

## Um breve estudo sobre *Siddha Karya* e o drama-dança *topeng* balinês

Igor de Almeida Amanajás

Programa de Pós Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas  
iamanajas@yahoo.com.br

Marília Vieira Soares

Departamento de Artes Corporais, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas  
mvbaiana@gmail.com

**Resumo:** O estudo propõe-se a apresentar o drama-dança balinês *topeng* e a levantar algumas questões relativas à máscara chamada de *Siddha Karya* e suas implicações diretas na forma espetacular e nos aspectos estruturais sociais, religiosos e filosóficos mais complexos, em que o ato teatral e a arte como um todo se apresentam de maneira indissociável. Pretende-se, a partir de dados históricos e estudos culturais e sociais previamente concretizados por antropólogos e curiosos a respeito dos costumes da ilha, traçar uma jornada através do tempo apontando o surgimento do dança-drama e da máscara *Siddha Karya*, como esses elementos reverberam o mundo balinês e sua potente ligação com os aspectos espirituais e místicos. Tal estudo tornou-se possível mediante treinamento com os mestres balineses de dança-drama I Made Djimat, Nyoman Budi Artha e Nyoman Teriman no vilarejo de Batuan, Bali, nos anos de 2011 e 2014, através de aulas práticas e teóricas acerca do assunto.

**Palavras-chave:** Bali, *topeng*, drama-dança, *Siddha Karya*, máscara teatral.

### A brief study of *Siddha Karya* and the Balinese drama-dance *topeng*

**Abstract:** The aim of this study is presenting the Balinese dramatic dance known as *topeng* and raise some questions about the mask called *Siddha Karya* and its direct implications in the spectacular form and in more complex structural aspects such as society, religion and philosophy, where theatrical act and art as a whole are presented in an inseparable way. Starting from historical data and social-cultural studies previously realized by anthropologists and enthusiasts on the island's customs, we intend to trace a journey through time pointing out the emergence of the dramatic dance and the *Siddha Karya* mask, how these elements reverberate across the Balinese world and their powerful connection with mystical and spiritual features. This study only became possible due to the training with Balinese masters of dance-drama I Made Djimat, Nyoman Budi Artha and Nyoman Teriman acquired in the village of Batuan, Bali, in 2011 and 2014, through practical and theoretical classes concerning the present subject.

**Keywords:** Bali, *topeng*, dramatic dance, *Siddha Karya*, theatrical mask.

### 1 Introdução

Antes de adentrar o universo do drama-dança *topeng*, faz-se necessário compreender a intrínseca relação entre arte e religião no contexto do povo balinês. A ilha de Bali, que pertence à República da Indonésia (assim como as demais 17 mil ilhas que compõem o arquipélago na faixa sul asiática), difere das demais pela adoção da religião hindu, trazida pelos aristocratas javaneses na derrocada do império *Majapahit* – ao contrário do restante do país, cuja religião majoritária segue os ensinamentos do Islamismo.

Em qualquer das diversas manifestações artísticas performáticas tradicionais balinesas, fazer arte significa estar em contato com os deuses, adorá-los e agradá-los.

Em Bali, é totalmente impossível separar a vida religiosa da profana; tudo o que o indivíduo faz, seja trabalho seja divertimento, quer lhe cause dor ou lhe dê prazer, relaciona-se com os deuses e, na verdade, é executado para os deuses. Dançar em Bali é dançar para os deuses: comprazê-los, mostrar-lhes a alegria de ser balinês, de ter recebido a encantadora ilha por terra natal; ou, em épocas de doenças ou desastre, procurar a beneficência dos deuses. (Pronko, 1986, p. 10)

Essa relação entre o mundo terreno e palpável (*sekala*) e o mundo do que é sensível (*niṣkala*) proporciona ao acontecimento artístico um caráter metafísico, mágico e infinitamente poderoso ao friccionar o canal entre homens e seres divinos. O balinês crê nesse mundo integrado onde a noite traz os mistérios de um mundo habitado por criaturas monstruosas, heróis e guerreiros ancestrais, demônios portadores da destruição e deuses protetores. Isso se reflete diretamente no fazer dramático e proporciona ao espectador um espetáculo de grandiosidade ficcional e sagrada com parâmetros que o ocidente fez questão de abandonar.

O balinês convive com essa atmosfera metafísica desde seu nascimento e é alimentado pela comunidade a renovar suas crenças a cada dia, seja nos rituais ou nas cerimônias de aniversário dos templos (*odalan*). O drama-dança balinês difere de todas as outras formas cênicas, pois não se trata de autoexpressão, e seu conteúdo não se restringe ao banal da psicologia burguesa e das querelas diárias. Antoin Artaud (2006, p. 53) aponta que questões universais mais relevantes são tratadas em cena, como a grande gênese, o mundo além do palpável, os grandes mistérios, o devir.

