

REPERTÓRIO
LIVRE

DE CORPOS E PALAVRAS:
A DRAMATURGIA DE RAIMUND
HOGHE (IN MEMORIAM)

*OF BODIES AND WORDS: THE DRAMATURGY
OF RAIMUND HOGHE (IN MEMORIAM)*

*DE CUERPOS Y PALABRAS: LA DRAMATURGIA
DE RAIMUND HOGHE (IN MEMORIAM)*

LEONARDO MUNK

MUNK, Leonardo.

De corpos e palavras: a dramaturgia de Raimund Hoghe (in memoriam).
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **120-135**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.38173>

RESUMO

Considerando as transformações que o conceito de dramaturgia sofreu nas últimas décadas no campo dos estudos da cena, este artigo tem como objetivo investigar esse fenômeno no contexto da produção artística do dramaturgo e performer alemão Raimund Hoghe (1949-2021). Dedicando-se inicialmente à dramaturgia das peças do *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch por quase uma década, Hoghe começou a compor a partir da década de 1990 suas próprias peças, nas quais também atuaria como intérprete. Destacando-se como um dos diretores mais instigantes da cena contemporânea, seu caminho é paradigmático na tendência da indistinção da atividade entre aqueles responsáveis pelo movimento e aqueles responsáveis pelo texto.

PALAVRAS-CHAVES:

dramaturgia; dança-teatro;
performance; movimento;
texto.

ABSTRACT

*Considering the transformations that the concept of dramaturgy has undergone in the last decades in the field of scene studies, this article aims to investigate this phenomenon in the context of the artistic production of the German playwright and interpreter Raimund Hoghe (1949-2021). Initially devoting himself to dramaturgy of the plays of the *Tanztheater Wuppertal* by Pina Bausch for almost a decade, Hoghe began to compose from the 1990s his own plays, where he would also act as an interpreter. Standing out as one of the most instigating directors of the contemporary scene, his path is paradigmatic in the tendency of indistinction between those responsible for the movement and those responsible for the text.*

KEYWORDS:

*dramaturgy; dance-theater;
performance; movement; text.*

RESUMEN

*Tendiendo en consideración las transformaciones que han soportado el concepto de dramaturgia en las últimas décadas en el campo de los estudios de la escena, este artículo tiene como objetivo investigar este fenómeno en el contexto de la producción artística del dramaturgo e intérprete alemán Raimund Hoghe (1949-2021). Inicialmente dedicándose a la dramaturgia de las obras teatrales de *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch durante una década, Hoghe comenzó a construir a partir de la década de 1990 sus propias obras, donde también actuaría como intérprete. Destacando como uno de los directores más estimulantes de la escena contemporánea, su camino es paradigmático en la tendencia de nublar las diferencias entre los responsables del movimiento y los responsables del texto.*

PALABRAS CLAVES:

*dramaturgia; danza-teatro;
actuación; movimiento; texto.*

INTRODUÇÃO

CERTA OCASIÃO, ao definir o teatro como um “diálogo entre corpos” (*Dialog zwischen Körpern*), e não “entre cabeças” (*zwischen Köpfen*), o dramaturgo e poeta alemão Heiner Müller (1990) pôs em xeque a centralidade do verbo no teatro dramático europeu. Afinal, nas artes do corpo a palavra deveria vir a reboque daquele, e não o contrário. A esse respeito, lembro ainda que o mesmo Müller se referiu, no início da década de 1980, ao trabalho de Pina Bausch como teatro, e não como dança-teatro, conceito que, embora tenha surgido com Rudolf Laban, hoje se encontra definitivamente ligado à obra da coreógrafa e bailarina alemã. Claro está, que a referência ao “teatro da Pina Bausch” (MÜLLER, 2003, p. 62) reforçava o caráter impróprio de um teatro que à época se encontrava em transe.¹

É fato que o protagonismo adquirido pelo corpo na cena teatral foi uma tendência que se intensificou notadamente a partir da década de 1960 e foi a partir de então que ranhuras puderam ser observadas naquilo que se constituía como o edifício do drama burguês. De lá para cá, é irresistível a percepção de que é mais para o corpo, suas identidades e subjetividades, e menos para o texto, que se voltam todas as atenções. E é natural que assim se dê uma vez que o cenário contemporâneo das artes cênicas – ou seriam performáticas? – consegue apontar

1 *Teatro em transe* (1981) é o título do documentário de Rainer Werner Fassbinder, no qual são registradas cenas de espetáculos da época durante o festival *Teatro do mundo*.

a insuficiência de pressupostos teleológicos na apreensão de potências que se recusam a seguir um modelo pré-estabelecido. Ou seja, forças indisciplinadas demandam a produção de novos conceitos.

