

# Pesquisa transcultural: experiências com o *golek wayang* sudanês de Java Ocidental<sup>1</sup>

Kathy Foley

Universidade da Califórnia – Santa Cruz (EUA)



Professor Dalang Abah Abeng Sunarya performing um exorcismo ritual (*ruwatan*). Dezembro de 1978. Babakan Ciparay, Bandung, Java Ocidental. Foto de Kathy Foley.

---

<sup>1</sup> Tradução de Marisa Napolini, atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. – UDESC.



*Wayang cepak* conta as histórias do ciclo islâmico e histórias locais. Amir Hamzah, tio de Maomé, em primeiro plano com seu *punggawa* (masculino) e Lady Bastari atrás. Foto de Kathy Foley.



*Wayang cepak*, por Dalang Otong Rasta, Foto de Andrew Weintraub.

**Resumo:** Estudar a arte no final da década de 1970 exigia que aprendêssemos a apreender uma arte complexa em um idioma *golek wayang* local a partir de praticantes de uma aldeia cuja prática não correspondia ao modelo acadêmico do lugar. Língua, música, cultura, dança, dimensões espirituais e histórias complexas precisavam ser absorvidas e se tornaram uma base estrutural para a realização dessa rica arte do *dalang* sudanês de Java Ocidental.

**Palavras-chave:** *Wayang golek*. Boneco de varas sudanês. *Dalang*.

**Abstract:** Studying the performing art of *wayang golek* in the late 1970s required learning how to learn a complex art in a local language from village practitioners whose practice did not correspond to the model expounded by the local academic. Language, music, culture, dance, spiritual dimensions, and complex stories needed to be absorbed and became building blocks toward performing this rich art of the Sundanese *dalang* of West Java.

**Keywords:** *Wayang golek*. Sundanese rod puppetry. *Dalang*.

Aos vinte e três anos, eu conheci o *wayang golek* sudanês, um gênero de boneco de varas de Java Ocidental, através de um programa de verão financiado por um filantropo da Califórnia, Samuel Scripps. Apaixonado pelas artes do Sul e do Sudeste asiáticos, Scripps fundou o Centro de Música do Mundo, um programa de verão, no qual grandes artistas asiáticos davam aulas. *Dalang* Rutjita era um mestre de escultura que vivia em um povoado de Java

Ocidental, na Indonésia, que nos deslumbrava (seus cinco alunos) com a dança realista de suas figuras esculpidas cuidadosamente. Ele não falava inglês, apenas um pouco de holandês. Felizmente, havia uma estudante holandesa (Klara Braekel), que era fluente em indonésio, e ela traduziu o nosso trabalho naquele verão de 1974, cena por cena, através de uma única *lakon* (peça). Tentamos fazer com que os bonecos caminhassem de acordo com o tipo de personagem (refinado, semi-refinado, forte, demônio). Ouvimos as canções de Pak Rutjita'smood (*kekawen*). Era evidente para todos que esta era uma arte muito rica. Voltando à Universidade de Massachusetts-Amherst, onde eu estava seguindo um mestrado, fiz uma pesquisa bibliográfica e encontrei um pequeno artigo em holandês e um livro em inglês de 1947, tradução de uma obra sueca da artista Tyra de Kleen. Ela havia visto *wayang golek* rapidamente em uma plantação de chá enquanto viajava por Java no início do século XX. Suas imagens eram ótimas, mas a informação era mínima.



*Wayang golek* por Kathy Foley, na Universidade de Santa Cruz. Gamelan. Foto de Kathy Foley.