Nosso teatro, que nunca teve ideia dessa metafísica de gestos, que nunca soube fazer a música servir a fins dramáticos tão imediatos, tão concretos, nosso teatro puramente verbal e que ignora tudo o que constitui o teatro, ou seja, tudo que está no ar do palco, que se mede com e se cerca de ar, que tem uma densidade no espaço – movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, gritos –, poderia, diante do que não se mede e que se relaciona com o poder de sugestão do espírito, pedir ao teatro de Bali uma lição de espiritualidade. (Artaud, 2006, p. 59)

Existem inúmeras expressões artísticas performáticas em Bali. Cada uma delas apresenta suas particularidades, diferentes serventias às cerimônias e funções sociais no que diz respeito à formação do cidadão balinês. A importância espiritual de cada forma dramática é relacionada a uma das três subcategorias abaixo, como nos aponta Christian Racki (1998, pp. 25-63):

- *Wali*: A palavra significa “ritual”, ou seja, a forma artística em si é o rito. Possui duas classificações: danças de oferenda aos deuses e danças de transe. Essas são performadas dentro do *jeroan*<sup>1</sup>, o jardim mais interno do templo (*pura*).
- *Bebali*: Embora a palavra signifique “oferenda”, essas danças não são consideradas partes integrais do ritual, mas servem como acompanhamento da cerimônia. Essa categoria é dançada na área central dos templos – *jaba tengah*. Tais formas de drama-dança remontam suas origens às cortes hindu-balinesas ou ao antigo reino de *Majapahit*.
- *Balih-balihan*: A palavra significa “espetáculo”, e são danças mundanas, sem nenhum envolvimento com os rituais; porém, ainda assim, são associadas a cerimônias religiosas. São tratadas como entretenimento e apresentadas em ambientes turísticos. Estas representações podem ser realizadas na área mais externa dos templos – *jaba* – ou em qualquer outro ambiente.

Para o ator/dançarino balinês, performar significa fazer sua própria oferenda aos deuses. Não há remuneração pelas apresentações e, caso o ator seja contratado para fazer uma apresentação específica, o montante recebido é direcionado para a aquisição de novas máscaras, para a manutenção de figurinos ou para algum outro fim relacionado ao fazer cênico. Não se trata de

<sup>1</sup> O templo balinês é dividido em três jardins de acordo com a importância espiritual e tipos de ritos, performances ou cerimônias que se realizam em cada um. A área mais externa é chamada de *jaba* e trata-se de um ambiente de convivência, sem muita relevância espiritual. O jardim do meio chama-se *jaba tengah*, em que ocorrem algumas performances que acompanham a cerimônia e alguns ritos são sacralizados. A área mais interna é a mais sagrada e, por vezes, só alguns possuem o privilégio de adentrar. Chama-se *jeroan*.

agradar ao público: em uma apresentação verdadeiramente sagrada, o espectador comum é o que menos importa. Há que se presentear os deuses, entretê-los em suas breves passagens pelos templos. A técnica do ator e seus elementos cênicos são os veículos realizadores desta conexão.

## 2 O *Majapahit* e a chegada da cultura hindu em Bali

Até o fim do século XIII, Bali conseguiu se manter independente dos grandes impérios do leste javanês. Porém, em 1284, o rei Kertanegara de Singasari – um dos reinos do leste de Java – enviou uma expedição à ilha de Bali e, como consequência desse ato, trouxe Bali para os domínios políticos de Java. O sucessor do rei Kertanegara, o rei Raden Wijaya, fundou o reino de *Majapahit*, que, durante os dois séculos seguintes, seria o maior império da história do sudeste asiático. Bali não esteve inteiramente subjugada ao *Majapahit* até o ano de 1343 (a época de ouro do *Majapahit* pontuada por expansões territoriais megalomaniacas), quando o primeiro ministro javanês Gajah Mada, sob o reinado de Tribhuwana, derrotou o último rei balinês, Dalam Bedaulu.

Após a derrota do rei, a capital da ilha passou para Gelgel. Muitos reis de procedência javanesa vieram ao trono sob o comando do *Majapahit*; entretanto, a maioria do povo balinês ainda se recusava a adotar os costumes sociais e religiosos advindos do império. A ilha de Java abraçou a religião e a cultura hindu ainda em meados do século VIII, fruto de trocas entre mercados do sul da Índia. De toda forma, o que se conhece hoje como cultura balinesa foi modelada e refinada na época do *Majapahit*, incluindo a arquitetura, as formas dramáticas e a literatura escrita em *kawi* – a língua arcaica javanesa oriunda do sânscrito. Com o tempo, o povo balinês conseguiu apossar-se da cultura implementada e moldá-la de acordo com suas mais rústicas raízes. Não se tem muito conhecimento da arte nativa balinesa anterior ao reinado do *Majapahit*, mas é fato que os costumes e a religião hindu que aportaram em Bali transfiguraram-se, estabelecendo uma nova cultura (ao mesmo tempo em que se distanciava da javanesa) que, por sua vez, havia já se modificado da indiana durante o passar de alguns séculos.

No início do século XV, uma expedição chinesa pertencente à dinastia *Ming*, sob o comando de Zheng He, aportou em Java e, após uma série de investidas, conseguiu estabelecer e disseminar o islamismo árabe e chinês na ilha. Ao final do século XV, Bali havia recobrado sua independência à medida que o império *Majapahit* encontrava sua derrocada com a crescente proliferação do islamismo na ilha de Java. Aristocratas hindus<sup>2</sup> e javaneses não tiveram outra escolha senão abandonar Java e se estabelecer na ilha vizinha.

