



<
A última Imperatriz,
 de Choi Inho,
 enc. Yun Hojin,
 A-Kom 1996.

O teatro coreano

Impressões de um ocidental em Seul

Patrice Pavis

Convidado a ensinar, na Universidade Nacional das Artes de Seul, na Coreia, a história da encenação em França, eu estava muito naturalmente curioso de a comparar com a produção coreana. Não se tratava simplesmente de fazer a história das formas teatrais, mas sim de examinar se a noção ocidental da encenação, que remonta aos finais do século XIX, tem um equivalente nos palcos coreanos de hoje.

Se se concebe a encenação como pôr em palco a obra dramática ou cénica para um determinado público, de acordo com a estética de um encenador, é fácil imaginar que as condições históricas e culturais dos nossos dois países induzirão a resultados muito diferentes. Ora, a verdade é que no que se refere a espectáculos de teatro literário e visual, os resultados não são completamente diferentes. Visto de França, pensar-se-ia que os artistas coreanos, ávidos de informação, conhecem bem os espectáculos europeus ou americanos e que souberam assimilar a sua maneira de proceder. Mas poder-se-ia também dizer que o teatro europeu se aproximou das formas asiáticas e que, na hora da globalização, as descobertas artísticas são quase simultâneas.

Seja como for, o amator de teatro, o amante leviano da cultura que eu era, procurava não apenas perceber a diferença, como também apreender os princípios estéticos da vida teatral coreana. Dos cerca de trinta espectáculos analisados, vou só reportar-me a alguns exemplos, aqueles em que a encenação parecia repousar sobre princípios diferentes daqueles a que eu estava habituado.

Estas reflexões não são nem uma síntese, nem um balanço, nem um palmarés, mas simples paragens no decurso dos meus passeios pelos teatros de Seul. Gostaria de dar ao leitor que não viu estes espectáculos uma ideia

dessa vida teatral coreana muito rica, pelo menos das encenações mais experimentais, daquilo que em França chamaríamos teatro de arte, com a exclusão do teatro comercial e da dança ou da música tradicional.

Uma parte importante das produções contemporâneas em Seul é constituída por peças clássicas europeias, de Shakespeare a Molière ou de Ibsen a Tchekov. É sempre apaixonante ver como esses clássicos mundiais são abordados e muitas vezes renovados pelos artistas coreanos.

Na encenação d' *O Cerejal*, de Anton Tchekov, Yoon Young-sun aborda uma obra de um contexto cultural e temporal totalmente diferente do seu. Num espaço ingrato e reduzido, ele consegue criar um universo homogéneo numa espécie de jogo naturalista. Os figurinos de Kim Hye-min, numa paleta monocromática entre o bege e o branco, reforçam a unidade desse universo que remete para a Rússia do fim do século XIX a cor sêpia e cria um mundo em si. Contudo, a caracterização das personagens não dá mais destaque a uma personagem do que a outra, não propõe uma leitura inédita da peça, uma resposta pessoal do encenador sobre o sentido profundo da perda do cerejal.

Pode considerar-se esta timidez como um traço de respeito pela complexidade da peça, mas, do ponto de vista da encenação ocidental, lamentar-se-á que esta versão não faça com que o espectador descubra, mesmo quando está a ver a obra pela enésima vez, um aspecto ainda escondido que fica como sendo a marca do encenador. Espera-se implicitamente que a interpretação faça alguma revelação, ou pelo menos que o encenador não se limite a fornecer uma cópia do original russo, que nos diga como é que imagina esse objecto do desejo, o

>
Homem material,
 de Hwang Gi-yoo,
 enc. Yoon Jeong-seop,
 Dolgozi, 2003.



cerejal. O que é que nos arriscamos a perder hoje através da metáfora da destruição do cerejal? Não deveria a encenação adaptar a peça ao contexto coreano actual, organizar os corpos, as formas de falar e de se movimentar, de exprimir as emoções? É uma coisa que pareceria tão mais simples quanto os actores são coreanos e a sua silhueta e rosto são os de hoje. Em suma, a transferência cultural e a interpretação exigiriam que Yoon tomasse mais claramente partido.

