

AMANAJÁS, Igor. **Procedimentos e treinamentos do ator/dançarino balinês**. Campinas: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Doutorado. Orientadora: Marília Vieira Soares. Ator, Diretor.

RESUMO

Este breve estudo pertence a trabalhos desenvolvidos em danças-drama balinesas, investigados desde 2011 em uma visita à ilha de Bali com o intuito de aprender as técnicas e os procedimentos artísticos do ator/dançarino de *topeng* sob os cuidados do Mestre I Made Djimat e de sua família. Pretende-se expor e relatar percepções acerca do treinamento corporal requerido ao artista de linguagens cênicas balinesas a partir do ponto de vista da relação entre mestre e discípulo, desde a aceitação de um novo aprendiz até o momento da concessão para performar nos festivais sagrados nos templos. Procura-se também contextualizar a função do treinamento artístico inserido em uma representação sagrada, assim como os papéis social e espiritual do artista cênico nesse território cultural específico. Esse conjunto de procedimentos técnicos instrumentalizam o artista e o guiam dentro de um léxico de movimentos, gestos e saberes herdados por gerações de mestres. Desde o aprender a caminhar sob novas leis de energias e desequilíbrios até o momento da representação, o ator está amparado não somente por seu mestre e por sua técnica, mas pelos deuses que a ele concedem proteção e bênção.

Palavras-chave: Bali. Dança-drama. Treinamento. *Keras* e *manis*. Mestre/discípulo.

ABSTRACT

This brief study belongs to works developed in Balinese dance dramas, investigated since 2011 in a visit to the island of Bali to learn techniques and artistic procedures of the *topeng* actor/dancer under the care of Master I Made Djimat and his family. This research intends to expose and report perceptions about the body training required of the Balinese artist regarding the relation between master and disciple, from the acceptance of a new apprentice until the moment he is allowed to perform at sacred festivals in the temples. It also seeks to contextualize the function of such artistic training inserted in a sacred representation as well as the social and spiritual roles of the theatrical artist in this specific cultural territory. This set of technical procedures instrumentalize the artist and guide him into a lexicon of movements, gestures and knowledge inherited by generations of masters. From learning to walk under new laws of energies and imbalances to the moment he performs, the actor is not only supported by his master and his technique, but also by the gods who grant him protection and blessing.

Keywords: Bali. Dance drama. Training. *Keras* and *manis*. Master and disciple.

O treinamento e a formação do artista da cena talvez sejam um dos temas mais discutidos e investigados dentro das artes performativas. Diversos diretores, pensadores da cena e artistas procuram desenvolver o método ou processo sistemático mais adequado a um coletivo de artistas, a uma linguagem específica, a um determinado espetáculo ou até mesmo a um



contexto pedagógico. Embora diversas práticas tenham sido experimentadas e postas à prova, e alguns métodos tenham se tornado canônicos e incontestáveis, o fato é que atores e gente de teatro pertencentes ao mundo ocidental estão constantemente expostos a novas tentativas de se estabelecer um treinamento (seja ele vocal, físico ou psicofísico) que possa desenvolver as mais diversas ferramentas técnicas ao intérprete em prol de torná-lo um artista versátil e completo. A formação do ator, nos dias atuais, inclui uma vasta gama de habilidades técnicas que precisa ser conquistada ao longo de uma vida; existe ainda, porém, o pensamento de que quanto mais rápido for atingida certa maestria em tais procedimentos, melhor. Dentre esses atributos técnicos, estão inclusos a mímica, a improvisação, o *clown*, as máscaras, as habilidades circenses, o canto, o sapateado e inúmeras outras competências transmitidas por meio de *workshops* específicos, cursos de graduação, residências ou de processos poéticos cênicos que requerem algum método particular. Essa coletânea de habilidades e virtuosismos objetivam a construção de um artista capaz de transitar competentemente em diversas linguagens, estilos cênicos e modos de representação. Não bastaria ser um ator com estudos em canto: há que ser também um exímio bufão, um excelente malabarista e um brilhante mimo. A percepção de que havia a necessidade de sistematizar um treinamento para o artista cênico não nasceu no Ocidente, como aponta Alison Hodge:

Culturas europeias e norte americanas têm mantido uma longa história de aprendizagem para o ator [...]. O primeiro sistema de treinamento para o ator na Europa e América do Norte emerge no começo do século XX após o ator e diretor russo Konstantin Stanislavski ter percebido a necessidade de instrumentalizar a criatividade, inspiração e talento do ator através da introdução de técnicas disciplinadas (HODGE, 2010, p.xviii, tradução nossa).