O reino balinês, ainda situado em Gelgel, floresceu em meados do século seguinte sob o reinado do monarca Waturenggong. O reinado de Dalam Waturenggong significou o renascer da ilha de Bali e a consolidação da arte hindu. Dang Hyang Nirartha, um religioso da corte de Waturenggong, pertencente à casta mais importante – *brāhmaṇa*<sup>3</sup> –, foi o responsável pelo movimento de reforma do hinduísmo, da literatura, da arquitetura e das artes. Foi nesse momento que a máscara de *Siddha Karya* adentrou a ilha de Bali, trazida em um navio como souvenir do antigo reino *Majapahit* por um dos ministros do Dalam Waturenggong, como contam Judy Slattum e Paul Schraub (2003). A princípio, a máscara de *Siddha Karya* chegou a Bali somente como um objeto javanês e permaneceu esquecida em qualquer canto do palácio, sendo animada apenas no século XVII (cem anos após sua chegada) pelo neto de Dalam Waturenggong em uma performance em comemoração ao aniversário da família real. Naquele momento, nascia o *topeng pajegan*.

O rei Waturenggong, apaixonado pelas artes e pela sua religião, estabeleceu a definitiva conexão entre essas duas áreas, decretando que as cerimônias religiosas apenas poderiam ser realizadas no acompanhamento de uma performance artística. Seu objetivo era o de que a arte não

<sup>2</sup> Não somente aristocratas, mas todas as classes javanesas de hindus como artistas, intelectuais, fazendeiros e militares foram obrigadas a atravessar o estreito de Java em direção a Bali onde poderiam cultivar o hinduísmo.

<sup>3</sup> Bali possui um sistema de castas baseado no hinduísmo da Índia, embora hoje em dia tais semelhanças cheguem ao ponto de serem quase irreconhecíveis. Fred B. Eiseman Jr. (1990, p. 25) afirma que as castas “[...] não são uma política governamental, é um complexo sistema social, organizacional histórico baseado em funções sociais [...]”. Quatro castas compõem o sistema social em Bali: *Śūdra*, *Vaiśya*, *Kṣatriya* e *Brāhmaṇa*.

apenas configurasse um dos aspectos da vida do cidadão e sim que ela pertencesse a cada segundo do dia a dia, mesclando-se, principalmente, ao religioso. A máscara de *Siddha Karya*, bem como sua dança, recebeu a missão de abençoar todas as cerimônias. Mas por que essa máscara foi tão importante a ponto de ser o elemento que realizava com sucesso as cerimônias?

### 3 A lenda de *Siddha Karya* e o *topeng*

A lenda de *Siddha Karya* que será descrita a seguir foi relatada oralmente por I Nyoman Budi Artha, filho do mestre de drama-danças I Made Djimat, ator de *topeng* e diretor do *Tri Pusaka Çakti Arts Foundation* no vilarejo de Batuan.

A história conta que o rei Waturenggong, ao organizar os preparativos para uma cerimônia, requisitou a presença de vários *padandas*<sup>4</sup>. Um certo *brāhmaṇa* vindo de Keling, leste de Java, com o intuito de participar da cerimônia do Dalam, foi até a ilha de Bali. Esse *brāhmaṇa*, entretanto, era feio além da medida, sujo e possuía as roupas rotas e desgastadas. Ao chegar na ilha de Bali, as pessoas da comunidade o impediram de prosseguir alegando que ninguém poderia se dirigir ao rei em tais condições, ainda mais porque haveria uma grande cerimônia e só pessoas limpas e bem apresentadas poderiam entrar no templo: nada de impuro que desagradasse aos deuses passaria por eles. O *brāhmaṇa* tentou explicar de onde vinha e quem era, mas o povo não acreditou na palavra do *padanda* e o tratou com desprezo e zombarias.

O *brāhmaṇa*, muito ofendido e ressentido com tal recepção do povo de Bali, regressou à sua terra. Em meio à sua fúria, o *brāhmaṇa* amaldiçoou a cerimônia do rei para que as oferendas não fossem boas, que a comida apodrecesse e que os animais para os sacrifícios não fossem os ideais. De fato, a maldição se concretizou: a cerimônia se revelou um grande fracasso. Os ingredientes tornaram-se escassos, as temperaturas climáticas aumentaram de tal modo que as plantações foram destruídas e toda a parafernália da cerimônia se decompôs, tornando o evento um verdadeiro caos. O rei Waturenggong, sem entender o que havia feito de errado, terminou o seu dia frustrado e, com ele, todos os habitantes que haviam se empenhado fortemente durante dias, para que tudo se realizasse de forma esplêndida.

Durante a noite, o rei teve diversos pesadelos. Dentre eles, sonhou que um convidado de honra havia sido proibido de entrar no templo por sua péssima aparência e que esse convidado era um *padanda*. O rei levantou-se no mesmo instante e dirigiu-se até Keling para procurar o *brāhmaṇa*, apresentar suas desculpas perante a grande injustiça cometida por seus súditos e convencê-lo a retornar ao templo para abençoar a cerimônia. O *brāhmaṇa* aceitou as desculpas do rei Waturenggong (pois viu que ele estava realmente envergonhado) e disse: “Eu aceito abençoar sua cerimônia. Retornarei ao templo e levarei água sagrada e arroz para que a cerimônia seja um sucesso”.

