

O teatro coreano contemporâneo

Duas abordagens à história

Yun-Cheol Kim

<
Como é que Shim Chung
se atirou por duas vezes
para a tempestade de
Indang?,
enc. Tae-Suk Oh.



>
Um estilo de morte,
enc. Yun-Taek Lee.



I. A Coreia é um pequeno país com uma longa história. A realidade e o mito ajudaram ambos a alongar a extensão dessa história até aos 5.000 anos, mas a história registada da Coreia começa, de facto, a surgir por volta do século IV a.C. À medida que se avança da pré-história para a história registada, e da mais remota para a mais recente, essa longa história foi sendo crescentemente ameaçada tanto por inúmeras invasões estrangeiras – mais de quinhentas, ao que consta –, sobretudo por parte da China e do Japão, como, a nível interno, por várias decisões políticas equivocadas, tomadas por governantes ora incompetentes, ora totalitários.

A Coreia vê-se a si própria como racialmente homogénea, embora se encontre, de qualquer forma, dividida entre os governantes e os governados, entre a esquerda e a direita, entre o ter e o não ter. O grande sofrimento do povo é a consequência visível de uma política medíocre. Até recentemente, esta dor tem sido tão aguda que os intelectuais coreanos tenderam a cultivar, em geral, uma atitude cínica e crítica em relação à sua própria história. Os dramaturgos não são excepção. E são-no ainda menos, particularmente no que respeita a sua história recente. A história tornou-se um trauma nacional e apresenta-se agora como o tema mais frequente em todos os tipos de formas dramáticas: teatral, musical, televisiva e cinematográfica.

Entre os dramaturgos desta vaga, concentrarei a minha atenção em dois deles, Tae-Suk Oh (1940-) e Yun-Taek Lee (1952-), que partilham inúmeras semelhanças aparentes. Em primeiro lugar, encenam habitualmente as suas próprias peças. A sua criação de imagens cénicas coaduna-se, portanto, com os textos. Em segundo lugar, ambos são extremamente conscientes – ou obcecados, se se preferir –, em termos históricos. Aqui terminam, porém, as suas semelhanças. As suas abordagens e atitudes em relação à história divergem nitida e consistentemente. A diferença

na sua dramaturgia manifesta-se, para além disso, na invenção e na produção das imagens cénicas de cada um.

II. Tae-Suk Oh, mentor do segundo dramaturgo de que me ocuparei, vem escrevendo peças há mais de 45 anos e, desde o início da década de 1980, que se tem debruçado sobre traumas históricos. Nos anos oitenta, concentrou-se na dramatização da culpa colectiva daqueles civis que sobreviveram à Guerra da Coreia, por colaborarem no assassinato dos seus parentes e vizinhos sob coacção armada, forçados, alternadamente, pelos soldados do Norte e pelos soldados do Sul. Oh viveu a guerra enquanto jovem e testemunhou a morte do seu tio, esfaqueado pela população da sua própria vila. *Bicicleta* (1983) é, de longe, entre as peças de guerra, o seu melhor trabalho, e lida com a sua memória daquele terrível incidente. Bang-Ock Kim já chamou a atenção para o modo singular como o dramaturgo sul-coreano aborda a estrutura e a construção de imagens: "Acontecimentos e memórias misturados reúnem-se no inconsciente do funcionário público de uma vila, que caminha numa viela escura a meio da noite, criando uma rede labiríntica, que representa a mente prototípica das gentes rurais da Coreia". Basicamente, a peça recria o passado e relaciona-o com o presente. Trata-se de uma peça-dentro-da-peça e de uma viagem ao inconsciente. Uma vez alcançado, o inconsciente reconcilia-se com o consciente. Esta reconciliação dramática do passado com o presente, das vítimas com os algozes, sob a forma de metateatro, vem sendo desde então a abordagem consistente de Oh em relação à história.

