

gedia che essenzialmente si interroga sul rapporto ambiguo tra la realtà e la sua rappresentazione.

Amleto è un uomo solo con i suoi interrogativi sul senso dell'esistenza, sballottato tra l'essere e l'apparire, ed è il regista del suo teatro tutto interiore: attore e regista di sé e degli altri, in una stanza della mente contornata da pannelli rossi che sono a metà tra le mura imbottite di un manicomio e le soffici pareti di tessuto irrorati di sangue che si squarciano rivelando folgoranti visioni dei fantasmi che egli stesso evoca.

Il suo spettacolo ha una struttura circolare che inizia e finisce con le prove della scena del duello finale con Laerte.

Le spade sguainate chiuderanno la tragedia, quando tutti di nuovo cadranno, corpi in scena e statue sulla scacchiera: solitudine di chi, nel disperato rifiuto di un mondo delittuoso, trova unica soluzione nel rito scenico, nella reiterazione di quel gioco serio che è il teatro.

GIOVANNA AL ROGO di Maria Grazia Cipriani

Lo spettatore si trova fisicamente nella cella insieme con Giovanna e i suoi carnefici, una cella di terra battuta, chiusa in un emiciclo legnoso da cui emergono, a tratti, oggetti, statue, e il simbolo stesso del rogo, un fantoccio che s'incendia...

Una cella in cui la Pulzella d'Orleans attende la condanna a morte, tra visioni e ricordi, soprusi ed umiliazioni: una condizione di una donna che con troppa facilità storicizziamo, collocandola in un passato che non è ancora finito.

La scenografia, anticipa già le fiamme. Nera, bruciata, senza nessuna invenzione di salvezza: conosciamo già la fine.

Se allo spettacolo togliamo i nomi, le date, questo diventa realtà, una realtà ancora raccontata da qualche angolo di mondo, in qualche sotterraneo neppure troppo lontano...

Da pesquisa teatral em Bali à direção de *Bali Dream* na Universidade de Butler, EUA¹

I Nyoman Sedana
Indonesian Arts Institute (Bali)



¹ Tradução de Marisa Naspolini, doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC; e Marcos Heise, jornalista, graduado em Comunicação Social.



PÁGINAS 185 e 186: *Bali Dream* (2012). Direção de I Nyoman Sedana. Fotos de Glen Thoreson.



Resumo: Este artigo analisa o papel e a trajetória do diretor de arte desde o início da pesquisa teatral em Bali até a direção de *Bali Dream*, uma produção de teatro que utilizou bonecos, máscaras, coro e objetos animados. O espetáculo estreou em novembro de 2012 na Universidade de Butler, em Indianápolis, nos EUA. Compartilhando experiências detalhadas do diretor, este artigo apresenta uma descrição do processo criativo na realização de *Bali Dream*. Essa trajetória inclui o desenvolvimento inicial na aldeia balinesa, em seguida no Instituto de Arte Indonésia de Bali (ISI Denpasar) e no campus da Universidade de Butler com estudantes de teatro estadunidenses. Em última análise, este artigo compartilha como o papel de diretor pode ser preparado para um espetáculo como *Bali Dream*, bem como as respostas criativas e necessárias para enfrentar os desafios e experiências de trabalho em constante processo com os estudantes universitários e crianças de aldeias do Oriente e do Ocidente.

Palavras-chave: Teatro Oriente-Ocidente. Encenação teatral. Processo de criação. *Bali Dream*.

Abstract: This article examines the role and trajectory of the art director from initiating theatre research in Bali to directing *Bali Dream*, a main stage theatre production that utilized puppets, masks, choir, and animated objects. The show premiered in November 2012 at Butler University, Indianapolis, USA. Sharing detailed experiences of the director, this article offers an account of the creative process undertaken in realizing *Bali Dream*. This development trajectory includes early development in the local Balinese village, then at the Indonesian Art Institute in Bali (ISI Denpasar), and at the campus of Butler University with the American student actors and actresses. Ultimately, this article shares how the role of director can prepare for a show like *Bali Dream*, as well as and the creative responses required to face the shifting challenges and experiences working with college students and village children from East to West.

Keywords: Theatre West-East. Theatrical staging. Creation process. *Bali Dream*.