O que apreciamos num palco, seja qual for a sua forma, é de poder estar ao mesmo tempo submerso pelo caos e sensível a uma ordem invisível que governa a representação e que tem por nome: encenação.

Esta experiência repetiu-se sempre com os espectáculos de Seul. O desconhecimento da língua acentuava o prazer do caos, sem todavia me fazer esquecer a ordem escondida da cena. Mas essa mistura de caos e ordem é frequente nas encenações experimentais, que constituem a brilhante vanguarda dos batalhões do teatro profissional coreano.

Assim na encenação, por Yoon Jeong-seop, do texto poético de Hwang Gi-yoo, *Homem material*, no teatro Chayou do Centro de Arte de Seul – o maior teatro da cidade –, a ordem era perceptível sob o caos. Yoon, conhecido como cenógrafo e agora encenador, realiza uma perfeita integração do espaço, do movimento cénico, da banda sonora e da poesia. Mais do que encenação teatral com história e diálogos, trata-se de *performance* e de instalação. O texto poético de Hwang que conta a história de pessoas mortas na derrocada de uma grande armazém, não precisa de ser encenado, interpretado, concretizado pelo jogo, basta ser ouvido, "instalado" na moldura formal e num espaço feito de módulos, enunciado mais por *performers* do que por actores e personagens dramáticas. Sente-se a influência e o magistério de um Robert Wilson no perfeito domínio dos espaços e da luz. Mas diferentemente de Wilson, Yoon dá valor e faz ouvir a poesia de um autor contemporâneo. A sua encenação ou a sua cenografia (é quase impossível estabelecer a diferença) consiste em dar a ver duas pistas paralelas: a sequência de imagens e o desenrolar do texto. O espaço

não é de forma alguma mimético, antes é criado pelas variações da luz e pelas indicações da banda sonora. Ao contrário do uso clássico da encenação ocidental, a cena não ilustra um texto, que aqui é percebido como uma matéria mais plástica e musical do que literária e semântica. Esse trabalho é mais uma *performance* do que uma representação teatral: não visa nenhum simbolismo, nenhuma explicação, nenhuma resolução do enigma textual.

Em Seul, como em Paris, o espectador não está sempre habituado a ver o texto inscrever-se no espaço independentemente dos seus falantes, ultrapassar as noções de enredo e de conversa dialogada. Esse género de produção é minoritário, tanto aqui como lá. O que é comum à França e à Coreia, neste início do século XXI, é a procura de técnicas de jogo, de dispositivos cenográficos, de novos meios. Daí resulta uma insistência no corpo do actor em movimento e um certo apagamento do texto como origem e fim do teatro.

Na maior parte dos casos, os espectáculos são concebidos para um público bastante vasto. Alguns espectáculos "topo de gama" como *A última imperatriz* – um musical coreano que desde 1996 tem sido um êxito mundial –, são casos típicos de uma produção de qualidade numa instituição de prestígio, com os melhores intérpretes do momento. Evoca os faustos da vida imperial e as intrigas de corte que suscitam a admiração do público da classe média. Nessa representação do passado glorioso, tudo contribui para a produção de uma obra harmoniosa e de "bom gosto". Os *ballets*, entre coreografia e artes marciais, estão perfeitamente regulados: a ocupação do grande palco do Centro de Arte de Seul. A cenografia ligeira, discreta, maleável, graças aos jogos de luz, responde exactamente às necessidades do jogo e da encenação. Ela constitui tanto o quadro desse palácio ideal, como o palco no qual se inscrevem os movimentos e as figuras dessa história agitada. Sobre essa cena evoluem todos os ingredientes culturais esperados: soldados da guarda imperial, ocupantes japoneses, damas de companhia, *mudang*.



<

Wuturi,

texto e enc. Kim Kwan-lim,

Dolgozi, 2002.

