra desfaçatez! Fechem esse pano imediatamente! Depressa! Apaguem a luz, apaguem a luz! Ninguém nesta sala tem mais nada pra dizer! A peça terminou muito antes de começar! Apaguem a joça dessa luz que aqui ninguém vai abrir o bico pra dizer mais nada! Na-aaaaaaaaddddddddaaaaaaaa! (*Luz morre sobre Aspérula no centro das ruínas enquanto o pano fecha sem dó nem piedade*) COM A GRAÇA DE

*DEUS Fim* (Bender, 1978, p. 11-12).

A afirmativa de que a peça “terminou antes de começar” diz muito sobre o tom de absurdidade que o texto assume. Não há nenhum tema, discussão ou “mensagem” na peça: ela se propõe a um jogo teatral de linguagem, na esteira daqueles que podem ser encontrados em textos de Eugène Ionesco como *A lição* e *Jacques ou a submissão*, com a diferença de que nos textos citados de Ionesco há maior ambição na desconstrução da linguagem, que ultrapassa o aspecto inusitado da forma em direção a proposições mais críticas.

---

### Um Combate Sutil à Ditadura

Para que não se tenha uma visão apenas parcial da dramaturgia de Ivo Bender, é necessária a referência a textos que, mesmo não se encaixando no conceito de realismo, o que é próprio do autor ao longo de sua obra, voltam-se para uma tematização metaforizada de questões sociais e políticas. Nos anos 1970, época em que o Brasil vivia sob o governo militar, é notória a tentativa, por parte de artistas ligados às mais diversas expressões, de buscar alternativas menos explícitas de criticar o estado das coisas. Bender não se furtou a esse movimento, produzindo textos que podem ser identificados com a ideia de realismo mágico: *Quem roubou meu anabela?* (1972) e *Sexta-feira das paixões* (1975).

Sob nosso ponto de vista, o realismo mágico pode ser entendido como um procedimento literário identificado predominantemente em narrativas nas quais o sobrenatural ou o insólito se manifestam sem chocar-se com a realidade, ou seja, coabitando-a (Lopes, 2013, p. 10)

*Quem roubou meu anabela?* traz novamente, a exemplo do *Pequeno oratório lúdico de Aspérula*, uma estrutura dramática focada numa família burguesa, e igualmente denunciadora da hipocrisia que se estabelece na relação entre os cônjuges, em que participam da ação o casal Valéria e Umberto Marcoso, o amante dela, Jasmim, e a prima de Valéria, Genciana. É possível constatar a influência do contexto político brasileiro na trama em que vampiros e demônios (e simpatizantes) adquirem a forma humana, e não podem ser identificados à primeira vista, da mesma forma que espiões do regime militar se infiltravam dentro de universidades para vigiar e denunciar estudantes com ideias esquerdistas. A ameaça dos militares é substituída pela dos demônios Astaroth, Asmodeu e Belfegor, com os quais aqueles podem ser identificados: Genciana adora os demônios, e se apresenta como uma agente do sobrenatural dentro do lar burguês dos Marcoso. A ideia não é inédita, se levamos em conta que durante a vigência da Guerra Fria, nos Estados Unidos, acentuou-se a produção de filmes de ficção científica em que seres alienígenas, muitas vezes marcianos, atacavam o planeta Terra – temática metafórica da divisão mundial entre norteamericanos e soviéticos, em que os comunistas representavam a ameaça concreta, que poderia levar o mundo à derrocada nuclear<sup>3</sup>. Em *Quem roubou meu anabela?* A crítica à instituição do casamento é retomada por Bender – e da qual se servirá em outras ocasiões –, mas desta vez há uma superposição de temas, ou, pelo menos, de estratégias fabulares, em que a crítica comportamental traz embuti-