Nesse cenário, o conceito de dramaturgia foi um dos que mais se modificou ao longo das últimas décadas. Posto está, no entanto, que tal manifestação cada vez mais intensa de corporeidade não significou necessariamente uma interdição do texto dramático. No entanto, a cena contemporânea se expandiu em uma pluralidade de estímulos que continuam a testar os limites de noções artísticas anteriormente reconhecíveis e valorizadas. O próprio esgarçamento da ideia de texto, não mais restrito a aspectos eminentemente linguísticos, terminou por contribuir para a ampliação da noção de dramaturgia, entendida aqui menos como a escritura de textos dramáticos e mais como uma proposição de forças dentro de um espetáculo ou obra. E, nesse sentido, é notável como em algumas das mais relevantes experiências cênicas dos últimos anos a premência das pulsões do corpo, e de seus desejos, emerge para além da reconhecível tensão dramática. E é seguindo essa tendência que Raimund Hoghe se notabilizou ao longo dos últimos 20 anos como um dos mais potentes artistas da cena teatral europeia.

É pertinente observar que na Alemanha do pós-guerra – e que em 1949 seria dividida em Ocidental e Oriental, países respectivamente suportados por dois blocos econômicos antagônicos, os EUA e a União Soviética –, os valores de uma tradição cultural conservadora se pautavam pela valorização das formas clássicas. Nesse contexto, o trabalho de Hoghe com o *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch, com o qual colaborou, de 1979 a 1987, exercendo o papel de dramaturgista, se mostrou paradigmático, pois sua escrita poética e fragmentária sobre o trabalho criativo da companhia – registrada em publicações como *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?*, de 1981, publicado no Brasil já em 1989,² e *Pina Bausch: Tanztheater Geschichten (Pina Bausch: Histórias da dança-teatro)*, de 1986 – foi ao encontro da abertura de criação proposta pelo inovador trabalho coreográfico de Pina. A esse respeito, é interessante observar que, como afirma Juliana Carvalho Franco da Silveira, em seu livro *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*, publicado em 2015, o início de Pina em Wuppertal, convidada então para dirigir a companhia de dança do *Opernhaus Wuppertal* (Teatro de

2 Ressalte-se que a tradução francesa desse livro é de 2013, e a inglesa, de 2016, o que comprova o pioneirismo dos estudos brasileiros sobre Pina Bausch e o *Tanztheater Wuppertal*.

Ópera de Wuppertal), foi difícil uma vez que tanto funcionários quanto público se satisfaziam em “preservar e atualizar a herança da dança clássica ou da dança moderna”. (SILVEIRA, 2015, p. 55)

Após a experiência com o *Tanztheater Wuppertal*, Hoghe se associou a outros colaboradores, notadamente o cenógrafo Luca Giacomo Schulte e a fotógrafa Rosa Frank,³ e partiu para a composição de seus próprios espetáculos, onde invariavelmente se põe em cena como dançarino. Desse modo, passando dos bastidores à cena, das atividades de jornalista e escritor às de coreógrafo e performer, o percurso de Hoghe ilustra como poucos uma tendência ascendente nos processos criativos contemporâneos e que, como bem observou Ariel Nereson (2017),⁴ reflete a supressão das distinções de tarefa entre os artistas responsáveis pelo movimento e aqueles comprometidos exclusivamente com o texto.

3 Outros futuros e recorrentes colaboradores seriam os bailarinos Lorenzo de Brabandere, Emmanuel Eggermont e Ornella Balestra.

4 Ariel Nereson é professora de Estudos da Dança na Universidade de Buffalo, em Nova Iorque.

OUTRAS DRAMATURGIAS

A palavra *Dramaturg*, traduzida usualmente em português pelo vocábulo dramaturgista, teve origem no teatro de língua alemã e de certo modo, em sentido estrito, se restringe ainda hoje ao cenário cultural alemão. Historicamente falando, a palavra data do século XVIII e foi cunhada para caracterizar as atividades realizadas pelo intelectual e dramaturgo Gotthold Ephraim Lessing no Teatro Nacional de Hamburgo, entre os anos de 1767 e 1769. É importante, nesse contexto específico, atentar para a distinção entre as tarefas do dramaturgo e do dramaturgista, pois ao contrário do primeiro, que se ocupava exclusivamente do texto teatral, o segundo acompanhava todos os aspectos que cercavam a constituição do espetáculo teatral, tanto nos quesitos artísticos quanto eventualmente administrativos.