O desenho de luzes produz cambiantes delicados e os figurinos magníficos de Kim Hyun-sook observam um equilíbrio subtil entre exactidão histórica e formas ou tonalidades contemporâneas. A música, muito melodiosa e altamente sentimental, é sempre agradável e sem dissonância. A sua composição muito neoclássica vai buscar ao Ocidente a sua base rítmica e melódica, ao mesmo tempo que produz um efeito de música coreana tradicional, fundida com fontes contemporâneas. Como a cenografia e a gestualidade, ela tem qualquer coisa de elegante e harmonioso, mas também um pouco de fabricado e artificial. As vozes amplificadas pelos microfones perderam a sua fragilidade, estão à mercê do registo musical. Essa grande conquista da indústria cultural e do comércio de exportação faz-se um pouco em detrimento da experimentação artística. Quanto à encenação, ela preenche uma função ideológica não despidiêda, uma vez que faz passar de maneira brilhante e quase subliminal a seguinte mensagem: a última imperatriz encarna o desejo de independência da Coreia face às grandes potências, as virtudes da aristocracia, a resistência de todo um povo ao imperialismo japonês, o fim do esplendor imperial. Assim, esse bellissimo objecto cénico dá uma visão passadista, idealizada, conformista, da história coreana, mas paradoxalmente conclui ao mesmo tempo sobre a necessidade de se abrir hoje às influências estrangeiras e a encontrar o seu lugar no concerto das nações.

Esta idealização do passado não é a regra geral, mesmo para peças que, como *Wuturi*, se inspiram num conto popular e são reescritas com as palavras de hoje. Não se trata, portanto, como para os clássicos franceses do séc. XVII, de conservar o mesmo texto criando uma nova encenação, mas de reescrever completamente a lenda adaptando-a à nossa época e de acordo com a nossa compreensão de hoje. Trata-se de criar uma peça nova, e a interpretação cénica variará, como entre nós, de um encenador a outro. Diferentemente da Europa, a publicação dos textos dramáticos na Coreia remonta tão só ao início do séc. XX.

Wuturi, escrito e encenado por Kim Kwan-lim, inspira-se na lenda do bebé gigante e da montanha que foi deslocada. O texto é perfeitamente integrado na representação, parece a sua emanção orgânica, como se tivesse saído das situações de jogo. O espectáculo reúne de forma harmoniosa todos os meios cénicos. A poesia da escrita não impede a emergência de uma história contada de forma clara. Música, dança e deslocamentos impõem um ritmo à palavra, conferem vitalidade ao conjunto. A gestualidade compõe-se de atitudes, de poses, de tensões, de passos dançados que derivam das artes marciais, de uma tradição de jogo que poderíamos comparar à nossa *commedia dell'arte*: gestualidade codificada mas também modificável, expansível, tal como essa comédia do nosso tempo, inspirada na comédia italiana, mas aberta à nossa época, que Jacques Copeau ou Ariane Mnouchkine procuraram estabelecer. Os actores ora dão passos bem firmes no chão, ora saltitam de um pé para o outro, as costas curvadas, o tronco inclinado para a frente, os ombros a subir e a descer de cada vez que se altera o apoio no chão. Reconhece-se o passo típico da dança tradicional. Mas esse recurso às técnicas tradicionais de jogo não é uma simples procura de identidade, como nos anos 70: é já a confirmação de uma identidade, ao mesmo tempo cultural e profissional, do teatro coreano.

Vê-se todo o caminho percorrido desde os anos 60: nessa altura 60 na Coreia tratava-se de traduzir e às vezes imitar o teatro ocidental, depois, no decurso dos anos 70 e 80, de encontrar uma identidade mais coreana, especialmente para o teatro político. A partir dos anos 90, depois da ditadura, a encenação retoma as formas tradicionais no quadro do teatro mundial intercultural (Brook, Mnouchkine) e encontra um lugar descomplexado na cena internacional. Autores e encenadores como Hwang Gi-you, Yoon Jeong-seop, Kim Kwan-lim ou Yoon Young-sun, de que evocámos aqui os trabalhos, encontraram da melhor forma esse lugar.

Numa outra encenação da mesma peça *Wuturi*, apresentada justamente na Cartoucherie de Vincennes

<
Wuturi,
 de Kim Kwan-lim,
 enc. Lee Sang-woo
 Dolgozi, 2002.