da o desejo de liberdade. Nesse sentido, é emblemático que a ação da peça ocorra no Dia da Libertação da Carne, data em que todo o povo, incluindo a polícia e os membros do governo comemoram algo que não é completamente explicitado. Alguns indícios são dados, como quando, ao final do texto, Umberto, que assassinara sua esposa, sai de braços dados com Jasmim, jovem amante de sua mulher, calçando os sapatos dela, os anabela do título. Ambos se dirigem para o palácio do governo para uma grande festa que comemorará a Libertação da Carne. A imediata associação que se faz é com a liberalização de costumes, a partir da sugestão de homossexualidade entre os dois homens, Umberto assumindo a figura feminina, substituindo a mulher inclusive no uso dos sapatos. O desejo de liberdade sexual esboçado por Bender funciona como uma válvula de escape ao desejo de liberdade de expressão política vivido pelos brasileiros nos anos 1970. Extravasar um comportamento nitidamente rebelde quanto aos padrões, quando os demônios-opressores estão à solta, e até mesmo dentro da própria casa, é uma maneira de tratar obliquamente da ânsia por liberdade.

No texto de 1972 se pode inferir, por uma rápida menção à cidade de Porto Alegre (RS), onde a história tem lugar. Já em *Sexta-feira das paixões*, escrita três anos depois, um país fictício sedia as ações, em função do caráter mais nitidamente político da trama. Ainda que a localização indicada seja a cidade de Puerto Amaro, capital de uma república da América Latina, a semelhança com o nome Porto Alegre não passa despercebida. Levando em conta o adjetivo que acompanha o substantivo

<sup>3</sup> O planeta Marte é chamado de planeta vermelho, em função da coloração avermelhada que apresenta quando observado da Terra. Filmes como *O dia em que a Terra parou* (1951), *A guerra dos mundos* (1953) e *Vampiros de almas* (1956) são exemplos de estratégia ideológica.

“puerto”, que passa de “alegre” para “amargo”, não haverá dificuldades em reconhecer a posição do autor frente à situação de violência que a peça narra. Se o Brasil de 1975 vivia “amoraçado” pelo temor das represálias que poderiam ocorrer se algum cidadão se dispusesse a criticar abertamente o governo<sup>4</sup> em Puerto Amaro os rebeldes estão nas ruas e ameaçam tomar o poder.

O clima claustrofóbico que o texto anuncia, em que a violência está afastada apenas pelas trancas que separam o interior da casa do espaço da rua (terra de ninguém em que pontes são dinamitadas e estradas de ferro são destruídas pelos rebeldes, capazes mesmo de estuprar mulheres), traz as personagens isoladas quando se inicia a ação da peça. Amanda e Maria Amparo comentam sobre a desordem instalada na cidade, e nesta noite de quinta-feira que precede a efeméride cristã que celebra a Paixão de Cristo, há ainda a presença no sótão de Teresa – que a princípio é ouvida apenas através de gritos, na maioria das vezes inarticulados. Teresa só será visível ao público no penúltimo segmento da peça (estruturada em “cinco andamentos” batizados de “Andamento um- A preparação”, “Andamento dois- O vinho da vida”, “Andamento três- O pão do sacrifício”, “Andamento quatro- O sacrifício” e “Andamento cinco- *Missae sunt*”).

Amanda é o pivô da história, objeto de disputa no mal disfarçado triângulo amoroso que se forma entre Maria Amparo, a dona da casa, e Urânia, que chega no meio da noite revolvendo ainda mais a já tensa situação do lugar. Ficamos sabendo que Urânia, uma atriz, já vivera com Amanda antes que esta chegasse à casa de Amparo. Não há nenhuma informação explícita a respeito do tipo de relacionamento

que havia entre as duas mulheres, mas sutis sugestões de uma relação homossexual são notadas. Essa hipótese aflora também no tratamento de Amparo em relação a Amanda, e nos ciúmes evidentes que Amparo e Urânia sentem uma da outra: Amanda, a que deve ser amada, desperta o instinto de proteção das outras personagens, mulheres fortes, de atitudes viris.

