

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19505>

DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102412021e0205>

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2021 by Universidade do Estado de Santa Catarina. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>


Histórias de Babad: Narrativas Balinesas Recriadas em Cena

Igor de Almeida Amanajás

Marília Vieira Soares

Para citar este artigo:

AMANAJÁS, Igor de Almeida; SOARES, Marília Vieira. *Histórias de Babad: Narrativas Balinesas Recriadas em Cena*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0205>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

*Histórias de Babad: Narrativas Balinesas Recriadas em Cena*¹

Igor de Almeida Amanajás²

Marília Vieira Soares³

Resumo

As narrativas do dança-drama *topeng* balinês retratam crônicas históricas e mitológicas dos tempos em que Bali esteve sob influência do império *Majapahit* (1293-1520) e durante a migração da corte javanesa para a ilha. Relatam o cotidiano e os grandes feitos dos antigos reis balineses e javaneses bem como suas relações com a aristocracia, as fundações de vilarejos e o desenvolvimento de genealogias. Mas que narrativas seriam essas e como os artistas balineses transportam sua história e mitos para a cena dramática? Esse estudo traz à baila quatro crônicas de *babad* e analisa a transposição de um deles para o momento da performance na qualidade de exemplo.

Palavras-chave: *Babad*. Bali. *Topeng*. Dança-drama. Máscara.

Babad Stories: Balinese Narratives Recreated on the Scene

Abstract


The narratives of the balinese *topeng* dance-drama depict historical and mythological chronicles of the times when Bali was under the influence of the *Majapahit* empire (1293-1520) and during the migration of the javanese court to the island. They report the daily life and the great deeds of the ancient balinese and javanese kings as well as their relations with the aristocracy, the foundations of villages and the development of genealogies. But what narratives would these be and how do balinese artists transport their history and myths to the dramatic scene? This study brings up four *babad* chronicles and analyzes the transposition of one of them to the performance moment as an example.

Keywords: *Babad*. Bali. *Topeng*. Dance-drama. Mask.

¹ O artigo passou pela revisão de português Adônis Nascimento de Sousa.


² Doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em parceria com o Tri Pusaka Sakti Arts Foundation e Institut Seni Indonésia, ambos em Bali. Mestrado em Artes da Cena e Graduação em Artes Cênicas ambas pela UNICAMP. iamanajas@yahoo.com.br

 <http://lattes.cnpq.br/3058267201745125>

 <https://orcid.org/0000-0002-0609-2706>

³ Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Licenciatura em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora aposentada e colaboradora no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. mvbaiana@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/8871062381656791>

 <https://orcid.org/0000-0002-0923-6568>



Histórias de Babad: Narrativas Balinesas Recreadas em Cena

Resumen

Las narraciones de la danza-drama del *topeng* balinés representan crónicas históricas y mitológicas de la época en que Bali estuvo bajo la influencia del imperio *Majapahit* (1293-1520) y durante la migración de la corte javanesa a la isla. Informan sobre la vida cotidiana y las grandes hazañas de los antiguos reyes balineses y javaneses, así como sus relaciones con la aristocracia, la fundación de pueblos y el desarrollo de las genealogías. Pero, ¿qué narrativas serían estas y cómo los artistas balineses transportan su historia y sus mitos a la escena dramática? Este estudio trae cuatro crónicas *babad* y analiza la transposición de una de ellas al momento de la actuación como ejemplo.

Palabras clave: *Babad*. Bali. *Topeng*. Danza-drama. Máscara.

Quando iniciei meus estudos e treinamentos nos dança-dramas de Bali, há uma década atrás, bem pouco conhecia sobre suas personagens e narrativas. Em realidade, a primeira vez que assisti a uma apresentação de *topeng*, no vilarejo de Batuan, no ano de 2011, fiquei extasiado pela qualidade dos movimentos dos dançarinos, suas máscaras e figurinos. Com o passar dos anos, esses elementos passaram a ser mais familiares à medida que progredia em meu treinamento e adentrava profundamente na cultura balinesa. Entretanto, as narrativas de *topeng* ainda por muito tempo permaneciam um mistério a ser desvendado. Por muitos anos assisti ao drama *topeng* sem saber qual situação era vivida pelas personagens, apesar de conhecer as máscaras, suas coreografias e movimentos.

Logo de início meu mestre explicou que o drama-dança *topeng* se valia de crônicas chamadas *babad*. Essas crônicas foram escritas há muitos anos atrás, em folhas de palmeiras chamadas *lontars*, e relatam passagens da vida de reis, grandes heróis e antepassados, formações de vilarejos e surgimentos de genealogias javanesas e balinesas. Os *babad* são escritos em forma de extensas narrativas e, nos dias de hoje, já podem ser lidos em livros impressos. Esses *babad* sempre estão localizados em um tempo e espaço do passado, porém, contém elementos mitológicos e legendários que se fundem à realidade.

Mesmo com essas informações já sabidas por mim, ainda assim, todas as vezes que assistia a uma performance do *topeng*, não conseguia entender muita coisa, afinal, que história é essa? O que os personagens querem? Qual a trama?

Como mencionado anteriormente, alguns balineses já possuem livros com algumas narrativas de *babad*, no entanto, todas as publicações existentes estão em língua indonésia ou balinesa, inacessível em outros idiomas, havendo bem pouco interesse em sua tradução.

Decidi, então, coletar a partir de fontes orais (relatadas por meu mestre e diversos outros atores e dançarinos de *topeng*, bem como teóricos e docentes da Universidade de Artes de Bali – *ISI Insititut Seni Indonésia*) tais crônicas no intuito, não apenas de conhecê-las, mas também analisar de que maneira ocorre a transposição de saberes herdados hereditariamente para o fazer artístico em cena.



A palavra *babad* significa literalmente história em idioma balinês. Optei por reunir tais narrativas por via oral para não me afastar do modo tradicional de transmissão do conhecimento que se dá majoritariamente desta forma na relação mestre-discípulo.

Nesse breve estudo pretendo compartilhar quatro crônicas de *babad* que a mim foram narradas oralmente por meu mestre I Made Djimat no decorrer do meu período de estudos em Bali entre os anos de 2019 – 2021, assim como, descrever como uma das narrativas seria elaborada para a cena teatral do dança-drama *topeng* tomando como exemplo o *babad* Dalem Bedahul.

Este artigo tem como objetivo compartilhar conhecimentos que ainda são restritos ao povo balinês e alguns curiosos estrangeiros não havendo vasta pesquisa sobre o assunto. Em realidade, pouquíssimas são as fontes teóricas que podem ser consultadas acerca dos dramas balineses em grau aprofundado, uma vez que a maioria dos autores internacionais se dedicam apenas a descrever as formas cênicas.