A reconciliação ocorre de maneira mais dramática, embora de modo similar, em *Um prisioneiro de mil anos* (1998). A peça justapõe os assassinatos históricos de dois presidentes, logo após a libertação da Coreia do domínio japonês, em 1945, e um holocausto coreano: o massacre dos libertadores da cidade de Kwangju pelo ditador militar,

Yun-Cheol Kim
é editor de uma revista
de teatro coreana e
Professor na Escola
Nacional de Teatro da
Coreia do Sul. É ainda
membro do seu Comité
Executivo e Vice-
Presidente da
Associação
Internacional de
Críticos de Teatro.



no ano relativamente recente de 1980. Mais uma vez, trata-se de metateatro, o qual tem início num sonho que torna possível o encontro dos assassinos de diferentes períodos históricos. Cada um desses assassinatos corresponde a um facto histórico. A justaposição que Oh efectua, para além de os situar num asilo contemporâneo, revela-se contudo como uma criação ou contextualização da história do ponto de vista do presente. Ele trata a história como ficção; não tenta ser fiel aos factos históricos. Isto é, ele lê a história como ela deveria ter sido. Através desta modificação, Oh lança um olhar compadecido sobre os agressores, que ele acredita serem vítimas daqueles tempos de turbulência



política. A reconciliação entre vítimas e agressores é encenada na conclusão da peça através do ritual xamanístico para apaziguar os mortos. Oh acredita sinceramente que a reconciliação é possível, mas apenas quando as vítimas perdoam aos agressores.

Quando dirige as suas próprias peças, Oh prefere um espaço quase vazio, de modo a poder facilmente alternar dimensões temporais (o passado e o presente) e espaciais (vida e morte) ou a fazê-las interagir num nível de simultaneidade. Para Oh, a eficiência funcional é muito mais importante do que a beleza estética. É sempre ele próprio a projectar os seus cenários e adereços, os quais se apresentam simultaneamente como toscos e lúdicos. A sua eficiência funcional mostra-se, todavia, perfeita para apoiar as suas abordagens dramatúrgicas – e estas são baseadas nos princípios das artes performativas coreanas tradicionais, nas quais o tempo e o espaço são determinados mais pela necessidade dramática do que pela lógica situacional.

III. Ao contrário de Oh, o seu protegido e arqui-rival, Yun-Taek Lee utiliza cenários completos, desenhados de forma bastante peculiar, como ambientes para as suas ficções dramáticas. Ele convida, habitualmente, cenógrafos de renome para criar espectáculos realistas – não de um realismo fotográfico, mas antes atmosférico. Os figurinos e os adereços são frequentemente exagerados para efeitos de caricatura. Em termos gerais, os seus elementos visuais combinam realismo e expressionismo.

As imagens cénicas reflectem uma dramaturgia que se apresenta, por um lado, como convencional, no que respeita a sua estrutura dialéctica, e, por outro, como pós-moderna, na medida em que normalmente emprega, na encenação da história passada, signos contemporâneos tomados de empréstimo a outros meios expressivos. Enquanto Tae-Suk Oh tenta reconciliar o presente doloroso

<
A mulher de Choonpung,
enc. Tae-Suk Oh.

Pavilhão no céu,
enc. Tae-Suk Oh.

<
O sentimento,
divinamente,
enc. Yun-Taek Lee.

e o passado imperdoável, Lee serve-se de matéria-prima histórica para sublinhar o papel dos intelectuais na luta contra a corrupção política. Lee procura descobrir indivíduos problemáticos que há muito foram sepultados em factos históricos e ideias fixas, intelectuais que possam servir de modelo neste nosso tempo de turbulência política e crise humanitária.

Dois peças em particular são bons exemplos da sua dramaturgia: *Rei Yon-San: Homem problemático* (1995) e *Nam-Myung Jo: Um homem com experiência* (2002). Ambas se ocupam da história coreana de há 500 anos atrás, quando a dinastia Yi era governada pelo nosso monarca mais sangrento, Yon-San, e era extrema a rivalidade entre os membros da família real. Em *Yon-San*, Lee retrata um rei ditador que violentamente extirpou a corrupção da ordem social, mas que falhou ao não conseguir ultrapassar a sua vingança pessoal pela morte injusta da mãe. Numa das cenas iniciais, no decurso de um ritual invocativo, o rei mata a avó, que havia planeado o castigo capital da sua mãe, atingindo a cabeça dela com a sua própria cabeça, como o faria um qualquer famoso lutador coreano profissional de luta livre da actualidade. Esta caricatura farsesca do matricídio é um inteligente artifício pós-moderno deste dramaturgo-encenador, por meio do qual ele consegue escapar à dura crítica moral do público, que jamais desculparia o assassinato de uma avó, sejam quais forem as circunstâncias. Empregando um significante tirado de empréstimo de um desporto moderno, Lee acrescenta um novo sentido ao matricídio histórico.