Histórico e panorama geral da produção *Bali Dream*

A partir do momento em que o professor Valmor Níni Beltrame me convidou para escrever um artigo sobre a criação de *Bali Dream*, comecei a refletir sobre o que foi dirigir *Bali Dream*, que estreou em novembro de 2012, na Universidade de Butler. Eu passei algum tempo pensando sobre o que tudo isso tem a ver com a forma, o gênero e o conteúdo do texto de origem da peça: *Sonho de uma noite de verão*. Minha tradição balinesa me permitiu abordar a forma convencional da peça a partir de uma nova perspectiva, trazendo novas ideias para a postura corporal, movimento/linguagem corporal dos atores, a fala e a voz da essência de cada personagem. Minha tradição artística balinesa traz consigo imagens do príncipe ideal, das princesas, dos guerreiros, do Primeiro-Ministro e dos personagens populares, imagens que existem independentemente de uma peça ou história específica.

Ao mesmo tempo, por causa da minha educação ocidental, eu estava familiarizado com a peça. Desde a conclusão de um mestrado na Universidade de Brown em 1993 e de um doutorado na Universidade da Georgia em 2002, eu não me sentia mais confinado exclusivamente à narrativa oriental focada em dois grandes épicos, o *Mahabharata* e o *Ramayana*, e suas inúmeras crônicas misturadas com mito e história. Pelo contrário, eu me tornei mais aberto a todo o repertório dramático mundial. Como uma espécie de emissário cultural, eu frequentemente trago elementos estéticos orientais para o Ocidente e vice-versa, trago produtos ocidentais para o Oriente, particularmente Bali e Java. Por exemplo, em 1993 eu apresentei *Prometheus acorrentado*, a mais antiga peça existente escrita pelo dramaturgo grego Ésquilo (c.523-456 a.C.), usando teatro de sombras *wayang parwa*, a mais antiga forma teatral das ilhas de Bali e Java. Eu também publiquei um artigo sobre mitologia grega e bonecos balineses *wayang* na revista *Mudra* do campus. Além disso, desde 1989 eu ensino nossa arte balinesa indígena, especialmente mú-

sica de gamelão², *wayang golek*-bonecos, *wayang topeng*-máscaras e coro *kecak* para as comunidades e alunos de dezenas de escolas/universidades nos EUA e no Reino Unido.

Consequentemente, *Bali Dream* nasceu a partir de um diálogo entre o professor William F. Condee, da Universidade de Ohio, o professor William Fisher, da Universidade de Butler, EUA, o professor Leon Rubin, da Escola de Atuação 15th East, da Universidade de Essex, Reino Unido, e eu. Eu acho que o processo de *Bali Dream* começou em março de 2006, quando, pela primeira vez, abrimos o Módulo Bali para o mundo (BMW – Bali Module for the World) para os alunos da Universidade de Middlesex e, posteriormente, para os alunos da Universidade de Essex, no Reino Unido, liderado pelo professor Rubin. Além de ensinar e introduzir repertórios dramáticos balineses, nós incentivamos os alunos a colaborar com artistas locais, articulando histórias de vários países, incluindo obras de Shakespeare.

Logo após o primeiro BMW, eu trabalhei como artista convidado na Universidade de Iowa, a convite do professor Loyce Arthur, chefe do Departamento de Teatro e Design e, em seguida, trabalhei como professor visitante Glidden Rane na Universidade de Ohio, convidado pelo professor William F. Condee e trabalhando com ele, um professor sênior da Fulbright, que me apresentou ao professor William Fisher, chefe do Departamento de Teatro da Universidade de Butler. Através de uma série de e-mails, William Fisher, finalmente, fez com que o diretor do Jordan College of Arts, professor Ronald Caltabiano, me convidasse como o Artista de Teatro Internacional Visitante

² Gamelão é um conjunto de instrumentos, uma orquestra que acompanha os espetáculos de teatro de sombras e marionetes, danças, festas e cerimônias em Java e Bali. A maioria deles são gongos, tambores, metalofones, xilofones. Raramente são incorporados instrumentos de sopro e cordas. Tradicionalmente, o Gamelan acompanha o Dalang, Mestre da cerimônia, bonequeiro que atua só em toda a representação. Os músicos se postam em duas filas laterais ou distribuídos atrás da tela, próximos ao Dalang. <http://www.yale.edu/seas/Gamelan.html>. [Nota dos Tradutores]

(VITA – Visiting International Theatre Artist) de 2012. Tendo conhecido o meu trabalho através de Bill Condee, William Fisher decidiu convidar-me para dirigir uma produção de *Sonho de uma noite de verão*, enquanto eu estivesse na Butler, concentrando-me nas formas tradicionais do coro *kecak* balinês, nos bonecos *wayang golek* e no teatro de máscaras, *wayang topeng*³.