Dada a falta de escritos sobre esse gênero artístico em línguas europeias nos anos 1970<sup>2</sup>, pensei que poderia ser um bom tema para uma tese de doutorado. Ingenuamente, imaginei que escrever sobre algo sobre o qual ninguém havia escrito ainda seria o ideal. Olhando para trás, percebo que isso mostra a minha falta de experiência: contar com materiais já criados e organizados por pesquisadores que vieram antes de você economiza uma quantidade enorme de tempo e energia. Tornar-se parte de um grupo de discussões faz com que tanto a pesquisa quanto seu compartilhamento sejam mais compreensíveis. Mas eu, sendo jovem e estando cansada de longas horas em bibliotecas, escolhi estudar um gênero em uma língua e uma cultura que eu não conhecia. Eu também tinha estudado o teatro de sombras balinês *wayang kulit* naquele verão de 1974, mas deixei este tema para o dr. Frits de Boer, da Universidade Wesleyan, e Larry Reed, um cineasta, que estavam estudando com o mesmo professor que eu, Sumandhi. Eles haviam começado antes de mim e desde então têm contribuído para a nossa compreensão daquela arte. Eu percebi que o *kulit wayang* javanês já dispunha de uma longa literatura que havia começado com os holandeses no final do século 19, e um grupo crescente de artistas e estudiosos estadunidenses o estavam documentando (Mark Hoffman e Roger Long estavam atuando como um *dalang* norte americano no estilo javanês, Benedict Anderson (1965), juntamente com James Bandon (1970), que foi meu orientador, havia publicado sobre essa complexa tradição da corte javanesa central). Eu pensei que, ao escolher *wayang golek*, eu poderia fazer algo que ainda não havia sido feito, e eu não me arrependo da minha escolha.

Tentei me preparar: estudei indonésio e fiz aulas de dança e música *gamelan* javanesa na Universidade do Havaí com o etnomusicólogo Hardjo Susilo. Estudei *wayang* javanês no Havaí com Roger Long. En-

---

<sup>2</sup>TQuando eu terminava a minha dissertação (1979), dois trabalhos que se relacionavam foram publicados pelos colecionadores que trabalhavam com iconografia (Ver Seltmann e Gamper 1980; Buurmann 1980). Em seguida, Andrew Weintraub (2004) publicou sobre os aspectos musicais do *wayang golek* e recentemente a antropóloga francesa Sarah Adrieu (2012) publicou sua dissertação. Minha dissertação (1979) foi utilizada por eles. Ela trata em muitos detalhes sobre os aspectos da arte do teatro/narrativa.

tão, fui para Java Ocidental com o desejo de me concentrar no palhaço<sup>3</sup>. Enquanto quem faz pesquisa antropológica normalmente é preparado para ter um assistente de pesquisa para facilitar a sua interface com a língua e a cultura, eu tinha sido treinada só nas artes e estava acostumada a aprender na prática. Fui inserida em uma classe que estava aprendendo *wayang golek* em uma escola de Ensino Médio voltada para as artes (Sekolah Menengah Karawitan) em Bandung. Mas logo percebi que, devido às políticas educacionais, os *dalang* (mestres bonequeiros) – que nesse período raramente tinham estudado além do Ensino Fundamental – não eram considerados “educados” e, portanto, não eram contratados para ensinar regularmente na escola. As pessoas que estavam ensinando não tinham uma formação *dalang* e, uma vez que grande parte da sua própria educação tinha vindo de professores de Java Central, eles não refletiam profundamente a prática *wayang golek* sundanesa (Ilhas de Sunda), mas muitas vezes repetiam obviedades de Java Central. Uma vez que um bonequeiro bem-sucedido poderia ganhar em uma noite o que um professor levaria mais de cinco meses pra ganhar, nenhum *dalang* bem-sucedido teria tempo ou energia para ensinar em uma escola ou mesmo dar aulas particulares. Os maiores *dalang* daquele tempo atuavam oito horas por noite e quase todas as noites.