Babad Bali

Segundo o dançarino e ator de dança-dramas de Bali I Nyoman Budi Artha (falecido em fevereiro de 2019), filho do mestre Djimat, em uma entrevista realizada no ano de 2014 nas dependências do *Tri Pusaka Sakti Arts Foundation*, em Batuan, existem três divisões de momentos históricos em Bali. Bali Antiga – época sobre a qual pouco se sabe acerca da cultura e tradições dos povos originários de Bali (*aga Bali*), além de suas práticas animistas e de adoração aos ancestrais. Bali antiga também se caracteriza por fortes influências externas como a chinesa e malaia, assim como de outros povos de ilhas próximas (Drakeley, 2005).

Bali Clássica – período no qual a ilha esteve sob os domínios do império *Majapahit*⁴, inclusive sua derrocada, o que causou a migração da corte javanesa e

⁴ O *Majapahit* foi o império mais megalomaniaco da história sul-asiática, um reino baseado em Java Oriental, Indonésia, fundado por volta de 1293 a 1527 d.C. durante o reinado de Hayam Wuruk. O Império *Majapahit*

toda elite intelectual e artística para a ilha de Bali devido à grande invasão mulçumana que adentrava, em larga escala, os domínios do império hindu-budista. Este momento, conhecido como “a era de ouro” de Bali, ficou marcado pelo afloramento da cultura hindu-budista balinesa em que a forte influência javanesa se mesclou aos ritos animistas antigos da ilha, ocasionando o desenvolvimento de todas as artes, inclusive as performativas. O período clássico balinês durou até a proclamação da República da Indonésia, no ano de 1945, quando se inicia a terceira era - Bali Contemporânea.

Os babad estão localizados exatamente no período da Bali Clássica e relatam os momentos de vida dos grandes reis balineses e javaneses, seus ministros e grandes heróis, guerras pela conquista de Bali pelo império de Java, formação de vilarejos e cidades, construções de templos hindus, costumes e tradições do dia a dia da população de acordo com as leis do *dharma* e *karma*⁵, surgimento de clãs familiares, comportamento entre castas, lendas de demônios e celebrações rituais que norteiam os costumes e tradições do povo balinês até os dias atuais.

Não apenas relatos históricos que se mesclam com a mitologia hindu balinesa, os babad também têm a missão de manter e relembrar aos balineses seus costumes e tradições, deveres e reponsabilidades sociais, educar futuras gerações sobre religião, política, filosofia e coletividade.

Quando utilizados como base para dança-dramas topeng, apenas um pequeno trecho da narrativa é recortado e encenado no que pode vir a ser quase duas horas de apresentação. Como os dramas e danças em Bali estão diretamente ligados a religião hindu-budista e são performados em templos sagrados em ocasiões rituais, os babad são escolhidos de acordo com o tipo de celebração que

foi o último reino hindu-budista a governar o arquipélago, seu poder se estendeu por Java, Sumatra, Península Malaia e Kalimantan ao leste da Indonésia.

⁵ O hinduísmo é amplamente preocupado com *dharma*, a força organizacional que mantém a ordem. *Dharma* é a organização que governa o universo como um todo, a relação entre várias partes [...] e ações contidas nas várias partes do universo. O hinduísmo reconhece o universo como um todo organizado no qual cada pessoa, cada animal e cada coisa é uma parte integrante. Cada uma dessas partes está em uma relação definitiva e estabelecida com cada outra parte – essa relação é o *dharma*. Um hindu sente que suas ações, seu karma, devem estar em harmonia com seu dharma, “dever” ou “ordem”. [...] Se o seu *karma* cumprir o seu *dharma*, ele contribui para a ordem e a harmonia. Se não, ele contribui para a desordem, o caos e *adharma*” (Eiseman Jr., 1990, p.12).

ocorrerá. Se a cerimônia é de casamento, logo, os atores encarregados da performance elegerão um babad que tenha como trama central o matrimônio de algum rei javanês ou balinês, no caso de ser uma celebração em comemoração ao aniversário de um templo específico (*odalan* – como são chamadas as celebrações rituais em templos), os atores procurarão a história desse templo para encená-la. Existem por volta de duzentos *babad* que são utilizados em cena, muitos dos atores não conhecem nem a quarta parte dessa totalidade. Por vezes, os atores apenas são apresentados à história momentos antes de dançarem, ficando a cargo do dançarino mais experiente compartilhar com seus colegas (a quem, muitas vezes, conhece apenas minutos antes da performance, como é de costume das artes performativas em Bali) o que sabe sobre a narrativa e seus personagens. Entretanto, parte do treinamento do ator balinês é o estudo e conhecimento dos *babad*, assim como a filosofia e ensinamentos éticos nele contidos. Os atores mais experientes, por via de regra, se encarregam dos personagens narradores, pois estes são os mais importantes e que requerem mais domínio sobre os ensinamentos da religião e a história do povo balinês. Os narradores também irão conduzir o fio da narrativa e têm a responsabilidade de comunicar, educar e vivificar as tradições, enquanto os mais novos – mais energéticos e com mais força, representam os personagens que são inteiramente dançados.

O *topeng* é um drama-dança de máscaras em que, tradicionalmente, apenas um ator interpreta todos os personagens exigindo domínio da técnica, experiência e fôlego. O *topeng pajegan*, como é conhecido a forma mais clássica, tem suas raízes no próprio ritual, pois a palavra pajeg significa “oferenda”, ou seja, o espetáculo em si é um agrado aos Deuses e antepassados balineses ratificando seu caráter inteiramente ritual, mas também possui o significado de “comprar tudo você mesmo”, levar todos os produtos sozinho – dando a entender que o ator levará a história e se encarregará de encenar todos os personagens ele mesmo.

Pajegan é uma palavra balinesa que se refere a uma pessoa representando vários personagens, essencialmente uma apresentação de um homem só, em que o ator/dançarino demonstra sua perícia. [...] No *topeng*, mais do que em outra forma de drama de máscaras, o performer precisa ser um ator versátil, pois sua habilidade é o que fará os diversos



personagens viverem (Schraub & Slattum, 2003, p.29).