Entretanto, pede-se permissão aqui para relatar um outro modo de treinamento, uma forma distinta de se perceber o ofício e a arte. Do outro lado do mundo, na pequena e encantadora ilha de Bali, pertencente a um arquipélago de mais de cinco mil ilhas na República da Indonésia, existem artistas que dedicam uma vida inteira ao aperfeiçoamento de apenas uma técnica. É sabido que muitas formas espetaculares do mundo oriental exigem um aprimoramento técnico tão focado que impossibilitam o executante de se dedicar a outras linguagens ou treinamentos. Mestres Nô, por exemplo, chegam ao ponto de proibir seus discípulos de assistirem a outros espetáculos que não sejam aqueles pertencentes ao teatro dramático japonês.

Muitas anedotas contam como quase todos os mestres asiáticos e alguns grandes mestres europeus (como, por exemplo, Etienne Decroux) proibem que seus alunos se aproximem de outras formas espetaculares, mesmo como simples espectadores. Sustentam que somente desse modo se preserva a pureza e a qualidade da própria arte e, só assim, o aluno demonstra dedicação ao caminho que escolheu (BARBA, 2012, p.27).

A arte performativa balinesa é um campo vasto que contém diversas danças, danças-drama e teatros de formas animadas. Pode-se citar



aqui algumas dessas expressões artísticas, como o *topeng*¹, o *calonarang*², o *wayang wong*³ e o *legong*⁴. Todas essas representações possuem suas próprias especificidades; contudo, pertencem a um grande guarda-chuva de movimentos e técnicas. O extenso léxico de movimentos que exigem um alto nível de energia e posições doloridas e desconfortáveis em equilíbrio precário ou “de luxo” (BARBA, 2012, p.33) – acrescido de uma compreensão musical aguçada e um controle absoluto das leis que regem as modulações vocais precisas – é o repertório de uma vida inteira de treinamento específico que normalmente, para o artista balinês, se inicia aos cinco anos de idade.

Antes de desdobrarem-se os pormenores do treinamento do ator balinês, é importante dedicar algumas linhas à relação mestre/discípulo que, nessa cultura, representa um dos alicerces mais sólidos da tradição artística. O mestre, em Bali, não é somente um exímio ator/dançarino competente em diversas formas de representação, que domina as técnicas e os processos pedagógicos relativos a sua arte: é também um guia espiritual. Uma vez que as bases das danças-drama balinesas estão fortemente vinculadas à religião hindu-budista herdada no século XIV através da expansão do Império Majapahit (bem como sua filosofia, costumes e literatura), espera-se que o performer balinês, antes de tudo, seja um cidadão religioso e conhecedor dos rituais e escritos sagrados. Desse modo, o ator se torna um veículo entre o cidadão comum e os deuses a quem ele oferta sua dança.

Há algumas décadas, o ensino das danças-drama se dava dentro das famílias de artistas que, por gerações, instruíam seus filhos, sobrinhos e netos nas diferentes expressões artísticas. Se o aluno não pertencesse a uma família tradicional de atores, os pais encarregavam a educação artística do jovem a um mestre que, a partir daquele instante, tornar-se-ia um segundo pai para a criança. O mestre, por sua vez, ao aceitar o discípulo, tomava a responsabilidade de guiá-lo por entre os saberes mais profundos da religião, dos escritos antigos, das rezas e das cerimônias – em outras palavras, dedicava total atenção à formação do indivíduo, inclusive no campo das artes. O aluno – receptor de um conhecimento secular que ultrapassa a figura do mestre, herdeiro de um saber de inestimável preciosidade e incapaz de restituir – pagava ao mestre por anos de dedicação e ensino, retribuindo a generosidade com pequenos favores diários e auxiliando o mestre em diversas tarefas que estão relacionadas ao dia a dia.