Para além desse significado, que de certo modo perdura até hoje e que se tornou uma instituição nos teatros públicos alemães – espécie de diretor artístico, e que pode ser encontrado também em outros países europeus –, o século XX

também testemunhou a atribuição de um sentido menos institucional à atividade de dramaturgista e distinto daquele praticado por Lessing, ressaltando o papel de colaborador subjetivo nos processos de construção da cena. E muito embora essa atividade já se encontrasse presente nos experimentos cênico-dramáticos de nomes como Erwin Piscator e Bertolt Brecht, foi somente a partir das décadas de 1970 e 1980 que ela ganhou efetivo protagonismo na Alemanha, tendo se expandido posteriormente para outros países.

No Brasil, por exemplo, onde o termo surge a partir da década de 1990 (SAADI, 2010), Silvia Soter (2014), dramaturgista da Lia Rodrigues Companhia de Danças desde o ano de 2002, descreve a atividade como uma colaboração que ora se encontra dentro do processo, ora fora. E é necessário que assim se dê a fim de que caiba ao dramaturgista o olhar de crítico privilegiado, proporcionando um olhar de fora que em muitos casos falta aqueles por demais envolvidos no processo de criação. Atividade muito próxima à exercida pelo trabalho precursor de Raimund Hoghe em sua colaboração com o *Tanztheater Wuppertal*, definida pelo próprio como uma relação pessoal, marcada tanto pela amizade quanto por uma profunda preocupação formal.

E foi se impondo cada vez mais especificamente no campo da dança, que essa dramaturgia de sentido expandido terminaria por comprovar uma tendência que fora detectada já por Hans-Thies Lehmann em sua influente publicação de 1999, *O teatro pós-dramático* (2007, p. 340), na qual o autor afirmava que a cena contemporânea se dava não mais pela “simbólica representação de conflitos”, mas sim pela “vertigem corporal de gestos”. Não se tratando, portanto, mais da dramaturgia como construção de obra estruturada segundo o princípio aristotélico de início, meio e fim – e que tem o texto como principal elemento –, parte considerável da cena contemporânea almejaria então escapar das limitações impostas pela fábula e pelo texto, abandonando assim a totalidade narrativa e posicionando o corpo não mais como um vetor para a representação mimética, mas simplesmente como presença em contínua tensão com outros corpos e objetos.

Uma dramaturgia premida pela urgência do movimento, e do gesto, não poderia se propor simplesmente a formular significados, mas, sobretudo, a articular forças que deveriam se configurar igualmente em ações físicas. Daí a relevância da dança

no âmbito das artes da cena, sobretudo da contemporânea, pois nela o gesto não é um fim em si, mas sim, como aponta o pensador italiano Giorgio Agamben, em seu ensaio *Notas sobre o gesto* (2008, p. 13), “uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens”. Naturalmente que não se trata aqui da tradição brechtiana de um gesto a serviço de uma urgente transformação social, pois o ponto de inflexão reside, no atual contexto, na ideia de que o gesto, ao contrário da palavra, pode ser ocasionalmente gratuito, e é nesse aspecto que ele também pode se aproximar do discurso poético, pois ambos estão descomprometidos com a comunicação clara de uma proposição.

Ao articular as razões de uma poética para a dança contemporânea, a historiadora e crítica de dança Laurence Louppe (2012) defendeu que o bailarino pode nos oferecer empatia, mas não comunicação. Naturalmente que tal percepção não ajuda na constituição de chaves interpretativas, pois, afinal, nada está lá para ser interpretado, mas sim, de algum modo, sentido. Diagnóstico esse que em momento algum elide o pensamento, ou mesmo, o julgamento.