Com o passar dos anos o *topeng* se modificou incorporando mais de um ator para revezar o espaço da cena, pois nem todos os dançarinos tinham capacidade ou conhecimento e habilidade de dançar e interpretar todos os personagens. Alguns eram mais versados nos conhecimentos espirituais do rito, dominando a palavra e o discurso dos narradores, outros possuíam maior habilidade técnica da dança, então, distribuíam-se as personagens de acordo com as qualidades do artista. Depois, o *topeng* admitiu mais de um ator em cena ao mesmo tempo, o que mudou completamente a estrutura da forma cênica – agora o *topeng* permitia o diálogo, sua durabilidade havia também se modificado e, gradualmente, mais personagens foram acrescentados para manter a atenção do público durante a cerimônia. Este *topeng* com mais de um ator se chamou *topeng panca* que, literalmente, significa “cinco”. Apesar do nome, o *topeng panca* se refere a qualquer *topeng* que seja performado por mais de um ator. Na atualidade, o comum são apresentações de *topeng panca* com três a cinco atores, o *topeng pajegan*, infelizmente, é muito raro dado seu nível de dificuldade. Existe ainda um terceiro tipo de *topeng* – *topeng prembon*. A palavra *prembon* significa “misturado”. O *topeng prembon* não é um *topeng* tradicional pois, a palavra *topeng* significa “máscara” em língua indonésia ou no mais alto nível da língua balinesa, sublinhando a primeira e mais importante característica do dança-drama – a máscara para todos os personagens.

[...] surge em 1925 em Klungkung com dançarinos Ida Bagus Pagon, Pan Mireg, Nyoman Patra e Ida Bagus Tugur. Em 1925 também em Gianyar com Anak Agung Gede Raka Sukawati, Anak Agung Gede Rai, Anak Agung Oka, Nyoman Rata e Ida Bagus Dalang Mas, que se desenvolveu em *Topeng Sapta* com Ketut Rindha e I Dewa Gede Raka. Disso emergiram dançarinos de *topeng* como I Nyoman Kakul, I Wayang Geria e I Made Keredek e outros que também eram dançarinos de Gambuh e Arja. Não surpreendentemente, em Denpasar em 1940, uma nova forma de *topeng* emergiu que misturava o drama-dança de máscaras com a ópera Arja e outras danças incluindo o legong chamado *topeng Prembon* – a ideia surgiu do dançarino I Nyoman Kaler (Bandem; Rembang, 1983, p. 14).

O *topeng prembon* mescla o *topeng* tradicional com a ópera balinesa, *arja*, e admite personagens sem máscara. O *topeng pajegan* e o *topeng panca* se valem

das histórias de *babad* enquanto o *topeng prembon* acolhe diversas outras literaturas balinesas e javanesas.

Mestre Djimat de Batuan sempre apresentou o *topeng pajegan* com onze máscaras – onze é um número especial em Bali pois, relaciona-se com as direções cardinais que são de extrema importância, geograficamente, filosoficamente e religiosamente.

Em Bali, direção descreve um vetor não apenas no espaço físico, mas no cultural, religioso, e “espaço” social também. Como resultado, todo balinês parece ter internamente um senso de direção. [...] As oito direções do compasso consistem dos quatro pontos cardinais – *kaja, kangin, kelod, kauh* – e suas divisões inter-cardinais – *kaja-kangin, kelod-kauh*, etc. A estes é adicionada a posição do centro. Em cada uma dessas nove direções reside separadamente um nome do aspecto de Deus, cada aspecto tendo sua cor e características associadas. Algumas vezes o simbolismo é estendido para cobrir todas as três dimensões do espaço adicionando mais duas direções, cima e baixo (Eiseman, 1990, p. 3).

As direções espaciais são sagradas e presentes no dia a dia do cidadão balinês entrecruzando-se e agindo ativamente nos seus costumes diários. As onze máscaras performadas por mestre Djimat refletem o simbolismo de sua crença e filosofia hindu.

Os onze personagens são a base do *topeng*, logicamente que, dependendo do *babad*, outras máscaras especiais podem ser adicionadas substituindo personagens do repertório básico. No drama-dança *topeng* as máscaras sempre serão as mesmas, elas têm função tipológica para as personagens, por exemplo: o personagem do rei, *Topeng Dalem*, sempre será dançado com a mesma máscara, a coreografia será a mesma contendo os mesmos movimentos e a música, que a acompanha, será idêntica independentemente de que rei esteja sendo retratado, seja de Java, ou de Bali, do período histórico que esteja sendo retratado e das características particulares desse rei. A figura do rei é única ficando a cargo dos narradores, os irmãos e servos do rei, *Panasar* e *Wijil* (que serão também sempre os mesmos) especificarem, através de sua narrativa, as particularidades da crônica ao público que assiste. Também os narradores possuem a função de traduzir as falas dos personagens nobres, isto porque reis, ministros e sacerdotes hindus se dirigem ao público em língua *kawi* (javanês

arcaico utilizado nos dramas javaneses na época do império *Majapahit*, já extinta, cabendo aos servos a tradução em tempo real para a língua balinesa comum, já que poucos balineses possuem o conhecimento da antiga língua de Java.

No *topeng* tradicional as máscaras de base são divididas em três categorias durante a performance:

A. *Penglember* (Abertura): São as personagens dançadas, a abertura serve para demonstrar a habilidade técnica do dançarino e introduzir o dança-drama. As personagens não possuem relação com a narrativa que seguirá na segunda parte da apresentação.

1. Topeng Keras Manis – o ministro (*patih*) vigoroso e forte do rei.
2. Topeng Keras Lucu – o ministro engraçado do rei, ou general.
3. Topeng Tua – o ministro velho e sábio do rei.

Figura 1 – Máscaras do Penglember: Topeng Keras Manis, Topeng Keras Lucu, Topeng Tua
Máscaras e fotos: Igor de Almeida Amanajás



* Existem outras máscaras mais modernas que podem ser adicionadas ao *penglember* como Topeng Tua Luh (a velha), criação contemporânea do mestre Djimat no ano de 2010.

B. *Cerita* (História): Aqui se concentra a narrativa do topeng em que será revelada a crônica, seu desenvolvimento e desfecho. As personagens que aparecem podem ser dançadas, ou servirem como narradoras da ação cênica.

4. Panasar – o servo do rei, narrador principal do topeng.
5. Wijil – irmão mais novo de Panasar, também servo do rei, narrador com

função de contraponto cômico.

Figura 2 - Panasar, Wijil e Topeng Dalem
Máscaras e fotos: Igor de Almeida Amanajás



6. Topeng Dalem – o rei.

7. Pedanda – o sacerdote hindu.

8, 9 e 10. *Bondres* – os *clowns*. Cada ator possui sua própria gama de personagens. É comum que os bondres famosos sejam repetidos e copiados por diversos atores. Aqui há uma exceção no que se mencionou anteriormente enquanto a tipologia dos personagens e suas máscaras, pois como há uma grande variedade de possíveis *clowns*, as máscaras se tornam específicas, porém, os personagens ainda são tipificados como: a solteira, o gago, o surdo, o velho...