Pesquisa teatral na aldeia e no campus em Bali

Antes de receber o convite como VITA, eu havia explorado *Sonho de uma noite de verão* no campus com estudantes do ISI de Denpasar e da Escola de Atuação East 15th, e, antes disso, em Tegallingah, a minha aldeia natal, com crianças artistas locais. As crianças da aldeia que foram selecionadas eram em sua maioria alunos do Ensino Fundamental, entre 9 e 11 anos de idade, além de alguns alunos do Ensino Médio, entre 12 e 14 anos de idade, e um do jardim de infância. Essas crianças já haviam atuado como músicos da aldeia, dançarinos, bonequeiros *dalang* e/ou cantores dentro da minha organização, o Instituto de Artes Kamajaya. Havíamos trabalhado juntos em muitos contextos: cerimônias em templos, rituais domésticos, aniversários de escola, rituais *ashram*, encontros de museus e de negócios hoteleiros, e no Festival de Arte de Bali. Em nossos primeiros ensaios, a estrutura do enredo, a atuação, a coreografia e a composição sofreram variações ao longo do tempo. Nós mudamos o elenco diversas vezes, acrescentamos telas

³ Em 14 de fevereiro de 2012, William Fisher me enviou um e-mail: “Eu proponho que você foque em três coisas no decorrer das 10 semanas: 1) Kechak, 2) Bonecos, 3) Topeng... *Sonho de uma noite de verão* balinês – Eu acho que o mais importante neste projeto baseado ou inspirado em *Sonho de uma noite de verão* seria usar um texto que os alunos podem ajudar a escolher e trabalhar em cima, mas não deve ser só uma produção ‘com sabor de Bali’. Eu sei que você e Condee têm trabalhado na dramaturgia. Com foco nos três grupos de personagens: Os Enamorados (da Corte), as Fadas (habitantes de ‘outra realidade’) e os Mecânicos Rudes, e nos elementos da história ou histórias que possam usar os personagens. Há certamente vários modos de abordar isso. Eu acho que a sua direção e a sua estética devem predominar, tornando este um espetáculo verdadeiramente contemporâneo, atual”.

móveis ou um boneco *barong*⁴, e experimentamos coisas como música de bambu para a cena de Titânia bêbada e flertando com Bottom. Nós praticamos nos fins de semana e durante as férias escolares até que conseguimos definir o enredo final. Eu trabalhei identificando o motivo, a ação e a trajetória de um personagem ou grupo de personagens dramáticos em *Sonho de uma noite de verão* e, em seguida, na sua transformação em personagens dramáticos balineses. Então, no início de 2012, o professor William F. Condee nos visitou em Bali por cerca de um mês, durante o qual ele passou algum tempo participando de nossos ensaios na aldeia e me ajudando com a dramaturgia da peça.

Infelizmente, ele não teve a oportunidade de ver a nossa pesquisa com os alunos no campus do ISI. No campus, os nossos alunos tiveram muitas ideias ousadas para o espetáculo, mas faltou tempo para implementar várias dessas ideias nos ensaios do grupo. Na aldeia, tivemos mais tempo para ensaiar, mas faltava a coragem para experimentar ideias ousadas. Os artistas da aldeia eram mais conservadores do que as comunidades do campus, altamente críticos de qualquer expressão estética que se distanciasse ou se mostrasse contrária à sua convenção tradicional. Eu conhecia muito bem as plateias das aldeias balinesas, que só se interessam por assistir os personagens épicos como Rama, Rahwana, Arjuna, Bima e Duryadana. Preocupei-me com o fato de que eles achariam estranho ouvir nomes como Teseu, Hipólita, Oberon, Titânia, Píramo, Tisbe, o que me fez ter muita cautela para encontrar um lugar e contexto apropriados para encenar o meu *Sonho de uma noite de verão* na aldeia. (Da próxima vez, talvez meu filho deva dirigir e encenar um espetáculo no meu lugar. Suspeito que as pessoas provavelmente seriam mais tolerantes com as abordagens estéticas inovadoras do meu filho, porque ele é de uma nova geração).