A dança contemporânea nunca exibiu um verdadeiro programa artístico homogêneo e dedicado às questões de forma. Em contrapartida, a sua poética sempre apoiou valores, e é neste aspecto que afloram outros territórios do pensamento e do julgamento. Considerar tais valores poderia muito facilmente levar a desvios e a actos militantes. A militância por si só, um dos impulsionadores das vanguardas artísticas, não é hoje forçosamente vã. Porém, a poética quer que se passe adiante, que se dê aos valores a possibilidade de fazer arte, isto é, de originar valores desconhecidos sobre os quais a debilidade das nossas arbitragens provisórias não terá qualquer poder de apreciação. (LOUPPE, 2012, p. 41, grifo do autor)

Com a citação anterior, extraída de sua *Poética da dança contemporânea*, aqui na tradução portuguesa de Rute Costa, Louppe se serve de um conceito de poética que, abandonando o caráter prescritivo adotado pela tradição teatral ocidental, retoma seu sentido etimológico, assumindo que “[...] é necessário compreender a vivacidade de um projecto sobretudo dinamizante, muito mais do que regulador”. (LOUPPE, 2012, p. 40) Ou seja, para além do caráter tradicionalmente aceito da

escritura de textos, que alimentou por séculos a literatura dramática europeia, a dramaturgia adquire mais recentemente um novo sentido, o de produção de tessituras e materiais, pulsões e fisicalidades.

Parte integrante de qualquer construção cênica, um pensamento dramatúrgico, até mesmo quando aparentemente ausente daquela – como, sobretudo, no caso da dança –, pode ser detectado nos alicerces de toda produção artística, seja elaborado por um único indivíduo, seja fruto de uma criação colaborativa. Nessa virada pós-dramática, ainda ecoando aqui a conceituação proposta pelo já citado Lehmann (2007, p. 339) – a dança “não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto” –, essa nova noção de dramaturgia termina por funcionar como um ponto de contato interdisciplinar entre as áreas do teatro, da dança e da performance.

GESTOS E CORPOS INTERDITOS

Em um livro essencial para o vislumbre do trabalho de Hoghe ao longo das últimas duas décadas aproximadamente, *Throwing the Body into the Fight: A Portrait of Raimund Hoghe* (*Jogando o corpo na luta: um retrato de Raimund Hoghe*), obra de 2013, inédita no Brasil e organizado por Mary Kate Connolly,⁵ Finola Cronin, uma ex-bailarina do *Tanztheater Wuppertal* e atualmente docente da University College de Dublin, comenta de memória que, ao tentar traduzir em palavras o trabalho de Pina Bausch, composto por cenas não lineares de danças, em uma linguagem imagética focada na experiência pessoal, Hoghe permanecia fiel à profunda suspeita da coreógrafa no que dizia respeito à eficácia descritiva das palavras. (CONNOLLY, 2013) Exemplo disso são as próprias palavras de Hoghe, que, após ter tido a oportunidade de ver pela primeira vez em Veneza, no ano de 1981, a peça *Kontakthof*, espetáculo originalmente concebido em 1978, manifesta-se por escrito sobre a insuficiência das palavras para dar conta das imagens produzidas pelo trabalho de Pina.

5 Mary Kate Connolly é escritora independente e está à frente do Mestrado em Artes em Prática Criativa no Trinity Laban, em Londres.

Só se pode ver fragmentos – assim como as tentativas de descrever o trabalho de Pina Bausch permanecem fragmentárias. O desejo de falar sobre imagens, histórias e situações nessas peças é sempre contrariado pelo sentimento de que elas não podem ser alcançadas com palavras, somente para serem reduzidas e que o paralelismo de diferentes realidades realizadas no palco só pode ser transmitido em uma extensão muito limitada.⁶ (HOGHE, 2019, tradução nossa)

Em sua primeira anotação sobre o espetáculo *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo*, extraída do livro originalmente publicado em 1981, com registro fotográfico de Uli Weiss, fotógrafa que também é creditada como coautora da edição, Hoghe, já como colaborador da companhia, nos dá uma amostra do tom do que estaria por vir: uma colagem de imagens que tentam dar conta das experiências testemunhadas/vivenciadas pelo autor ao longo dos ensaios para a preparação do espetáculo, da primeira semana até o ensaio geral.

Exercícios: truques com chapéus são experimentados incidentalmente, ludicamente. Cada um dos dezenove bailarinos faz experiências com um velho chapéu na mão. Chapéus masculinos rolam sobre os ombros, são atirados para o alto. Caem no chão. Novamente pegos, novamente arremessados. Devem aterrissar sobre a cabeça, girar no ar, ou serem aparados com a ponta do pé. Individualmente e em grupos, devagar e rapidamente, em diferentes situações e contextos, dançando ou sentados junto à parede, novos truques com chapéus serão experimentados e apresentados nas semanas seguintes. Em um desses ensaios, chamou-me a atenção quão bonito pode ser apenas segurar um chapéu, sem nenhum artifício. (HOGHE;WEISS, 1989, p. 13)