C. *Upacara* (Cerimônia): Nesta última parte a história já foi finalizada. Apenas a última personagem entra em cena para abençoar a cerimônia, ela não pertence a história narrada anteriormente. A máscara é a mais poderosa e sagrada do dança-drama, pois o ator atua como um sacerdote hindu finalizando o ritual e abençoando os presentes e a celebração.

11. Sida Karya – cujo significado é “trabalho realizado com sucesso”.

Figura 3 - Pandeta, Bondres Nyoman Simariani e Sida Karya
Máscaras e fotos: Igor de Almeida Amanajás



O drama-dança *topeng* é de tamanha complexidade que seria impossível destrinchar seus pormenores por completo em um simples artigo. Como explicado anteriormente, a intenção deste estudo é a análise da transposição literária do *babad* para o momento do espetáculo. Mas para que o leitor possa acompanhar de certa forma a análise proposta, fez-se necessária uma breve introdução sobre o dança-drama mas, que é capaz de suprir todas as informações pertinentes para o completo entendimento da forma espetacular balinesa. Deixo para conversas e escritos posteriores questões também de máxima importância como: treinamento do intérprete, análise filosófica e mitológica do mundo hindu-budista balinês, relação da música com a dança e contexto ritual cerimonial. A seguir serão narrados quatro *babad* que foram a mim transmitidos durante encontros de treinamento, pelo meu mestre I Made Djimat, por via oral.

Babad Dalem Sagening

No então reino de Gelgel, na regência de Klungkung, em Bali, havia um rei chamado Sri Aji Dalem Sagening.⁶ Dalem Sagening, filho do famoso rei Waturenggong. Um de seus primeiros ministros (*patih*) se chamava Gusti Ngurah e era muito próximo ao rei. Todos os dias o rei dava dinheiro ao seu *patih* para que

⁶ Ida I Dewa Dimade, que tem o título de Sri Aji Dalem Sagening, foi um rei balinês que residia em Gelgel por volta de 1560, e que se tornou rei após substituir seu irmão devido à instabilidade no reino. Morreu no ano de 1665.



ele pudesse comer e se sustentar. No entanto, o rei também possuía outro patih chamado Gusti Agung Maruti que era extremamente invejoso e sentia ciúmes do relacionamento do monarca com Gusti Ngurah.

Um dia, tomado pela inveja, Maruti foi visitar Dalem Sagening a sós no palácio e inventou que Gusti Ngurah mantinha secretamente um relacionamento amoroso com a rainha, afim de prejudicar o outro *patih* e assim, quebrar a confiança mútua que tinham um pelo outro. O rei, tomado pela ira, teve a ideia de escrever uma carta que seria entregue por Gusti Ngurah a um velho conhecido do rei chamado Pangeran Tangkas, no vilarejo de Tangkas. Tal carta, assinada pelo próprio rei, trazia como mensagem apenas “Mate o homem que lhe entregar essa carta”. Assim, Gusti Ngurah partiu para o vilarejo de Tangkas para cumprir sua missão e entregar a fatídica carta que seria sua sentença de morte.

Chegando no vilarejo de Tangkas, Gusti Ngurah foi diretamente à casa do sr. Tangkas. O sr. Tangkas era muito velho, mas havia sido um grande aliado do rei na época de sua juventude. Quando Gusti Ngurah chegou para entregar-lhe a carta, encontrou apenas o filho do sr. Tangkas que lhe informou que o pai não estava no momento, pois havia ido até o vilarejo de Tenganan, na regência de Karangasem, para uma reunião sobre a organização de uma cerimônia a ser realizada no Templo mãe de Bali – Pura Besakih. A cerimônia era de extrema importância, o aniversário do templo que se comemora a cada cem anos, chamada *Eka Dasa Rudra*. Seu único filho, Keluwung Sakti, recebeu a carta prometendo entregar ao pai assim que ele retornasse de sua viagem. Gusti Ngurah, tendo cumprido sua missão, retornou para Gelgel.

Quando o ancião retornou para sua casa, seu filho lhe entregou a carta enviada pelo rei de Gelgel. Tangkas leu a carta e, mesmo sem entender, mas sabendo de seu dever de obediência para com o rei, agiu como lhe ordenara – matou o homem que lhe entregou a carta, seu único filho.

Gusti Ngurah, ao chegar em Gelgel, foi visitar o rei para lhe informar que a carta havia sido entregue nas mãos do filho de Pangeran Tangkas. O rei, surpreso e estarecido por ver Gusti Ngurah vivo, logo entendeu o que havia acontecido e foi, ele mesmo, até o vilarejo de Tangkas para encontrar seu velho amigo e



confidente.

Ao encontrar com Tangkas, o rei se desculpou e explicou que tudo havia sido um grande mal-entendido. Como consolo, o rei deu para o velho sua segunda esposa que estava grávida, porém, com uma condição – eles não poderiam fazer amor até que o bebê nascesse. O ancião aceitou a segunda esposa do Dalem Sagening, que logo mudou-se para a casa de Tangkas. Em poucos meses a criança nasceu e, como descendia do rei, foi chamada de Kori Agung que significa – quase grande.

Babad Casamento do Rei Jayapangus

No palácio em Puri Balingkang em Kintamani, na regência de Bangli, em Bali, havia um rei chamado Jayapangus⁷. Em uma de suas viagens ao norte de Bali conheceu uma linda moça chinesa que vendia moedas chinesas por todo mundo até que seu barco quebrou próximo a uma das praias da ilha. Ela se chamava Kang Cing We, filha de Tuan Subandar, um comerciante que viajava com a filha.

Jayapangus e Kang Cing We se apaixonaram perdidamente e seu amor era invejável. Logo se casaram, porém, a moça nunca engravidava apesar das constantes tentativas. Dois anos se passaram, então, Jayapangus decidiu ir até o monte Batur para meditar e pedir benção aos Deuses para que ajudassem sua esposa a gerar um herdeiro.

Durante sua meditação no monte Batur, Jayapangus avistou uma bela moça, ela se chamava Dewi Danu. O rei se apaixonou perdidamente por ela e desesperadamente quis casar-se. Jayapangus e Dewi Danu se casaram e tiveram um filho, Denawo.

Após três anos da partida de Jayapangus, Kang Cing We, que havia permanecido no palácio em Puri Balingkang à espera de seu marido, decidiu ir até o monte Batur procurá-lo e descobrir o motivo do seu não regresso. Chegando lá, Kang Cing We ficou arrasada ao saber que seu marido havia desposado outra

⁷ Jayapangus ou Jaya Pangus (governou de 1178–1181) foi o Rei de Bali da dinastia Warmadewa. Ele é um descendente do famoso governante Airlangga. Diz-se que Raja Jaya Pangus teve dois consortes, Paduka Bhatari Sri Parameswari Indujaketana e Paduka Sri Mahadewi Cacangkaja Cihna.



mulher. As duas moças brigaram violentamente, mas o que Kang Cing We não sabia era que Dewi Danu era, na verdade, filha da Deusa do monte Batur, Batari Batur.