Esse *brāhmaṇa* chamava-se *Siddha Karya*. *Siddha* significa perfeição, realização. Em sua tradução, seu nome significa algo como “já é um sucesso” no sentido de “trabalho realizado”. Por esse motivo, todas as cerimônias devem ter a presença da máscara de *Siddha Karya* representada através da dança. Caso não se apresente a máscara de *Siddha Karya* em uma cerimônia, a sensação geral é de que o rito foi incompleto e insatisfatório, não abençoado. A história serve como um dos contos representados no drama-dança *topeng* e consta nos escritos de Babad Bali<sup>5</sup>.

No princípio, o ator dançava com a máscara de *Siddha Karya* em meio à cerimônia para estabelecer a concretização do ritual. Essa prática foi se desenvolvendo e a técnica se refinando a

---

<sup>4</sup> Sacerdote hindu relacionado ao Shivaísmo de Bali, cuja função é a de realizar cerimônias em templos ou purificar a água para que se torne sagrada (dentre outros) através de mantras, orações e rituais sacros. Geralmente, um *padanda* pertence à casta mais elevada (*brāhmaṇa*), porém sua posição na sociedade balinesa por si só já é o mais elevado prestígio (e autoridade), sendo mais importante do que reis e governadores. Trata-se do veículo de comunicação direto com os deuses.

<sup>5</sup> Babad Bali são crônicas, contos e lendas da literatura balinesa que narram fatos históricos ou complementam o folclore da cultura da ilha. Seus temas remetem a genealogias de reis e guerreiros, fundações de vilas, e o dia a dia da nobreza balinesa. Boa parte desses Babad Bali foram escritos no período do reinado *Majapahit* ou logo após a vinda dos javaneses para Bali. Tais histórias servem como temas para as apresentações de teatro *topeng*. Babad quer dizer “olhar para o passado”.

cada nova leitura dada por um novo intérprete. Como o povo de Bali possui uma grande criatividade, logo foi sentida a necessidade de desenvolver os demais personagens que hoje compõem o teatro *topeng*<sup>6</sup>. Existem dois tipos de *topeng*: o *topeng pajagan* e o *topeng panca*. As principais diferenças entre as duas formas de *topeng* estão nos seguintes pontos:

- No *topeng pajagan*, apenas um ator é responsável por vestir todas as máscaras<sup>7</sup> que compõem a narrativa, modificando voz e composição corporal. Já nas apresentações de *topeng panca*<sup>8</sup>, cinco atores são responsáveis por contar a narrativa, interagindo, criando diálogos e combinações de personagens. Atualmente, o *topeng panca* não quer dizer, necessariamente, que cinco atores estarão em cena, sendo possível tal representação ser feita por três ou quatro atores.
- Apenas no *topeng pajagan* a máscara de *Siddha Karya* é utilizada. Isso se deve ao simples fato de que as apresentações de *topeng pajagan* são consideradas sagradas e de profundo envolvimento com o ato religioso: a máscara de *Siddha Karya* é um elemento sagrado que possui o poder de abençoar a cerimônia. O *topeng pajagan* é uma apresentação *wali* que se encena no *jeroan* ou, em certas ocasiões, no *jaba tengah*. Já o *topeng panca* é considerado apenas entretenimento, não possuindo nenhuma ligação direta com o ato do rito, ainda que contextualizado na atmosfera religiosa. São espetáculos realizados, em sua maioria em hotéis, para turistas. Como essa apresentação não tem o objetivo de abençoar nada ou concretizar nenhum ritual, a máscara de *Siddha Karya* não é utilizada pelos atores.

O espetáculo de *topeng* é acompanhado pelo *gamelan*, uma orquestra composta de 25 a 40 músicos que utilizam de gongos, xilofones, sinos, flautas e tambores para acompanhar o ator que, por sua vez, necessita de diversas habilidades para realizar com destreza a forma. Diferentemente do teatro ocidental (em que se busca a autoexpressão e o diferencial relativo à interpretação de cada ator e aspectos como a inovação são apreciados), o teatro balinês é centralizado em atingir com máximo rigor aquela forma estabelecida, não deixando nenhum espaço para improvisações livres – a não ser no caso dos personagens cômicos. O diferencial de cada ator está na energia e na habilidade em concretizar os difíceis passos da linguagem em total harmonia com a orquestra de *gamelan*. Não somente isso, esse ator deve possuir um vasto conhecimento sobre as histórias (uma vez que algumas delas só são decididas quando a performance já está em andamento), ter o domínio da língua *kawi* para personagens nobres e dos diferentes níveis da língua balinesa<sup>9</sup> (pois os personagens que possuem a função de contar a narrativa traduzem para o balinês comum o que outros personagens dizem), e finalmente dominar cada músculo do corpo para realizar as coreografias e o controle sobre o aparato vocal, já que muitos personagens entoam mantras sagrados.