As coisas eram ainda mais complicadas pelo fato de que o *wayang* é uma arte que desenvolveu noções de sigilo. Esta cultura de reticência vem de diversas fontes – tradições tântricas das artes, proteção pessoal, complicações políticas, etc. Em parte, ela é pensada para manter o poder nas famílias (tanto ritual quanto econômico). Por exemplo, um dos indivíduos que em algum momento foi meu professor (Abah Abeng Sunarya) dizia ter 300 alunos – no entanto, ficou claro que alguns mantras importantes em rituais (*ruwatan* ou apresentações “seguras”) eram compartilhados apenas com os filhos. E ele estebelecia diferenças entre seus filhos. Seu filho mais

---

<sup>3</sup> Quando eu percebi que isso implicaria fazer uma crítica política contra a Nova Ordem do presidente Suharto, seguindo as indicações da personagem, e o meu material poderia pôr em risco bonequeiros em um período politicamente frágil, eu mudei o foco da minha escrita.

velho, Ade, cujo temperamento ele considerava estável e sério, recebeu mais. Alguns de seus filhos mais jovens (Asep Sunandar e Iden Subasrana) só trabalharam com seu livro de mantras quando se sentaram comigo em 1978, depois que seu pai decidiu compartilhar alguns (não todos) desses textos que ele geralmente lia em voz baixa durante uma apresentação.

Há outros aspectos desta tradição de “segredo” que, creio, se relacionam com muitos dos padrões de professor (*guru*) – aluno (*murid, siswa*), relacionamentos que fazem parte de gêneros teatrais tradicionais asiáticos e estão ligados às tradições tântricas do Budismo, Hinduísmo ou a correntes místicas do Islã (Sufi). Esses padrões de sigilo são encontrados no teatro de bonecos, na dança e na música do Bunraku e do Nô japonês, no *tolpavakuttu* (bonecos de couro) indiano e no Kathakali, em Kerala. Certamente, existem no *wayang* indonésio (bonecos) e no *topeng* (dança com máscara). Nessas artes, a expectativa é de que o aluno seja hiperativo na busca, na intuição, na observação. Quando o aluno sabe fazer as perguntas certas, o professor está lá para afirmar se o aluno está no caminho certo. Grande parte deste sentido de busca é construído no *wayang golek*. O *dalang* fala através dos 5 “S”: *sinder* (falando obliquamente ao criticar), *silib* (analogia), *siloka* (metáfora), *sasmita* (sinal) e *simbul* (símbolo). O *dalang* revela tudo, mas só os iniciados/perceptivos recebem plenamente. O percurso indireto faz parte da cordialidade e do bom comportamento no pensamento sudanês. As mensagens são enviadas obliquamente. O movimento é bonito quando é curvo. A única coisa que se move em linha reta são os demônios. O costume estadunidense de olhar as pessoas diretamente nos olhos e falar sem rodeios ou dar-lhes conhecimento quando estão preparados para entender é *kasar* (áspero, de baixa classe). No *wayang*, apenas os ogros e, por vezes, os palhaços falam e agem diretamente. O conhecimento real é mais sutil e refinado (*alus*), as pessoas se movem e se comunicam indiretamente. O conhecimento que é fácil vale pouco. Além disso, durante o período de Suharto (1965–1998), os *dalang* foram especialmente cuidadosos, uma vez que muitos mestres bonequeiros e outros artistas foram

mortos, presos ou banidos da cena artística devido ao fato de terem sido de alguma forma associados ao Partido Comunista da Indonésia (PKI) antes de 1965, um partido que foi muitas vezes favorecido pelo governo anterior. Os *dalang* protegiam o conhecimento e a si mesmos.

Os materiais também apresentavam problemas. Esta foi uma tradição oral. Enquanto a academia oficial se ocupava de imprimir listas de personagens e *lakon* (histórias) potenciais para *wayang*, o seu material, que fazia parte da sua formação acadêmica e que era usado para o avanço dentro da estrutura educacional, através de publicações, precisava ser usado com cuidado, uma vez que se tratava muitas vezes de uma reformulação de materiais de ensino ou de ideias de Java Central, e não correspondia à prática dos bonequeiros sundaneses que eu estava vendo. Por exemplo, a literatura acadêmica falava sobre “*patet*” (mudança da nota dominante com a qual as canções se iniciavam) à medida que a apresentação se configurasse em uma estrutura em três partes. Essa mudança modal é parte do *wayang* de Java Central, mas não era praticada em Sunda, e o *dalang* que eu conhecia não se lembrava de jamais ser utilizado. No entanto, as discussões acadêmicas assumiam que esta era a prática-padrão. Eu me dei conta de que a literatura precisava ser testada continuamente na prática.