A Deusa, ao assistir a briga entre sua filha e Kang Cing We, se encolerizou e destruiu Jayapangus e sua primeira esposa.

Os súditos do rei Jayapangus ficaram tristes e desolados, pois não tinham mais o seu líder. Então, o povo balinês rumou até o monte Batur para implorar à Deusa Batari Batur que fizesse uma estátua do rei para que se lembrassem dele. Batari Batur então lançou um feitiço nas almas de Jayapangus e Kang Cing We os transformando em grandes monstros chamados Barong Landung e Bekung respectivamente. A cada seis meses, nas festividades do *Galungan*⁸, eles reviveriam para visitar toda a ilha de Bali protegendo e ajudando nas festividades.

Babad Dalem Asta Asura Ratna Bumi Banten

No antigo reino de Bedulu, na regência de Gianyar, em Bali, havia um rei muito sábio e justo no controle do governo e devoto nas realizações de cerimônias hindu-budistas, seu nome era Bhatarata Asta Asura Ratna Bumi Banten⁹.

O rei era muito religioso e frequentemente viajava até o monte Batur para meditar. Numa de suas excursões até Batur, foi testado por seu acompanhante, seu ministro Pasung Grigis, que lhe falou “Senhor, se você é realmente poderoso e pode desprender a alma do corpo, por favor, demonstre tal poder”.

O pedido de seu ministro foi atendido. O rei meditou e, alguns momentos depois, a cabeça física do rei caiu do corpo, enquanto a cabeça espiritual disparou para *suarga*¹⁰. Pasung Grigis ficou em choque ao ver o corpo sem cabeça do seu

⁸ Celebração mais importante para os balineses. No feriado do Galungan, o povo da ilha comemora a vitória do *dharma* sobre o *adharma*. A festividade dura dez dias se encerrando com o *Kuningan*. Momento em que as famílias se reúnem para juntos irem aos templos pedir bênçãos e agradecer aos deuses e antepassados.

⁹ Sri Tapolung (Sri Tapa Hulung) que detém o título Bhatarata Asta Asura Ratna Bumi Banten, é um poderoso rei de Bali que reinou em Bedulu como Dalem em 1328. Sua fama é de um rei bravo e muito poderoso. É afirmado como o filho de Sri Masula Masuli da dinastia Warmadewa.

¹⁰ Reino dos deuses onde os espíritos retornam depois de sua breve passagem pelo mundo dos humanos e esperam para retornarem em uma outra vida.

rei, mesmo assim resolveu esperar. Após três dias nada havia mudado. Naquele momento, um porco passava por ali, então, preocupado, o ministro decapitou o porco e colocou a cabeça do suíno sobre o pescoço do rei.

Inesperadamente, alguns momentos depois, a cabeça do rei retornou de suarga, mas não pode se prender ao corpo novamente. Sabendo que sua cabeça havia sido substituída pela de um porco, o rei ficou furioso e amaldiçoou o povo balinês – aquele que ousasse olhar para seu rosto seria morto. A partir desse momento nenhum ser humano poderia se dirigir ao rei olhando-o, todos deveriam baixar as cabeças para evitar a morte. Os rumores se espalharam e o rei ficou sendo conhecido então como o Rei Bedahul (Beda = diferente; hul = cabeça).

Babad Dalem Bedahul

O Rei Bedahul, após ter sua cabeça substituída pela de um porco, mal saía de seu quarto no palácio. Observava tudo o que acontecia do alto de uma torre e ninguém se atrevia a olhar para seu rosto, apesar da curiosidade geral dos balineses.

Naquele mesmo período, Bali era a única ilha que ainda não estava subjugada ao império *Majapahit*, resistindo bravamente as constantes investidas dos imperadores javaneses. O rei do império javanês, Tribhuwana Wijayatunggadewi¹¹, irritado com a teimosia do rei de Bali, se reuniu com seus ministros e funcionários reais e perguntou ao seu mais poderoso *patih* Gajah Mada¹² o que ele achava da atitude do soberano balinês e, se era verdade o que diziam sobre sua cabeça de porco. Gajah Mada se ofereceu para ir até a ilha de Bali para descobrir sobre a veracidade dos rumores e, então, derrotar o rei balinês. O rei javanês consentiu, mas ordenou que não matassem o primeiro ministro Pasung Grigis, que deveria ser trazido como prisioneiro para a corte do *Majapahit*.

¹¹ Tribhuwana Wijayatunggadewi foi o terceiro governante do *Majapahit* que reinou de 1328-1351.

¹² Gajah Mada (falecido em 1364) foi um senhor da guerra e uma figura muito influente durante o Império *Majapahit*. De acordo com várias fontes de mitologia, livros e inscrições da antiga era javanesa, ele começou sua carreira em 1313 e foi nomeado *Patih* durante o reinado de Sri Jayanagara. Ele se tornou Mahapatih (Grande Ministro) durante o tempo de Tribhuwana Wijayatunggadewi, e mais tarde *Amangkubhumi* (Primeiro Ministro) que levou *Majapahit* ao auge de sua glória.

Gajah Mada tinha um amigo no vilarejo de Blahbatur, em Gianyar, e decidiu visitá-lo antes de seguir para o palácio em Bedulu. O amigo de Gajah Mada era um homem muito velho, o mais sábio do vilarejo, chamava-se Dukur Kedangan cuja relação com o rei Bedahul era também muito próxima. Gajah Mada convenceu Dukur a marcar uma reunião com o rei, então, os dois seguiram para o palácio.

Sabendo da chegada do ministro do *Majapahit*, o rei Bedahul organizou um banquete para receber o visitante. Gajah Mada, porém, disse que era vegetariano e por superstição só comia vegetais compridos. O rei Bedahul permaneceu no alto de sua torre observando de cima o banquete que os servos haviam servido aos convidados. Serviram a Gajah Mada e Dukur, dentre outros pratos, feijão-verde comprido e água. Gajah Mada, que era muito astuto, percebeu que tanto o feijão-verde como a água no copo grande, para chegarem até a boca, precisariam ser erguidos e a cabeça inclinada para o alto, dessa forma pode olhar para cima e ver a cabeça de porco do rei.