#### 4 Da árvore para a cena

A construção do personagem *Siddha Karya* se dá muito antes de sua entrada em cena: ela se inicia com a confecção da máscara, o objeto sagrado. Tudo em Bali tem o potencial para adquirir dimensões sagradas. Objetos e figurinos de cena já são por si um receptáculo temporário dos deuses e ancestrais durante as apresentações. Eiseman Jr. (1995, p. 208) escreve que “uma vez que no drama religioso o ator pode representar um personagem sagrado, a parafernália que o transforma em seu papel se torna sagrada”. De acordo com a crença balinesa, o macro-

---

6 A palavra *topeng* significa literalmente “máscara”, mas também designa-se a uma forma de drama-dança de máscaras de linguagem altamente estilizada.

7 Por via de regra, uma performance tradicional de *topeng pajagan* é composta por onze máscaras: *Topeng Tua*, *Topeng Keras*, *Topeng Keras Lucu*, *Panasar*, *Dalam*, *Padanda*, *Wijil*, três *bondrés* (personagens cômicos) e *Siddha Karya*.

8 A palavra *panca* quer dizer “cinco”.

9 A língua balinesa possui três diferentes níveis de linguagem. Tais distinções são aplicadas de acordo com a casta do interlocutor e do receptor. Por exemplo, alguém que pertence à casta *Shudra* – a de menor prestígio – dirigir-se-ia a um *brāhmaṇa* em alto balinês; no caso de falar com um desconhecido usaria o balinês médio. Um *brāhmaṇa* dirige-se às castas inferiores em baixo balinês. Há estudos que afirmam a existência de mais do que três níveis de linguagem, porém o mais aceito é que tais variações estejam inseridas em meio às três citadas anteriormente.

cosmo é dividido entre o mundo inferior *bhūr*, onde habitam os demônios, o mundo dos homens *bhūvah*, e o mundo superior *svah*, a morada das divindades. Essa divisão estabelece um terceiro ponto, um ponto de equilíbrio entre duas forças, ou seja, a percepção dualista ocidental – bem/mal, belo/feio, etc. – não se encaixa no mundo balinês. Há sempre uma força central que estabiliza os dois polos, causando um equilíbrio entre tudo e todos. Tal conceito parte das três grandes divindades que servem como pilar para a religião hindu-budista balinesa: Śiva, Viṣṇu e Brahmā.

Na percepção microcósmica, o corpo é uma dimensão reduzida do universo, onde se aplicam as mesmas regras da visão macrocômica: a cabeça, como a parte mais pura do corpo, seguida pelo tronco e membros superiores, e a parte inferior, a mais impura. De acordo com Eisman Jr. (1995, pp. 208-209), “[...] a cabeça é considerada a mais pura e importante parte do corpo, as máscaras utilizadas por atores em certos drama-danças são especialmente importantes. [...] mesmo sem cerimônias especiais que lhes deem vida, elas são a encarnação física da divindade”.

A máscara – em especial a de *Siddha Karya* – é considerada um objeto de grande poder e somente artesãos que possuem um grande conhecimento sobre o equilíbrio de forças são capazes de lidar com objetos tão sagrados. A madeira utilizada para a confecção de máscaras pertence a uma árvore tropical chamada *Alstonia scholaris*, ou, em Bali, *punyan pule*. Essa madeira é considerada ideal para o esculpir por sua característica pouco densa e, ao mesmo tempo, forte. Quando a madeira é extraída para fins de grande porte sagrado, é necessária uma cerimônia para pedir a permissão da árvore e desculpar-se pelo feito. As cerimônias para esses fins se chamam *ngepel*<sup>10</sup> e dão-se em um dia propício segundo as muitas datas recomendadas para cada tipo de tarefa. Incensos, arroz e água sagrada são dispostos em um pedaço de pano em frente à árvore enquanto orações são dedicadas ao seu espírito – que, por ceder sua vida para fins tão nobres, reencarnará em um estágio mais evoluído. O próprio artesão extrai a madeira e a leva para casa, onde, por algum tempo, trabalhará para transformar a matéria bruta em puro objeto artístico com dimensões metafísicas.



**Figura 1:** Máscara de *Siddha Karya* finalizada, feita por I Dewa Gede Mandra. Arquivo pessoal.

Uma máscara como a de *Siddha Karya* pode levar alguns meses para ser finalizada. Depois de cortada, a madeira precisa secar ao sol – ou em uma prateleira pendurada na cozinha, em cima do fogão, mais próxima ao teto – durante três meses até adquirir o ponto ideal para ser trabalhada. Quando o trabalho começa, o mestre artesão encaixa o pedaço de madeira entre as duas plantas dos pés e, sentado no chão, modela, por meio de formões e espátulas, a forma da personagem. Após essa etapa (que demora por volta de três ou quatro dias com uma jornada de

<sup>10</sup> *Pel* significando “cortar”.

quatro horas diárias de trabalho), a máscara precisa ser lixada antes de entrar no processo de coloração. Alguns artesãos mais tradicionais preferem não utilizar tintas pré-fabricadas industrialmente, confeccionando a sua própria a partir de elementos da natureza, como ossos de veado triturados para atingir a coloração branca. Depois de muitas camadas de pintura e muitas horas de secagem ao sol, são adicionados as sobranças e os bigodes. Ao final do processo, a máscara está pronta, mas só depois de uma cerimônia específica realizada por um *brāhmaṇa* tal objeto adquire vida e possui condições de ser o veículo de comunicação entre seu portador e os deuses.