Por mais que o mestre nunca tivesse me pedido nada em troca, quase por uma intuição implícita, era eu quem preparava sua mala com figurinos para suas apresentações, quem o ajudava a se vestir, quem o abanava quando sentia calor, quem comprava sua cerveja ou realizava qualquer tipo de atividade de assistência (AMANAJÁS, 2016, pg.60).

¹ Dança-drama composta por um único ator que se utiliza de diversas máscaras para narrar e dançar crônicas balinesas sobre antigos reis, grandes genealogias e trajetórias de heróis históricos.

² Dança-drama envolvida em mistério, cujo embate entre energias boas e ruins é representado pelas figuras de seres mitológicos, como Barong e Rangda.

³ Nessa representação cênica, um conjunto de atores mascarados encena o épico hindu *Ramáiana* acompanhado por uma orquestra de gongos chamada de *gamelan*.

⁴ Dança feminina que retrata o embate entre duas mulheres que almejam o amor de um mesmo pretendente.

A relação mestre e discípulo, nos dias de hoje em Bali, ainda está em voga se o olhar for direcionado a pequenos povoados onde a tradição se encontra presente. Com o surgimento de escolas técnicas e de formação superior na capital de Bali, Denpasar, a transmissão do conhecimento se dá de maneira similar às universidades ocidentais, em formato de ateliês que desfragmentam a experiência do total em disciplinas de voz, música e teoria. Com isso, perde-se uma preciosa vivência que norteou e moldou o trabalho invisível do ator balinês até início dos anos 1960.

Nos moldes tradicionais, o aluno começa a aprender os primeiros passos e gestos ainda no colo da mãe. Isso se dá pelo simples fato de que, como a dança e o drama estão entranhados no cotidiano do cidadão comum por meio de festivais de templos ou diversas outras cerimônias (que, em Bali, são apresentadas diariamente), é bastante comum que o aluno logo cedo seja exposto a espetáculos de danças-drama. Mais do que isso, as narrativas que compõem a espetacularidade das performances são de conhecimento comum. Não há um único balinês (mesmo o mais iletrado) que não conheça os capítulos mais importantes ou os personagens principais do Ramáiana. A cultura balinesa também abarca um imaginário coletivo social que aceita perfeitamente a constante presença de demônios e deuses entre os humanos na esfera do invisível e do impalpável. Todas as noites, mesmo de longe, é possível escutar, em algum vilarejo ou templo próximo, os gongos do *gamelan*⁵, os mantras dos *dalangs*⁶ e os hinos sagrados dos *pedandas*⁷, impossibilitando que crianças, adultos ou turistas não sejam seduzidos a esboçar alguns movimentos. Dessa forma, o treinamento daquele que almeja seguir o campo das artes performativas já possui uma memória imaginária e corporal dos movimentos mais básicos.

Após o contato com o mestre, se aceito, o aluno passa a ser parte da família, vivendo diariamente com o mentor artístico e seus demais familiares que, quase sempre, são artistas também. Não apenas dançarinos profissionais de uma mesma linhagem, a família de artistas é composta por músicos, mascareiros, costureiras, pintores e *dalangs*, criando, assim, um grande clã de mestres reunidos em um núcleo familiar cujos integrantes residem em casas próximas. Na maioria dos casos, o treinamento do novo aluno independe da dança-drama de sua preferência. Indiferentemente da forma do espetáculo em si, o discípulo primeiro deve aprender o básico – aquilo que se torna comum em todos os tipos de dança e dança-drama, um vocabulário de movimentos, gestos e códigos pertencentes ao estilo balinês. A intenção, desde o princípio, é a construção de um outro corpo cênico, um corpo que, através de sua desfragmentação, apresenta-se como síntese de uma vida que obedece a outras leis – as leis da cena.

Para que se construa esse novo corpo que obedece a novas regras, o aluno inicia seus estudos a partir da elaboração de um novo

⁵ Orquestra de gongos que acompanha a apresentação de danças e danças-drama. Também se refere ao instrumento em si e ao estilo de música proveniente da orquestra.