Eu tinha muito a aprender. Qualquer nativo que viesse estudar *wayang* já deveria ser bem versado em música do *gamelão* (orquestra de gongos) e capaz de dançar com uma compreensão de como os tambores interagem com o movimento do dançarino/boneco. Eles teriam internalizado pistas para iniciar e parar a orquestra. Além disso, deveriam ter algum conhecimento de javanês antigo (*Kawi*), que muitas vezes provia as raízes das palavras das letras usadas no mantra que eram tidas como as mais potentes para os rituais. Os próprios *dalang* não entendem completamente essas passagens e aprenderam de tanto ouvir as palavras nas apresentações. Poucos dentre eles tentariam uma tradução direta dessas passagens importantes, embora às vezes eles dêem aproximações da forma como eles as entendem. E, claro, eu logo percebi que a língua sundanesa era a chave: se eu



só usasse o indonésio, a língua nacional, eu nunca chegaria perto.

Assim, como jovem pesquisadora, eu me vi em uma forma complexa com uma tradição de conhecimento secreto, que raramente correspondia exatamente ao que a literatura sobre o assunto dizia. Tratava-se de uma arte com uma enorme complexidade de repertório realizada em um momento de mudança das práticas com a modernização e a complexidade política. E era em uma língua que eu não conhecia.

O que fazer: eu me mudei o mais rápido que pude da cidade onde as pessoas falavam principalmente indonésio para uma aldeia onde todos falavam sudanês. Eu encontrei lições que missionários haviam desenvolvido quando começaram a aprender a língua. Eu trabalhava diariamente com uma mulher, abandonada pelo marido quando ele tomou uma segunda esposa, que se tornou minha professora de língua, e juntas, laboriosamente, palavra por palavra, traduzimos livros sundaneses sobre bonecos, transcrevemos e traduzimos espetáculos que eu gravei. Não havia dicionários sudanês-inglês, então eu ia de sudanês para indonésio e depois para inglês. Fiz aulas de dança na esperança de que, ao fazer os movimentos em meu próprio corpo, eu pudesse descobrir como traduzi-los para o boneco e depois analisá-los. Consegui estudar *wayang cepak* (um gênero impopular e, portanto,



*Wayang cepak* por Dalang Otong Rasta. Foto de Andrew Weintraub.

raramente apresentado) com Dalang Otong Rasta. Devido à natureza “impopular” de sua arte, ele tinha tempo para dar aulas particulares e disposição para compartilhar informações (que ele achava que poderiam desaparecer por falta de alunos interessados).

Tive *insights* que também poderiam servir para o mais popular *wayang golek purwa*. Em todos estes esforços, eu procurei pagar aos professores um valor que não era perdulário, mas era generoso. A minha bolsa de estudos era geralmente maior do que os moradores locais normalmente recebiam. Eu também tentava mostrar a fidelidade que os professores esperavam. Esta lealdade e a confiabilidade precisam ser mostradas, e a obrigação para com o guru é um compromisso para toda a vida. Você só o paga ensinando alguém. Eu achei que era importante explicar aos professores que gostaria de permanecer respeitosa, mas, para que pudesse compreender o panorama geral, eu precisava ver apresentações de outros *dalang* e fazer entrevistas com eles. É claro que esse tipo de comportamento não é normalmente valorizado na relação *aguru-murid*. Mas, como pesquisadora internacional, eu tive sorte de meus professores terem me dado abertura.