O rei Bedahul ficou furioso, pegou seu arco e sua flecha, mas não podia matar Gajah Mada pois ele estava comendo¹³. Então o rei Bedahul desceu do alto de sua torre para encontrar Gajah Mada e admitir que o ministro havia sido mais inteligente que ele, desse modo, reconheceu sua derrota. A partir daquele momento seu espírito foi para suarga unir-se ao grande Deus e entregou Bali para Java e ao império *Majapahit*.

Bali finalmente havia sido conquistada no ano de 1343 e, o rei Bedahul, se uniu ao supremo Deus tendo sido o último rei da antiga Bali.

Do *babad* para a cena

Doravante, analisaremos como a narrativa do babad é transposta para a cena do drama-dança *topeng*. No ano de 2020, o grupo *Tri Pusaka Sakti Ensemble*, constituído principalmente pela família do mestre I Made Djimat e alguns de seus antigos discípulos, encenou o babad do Dalem Bedahul. Djimat assumiu a direção do espetáculo e convidou treze dançarinos para integrarem o elenco.

¹³ De acordo com a tradição balinesa, é totalmente desrespeitoso perturbar ou matar alguém que está comendo.

Como mencionado anteriormente, o *topeng* tradicional é performado por apenas um ator, nos dias de hoje é comum presenciarmos o *topeng* dançado por três a cinco atores. A montagem realizada pelo grupo do mestre Djimat é uma criação inteiramente nova e não se enquadra no que se vê normalmente no *topeng panca* apenas no que diz respeito a quantidade de atores em cena. Todavia, a parte do número de atores, preenche todos os requisitos que dão características à forma cênica, sendo assim, uma criação nova de *topeng panca*.

Descreverei a seguir como os personagens são distribuídos e representados de acordo com a narrativa do *babad*. Tomarei como exemplo o *Babad Dalem Bedahul*.

Figura 4 – Topeng Tua (o velho) e Topeng Tua Luh (a velha) dançam juntos. Tri Pusaka Sakti Arts Foundation – Batuan, 2020. Acervo: Igor de Almeida Amanajás



Quando o *topeng* se inicia a orquestra do *gamelan*¹⁴ esquentando o público tocando algumas composições, preparando para a entrada do primeiro personagem. O primeiro a descortinar o espaço cênico é Topeng Keras Manis, o

¹⁴ *Gamelan* é a palavra usada para designar apenas um instrumento metalofônico balinês usado em todas as artes performativas, como também o coletivo da orquestra de metalofones, flautas, tambores, bem como o estilo musical por eles tocado.

primeiro ministro do rei, uma máscara totalmente dançada e que não faz parte da crônica propriamente dita a ser apresentada. Topeng Keras Manis é seguido por Topeng Keras Lucu (o ministro engraçado) e Topeng Tua (ministro velho) que fecha o *penglember* (abertura). Cada um desses personagens dança sozinho no espaço ao som de sua própria composição musical tocada pela orquestra, exceto a máscara do velho que, nessa montagem em particular dança acompanhado pela personagem da velha (Topeng Tua Luh) ratificando o caráter de criação nova.

Indiferentemente da história que será apresentada, a abertura do topeng sempre conta com as três máscaras introdutórias que não possuem relação com a narrativa, mas possuem função de ambientar a apresentação transportando o público para uma Bali de séculos atrás.

Figura 5 – Gajah Mada (aqui sendo representado pela máscara de Topeng Keras Manis) e Topeng Dalem (o rei do Majapahit) – Tri Pusaka Sakti Arts Foundation – Batuan, 2020
Acervo: Igor de Almeida Amanajás



Na segunda parte do espetáculo ouvimos ainda fora de cena a voz encorpada do canto do primeiro servo narrador, Panasar. Panasar é uma figura que não

aparece em nenhum conto de *babad*, porém está em quase todos os dança-dramas de Bali, tendo o cargo de narrador oficial. Na montagem dirigida por mestre Djimat houve dois Panasares, pois um é servidor do rei do *Majapahit* e outro do rei Bedahul. Panasar entra em cena e inicia a história situando o público no tempo e no espaço preciso da ação. Esse primeiro Panasar é servo do rei do Majapahit que, então, convoca seu irmão, Ketut Wijil para ajudá-lo a contar o drama. Wijil entra como um narrador cômico e tradutor. Logo em seguida, Topeng Dalem (o rei do *Majapahit*) entra em cena para dançar. Enquanto Dalem dança, inicia-se um diálogo entre Panasar e o rei, porém, a máscara do rei não emite som, quem reproduz sua voz é o servo Wijil, pois os servos são as únicas meia-máscaras (com exceção dos *clowns*). Neste trecho da narrativa o rei do Majapahit e os narradores falam sobre a intenção de trazer Bali aos domínios do império. O rei então deixa a cena e seus dois servos.

A próxima máscara é Pedanda (o sacerdote hindu) que vem para dar uma palavra sobre a religião hindu, deveres e obrigações do que deve ser um bom cidadão balinês, e como o rei do *Majapahit* deve agir de acordo com seu *dharma*. A máscara de Pedanda, apesar de ser uma máscara inteira, possui uma larga abertura na boca que permite o discurso da personagem que, acompanhada por Panasar e Wijil, relembra aos balineses de suas tradições religiosas.

Em seguida entra a personagem de Gajah Mada (que, exclusivamente nessa montagem, utilizou a máscara de Topeng Keras Manis, pois simboliza o primeiro ministro, apesar da personagem Gajah Mada ser representada também por uma máscara própria dada a significância histórica do herói javanês). Panasar, Wijil e Pedanda transmitem a Gajah Mada as intenções do rei do *Majapahit* em invadir e conquistar Bali, derrotando o rei balinês em Bedulu. Topeng Keras Manis, que também é uma máscara inteira, se vale do mesmo recurso do Topeng Dalem, sua voz sendo representada pelo servo Wijil. Até então a ação cênica se passa em Java, nos domínios do império *Majapahit*. Todos os personagens saem de cena.

Agora, já em Bali, entram os segundos Panasar e Wijil, estes, servos do rei Bedahul, para nos explicar onde estão e quem são, avançando com a narrativa. Eles anunciam a chegada dos quatro primeiros ministros do rei de Bali, dentre eles os patih Pasung Grigis, Tunjung Tuttur, Kalung Singkal e Kebo Iwa. Adentram o

espaço agora quatro máscaras de Topeng Keras Manis, todas dançadas, representando os generais e exército do rei cabeça-de-porco, que executam em coro sua coreografia.

Com estes seis personagens em cena, é a hora da chegada do velho do vilarejo de Blahbatur, o Dukur Kedangan, que, por não possuir uma máscara própria, foi representada pela de um *bondres* velho chamado Dukur (a título de curiosidade, Dukur em si não é um nome, mas como são chamados os sábios anciãos de um vilarejo). Há, então, um longo diálogo entre Panasar, Wijil e Dukur sobre o rei Bedahul e a chegada da comitiva javanesa para visitá-lo. O velho de Blahbatur sai de cena.