⁴ Barong, personagem importante da mitologia balinesa; um dos deuses relacionados às forças do bem e em constante luta contra o mal, representado por Rangda. É um boneco/máscara manipulado, animado por homens que atuam e dançam escondidos sob seu imenso corpo. [N. dos Ts.]

Adaptações criativas e transformações de *Sonho de uma noite de verão*

Há muitas maneiras de apresentar aldeões ou personagens populares em um espetáculo balinês, tais como: *bondres*, quando estão mascarados, *panasar*, quando são servos da corte, *genjekan*, quando estão bêbados ou *dolanan*, se forem crianças, *bala-bala* ou *rewang-rewang*, quando estão em forma de boneco-*wayang golek*, etc. Em *Bali Dream*, eu decidi iniciar a peça com dezenas de aldeões, em vez dos seis mecânicos descritos no roteiro (Marmelo, Bottom, Flauta, Snug, Focinho e Faminto), ensaiando música de gamelão. Havia várias razões pelas quais eu decidi apresentar meus aldeões como músicos: qualquer gênero de arte cênica em Bali, com exceção do coro *kecak*, normalmente começa com uma abertura musical. Além disso, eu tinha tantos músicos aldeões que eu poderia ter uma cena dramática ou uma cômica e ter ao mesmo tempo música de gamelão.

Atuando como um músico que chegou atrasado, um percussionista interrompe o ensaio de gamelão na aldeia. Alguns músicos insistem em continuar a tocar, enquanto o resto começa a debater e criticar uns aos outros por causa do ensaio lento e dos integrantes que faltaram ou estão atrasados. No clímax, quando os músicos estão prestes a se esbarrar, o narrador e o músico líder de repente aparecem, acalmando seus músicos, para que possam mostrar a todos o convite oficial para que se apresentem na cerimônia de casamento do príncipe Teseu dentro de quatro dias. Os músicos concordam em retomar o ensaio enfocando nos itens que eles tocarão na cena de amor trágico de Píramo e Tisbe. Como no teatro musical, a maioria dos músicos canta alternadamente com as meninas cantoras sob a narração de um narrador solo, o *dalang*, embora, ocasionalmente, todos eles cantem, simultaneamente, como um coro monofônico. Em vez de simplesmente representar Píramo e Tisbe, foi possível ter estas crianças artistas da aldeia atuando com e sem as máscaras-*wayang topeng* e *barong*, o coro *kecak*, os bonecos-*wayang golek*, etc., encenando a mesma peça com mídias variadas.

Depois de representar este teatro musical, todos os aldeões deixam a música de gamelão e se transformam em um coro *kecak*, movendo-se dinamicamente para apresentar o poder mágico de Oberon. Como ainda se pode ver na apresentação ritual na aldeia de Camengaon, hoje, este canto *kecak* tem sido empregado para acompanhar a dança de transe *sanghyang* desde a era pré-hindu. Assim, é aceitável para os balineses que os espíritos *shanghyang* das fadas entrem e dançam com o corpo dos membros do coro da aldeia, enquanto a *shanghyang* de Oberon, Puck, Titânia e o menino indiano entram, manipulam e dançam com o corpo de dançarinos da aldeia. Manifestados de maneira tão óbvia através dos movimentos empregados pela dança transe *sanghyang*, os espíritos que entram e manipulam o corpo do ator variam da mais graciosa ninfa celestial até os espíritos animais, por exemplo, um macaco, um cavalo e um porco.

O *kecak* começa com a sessão introdutória completa e substitui o poema tirado do *Ramayana* pela poesia feita sobre a discussão de Oberon com sua rainha, Titânia, sobre um menino indiano que ela se recusa a lhe dar. O *kecak* ignorou as partes convencionais e foi direto para a aparição do rei das fadas Oberon. Ele convoca seu assistente, Puck, dá ordens para encontrar a gota do suco da flor mágica e inventa um plano para capturar o menino indiano de sua esposa, Titânia, ajudando os quatro amantes, até que finalmente eles dançam juntos.