⁶ O *dalang* é o mestre artista que performa o teatro de sombras balinês, o *wayang kulit*. Além de manipular os bonecos de sombras talhados em couro, ele é responsável pelo acompanhamento musical e pelo mantra sagrado entoado em sânscrito durante toda a apresentação.

⁷ *Pedanda* é o sacerdote de mais alto prestígio dentro da religião hindu-budista em Bali. É aquele que conhece as escrituras sagradas, detém os conhecimentos divinos e realiza cerimônias de qualquer cunho.

caminhar. Os pés, que são o contato do ser humano com a terra, possuem extrema importância nas danças-drama: a parte dianteira do metatarso e os dedos estão sempre erguidos. Ao ser diminuída a superfície de contato com o chão, o ator balinês se coloca em equilíbrio precário, obrigando-se a reestruturar toda a linha de equilíbrio do corpo, a abrir as pernas em *en dehor* e, conseqüentemente, a flexionar os joelhos trazendo a pélvis para baixo em maior relação com o chão. Com essa nova organização do equilíbrio, mais músculos são ativados para que a estrutura possa ser mantida, originando, assim, uma energia (estar em trabalho) cênica. Sem se preocupar, por hora, com a estrutura completa desse corpo cênico, a primeira missão do aluno é a de caminhar dentro do novo equilíbrio.

Malpal refere-se ao caminhar básico da dança-drama balinês. O *malpal* pode ser feminino ou masculino e serve de base para a maioria das formas cênicas balinesas; entretanto, alguns personagens de determinadas danças-drama possuem um *malpal* específico, que melhor se encaixa à figura representada. O *malpal* básico masculino (utilizado, principalmente, na dança do guerreiro – o *baris*) consiste numa vigorosa caminhada levantando uma perna após a outra em *en dehor* até que a sola do pé se erga a ponto de se tornar visível. Todo esse complexo movimento em desequilíbrio constante desconsidera os quadris, que permanecem imóveis, unificando um grande bloco que se inicia no cóccix e se estende até a base do pescoço. Por horas a fio, o discípulo marcha ininterruptamente em diferentes contagens de tempo: por vezes mais veloz, por outras bem lentamente, para que a estrutura do novo caminhar se solidifique como uma segunda natureza. De fato, uma das maiores competências requeridas a um artista que escolhe as danças-drama balinesas como sua forma de expressão é a capacidade de resistir fisicamente.

O *malpal* feminino, base para a dança feminina *legong* (e utilizada em diversas outras formas, como o *rejang*), também se apoia em uma estrutura corporal de equilíbrio instável. Como o masculino, a frente do metatarso e dedos estão sempre erguidos; no entanto, em vez de afastar as pernas para uma melhor distribuição do peso, os pés se juntam tal qual a terceira posição do balé. Os joelhos, todavia, flexionam-se até o limite, sem que o calcanhar se eleve do chão. Com o peso do corpo apoiado totalmente no pé dianteiro, o pé traseiro está livre para arrastar a sola em movimento circular pelo chão e se encaixar novamente no arco do pé, que ora estava à frente, provocando, assim, uma transferência de apoios.

Primeiramente, o aluno caminha com o seu *malpal* obedecendo à contagem de oito tempos do *gamelan* que, diferentemente da nossa percepção ocidental, marca a tônica no último tempo, não do primeiro. Esses tempos são, a princípio, cantados pelo mestre, que se utiliza dos sons *ding, dong, deng, dang* e *dung* tal qual a sonoridade reproduzida pelos gongos do *gamelan* correspondentes ao sistema de notas musicais solmizadas (dó, ré, mi, fá, sol...) para que o discípulo acostume a escuta e entenda os próprios movimentos de acordo com a contagem de tempos estabelecida.