Chega o momento da entrada do rei Bedahul (que possui uma máscara específica somente utilizada em seu *babad*). O rei dança juntamente com seus quatro patih. Sua voz é representada por seu Wijil. O rei dá instruções aos seus servos e ministros para que fiquem atentos com o visitante e sai de cena.

Figura 6 - Cena que retrata a derrota do Rei Bedahul. Em cena à esq.: Wijil, Pasung Grigris, Tunjung Tatur; no chão, de costas para o público Gajah Mada; ao centro Rei Bedahul; à dir.: Kabe Iwa, Kalung Singkal e Panasar. Tri Pusaka Sakti Arts Foundation – Batuan, 2020

Acervo: Igor de Almeida Amanajás



Retornam Gajah Mada e os dois servos do rei de Java para o grande banquete. Todos sentam no chão, de costas para o público, enquanto por detrás da cortina que separa o espaço cênico da coxia, se revela novamente o rei Bedulu sentado no alto do encosto de uma cadeira, simbolizando sua torre, de frente para quem assiste ao espetáculo.

A ação toda é centrada no ato do rei Bedahul, munido com seu arco e flecha, tentar matar Gajah Mada que, encena a ação de comer o feijão-verde comprido a fim de enxergar a cabeça de porco. Por fim, Bedahul reconhece sua derrota para Gajah Mada e sai de cena.

Gajah Mada, em frente aos quatro patih e outros quatro servos, é reconhecido como então conquistador da ilha de Bali e declara que, por ordem do rei de Java, o rei Bedahul receberá honrarias e cerimônias fúnebres da mais alta qualidade e que precisará da ajuda de todos para que as celebrações sejam realizadas com sucesso. Todos saem de cena restando apenas o Panasar do rei Bedahul.

Para ajudar nas cerimônias de cremação do rei Bedahul, entram três *bondres* diferentes, cada um na sua vez. Cada um desses personagens representa o povo de Bali com suas profissões e como cada um deles pode ser útil à celebração. Com muita risada e bom humor, essa é a parte favorita da plateia balinesa. Os *bondres* são completamente improvisados e, cada ator dispõe do seu leque de personagens. Nessa apresentação foram utilizadas as máscaras de *bondres* Suab, Ketel e Nyoman Simariani. Panasar então sai de cena finalizando a segunda parte do *topeng*.

A terceira e última parte do dança-drama é a cerimônia em si. A personagem Sida Karya (que também não tem relação com o drama encenado anteriormente) adentra o espaço para abençoar o ritual jogando nos presentes água sagrada, arroz, moedas chinesas e flores. O *topeng* se encerra ao som da orquestra de *gamelan* que silencia a apresentação ao reverberar do último toque do *gong*¹⁵.

Essa encenação seria impossível no formato de *topeng pajegan*, entretanto, o *babad* pode ser contado por apenas um ator que utilizaria todas as máscaras, uma a uma, para narrar a história. Contudo, seria uma outra configuração de

¹⁵ Instrumento musical metalofônico pertencente ao *gamelan*.

topeng em que certas partes seriam abreviadas, ou alguns personagens cortados da ação, permanecendo somente os de maior importância para a narrativa. Logicamente, os diálogos seriam extintos sendo substituídos por narrações mais longas e explicativas de Panasar.

Todas as apresentações de *topeng* trazem uma estrutura episódica que torna mais fácil a mudança de personagens em cena, assim como dos lugares onde a ação se passa. A estrutura épica também é revelada quando ações importantes não são demonstradas ao público, mas, em sua maioria, acontecem fora do espaço da cena, sendo apenas narradas. Os personagens não trazem características psicológicas ou artifícios de uma atuação realista, alterando rapidamente de furiosos para alegres sem navegarem por transições de aspecto psíquico. A linguagem da máscara impera para que os corpos expressem de maneira pontual os sentimentos das personagens através de ações que demonstram estados de acordo com a situação da narrativa.

Durante os ensaios da apresentação descrita acima os atores puderam memorizar algumas falas, especialmente aquelas que seriam dadas em idioma kawi, mas, de maneira geral, como é de costume no dança-drama *topeng*, toda a ação vocal é improvisada. A parte das coreografias fixas de certos personagens, as ações que constituem os episódios acontecem em improviso. Minha motivação para esse artigo se pautou em perceber como os atores se apropriavam da narrativa para construir a cena no momento exato da ação. Pude perceber que nem tudo é deixado ao acaso para o momento da performance, existem algumas balizas e regras para que os atores possam construir a cena improvisada. Dentro deste conjunto de regras estruturais o ator pode, com segurança, brincar dentro da cena sem ficar à deriva.

A primeira e mais importante dessas balizas é a própria crônica que guia os atores através da história a ser contada, por esse motivo os atores mais experientes e com maior conhecimento das histórias, religião e mitologia de seu povo são designados para assumirem o papel dos narradores.

A segunda é a celebração religiosa em que o drama é performado. Como o *topeng* acontece em paralelo ao rito sagrado os atores devem estar atentos ao

andamento do cerimonial. Depois de várias etapas o sacerdote hindu convoca todos os presentes para o momento da reza coletiva, nesse instante todas as atividades devem cessar, inclusive a narrativa do drama, porém o *topeng* não finaliza até que o ator vista a máscara de Sida Karya e abençoe o ritual juntamente com o sacerdote. Os atores devem medir o tempo da performance pautados nas ações do sacerdote hindu, enquanto estão em cena também mantêm a atenção no andamento da cerimônia para que a celebração e a performance ocorram em sincronia.

Como personagens são tipificados mantendo sempre a mesma estrutura de movimentos e comportamentos o ator fica mais seguro em assumir papéis de narrativas que desconhece, pois mesmo que não possua o domínio da história em questão sabe que seu personagem – o guerreiro do rei, por exemplo – sempre se movimentará e agirá da mesma maneira. A fixação de um léxico gestual para cada categoria de personagem tipificado permite que o dançarino esteja livre para improvisar na cena de acordo com regras corporais técnicas e energéticas que treinou por anos. Além disso, se formos analisar a questão de composição da cena e movimentação das personagens na área cênica podemos perceber que tanto o drama *topeng* como os outros três dramas-danças de maior importância em Bali: *Wayang Wong*, *Calonarang* e *Gambuh* – possuem as mesmas regras e convenções.