A peça é repleta de simbolismos, como o que se refere ao título da peça: Teresa, a mulher que é amarrada a uma cama e que na Semana Santa vê surgirem em seu corpo as chagas que reproduzem as feridas provocadas em Jesus Cristo pelos soldados romanos, na ocasião de seu martírio. Quando finalmente aparece em cena, é a pseudo-estigmatizada quem desmente o caráter místico de sua situação, que fora alardeado por Maria Amparo: Teresa gritava por estar amarrada, e as chagas não passavam de ferimentos produzidos pelo atrito com as cordas que a manietavam, ocasião para que um dos rebeldes entrasse no sótão, mantendo com ela relação sexual. A pretensa reprodução do milagre cristão se revela profana, e Teresa afirma estar grávida do invasor, um filho gerado no mais intenso prazer. Inconformada com a destruição de sua jornada ritualística, Amparo sufoca Teresa com um pano, causando-lhe a morte. Na sequência, é Amanda, sua protegida, que a abandona, partindo com Urânia no meio da noite. Sozinha na casa, entre os mortos (as cadelas que criava haviam sido envenenadas por Urânia), resta a Amparo o desamparo e a resignação com as consequências de seus atos: na última cena, ela pede a Amanda e Urânia que toquem o sino do portão para alertar os rebeldes espalhados pela cidade. Deseja “[...] que venham!

<sup>4</sup> Lembre-se do assassinato do jornalista Vladimir Herzog, no DOI/CODI em São Paulo (SP), no mesmo ano de 1975.

Que tragam o fogo necessário para o incêndio. Só com fogo pode se limpar esse antro.” (Bender, 1975, p. 154).

A ordem dos acontecimentos sugere os desdobramentos da mitologia cristã de morte e ressurreição de Cristo. Na sexta-feira, o filho de Deus foi crucificado, para renascer no domingo; na sexta-feira das paixões que dá título à peça de Bender, há mais de uma acepção possível. Em vez da paixão singular cristã atribuída a Jesus, paixões plurais, no sentido comum da palavra, em que paixão é o amor violento que faz sofrer (padecer) quem o sente – a paixão de Amparo por Amanda, a paixão de Teresa pelo invasor, a paixão dos rebeldes por suas reivindicações. A paixão de Cristo resulta em sua morte, momento em que a destruição prenuncia o renascimento. No texto de Bender as várias mortes, acontecidas ou renunciadas, trazem a expectativa do encerrar de um ciclo e da vinda de um novo: o auto-sacrifício ao qual Amparo se dispõe quando anuncia o desejo da vinda do fogo dos rebeldes, que trará a destruição, é a morte de um *status quo*. A analogia possível que Bender emulsiona em plena ditadura militar é que o fim de uma era está próximo, separado apenas pelo intervalo entre a sexta-feira e o domingo de ramos, quando o Cristo ascende aos céus, ressurreto e glorioso. E o instrumento para a vinda do novo é a destruição, é a vitória dos revoltosos pela ação da guerrilha que derrubará o governo.

---

### Reescrituras

Ivo Bender se propôs em algumas ocasiões, a partir dos anos 1980, à escritura de

textos dramáticos que explicitavam sua origem e inspiração em obras de autores clássicos como William Shakespeare, Jean Racine, Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Jorge Luis Borges. Predominantemente adaptando mitos gregos para contextos brasileiros e, mais especificamente, sul-riograndenses, Bender adotou esse procedimento nos textos *Fedra em fogo* (1983, no qual trabalhou tanto com a versão grega clássica do mito, a tragédia *Hipólito*, de Eurípides, quanto com a versão neoclássica francesa, *Fedra*, de Racine), *Bodas ao cair da tarde* (1983, cujo mito dos Átridas foi trabalhado por Ésquilo (*Coéforas*), Sófocles (*Electra*) e Eurípides (*Electra*) e a *Trilogia perversa*, composta pelos textos *Colheita de cinzas - 1941* (de 1988, novamente trabalhando o mito dos Átridas citado anteriormente), *As núpcias de Teodora - 1874* (de 1988, trabalhando sobre *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides) e *A ronda do lobo - 1826* (de 1988, cujo mito de Atreu e Tiestes não apresenta nenhuma tragédia grega clássica que nos seja acessível<sup>5</sup>). De Shakespeare, Bender retira alguns elementos de *Romeu e Julieta*, para escrever o texto curto *Bye bye sweet home!* (1988), e de Borges escreve, em parceria com Claudio Cruz, *Marcos IV, 23* (1985), adaptação do conto *O evangelho segundo Marcos*.