Há um tratamento especial para essa máscara antes, durante e depois de cena. Existe, na província de Gianyar, um templo dedicado somente a *Siddha Karya*, onde os atores têm a oportunidade de levar suas máscaras para que elas sejam abençoadas em uma cerimônia. Os artistas de Bali acreditam que, se a máscara não for abençoada pelos deuses, não passará de um pedaço de madeira pintada. Abençoar a máscara e utilizá-la com a habilidade e a técnica do ator proporcionará vida ao objeto.

O resultante de tamanho trabalho é uma máscara inteira facial de cor branca, de olhos estreitos e sorridentes e bochechas levantadas por uma enorme boca, cujos dentes superiores e gengivas são proeminentes e os caninos são alongados. As sobranças e os bigodes são longos e podem ter cores brancas ou pretas. Uma pequena joia vermelha é fixada no centro da testa, pois se trata de uma figura importante, enquanto os demais traços são delineados com uma tinta dourada. A máscara, quando vestida pelo ator, é complementada por uma longa e volumosa peruca branca feita a partir de pelos da cauda de cavalo. Não há um figurino específico para *Siddha Karya*, uma vez que, no *topeng pajagan*, um único ator representa todas as demais máscaras e, algumas vezes, essa troca de personagem necessita de ser bastante rápida e precisa; dessa forma, um único figurino é utilizado para o espetáculo inteiro. Os referenciais e diferenciáveis são a máscara em si, as perucas ou adornos de cabeça e alguns objetos que podem tornar os personagens reconhecíveis.

A preparação do ator começa cedo, desde pequeno – em torno dos três ou quatro anos de idade. As crianças são ensinados os passos básicos para qualquer drama-dança. Geralmente, meninos começam aprendendo a dança *Baris* ou *Jauk*<sup>11</sup>, enquanto meninas aprendem os movimentos de *Redjang* ou *Legong*<sup>12</sup>. Esses ensinamentos, em sua maioria, são passados dentro das famílias por gerações de artistas, mas pais que entregam seus filhos à tutoria de um mestre dançarino também é uma realidade. A forma de treinamento corporal da coreografia se dá na mimese dos movimentos do mestre até o discípulo conseguir reproduzir fielmente os passos. Neste ponto da evolução do aluno, o mestre age tal qual um manipulador de marionetes articulando o corpo do aprendiz até a precisão dos movimentos se estabelecer justa em conjunção com a música. O ator de *topeng* passa por diversas etapas até ter a capacidade de aprender a máscara de *Siddha Karya*, por ser a última personagem a aparecer na apresentação do drama-dança e, por ter a função mais importante, também é a última a ser ensinada pelo mestre que qualifica o aluno apto a receber tal ensinamento. O aprendiz precisa compreender toda a estrutura musical, toda a filosofia e religião contidas na forma, a improvisação das máscaras cômicas, a complexi-

---

<sup>11</sup> O *Baris* é a dança do guerreiro dos deuses e apresenta uma coreografia difícil, desenvolvendo qualidades como força e equilíbrio em movimentos ríspidos e combativos. É comum ver meninos ainda muito jovens desenvolverem habilmente uma coreografia de tamanha potência energética. É considerada a dança básica masculina. O *Jauk* é um personagem de máscara apresentado dentro de outra forma de dança-drama de máscaras, chamada *Calonarang*, em que a narrativa principal é o embate entre o bem e o mal por meio das figuras do monstro protetor das vilas de Bali – o *barong* – e a bruxa maléfica disseminadora de pragas e demais pestilências – *Rangda*. A conclusão desse embate, ao contrário da visão ocidental, não demonstra o bem sobressaindo o mal, e sim um empate de forças que reestabelece o equilíbrio do mundo humano e sensível.

<sup>12</sup> *Redjang* é uma dança feminina sagrada de movimentos leves, fluidos e controlados, em que o objetivo é agradar aos deuses e evitar doenças, apaziguar demônios e manter a ordem do mundo. Na vila de Batuan, em uma certa época do ano, todas as mulheres que não estiverem em seu período menstrual dançam no templo todas as noites por incontáveis horas por um período de aproximadamente dois meses. O *Legong* é também uma dança feminina que conta a história da princesa Rangkesari e do rei Lasem. Miguel Covarrubias (1972, p. 224) relata que a dança é “o arquétipo da delicadeza feminina, o *legong* é o mais refinado das danças balinesas”.

dade de todas as línguas utilizadas<sup>13</sup> e todo o desenvolvimento técnico das personagens até adentrar os estudos de *Siddha Karya*; afinal de contas, o *topeng* só existe por causa dessa personagem. *Siddha Karya* é o que interessa na realidade, o resto é apenas uma introdução ao momento da benção cerimonial.



**Figura 2:** Apresentação de *topeng* do mestre I Made Djimat com máscara de *Siddha Karya* em Batuan, Bali. Arquivo pessoal.