Por exemplo: personagens masculinos ao entrar em cena primeiramente se deslocam para a direita e femininos para a esquerda, referenciando o sol como vetor da direita e a lua como vetor da esquerda. Saídas de personagens sempre descrevem um círculo completo no espaço. Personagens que representam o *dharma* se posicionam na parte direita da área cênica enquanto aqueles que simbolizam o *adharma* deslocam-se pela porção esquerda do palco. Os personagens obedecem a uma ordem hierárquica no seu posicionamento espacial levando em consideração: casta, gênero e temperamento.

Embora os dramas e danças sejam oferecidos aos deuses e ancestrais como forma de honraria, o público também é importante, definindo o termômetro da apresentação. Quando há o debande da plateia desinteressada, os atores aceleram ou pulam partes do drama que podem ser monótonas para quem assiste – especialmente nas *sketches clownescas*.

Essas informações e conhecimentos não estão a disposição em nenhum livro teórico sobre as danças de Bali, são percepções após a observação constante de apresentações dos dramas, ensaios, aulas e conversas com atores e mestres que, vez ou outra, deixavam escapar uma pérola que constituem esse relato. São saberes que estão enraizados na prática artística dos atores e perpassados na transmissão da técnica dia após dia, ano após ano, década após década em que o aluno está sujeito aos ensinamentos e tutela do seu mestre.

Algumas considerações

Tomemos a noção de mito, presente aqui em uma singularidade de transformação de fatos e personagens históricas que permite que sejam cultuadas como mito, inseridas e misturadas na mitologia em fusão com a história. Como declara Eliade (1957, p. 51):

[...] o mito revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora dos deuses, desvenda a sacralidade da obra deles. Em outras palavras, o mito descreve as diversas e, às vezes, dramáticas irrupções do sagrado do mundo.

Aparece aqui a sacralização de acontecimentos que estão dentro de um período já conhecido documentalmente, com datas, que se fundem com a mitologia já existente, tornando as apresentações um fato extemporâneo que é a propriedade essencial do ritual pré-histórico, uma mitologia que já fundiu as crenças locais com as tradições indianas. Esta fusão está presente no cotidiano do balinês: tudo é sagrado, inclusive a história.

Esta presença histórico-mitológica influencia diretamente o treinamento do intérprete, gerando um estado alterado de consciência do fazer artístico, Ainda citando Eliade (1957, p. 51): “[...] a função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc.”

E mais significativa, a admissão da derrota como no mito de Bedahul: nem bem, nem mal. Mostrando como a repetição atemporal, condição essencial do

ritual mitológico, contribui para a santidade do mundo, e referencia a análise de Pronko sobre a capacidade de “digestão” da cultura balinesa a partir das influências recebidas, que são um exemplo da antropofagia. Existe uma originalidade no treinamento técnico das artes que assimila outras informações sem perder sua essência. Podemos observar a influência chinesa na destreza do uso de leques, por exemplo, em muitas das danças e atividades teatrais, como nas atividades cotidianas. No entanto, as ações são simbólicas e abstratas, diferentemente da tradição hindu indiana que segue as instruções do *abhinaya*, a dança interpretativa cujo gestual é mais poético e literal das ações apresentadas. Quando se fala de um corte de cabeça, por exemplo, a mão esquerda segura o cabelo e a mão direita espalmada tem o movimento diagonal da esquerda para direita, algo que se aproxima do que no ocidente chamamos de mímica. A tradição indiana define nove emoções básicas (amor, riso, tristeza, ira, coragem, medo, nojo, maravilhamento, contemplação)¹⁶. Em Bali é um corpo inteiro que se espanta! É o que detecta Artaud. A expressão de um todo que se manifesta com ênfase nos olhos esbugalhados.

Esta singularidade dilui o que Eliade (1972) definiu como “terror da história”: a condição de impotência diante de dados históricos registrados no tempo, uma forma de existência aflitiva decorrente da noção de ações e reações que levam a sensação de rumar para um abismo por forças incontroláveis. A História é também mitológica e se insere nos domínios dos deuses, tomando a tonalidade extemporânea do mito, fundindo o sagrado e o profano em toda vida cotidiana em Bali. Diferentemente das artes cênicas ocidentais que nasceram no âmbito do profano, como símbolo do estado moderno, cujo gestual referia-se ao si mesmo dentro da hierarquia aristocrática, a sacralização da vida balinesa oferece em ponto de transição muito fértil ao estudo da dança e teatro do ocidente que se apoderou da mitologia greco-romana de forma deturpada dentro de um ambiente cristão e misógino.

Difícilmente se encontra um balinês de mau humor. Esta estabilidade tem como base também a noção de localização no espaço descrita acima, que é o

¹⁶ Tais informações encontram-se no *Natya Shastra*, que é um dos mais antigos textos sobre o teatro, o trabalho do ator, a produção de um espetáculo e a dramaturgia clássica indiana. Abrange a dança e a música clássica da Índia, que são integrantes fundamentais da cultura hindu.



alicerce das construções, desde as casas até os edifícios públicos e templos. E quando termina a apresentação com Sida Karya, significa que os deuses estão acima, os demônios abaixo (a décima e a décima primeira direções) e tudo estará equilibrado: deuses não destroem os demônios, mas sim, o ritual coloca as coisas em seus devidos lugares. Bali é realmente singular e original¹⁷.

Referencias

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BANDEM, I Made; DEBOER, Frederik Eugene. *Balinese dance in transition: Kaja and Kelod*. Singapore: Oxford University Press (2nd ed.), 1995.
- BANDEM, I Made; REMBANG, I NYOMAN. *Perkembangan Topeng Bali sebagai seni pertunjukan*. Denpasar: Proyek Penggalan, Pembinaan, Pengembangan Seni Klasik / Tradisional dan Kesenian Baru Propinsi Bali, 1983.
- CIPPICIANI, Irani. *Abhinaya: a construção de um corpo narrativo*. Curitiba: Ed. Prismas, 2016.
- DRAKELEY, Steven. *The history of Indonesia*. London: Greenwood Press, 2005.
- EISEMAN JR., FRED B. *Bali sekala & niskala: essays on religion, ritual, and art*. Singapore: Tuttle Publishing, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1957.
- PRONKO, Leonard C. *Teatro: leste & oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- RANGACHARYA, Adya. *The Natyashastra*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd, 2007.
- SCHRAUB, Paul; SLATTUM, Judy. *Balinese masks: spirits of an ancient drama*. Singapore: Periplus Editions, 2003.

¹⁷ Esta análise é parte de uma pesquisa maior sobre a importância do mito no treinamento do intérprete, projeto em andamento, centrado na mitologia hindu na Índia e em Bali, cuja extensão não cabe neste artigo.



Recebido em: 30/01/2021

Aprovado em: 09/05/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br