Como exemplo de apropriação e redimensionamento dos mitos gregos, a *Trilogia perversa* é o mais bem acabado, original e dramaticamente potente conjunto de textos teatrais de Ivo Bender. Tomando a família dos Átridas como principal motor dramático, a trilogia abandona a ideia grega da *hybris* de uma única família sendo alvo de todas as desgraças provocadas pelos deuses ou por seus

---

<sup>5</sup> Há o *Tiestes*, de Sêneca, dramaturgo romano do século I da era cristã.

membros, através de atos desestruturadores da ordem. O que ocorre é a pulverização dessa culpa em toda uma etnia, no caso, a alemã, da qual descende o autor Ivo Bender.

Outro aspecto importante na estrutura da *Trilogia perversa* é o recuo cronológico de uma data mais recente (1941) para uma mais longínqua (1826). Paralelamente ao movimento de afastamento ao remoto proposto pelas narrativas dramáticas das três peças, são também desvelados os primórdios da colonização germânica e algumas das principais ocorrências do passado desses imigrantes no Rio Grande do Sul são dramatizados. Seria um equívoco ler as peças de Bender como um documento histórico da colonização alemã, mas é perceptível a precisa reprodução de comportamentos e até de situações históricas. Ao lado do mergulho no passado através da cronologia inversa, Bender, por estar utilizando o mito dos Átridas, aproveita a tragicidade na linhagem de Orestes para flagrar o início dessa espécie de acerto de contas com sua própria descendência. Por se tratar de um contexto histórico moderno, distante da visão de mundo clássica grega, Bender investe na aproximação por vezes psicanalítica das figuras que cria, mesmo que decalcadas de criações mitológicas como Agamenon, Clitemnestra, Atreu e Tiestes. Em um movimento de subjetivização das personagens, dando espaço para que exerçam com empenho suas motivações mais íntimas, Bender concede-lhes um universo interior mais complexo, não irremediavelmente atrelado às construções gregas clássicas de heróis e heroínas trágicas. A menção aqui à psicanálise não é despropositada, já que o próprio autor admite que seu interesse em trabalhar com

os mitos gregos surgiu no desdobramento do processo de análise psicanalítica que iniciou ainda nos anos 1970. Ao lado da referência grega, Bender trouxe como contribuição original seu desejo de tratar de sua descendência alemã, de grande importância na história do Rio Grande do Sul.

Como elemento representativo da reescritura assinalada efetivada por Bender, destaca-se a noção de coro trágico, que é desconstruída na *Trilogia perversa* de diferentes formas. Se por um lado é eliminada a forma consagrada pelos tragediógrafos, de 12 ou 15 coreutas comentando e pontuando os episódios, Bender desloca essas funções para diferentes personagens ou estratégias narrativas. Assim, em *A Ronda do Lobo - 1826*, é criada a figura do Narrador, que relata para o ouvinte(s) desconhecido(s) os acontecimentos que fazem a peça avançar. Uma peculiaridade desse Narrador, externo à história que narra, é sua transformação, durante um trecho do texto, em personagem interno à narrativa, o que de certa forma descaracteriza e complexifica sua onisciência original, já que nos é apontado que o Narrador tem conhecimento de todo o conjunto de ações que acompanhamos, mesmo aqueles que ele não presenciou. De toda a forma, é uma maneira de substituir o coro em sua função mais relevante. Já em *As Nupcias de Teodora - 1874* há uma referência um pouco mais explícita ao coro grego, e sem a sugestão de onisciência que 1826 apresentava. Nessa reescritura de *Ifigênia em Áulis*, os comentadores são dois colonos Mucker<sup>6</sup> que, do alto do morro Ferrabraz acompanham as ações das personagens através de uma luneta, enquanto vigiam a possível chegada de ini-

<sup>6</sup> *Mucker* é a palavra pejorativa, em alemão, que significa “pessoa mal-educada” ou “cafajeste”, e que designava os imigrantes alemães seguidores da líder messiânica Jacobina Maurer (1842-1874), que alegava receber e transmitir, diretamente de Deus, Sua palavra.