Quando não estava fazendo aulas, eu viajava com as trupes de bonecos por Java Ocidental nos grandes caminhões enviados para a companhia. Eu viajei principalmente com a trupe de um *dalang* emergente, Asep Sunandar Sunarya (1955–2014). Ele estava prestes a se tornar um *dalang* “superstar”, e hoje muitos vídeos do Youtube documentam suas apresentações com, por exemplo, “Wayang Golek Bobordoran [Comédia de] Asep Sunandar Sunarya-Cepot Cawokah”, que teve 981.078 *hits* em 4 de janeiro de 2016. Mas naquela época ele era apenas emergente. Os músicos iriam me ensinar uma canção a caminho de uma apresentação, então, quando a cena do palhaço surgisse naquela noite, eu seria chamada para cantar. Sentei-me no palco ao lado das cantoras, às vezes tocava gongo (já que integrantes da trupe tentavam de forma provocativa me fazer tocar na hora errada), cantava ou conversava com os bonecos de acordo com a cena. Como naquela época eu era uma estudante na Universidade do Havaí, um canto *bula* logo

se tornou parte do espetáculo. Logo me vi recebendo cartas de fãs de toda Java Ocidental com pedidos de certas músicas como parte da minha “especialidade” (*kostim*).

A ida às apresentações geralmente era uma atividade que durava um dia e uma noite inteira, com uma apresentação de um aprendiz das 14h às 17h e depois o evento principal, que ia das 21h às 5h da manhã. Eu registrei em torno de cem apresentações, assisti a festivais de teatro de bonecos, fiz entrevistas formais com cerca de noventa artistas, críticos e trabalhadores da cultura, esperando que isso pudesse melhorar o meu entendimento das particularidades dos meus professores de *wayang golek cepak* (Dalang Otong Rasta) e *wayang golek purwa* (Abah Abeng Sunarya). Eu lia tudo que podia encontrar e comparava com a prática, e ouvi muitas transmissões de rádio e muitas fitas-cassete com áudio de apresentações de *wayang golek*. Antes de deixar a Indonésia, eu fiz uma apresentação de *wayang golek cepak* para uma cerimônia de circuncisão que meu professor Dalang Otong Rasta estava realizando com sua família. A plateia estava estranhamente silenciosa ouvindo a minha atuação em sudanês. No dia seguinte, enquanto eu manobrava minha motocicleta, todas as crianças gritaram: “*Ibu Dalang* (sra. *Dalang*)! *Ibu Dalang*!”.

O *feedback* final foi: “Nada mau para uma mulher”. Eu percebi que, enquanto eu achava que as pessoas iriam comentar que eu era uma estrangeira, o que mais causou estranheza foi o fato de eu ser uma mulher fazendo *wayang golek*.

Eu continuei a visitar Java Ocidental, e a apresentar e escrever sobre este importante gênero, bem como sobre outros tipos de teatro de bonecos asiáticos. Eu atuo com músicos sundaneses ou estadunidenses estilo sudanês quando um *dalang* anglófono é necessário<sup>4</sup>. Mais recentemente, tenho feito pesquisas sobre *wayang kelantan*, na costa leste da Malásia, um gênero que foi proibido

---

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, uma apresentação do Smithsonian Museum em Washington, D. C., em 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=xDiH8ktqZu8>

pelo governo local islâmico desde 1991 como “*syrik*” (adorar uma divindade além de Deus) por causa de sua cerimônia de abertura animista e o uso de personagens do *Ramayana*.

Meu conselho para pesquisadores que trabalham na perspectiva transcultural é se preparar com antecedência da melhor maneira possível, mas estar pronto para jogar fora as suas expectativas ao chegar ao seu local de pesquisa. O que os livros dizem pode ter sido escrito por pessoas que não conhecem realmente o seu gênero/tema, então verifique se a prática realmente corresponde. Não espere que os professores saibam como ensinar sua arte: você não tem bagagem para fazer perguntas normais. Você deve ensinar-se a ouvir (o método na música, o subtexto do que seu professor diz e as intenções não declaradas do que está acontecendo no espetáculo), a ver (como a dança de bonecos é discriminada, que significado têm os personagens, quais são os significados exotéricos e até mesmo esotéricos) e a entender (a dinâmica política, social, material e espiritual). Tome notas cuidadosas, mas deixe a sua análise real em suspenso até que você conheça a dinâmica política, cultural e de classe. Alguns assuntos podem ser impossíveis de ser abordados até que você se torne parte da família, e algumas respostas podem exigir décadas para surgir. Somente após a queda do presidente Suharto, em 1998, alguns dos meus informantes se sentiram confortáveis para comentar sobre questões de expurgos comunistas de 1965 ou o fato de terem sangue chinês. E mesmo agora essas conversas podem ser tensas.