Uma vez dominada a técnica, o ator pode se sentir livre para brincar e adaptar a coreografia dos personagens; contudo, essa margem de alteração só pode ser concebida dentro da linguagem estilizada estabelecida e do padrão de movimentos relativos àquela máscara. Não cabe, dentro das artes tradicionais balinesas, uma total inovação da coreografia ao bel prazer do ator; mais uma vez, trata-se de uma arte em que a precisão da forma é admirada. A coreografia de *Siddha Karya* é complexa e divertida e exige muito do domínio corporal do executante, assim como uma escuta elaborada para as diversas batidas e estímulos do *gamelan*. Os movimentos são conduzidos a partir de uma construção nova de eixo, em que há um desencaixe da pélvis que se inverte para trás, pontuações sutis e cortantes da cabeça, angulação de braços e vetores de forças contrárias entre dedo médio, cotovelo e escápulas e, conseqüente, expansão do plexo solar. Os músculos internos das coxas estão sempre ativos e rotacionados para fora, estabelecendo justa tração com os dedos dos pés tensionados para cima. As mãos espalmam-se tal qual como se empurrassem uma parede e os dedos movimentam-se como se possuíssem vida própria. O andar assume várias formas quase cômicas que ressaltam, ainda que para uma linguagem altamente estilizada, a não convencionalidade da personagem.

Ao pronto momento em que aparece em cena, crianças correm e gritam, enquanto *Siddha Karya* as persegue, eventualmente capturando uma delas. A criança capturada recompensa *Sid-*

<sup>13</sup> O ator de *topeng* utiliza sete línguas diferentes durante uma apresentação: *kawi*, sânscrito, indonésio, balinês baixo, médio e alto e javanês.

*dha Karya* com incontáveis moedas chinesas. Trata-se de um acordo conhecido, certa convenção, pois não há o medo pela personagem e sim o jogo entre demonstrar o susto e o desespero, a fim de serem perseguidas e terem a sorte de serem capturadas. Inicia-se, então, a coreografia, onde mímicas de atos religiosos são realizadas e o uso recorrente de um pedaço de pano branco com as escrituras *Ang Ung Mang*<sup>14</sup> circundando a imagem de Śiva pontuam a coreografia. A coreografia em si não deve ser longa: o ato principal e mais aguardado ainda está por vir, pois é o momento do *topeng* que todos esperam. De um pequeno recipiente metálico, *Siddha Karya* joga ao público arroz cru<sup>15</sup>, moedas chinesas<sup>16</sup> e água sagrada. Após abençoar todos os presentes e proferir algumas palavras de cunho sagrado em *kawi*, *Siddha Karya* finaliza com imenso sucesso o drama-dança *topeng* e sacraliza a cerimônia.

## 5 Considerações finais

Tal estudo sobre a máscara de *Siddha Karya* e, de modo geral, do *topeng* (assim como as demais drama-danças balinesas) é considerado novo em relação ao teatro mundial. Um dos primeiros escritos em livros sobre a vida sociocultural e religiosa sob uma visão antropológica sobre o povo de Bali vem em 1937 através da publicação de Miguel Covarrubias que, há menos de um século, proporciona o seguinte relato:

Eu perguntei repetidamente pelo significado deste personagem curioso (*Siddha Karya*), mas nunca recebi uma explicação satisfatória. [...] talvez seja derivado de algum personagem real, a lenda de um rei celibatário que gostava de crianças, mas as assustava devido sua aparência. Ser solteiro após a meia idade é considerado anormal em Bali. A máscara é muito sagrada ou possui algum poder mágico [...]. (Covarrubias, 1972, p. 249)

Não se pode negar que Covarrubias possuía um olhar bastante sagaz, pois seus “achismos” provaram-se imbuídos de lógica e coerência. Porém, parte dessa ignorância acerca das formas performativas orientais revela certo desinteresse que só começou a se reverter na década de 70.

Enquanto que há dez anos era extremamente difícil localizar uma apresentação de peça da Ásia em qualquer ano dado, os anos 1972-1973 assistiram a encenações de Kabuki<sup>17</sup>, em inglês, em não menos do que quatro escolas americanas [...] na Universidade de Kansas e na Universidade de Wisconsin [...]. (Pronko, 1986, p. x)

Ainda não se pode afirmar que, em termos de pesquisas no Brasil, exista uma vasta investigação do teatro balinês. Os materiais são escassos e não parece haver um interesse sobre o assunto. A máscara de *Siddha Karya*, assim como todo o universo que a compõe, passam despercebidos pelos estudos ocidentais e pelos atores, diretores e demais artistas do palco, diferentemente das tão tradicionais e prezadas máscaras e personagens da *commedia dell'arte*<sup>18</sup>, por exemplo. *Siddha Karya* representa todas as energias boas do universo e o poder de concretizá-

<sup>14</sup> *Ang Ung Mang* lê-se *Aum* ou *Om* (ॐ), e é um som sagrado e um símbolo espiritual, um *mantra* no Hinduísmo, Budismo e Jainismo. *Om* é um símbolo espiritual (*pratima*) referindo-se ao *Ātman* (Ser) e *Brahman* (a Realidade última, espírito supremo, princípio cósmico, conhecimento ou Realidade).