O fascínio pela simplicidade dos objetos será, aliás, uma constante nos futuros trabalhos de Hoghe. Mas, ainda sobre sua colaboração com Pina, outra clara convergência entre os interesses dos dois artistas dizia respeito ao trabalho com corpos considerados fora do padrão estético da dança ocidental. Certamente muito do desconforto mencionado por Juliana Franco da Silveira, e citado aqui anteriormente, adveio igualmente dessa característica. *Kontakthof*, mais uma vez,

6 Texto original:
"Zu sehen sind nur Ausschnitte – wie auch die Beschreibungsversuche der Arbeiten Pina Bauschs ausschnitthaft bleiben. Dem Wunsch, über Bilder, Geschichten, Situationen in diesen Stücken zu sprechen, steht immer wieder das Gefühl gegenüber, sie mit Worten nicht erreichen zu können, nur zu reduzieren und die auf der Bühne realisierte Parallelität verschiedener Realitäten ohnehin nur sehr begrenzt vermitteln zu können".

também pode ser considerado um dos melhores exemplos dessa tendência, que seria posteriormente levada ao paroxismo pelo próprio Raimund Hoghe. Nesse espetáculo específico da companhia,⁷ ao som de uma canção que se repete, os bailarinos executam uma sequência que pretende aparentemente ressaltar uma disfunção locomotora. Em seu pioneiro estudo sobre o trabalho de Pina com a companhia de Wuppertal, *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*, publicado originalmente em 1995, Ciane Fernandes nos dá uma precisa descrição da sequência em questão.

Apesar de olharem diretamente a platéia, avançam para frente num caminho nada direto. Durante toda a sequência e suas repetições, transferem seus pesos de um pé para o outro, com uma ênfase mais lateral que frontal. Precisam realizar a sequência inúmeras vezes para chegar à frente do palco. Em meio a tantos passos laterais, conseguem avançar precisamente ao moverem-se como defeituosos e incapazes de caminhar, no estranho impulso pélvico. Estes excelentes bailarinos, que podem caminhar das formas mais requintadas e exigentes, andam como se tivessem um deslocamento da articulação coxo-femoral ao aproximarem-se do público. (FERNANDES, 2017, p. 83)

A ideia de que “excelentes bailarinos”, capazes de efetuar movimentos “requintados e exigentes”, possam destoar da imagem de perfeição física propagada pela tradição da dança ocidental, bem como enfatizada pela ideologia nazista, no caso da Alemanha das décadas de 1930 e 1940 – Hoghe, aliás, nasceu no ano de 1949! –, diz muito do desejo de desconstrução de um ideal de corpo que marcou o histórico de Pina em Wuppertal, e que iria encontrar em Raimund Hoghe um interlocutor privilegiado. Não me refiro aqui apenas ao fato do próprio Hoghe possuir uma deficiência física – uma curvatura severa da coluna vertebral que lhe deformou o corpo –, o que o habilitaria de pronto a relativizar o culto do corpo ideal, mas sim a uma propensão pela valorização das partes do corpo em detrimento de sua totalidade e, conseqüentemente, da harmonia de formas. Característica essa que, ainda segundo Hans-Thies Lehmann, seria contemplada pela dança pós-moderna – ou contemporânea, caso se prefira – como um todo. Deste modo, alinhados a Pina Bausch, outros artistas igualmente comprometidos com essa nova visão do corpo seriam nomeados pelo teórico alemão.

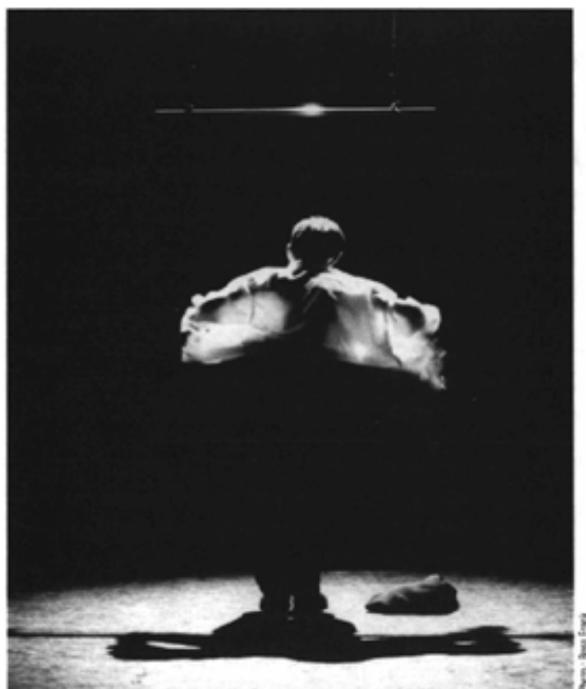
7 Em remontagens, Pina manteria o caráter experimental da peça ao escalar ora pessoas acima dos 65 anos, em 2000, ora adolescentes que nunca haviam subido em um palco, em 2008.