Após as primeiras semanas de caminhada, é hora de acoplar outras partes do corpo ao *malpal*. Os braços agora se juntam à estrutura do corpo. Sempre com as mãos espalmadas a frente, cotovelos flexionados e os dedos bem separados, o aluno é levado a suspender a caixa torácica e o abdômen para que a posição não canse em demasia. Sem erguer os ombros,



procura-se posicionar uma mão em direção ao peito e outra na altura dos olhos. Pouco a pouco, o aluno encontra uma organicidade nessa nova estrutura corporal e aprende a contar mentalmente os tempos de sua caminhada em diálogo com os *dings* e *dongs* cantados pelo mestre.

Os olhos também exercem vital importância na prática. Algumas danças-drama se valem do uso de máscaras que, por vezes, cobrem o rosto inteiro, ou deixam apenas visíveis a boca e o queixo. Todas elas disponibilizam ao performer apenas uma pequena fresta que permite por volta de 10% da visão completa. Entretanto, o ator balinês pratica o movimento para os olhos até mesmo nessas danças-drama, pois o movimento da máscara segue o movimento facial, inclusive o dos olhos.

A arte balinesa está debruçada em cima de conceitos de manipulação das energias *keras* (forte, vigoroso, duro) e *manis* (doce, suave). Os extremos dessas energias geram a polaridade entre o masculino e o feminino na dança, mas isso não quer dizer que, em um mesmo corpo, as duas energias não estejam circulando em harmonia e, na maioria das vezes, se contrastando. Há um espectro vasto de possibilidades energéticas entre as duas extremidades opostas de *keras* e *manis*; entretanto, o domínio dessas energias e de suas diferentes aplicabilidades nas danças e nos dramas demandam um estudo extenso e uma dedicação absoluta do intérprete ao longo dos vários anos de sua formação.

Quando o mestre considera o discípulo apto a seguir em frente com seu treinamento, inicia-se uma nova fase de aprendizado em que o jovem artista se dedicará a copiar os movimentos de uma coreografia determinada pelo seu tutor. Ela varia de acordo com o estilo da dança e, no caso do drama, está atrelada a um personagem. O mestre ensina a coreografia, que está assentada em padrões de movimentos e gestos pertencentes àquela dança ou àquele personagem e que também aprendeu de seu mestre. O discípulo aprende os passos, os tempos, as energias e o vocabulário gestual, posicionando-se alguns passos atrás do mestre e seguindo-o apenas pelo que vê, sem nenhuma explicação a priori. Nessa etapa, o mestre já não canta as sílabas musicais, mas se utiliza do próprio *gamelan*. Nos dias atuais, o mestre I Made Djimat possui diversas músicas de *gamelan* gravadas em CD para facilitar o treinamento, mas, quando há algum membro da família disponível, prefere que o *gamelan* seja tocado ao vivo enquanto guia o discípulo através da coreografia.





Figura 1: Mestre I Made Djimat e Igor Amanajás em treino de coreografia para *topeng*.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Em determinado momento, quando o discípulo consegue reproduzir satisfatoriamente a coreografia, o mestre se realoca da posição de ideal a ser copiado e se dispõe atrás do aluno, como se fosse sua sombra, encaixando-se a ele e manipulando-o através dos movimentos, corrigindo posições, gestos, tempos e impulsos. Ele se conecta fisicamente pressionando o seu corpo nas costas do aluno e conduzindo-o nos passos e nas suspensões. Esse método de ensino revela a precisão técnica requerida nas danças e danças-drama balinesas. O discípulo irá apenas se desvencilhar dessa coreografia e adaptá-la a sua própria criação quando tornar-se mestre.

Adaptar uma coreografia para o mundo das danças balinesas se dá de um modo um pouco diferente do que o leitor poderia imaginar. Entende-se por um ajuste mínimo de movimentos e gestos dentro de uma coreografia herdada por várias gerações de mestres pertencentes a um mesmo núcleo familiar. Uma vez que as danças-drama não buscam por uma individualização do intérprete (e sim pelo aprimoramento dele dentro das formas pré-estabelecidas), as eventuais mudanças dentro de uma coreografia objetivam apenas a liberdade de diálogo entre ator e o *gamelan* durante a apresentação, já que é extremamente raro o ator e a orquestra ensaiarem juntos antes de uma performance. Muitas vezes, ambos só se encontram instantes antes do evento.