<
Wuturi,
 texto e enc. Kim Kwan-lim,
 Dolgozi, 2002.

<
O cerejeira,
 de Anton Tchekov,
 enc. Yoon Young-sun,
 KNUA School of Drama,
 2004.



em Setembro de 2004, o novo encenador Lee Sang-woo insistiu no grotesco e nos efeitos da modernidade, de que resultava uma mudança clara de tonalidade e a impressão de uma maior proximidade. Prova suplementar de que o encenador, exactamente como na Europa, tem a chave da interpretação do conjunto e confere à mesma lenda a sua visão própria. Era, de resto, engraçado ver evoluir essa companhia no espaço do Théâtre du Soleil – exactamente onde nos anos oitenta Mnouchkine inventou o seu estilo intercultural –, e constatar a originalidade do interculturalismo coreano, ainda por cima com o humor pós-moderno de Lee Sang-woo e das suas actrizes a parodiarem os filmes americanos.

O mesmo encenador é um autor de pleno direito, cujas comédias burlescas, como *A caça ao porco*, são sátiras à vida do campo e à corrupção política. Essa peça está construída com grande habilidade sobre o paralelismo de situações: dois restauradores, dois observadores, uma mulher bonita – e muda – da aldeia que partilha favores entre dois partidos. A progressão mecânica dos efeitos e das situações, a rapidez do jogo, as mudanças de ritmo são tanto as da farsa, como de um *spot* publicitário ou de um *sketch* cómico na televisão: o mesmo jogo apoiado, um pouco histérico.

O espectador europeu, habituado a procurar nos espectáculos as características da encenação ocidental – escolhas cénicas, coerência dos signos, reinterpretação –, não verá nas manifestações artísticas de Seul encenações no sentido técnico do termo, ou seja, reinterpretações de textos clássicos. Em contrapartida será muito sensível à visualidade do teatro, àquilo que, nos anos 60 e 70 se tornou, na Europa e nos Estados Unidos, a *performance*: um espectáculo que não é escravo do texto – mas que insiste na acção realizada pelos actores – nem da coerência visual e rítmica. Quer isto dizer que haveria então, em França, a encenação de textos e, na Coreia, a *performance* espectacular? As coisas já não estão divididas assim, mas é verdade que os espectáculos coreanos fazem muitas

vezes apelo à dança e à música, e que a relação com o texto não é tão fetichista como em França. Autores e encenadores como Yoon Jeong-seop, Lee Sang-woo ou Kim Kwan-lim, entre outros, passaram directamente para o trabalho cénico, para a *performance*. Não tiveram, de facto, de se entregar a uma enésima interpretação das peças clássicas escritas, às quais não se pode mudar uma palavra. Tiveram a liberdade de trabalhar o espaço e o jogo, inventar uma situação cenográfica e lúdica que desse relevo ao conjunto da representação, e não apenas ao texto dramático.

Não estando como nós prisioneiros das tradições de interpretação e dos estilos de interpretação, os artistas coreanos mostram-se mais livres, também mais ecléticos, ousam experimentar em direcções novas, até *a priori* incompatíveis. Parecem ter saltado uma etapa obrigatória do trabalho teatral no Ocidente: a análise dramática ao estilo de Brecht. Já tinham, de resto, saltado antes disso a etapa filológica da leitura respeitadora à Copeau. Assim, isentados da filologia e da dramaturgia, encontram-se ao mesmo nível na fase pós-moderna, com as suas grandezas (a relação directa e descomplexada com a obra) e as suas servidões (o ecletismo, o formalismo, o apolítico).

No fundo, não poderia ser de outro modo, uma vez que a prática actual do "teatro" na Coreia está mais próxima da dança e da música do que da literatura e da maneira ocidental de a analisar. E é nisso que a Europa e a América têm muito a aprender com os espectáculos da Ásia, não somente das formas tradicionais, mas também do "teatro" tal como se inventa e se pratica actualmente na Coreia. O "nosso teatro" tem tudo a ganhar.

Tradução de Maria Helena Seródio

Agradecimento especial a Yun Cheol Kim pelas fotografias.