Assim como privilegia a descontinuidade, a nova dança eleva os membros individuais do corpo acima de sua totalidade constitutiva. A renúncia ao corpo 'ideal' em William Forsythe, Meg Stuart ou Wim Vandekeybus não pode passar despercebida: nenhum traje que realce o corpo, a não ser com intenção irônica; posturas inusitadas, que não excluem as de cair, dar cambalhotas, deitar, sentar, contorcer-se, gestos como dar de ombros, inserção de linguagem e voz, uma nova intensidade dos toques corporais. O ritmo domina o espaço; aspectos negativos como peso, carga, dor e violência se antepõem à harmonia, que era preciosa para a tradição da dança. (LEHMANN, 2007, p. 340)

No caso dos trabalhos de Raimund Hoghe, a observação de Lehmann acerca da renúncia de um corpo ideal seria evidenciada pela simples presença do coreógrafo e performer em cena. Com Hoghe, não se tratando sequer de uma representação mimética de um corpo "incompleto", como nos casos supracitados, tem-se um corpo que, em toda sua materialidade e potência gestual, recusa-se a aceitar a imposição de um corpo considerado "completo". Em todos seus trabalhos, a partir do solo *Meinwärts* (1994) em diante, a autoexibição de seu corpo será um elemento recorrente dentro da proposta de visibilidade de corpos que fogem aos padrões de beleza e perfeição física ditados pela sociedade capitalista ocidental.

Nos estágios iniciais de *Meinwärts*, Hoghe aparece na parte de trás do palco, seu corpo nu iluminado por cima. Um salto o impulsiona para o ar onde ele segura uma barra de trapézio que pendia baixo na penumbra, e nela começa a se balançar lentamente. Os estranhos contornos das costas são iluminados, sempre mudando à medida em que entram e saem da sombra. Prevalendo a exaustão, Hoghe cai no chão para um breve descanso, antes de repetir a ação mais uma vez. Esta sequência é repetida continuamente até o momento em que ele só consiga se pendurar por apenas um momento antes de cair da barra.⁸ (CONNOLLY, 2008, p. 64, grifo do autor, tradução nossa)

8 Texto original: "In the early stages of *Meinwärts*, Hoghe appears at the back of the stage, his naked frame lit from above. A jump propels him into the air where he snatches hold of a trapeze bar hung low in the gloom, and begins to swing slowly from it. The strange contours of his back are illuminated, ever changing as they swing in and out of shadow. Exhaustion prevailing, Hoghe drops to the floor for a brief rest before repeating the action once more. This sequence is repeated continuously until he can bear to hang on for only a moment before dropping from the bar".



Dans « Meinwärts »

FIGURA 1: *Meinwärts* (1994).
Raimund Hoghe se despe para,
em seguida, alcançar a barra
Fotógrafa: Rosa Frank.

Longe de quaisquer veleidades exibicionistas, o corpo nu do artista não poderia se restringir à aceitação de Hoghe de suas próprias limitações – ele próprio afirmaria, em conferência proferida em Belo Horizonte, no ano de 1998,⁹ como tinha o desejo de ser dançarino quando jovem, e como precisou abdicar da pretensão por razões até então óbvias –, pois as cenas de *Meinwärts*, ao conversar com a história antiga e recente de seu país, redimensionavam as ações do performer para além da estrita memória pessoal – tendência, aliás, que nunca foi sequer negada por ele –, alcançando desse modo a abrangência de uma memória cultural. Ao intercalar passagens do passado com o presente e memórias pessoais com a memória de outros excluídos, Hoghe denunciava a continuidade da perseguição a judeus e a homossexuais, fosse pelo recrudescimento do antissemitismo, fosse pelo preconceito ou, mesmo, pela morte decorrente da contaminação pela AIDS. Talvez esse retorno do reprimido possa explicar então o desprezo com que as audiências alemãs e austríacas à época receberam o espetáculo, segundo observações do próprio artista. (CONNOLLY, 2013)