migos no acampamento liderado por Jacobina Maurer. A observação resulta em descrição das ações por eles vistas, em rememoração de acontecimentos passados e em elucubrações relativas aos possíveis desdobramentos. Mesmo com essa função tão próxima ao coro grego, há espaço para um esboço de individualização dos dois colonos, com algumas características de comportamento que os diferenciam um do outro. Por fim, *Colheita de Cizas* - 1941 tem suas dezoito cenas divididas entre as que integram o presente da ação e as que atualizam ações pregressas – estas intituladas como “memória” por Bender. Essas cenas de memória são verdadeiros *flashbacks*, e cumprem o papel do coro da tragédia grega, que tinha como uma de suas funções esclarecer ao espectador, seja em forma de prólogo, seja no decurso da representação, os acontecimentos que haviam tido lugar anteriormente e que influíam no presente.

---

### Um Fechamento Para Uma Necessária Abertura

Com uma produção de textos para teatro concentrada majoritariamente nos anos 1970 e 1980 (na primeira década, publicou e/ou produziu 10 peças, e na segunda, 16 peças), em contraste com as décadas de 1960 (7 peças), 1990 (1 peça), anos 2000 (2 peças) e anos 2010 (nenhuma peça), é de lamentar o ainda ineditismo dos dois mais recentes textos de Ivo Bender nos palcos brasileiros: de 2001 é *Mulheres mix*, publicado naquele ano pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, e de 2004 a não publicada *Diálogos espectrais (Conversando com Emily Dickinson)*. O alcance restrito dos textos de Bender fora do Rio Grande do Sul, em raras montagens profes-

sionais, mesmo que se registrem encenações ou radiofonizações nos Estados Unidos, em Portugal e na Alemanha, é reflexo da também inexpressiva disposição com a qual os artistas do palco gaúchos recebem a dramaturgia do autor leopoldense. Identificado com um tipo de dramaturgia mais clássica, tanto nas influências que recebeu enquanto autor quanto na estrutura formal de seus textos, Ivo Bender merece uma revisitação por parte de encenadores e interessados em escrita dramática. É provável que o acesso dificultado à sua obra, a maior parte dela publicada entre 30 anos e 40 anos atrás, seja um dos fatores para o relativo desconhecimento. O preciso trabalho com a palavra, a justeza com a qual se constroem diálogos e situações, o teor lírico de algumas de suas passagens mais bem resolvidas estão a clamar espaço em palcos e estantes.

---

### Referências

- BENDER, Ivo. *Sangue na laranjada*. Cópia mimeografada, 1978.
- BENDER, Ivo. *Sexta-feira das paixões*. In: *Entrenós*. Porto Alegre: Garatuja/IEL, 1975.
- BENDER, Ivo. *Trilogia perversa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988.
- BENDER, Ivo. *As cartas marcadas ou os assassinos*. In: *Teatro escolhido*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.
- BENDER, Ivo. *Quem roubou meu anabela?*. In: *Teatro escolhido*. Porto Alegre: Instituto

Estadual do Livro; Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.

BENDER, Ivo. *Sangue na laranjada*. Cópia mimeografada, 1978.

BENDER, Ivo. *Sexta-feira das paixões*. In: *Entrenós*. Porto Alegre: Garatuja/IEL, 1975.

BENDER, Ivo. *Trilogia perversa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988.

BENDER, Ivo. *As cartas marcadas ou os assassinos*. In: *Teatro escolhido*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.

BENDER, Ivo. *Quem roubou meu anabela?*. In: *Teatro escolhido*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Pelican Books, 1968.

LOPES, Tânia M. A.. *Realismo Mágico: uma problematização do conceito*. Ribeirão Preto (SP): *Vocábulo- Revista de Letras e Linguagens Midiáticas*, v. 5, 2013. Disponível em [http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/tania\\_volumeV.pdf](http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/tania_volumeV.pdf)

---

Recebido em 28/12/2015  
Aprovado em 25/05/2016