<sup>15</sup> O arroz é a base de cultivo da ilha de Bali e alimento fundamental a todas famílias. É usado para diversos fins religiosos e compõe as oferendas dedicadas aos deuses. É comum ver o cidadão balinês comer o arroz em meio à prece e, ao fim do rito, fixar alguns grãos no centro da testa, base do pescoço, pulsos e atrás das orelhas. Arroz é sagrado e sua presença nas cerimônias relaciona-se ao agradecimento pelos alimentos e ao desejo de abençoar os inúmeros campos e plantações da ilha.

<sup>16</sup> Acredita-se que o primeiro contato dos chineses com a ilha de Bali ocorreu ainda antes de qualquer documentação escrita, anterior ao século IX. Já no século IX, há ocorrência das moedas chinesas no contexto da vida balinesa. Nos dias atuais, tais moedas não são mais usadas com o valor monetário, mas, ainda assim, são vendidas no mercado e muito usadas em cerimônias. Eiseman (1990b, p. 116) relata que “Elas [as moedas chinesas] eram feitas de bronze, e para o povo balinês todos os metais contém poderes místicos”. São utilizadas em cerimônias como símbolo de fartura, prosperidade e riqueza.

<sup>17</sup> Teatro japonês do século XVII, em que histórias são narradas através do canto, dança e dramaticidade e personagens são representadas por sua elaborada maquiagem.

<sup>18</sup> Forma de teatro itinerante surgido na Itália por volta do século XIV em que atores de máscaras improvisavam, a partir de uma partitura narrativa, situações da vida cotidiana. Um dos personagens imortalizados por tal linguagem é a máscara de Arlequino.

las, e a ligação que estabelece entre as forças mundanas e espirituais sagradas é de imensurável poder espetacular. O teatro ocidental, aproveitando as palavras de Antoin Artaud, poderia muito bem aprender algumas lições com o teatro balinês e sua intrínseca e necessária fusão entre a arte e a vida. Pronko (1986, p. 12) afirma que “em Bali, talvez mais do que em qualquer cultura conhecida, a dança é algo central e orgânico à vida da comunidade”. Além desse aspecto de um “teatro total”, Pronko apresenta uma explicação para esta terminologia quando se refere ao teatro oriental como um todo, mas que pode ser utilizada especialmente ao teatro balinês se levar-se em consideração todas as premissas de um teatro religioso que interfere em todas as camadas da vida do cidadão: “[...] um teatro total não deve ser dirigido a um segmento único de uma sociedade. Precisa ser um verdadeiro teatro do povo, abrangendo o iletrado, de uma parte, o intelectual, de outra, e incluindo os grupos situados entre estes extremos” (Pronko, 1986, p. 173).

Ainda assim, no mundo, enxerga-se a arte asiática como exótica em vez de analisá-la a partir de suas próprias especificidades e de seus contextos geopolítico, sociorreligioso, filosófico e histórico. O *topeng* é apreciado por seu estigma de arte marginal e excêntrica. O teórico de artes japonês Inaga Shigemi levanta questões bastante pertinentes em seu artigo chamado *A história da arte é globalizada?* (Shigemi, 2011), sobre a centralização da arte no eixo europeu e norte-americano e a marginalização das demais culturas. Shigemi reflete sobre a autoridade das grandes potências no mercado da arte, que conferem o carimbo de qualidade às produções internacionais ditando, assim, o que merece ser visto pelo mundo e o que não é digno de receber o selo da consagração. O artigo refere-se diretamente ao contexto da arte asiática, mas não se pode deixar de notar certa semelhança de “periferia” no contexto latino-americano. Shigemi afirma que a arte asiática, ainda hoje, precisa de um aval europeu e norte-americano para ser reconhecida como arte no mundo e, mesmo quando conseguem se inserir no contexto mundial, ainda precisam ser taxadas como formas artísticas exóticas. Sem sombra de dúvidas, o *topeng* ainda não recebeu esse passe livre ou, então, não lhe foi dada a devida atenção. Espera-se que tal condição reverta-se e que se possa, no Brasil, ter maior acesso à cultura balinesa, principalmente aos seus dança-dramas que, em diversos fatores artísticos, pode contribuir para a cena contemporânea e para a formação dos atores no que diz respeito à técnica expressiva.

### Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- COVARRUBIAS, Miguel. *Island of Bali*. London: Oxford University Press, 1972.
- EISEMAN JR., Fred B. *Bali Sekala & Niskala: essays on religion, ritual and art*. Singapore: Tuttle Publishing, 1990.
- . *Bali Sekala & Niskala Volume II: essays on society, tradition and craft*. Singapore: Periplus Editions, 1995.
- PRONKO, Leonard C. *Teatro: leste & oeste*. Perspectivas para um teatro total. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- RACKI, Christian. *The sacred dances of Bali*. Bali: CV. Buratawangi, 1998.
- SHIGEMI, Inaga. A história da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente. Tradução de Marco Souza. Pp. 55-85, in: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (orgs.). *Imagens do Japão: pesquisas, intervenções, poéticas, provocações*. São Paulo: Japan Foundation; Annablume, 2011.