Meinwärts inclui canções alemãs de Joseph Schmidt, um tenor judeu que morreu em um campo de internação suíço em 1942. Tornado popular nas transmissões sem fio das décadas de 1930 e 1940,

9 ECUM 1998 – Encontro Mundial das Artes Cênicas, 1ª edição de 25 maio a 8 junho.

o cantor se apresentou na rádio alemã pela última vez em 1933, três semanas após Hitler ter tomado o poder. Os textos falados de Hoghe na peça documentam a perseguição e morte de Schmidt e outros que morreram no Holocausto. Hoghe também lê cartões postais enviados a ele por um amigo que morreu de AIDS na década de 1980.¹⁰ (JOHNSON, 2013, p.110, grifo do autor, tradução nossa)

Esse levantamento de memórias pessoais e políticas de seu país levaria ainda Hoghe a produzir outros dois solos, *Chambre Séparée* (1997) e *Another Dream* (2000), que junto a *Meinwärts* completariam sua trágica e bela trilogia sobre seu país.



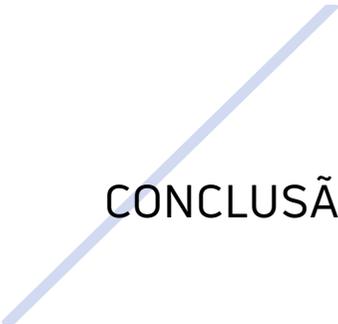
FIGURA 2: *Another Dream* (2000). Raimund Hoghe
Fotógrafo: Luca
Giacomo Schulte.

10 Texto original: “*Meinwärts* includes German songs by Joseph Schmidt, a Jewish tenor who died in a Swiss internment camp in 1942. Made popular in wireless broadcasts of the 1930s and 40s, the singer performed on German radio for the last time in 1933, three weeks after Hitler had taken power. Hoghe’s spoken texts in the piece document the persecution and death of Schmidt, and others who died in the Holocaust. Hoghe also reads from postcards sent to him by a friend who died of AIDS in the 1980s”.

As cenas construídas por Hoghe são desprovidas de cenário, mobília ou quaisquer outros utensílios, a não ser aqueles necessários à construção dos gestos pelo performer. Tal redução do espaço cênico ao essencial será também uma recorrência em seus trabalhos posteriores, bem como a utilização de objetos comuns que ganham potência na medida em que são enredados em camadas de imagens, movimento, música e palavras. E em se tratando de música e palavras, as canções escolhidas por Hoghe para seus espetáculos estão invariavelmente em outras línguas, como o francês, o italiano ou o grego, sinalizando com isso

profundo interesse pelo estrangeiro, suas línguas e culturas. A esse respeito, Gerald Sigmund (2013)¹¹ observa que no contexto alemão, isso sugeriria a experiência de imigrantes ou trabalhadores convidados, de pessoas desenraizadas e distantes do lugar que chamam de lar.

Desse modo, para além dos aspectos políticos suscitados por seus trabalhos no contexto de seu próprio país, há de se notar que o trabalho criativo de Hoghe, seja em sua ligação com o *Tanztheater Wuppertal*, seja na interlocução com outros bailarinos e artistas – pois, além da trilogia citada, apenas a peça *Lettere amorese*, de 1999, pode ser considerada a rigor um trabalho solo –, sempre se pautou por seu interesse pelo outro, e por outras culturas, mobilizando-o a transpor as fronteiras de seu país na busca de interlocução com artistas de outros países e etnias. Exemplos desse desejo são trabalhos como *Geraldo's solo* (1995), *Sans-titre* (2009) e *Songs for Takashi* (2015), onde respectivamente dialoga com bailarinos como Geraldo Si Loureiro (Brasil), Faustin Linyekula (República Democrática do Congo) e Takashi Ueno (Japão).

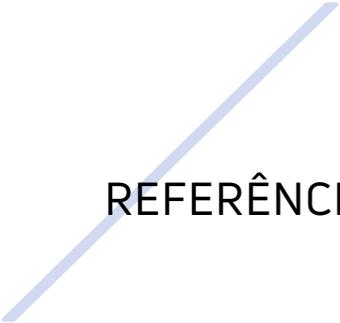


CONCLUSÃO

O que o corpo pode dizer? A pergunta, semelhante à apresentada por Baruch Spinoza já no século XVII, é, nas artes performativas, colocada quase que obrigatoriamente pelo público frente a uma dramaturgia que não tem a palavra escrita, mas sim o corpo como principal referencial. Tradicionalmente, a presença de um corpo falante no campo da dança, por exemplo, nunca foi uma demanda seriamente posta. Contudo, a cada vez maior presença de corpos “não falantes” em expressões artísticas que sempre tiveram o texto escrito como ponto de partida vem já há alguns anos causando perplexidade a audiências acostumadas aos esclarecimentos da fala. E é claro que não se pode esquecer também que a mais notável dramaturgia ocidental, já a partir da segunda metade do século XX, se viu cada vez menos comprometida com a noção de esclarecimento.