À medida que o reinado de Yon-San se torna progressivamente sangrento, Lee muda o foco dramático do rei Yon-San para o seu leal confidente, Cho-Sun Kim, que se mantém contra o seu governo cruel. O rei procura silenciá-lo pela tortura, decepando as suas mãos e arrancando a sua língua. Ainda assim, Kim recusa-se a ceder acabando por ser finalmente decapitado pelo seu senhor. A imagem cénica torna-se bastante artaudiana. O confidente-tornado-principal-líder-da-oposição chega inclusivamente a surgir num sonho do rei, criticando as suas más acções, tal como acontece com Banquo em *Macbeth*. Esta caracterização é, em grande parte, uma criação de Lee, à margem da verdade histórica, colocada no contexto contemporâneo da liberdade de expressão sob um regime totalitário. Lee descobre um novo homem problemático na figura do rei Yon-San: por um lado, demonstra a sua compaixão para com ele, e por outro, cria um novo intelectual com a coragem heróica de, sob risco da sua própria morte, se manifestar contra a corrupção política e defender a justiça social.

Cerca de cinquenta anos após a existência do rei Yon-San, Lee descobriu uma outra figura histórica, capaz de servir como modelo aos intelectuais contemporâneos. Lee concentra-se no auto-exílio de Jo numa zona rural, uma figura que se recusa a prestar serviço como simples oficial na capital. O reino encontra-se mergulhado numa disputa pelo poder entre os membros da família real, liderada pela mãe do rei. Apesar do caos político e do enorme sofrimento do povo, os intelectuais não se mostram nem oportunistas nem silenciosos. É Jo, no momento derradeiro da peça, quem arrisca a sua vida e escreve uma petição ao rei, exigindo que ele purgue a corte livrando-se tanto da sua mãe como dos seus apoiantes. *Nam-Myung Jo* funciona como outra chamada de atenção para que os intelectuais de hoje participem nos movimentos políticos e sociais, a bem da democracia, sobretudo quando a maioria se torna oportunista silenciosa sob um governo particularmente beligerante. Mais uma vez, Lee faz uso de muito humor negro e grotesco, bem como de significantes contemporâneos associados a imagens artaudianas.

IV. Nem Oh nem Lee estão interessados na história tal como ela é. Eles não se importam de criar a história para a tornar contemporânea. Ambos compõem cenas dramáticas e constroem imagens cénicas tendo como base a necessidade dramática, em detrimento da lógica situacional. Todavia, a clara diferença que os distingue reside no facto de o universo dramático de Oh, embora sempre clamando pela reconciliação de dois partidos incompatíveis, se mostrar muito mais negro, com a sua comunhão expressionista e imaginativa entre o presente que vive e o passado que morreu. Oh recria a história para a apresentar como ela deveria ter sido. Porque sabemos que, na realidade, as coisas não se passaram assim, a sua abordagem acaba, de alguma forma, por limitar a sua força persuasiva. Por seu turno, Lee redescobre a história e faz-nos lê-la numa perspectiva diferente. A sua recriação da história mantém a dimensão factual – isto é, dentro da dimensão do realismo físico – e é, deste modo, muito concreta. Através desta apresentação de modelos históricos para os intelectuais contemporâneos, reafirma-se a possibilidade de aperfeiçoamento humano – o qual tem sido, desde há muito, procurado nos heróis trágicos da tradição dramática ocidental. Seria lamentável se uma tradição de semelhante profundidade fosse esquecida no Oriente!