Faça o que puder. Mas perceba que entender outra cultura é um pouco como ser um bebê de novo, aprendendo a falar, a dançar, a ouvir e a ver de forma diferente. A prática diária e a disciplina ajudam. A teoria pode ajudar uma análise eventual, mas muitas vezes as teorias geradas pela perspectiva judaico-cristã ou a universidade ocidental secular não são facilmente aplicáveis às realidades do Islã místico ou de uma cultura de aldeia no outro lado do globo. Deixe a teoria crescer a partir da prática com bonecos/pessoas e estar ligada a ela.

À medida que fiquei mais tempo em Sunda, as pessoas começaram a dizer que eu poderia realmente “comer arroz”. Di-

ziam em tom de aprovação que, com o tempo, a minha pele estava ficando mais escura e meu nariz, mais chato. Um colega aprendiz de *dalang* me aconselhou a “dormir pouco, jejuar e meditar” para compreender a arte – isto é parte do regime espiritual para um aprendiz de bonequeiro. Ainda hoje, quando penso sobre a arte, esta máxima é válida para chegar ao coração do *wayang* ou talvez para qualquer tema de pesquisa. Você deve abrir tudo, seus olhos, ouvidos, sentidos, coração, mente. Se você puder fazer isso, você começará a entender. E quando você tiver terminado, vai descobrir que esta não é mais a arte do “Outro”, ela se transformou em alguém diferente – um *dalang*.

### REFERÊNCIAS

- ANDRIEU, Sarah Anais. *Corps de bois Souffle Huamain: Le Theatre de Marionnettes Wayang Golek de Java Ouest*. Rennes: Press Universitaires, 2012.
- ANDERSON, Benedict O. *Mythology and Tolerance of the Javanese*. Ithaca: Cornell [Modern Indonesia Project], 1965.
- BRANDON, James R. *On the Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970.
- BUURMAN, Peter. *Wayang Golek: De Fascinerendde wereld ban het klassieke West-Javaanise poppenspel*. Alphen an Rhein: Sijthoffthe, 1980.
- BUURMAN, Peter. *Wayang Golek: Entrancing World of Javanese Puppet Theatre*. Singapore: Oxford University Press, 1988.
- De KLEEN, Tyra. *Wayang (Javanese Theatre)*. 2nd ed. Stockholm: Gothia, 1947 [1937, in Swedish].
- FOLEY, Kathy. *Wayang Golek Sunda: Rod Puppet Theatre of West Java*. PhD, Univ. of Hawai'i, 1979.
- FOLEY, Kathy. The Origin of Kala: A Sundanese Wayang Golek Purwa Play by Abah Sunarya and Gamelan Giri Harja I *Asian Theatre Journal* 18, 1 (Spring 2001):1-58 DOI: 10.1353/atj.2001.0002.

FOLEY, Kathy. Mastering the Macrocosm: Indonesian Wayang and the Origin of Kala. In *Puck N. 14 - Les mythes de la marionnette*. Charleville-Mézières: Institut Internationale de la Marionnette, 2006.

WEINTRAUB, Andrew. *Power Plays: Wayang Golek Puppet Theater of West Java*. Athens: Institute of Southeast Asia Studies, 2004.

SELTMANN, Friedrich and Werner GAMPER. *Stabpuppenspiel auf Java: Wayang Golek*. Zurich: no publisher, 1980.