11 Gerald Sigmund é Professor de Estudos do Teatro na Universidade Justus-Liebig em Giessen, Alemanha.

Desse contexto alemão do pós-guerra, do qual também se origina o autor e performer Raimund Hoghe, Heiner Müller foi o autor mais radical ao acusar a dramaturgia tradicional de ser uma prisão do significado. Posição essa que em muitos aspectos se aproximaria igualmente das suspeitas de Pina Bausch e de Hoghe sobre a insuficiência das palavras na captação do sensível. Tratava-se de uma geração que, em atividade a partir das décadas de 1960 e 1970 e desconfiada dos discursos totalitários, voltou-se para o sensível em detrimento do cognoscível, propondo desta feita ações mais comprometidas com a emoção e as sensações, fosse no processo de ensaio com atores e bailarinos, fosse na conexão emocional a ser estabelecida com os espectadores. No caso de Hoghe, sua atividade de escritor e, ao mesmo tempo, colaborador de uma companhia de dança, o habilitou, mais do que a outros, a pioneiramente explorar essa nova região fronteira entre a constituição de textos e a produção de movimentos, lugar fugidio que também passou a abrigar contemporaneamente o conceito mais expandido de dramaturgia. Nesse sentido, é inegável a contribuição de Raimund Hoghe e suas produções a esse campo interdisciplinar da atividade artística que vem se desenvolvendo amplamente, sobretudo a partir dos anos 2000, e que vem produzindo trabalhos de relevância tanto no âmbito das artes da cena quanto nos estudos sobre teatro, dança e performance.



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/731/687>. Acesso em: 5 set. 2020.
- CONNOLLY, M. K. An Audience with the Other: The Reciprocal Gaze of Raimund Hoghe's Theatre. *Forum modernes Theater*, Tübingen, v. 23, n. 1, p. 61-70, 2008. <https://elibrary.narr.digital/content/pdf/99.125005/fmth200810061.pdf>. Acesso em: 5 set. 2020.
- CONNOLLY, M. K. *Throwing the Body into the Fight: a portrait of Raimund Hoghe*. Londres: Intellect Books, 2013.
- FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017.

- HOGHE, R. *Wenn keiner singt, ist es still: portraits, rezensionen und anderetexte* (1979-2019) (Recherchen) (German Edition). Alemanha: Theater der Zeit, 2019.
- HOGHE, R.; WEISS, U. *Bandoneon*. Em que o tango pode ser bom para tudo?. São Paulo: Attar Editorial, 1989.
- JOHNSON, D. Stay a While: Raimund Hoghe's Histories. In: CONNOLLY, M. K. *Throwing the Body into the Fight: a portrait of Raimund Hoghe*. Londres: Intellect Books, 2013. p.73-77.
- LEHMANN, H.-T. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MÜLLER, H. *O espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MÜLLER, H. *Zur Lage der Nation*. Berlin: Rotbuch, 1990.
- NERESON, A. Dance Dramaturgy in Theory and Practice. *Theatre Journal*, Baltimore, v. 69, n. 1, p. 103-114, 2017. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/656614/pdf>. Acesso em: 6 jul. 2020.
- SAADI, F. Dramaturgia/dramaturgista. In: NORA, S. (org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC, 2010. p.101-127.
- SIGMUND, G. Raimund Hoghe's Emblems of Absence. In: CONNOLLY, M. K. *Throwing the Body into the Fight: a portrait of Raimund Hoghe*. Londres: Intellect Books, 2013.p. 20-31.
- SILVEIRA, J. C. F. *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- SOTER, S. No movimento da Piracema: Reflexões sobre a Prática de Dramaturgista. In: GREINER, C.; SANTO, C. E. S.; SOBRAL, S. (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural dança: formação e criação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Não paginado.
- TEATRO em transe. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Produção: Thomas Schühly. [S. l.: s. n.], 1981. (91 min).