Serão necessários dias, meses ou anos até que o discípulo receba permissão de seu mestre para dançar nas festividades dos templos. Esse acontecimento é antecedido por cerimônias realizadas pelos *pedandas* para abençoar o artista e conferir-lhe força e sabedoria. Tais cerimônias são consagradas dentro de templos com a presença do mestre e de distintas autoridades religiosas, que concedem ao aprendiz uma permissão para dançar. Também é pedido aos deuses da religião balinesa proteção e a graça

do *taksu*. Quando agraciado pelos deuses com o *taksu*⁸, o discípulo pode considerar que sua apresentação foi gratificante aos cidadãos que presenciaram sua dança e aos deuses aos quais ela foi ofertada.



Figura 2: Igor Amanajás em performance com máscara de *topeng tua*. **Fonte:** Acervo pessoal do autor.

É importante lembrar que o treinamento do ator balinês não se restringe aos procedimentos técnicos corporais de uma coreografia. Ele também se dedica a um extenso estudo da religião hindu-budista, das histórias de seu povo, dos feitos de seus antigos reis e guerreiros, das literaturas e mitologias herdadas do mundo hindu e dos feitos cerimoniais. Há igualmente afincado no estudo da música balinesa, dos instrumentos do *gamelan*, dos ritmos e dos compassos e tempos para também ser capaz de tocar em uma orquestra, pois entende a estrutura e a dissonância. Assim, como apreende o corpo desfragmentando como uma natureza cênica, o ator estuda incansavelmente a utilização de sua voz e das modulações cantadas que alcançam graves e extremos agudos em uma partitura complicada e trabalhosa dentre versos e movimentações concomitantes. Para além, necessita aprender a recitar mantras em sânscrito, dominar a antiga língua javanesa utilizada em diversas representações de drama-dança (o *kawi*) e navegar por diferentes padrões e níveis hierárquicos dos idiomas balinês e

⁸ *Taksu* se refere à energia concedida pelos deuses ao intérprete. Essa graça presenteada exige do ator, antes de mais nada, uma maestria técnica em sua dança; o conhecimento profundo dos escritos sagrados, dos preceitos religiosos e das funções cerimoniais; e a conexão espiritual entre a dança e sua fé. *Taksu* é, de certa forma, como os balineses traduziriam, a “presença do ator” em sua arte.

indonésio. Além disso, o ator balinês precisa ser um indivíduo de fé que dedica anos de sua existência para dominar técnicas e procedimentos com o único intuito de agradar aos seus deuses. Ele não está em busca de fama, sucesso ou reconhecimento artístico: o artista procura entrar em harmonia com os seus iguais, o espaço, a natureza, as energias do universo, seus antepassados e com os demônios que desequilibram a ordem natural dos fenômenos cotidianos. Recebe, com gratidão, a incumbência de operar como um canal entre seus concidadãos e os deuses que abençoam a ilha mágica de Bali, propagando e revivendo a memória coletiva e narrando feitos de seu povo, conquistas de seus reis e bênçãos de seus deuses. Ademais, ele instrui novas gerações através de escrituras sagradas, ritos mágicos e da dança que se apresenta como uma religião aos primórdios de sua gente.

A técnica exerce uma função clara de expurgar da própria alma as impurezas que todo o ser humano carrega consigo, alcançar um estado de espírito em equilíbrio com as demais forças do cosmos e, por meio de sua arte, unificar-se no pós-vida à grande energia movedora de criação e destruição após um extenso caminho de reencarnações. A técnica se compromete a algo maior que a dança ou o drama: a perfeita execução de sua arte alcança os deuses e, ao agradá-los, promove proteção, fertilidade e bênçãos para toda a ilha. O ator se dedica à busca do equilíbrio interno, que elevará seu espírito a um estado de paz por toda a eternidade e, da mesma maneira, garantirá o bem estar de uma comunidade inteira, contribuindo, de forma significativa, para a prosperidade das gerações futuras.

Referências

- AMANAJÁS, Igor. *Entre o niskala e o sekala: a arte do ator de topeng*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016. 177 f.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2012.
- HODGE, Alison (ed.). *Actor Training*. London and New York: Routledge, 2010.