Tais transformações de *Sonho de uma noite de verão* em um estilo mais tradicional balinês continuam pelo resto da peça: os quatro amantes são apresentados em um estilo de atuação realista *drama gong* (teatro com atores); Bottom se transforma em uma máscara de *barong*; a cena sedutora de Titânia é apresentada em uma dança bêbada *genjekan* e o boneco-*wayang golek* representa os principais personagens, como Teseu, Hipólita e Filóstrato até o final do espetáculo.

Após esses ensaios no campus e na aldeia, eu continuei a pensar nos meus métodos de ensino e direção na Universidade

de Butler. Reforçado por inúmeros e-mails e vários contatos via Skype com William Fisher e sua equipe, eu me vi envolvido com a preparação do espetáculo dia e noite, antecipando minha direção criativa com a esperança de inspirar os alunos da Butler com os nossos conceitos estéticos, métodos, valores e atividades. Enquanto outros passageiros, incluindo a minha esposa e meu filho, adormeciam em um ônibus noturno viajando de Denpasar, Bali, para a Embaixada dos Estados Unidos em Surabaya, em Java Oriental, para pedir um visto para os Estados Unidos, eu permaneci acordado e criei a canção/ coro de abertura do espetáculo:

Bali Dream, uma experimentação teatral na Universidade de Butler 2 x

Baseada em *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare

Chak e Chak e cak e de pak de pong

Pyak pyak kompyak Kompak ang 2 x

Kompak iser cavar um tak ang, Serde pak de pong

Dirigindo e trabalhando colaborativamente em *Bali Dream* na Universidade de Butler

Devido à minha falta de experiência na Universidade de Butler, eu deliberadamente compartilhei as principais decisões técnicas com o nosso grupo criativo ligado ao desenvolvimento da produção. Nossa reunião de produção acontecia regularmente a cada quarta-feira, quando a nossa equipe de produção discutia, entre outras coisas, o cenário, o figurino, a propriedade, direção de palco, concepção sonora, salas e espaços de ensaio, tela e iluminação. A diretora de palco, Lauren Betson, e suas assistentes, Claire Kedjidjian e Lizzie Stickney, ajudaram-me muito, garantindo um fluxo de trabalho harmonioso para o elenco e a equipe. Eu sou muito grato a William Fisher, que infundiu qualidades positivas no ambiente de trabalho, gerando respeito, honestidade, integridade, carinho, tolerância e justiça. Eu também tomei emprestados alguns instrumentos musicais de Ketut Gede Asnawa, bem como aparatos de máscara e bonecos da dra. Jennifer Goodlander. Em um ambiente artístico tão liberal, inevitavelmente surgiram conflitos

relacionados à organização do tempo dos alunos, mas foram bem resolvidos pela confiável diretora de palco.

O primeiro passo para a seleção do elenco foi a realização de uma audição. Uma vez que eu tinha um conhecimento limitado em relação ao comprometimento, às habilidades, à competência e às capacidades de atuação dos alunos que se candidataram, confiei ao professor William Fisher, e a integrantes da equipe como Wendy e Vaz, a seleção do elenco durante os dois dias de audição. Seguindo o regulamento do departamento, divulgamos as audições não através de jornais, mas através de e-mails do campus. Nós só pedimos aos alunos para apresentarem um monólogo de sua escolha, bem como ler uma parte de uma cena do roteiro da peça. A secretária do departamento, sra. LaKisha e a diretora de palco nos ajudaram muito na gestão e organização dos Seminários de Estúdio Especiais e na produção desde o início do meu período como VITA até o encerramento das nossas apresentações e da residência em Indianápolis.

Dirigindo *Bali Dream*

Desde a exploração inicial de *Sonho de uma noite de verão* em minha aldeia natal em Bali até a direção de *Bali Dream* na Universidade de Butler, eu nunca me debrucei sobre o roteiro como se fosse um plano de negócios. Pelo contrário, eu comecei introduzindo os elementos básicos dos três gêneros de arte balinesa selecionados: coro *kecak*, bonecos-*wayang golek* e teatro de máscaras-*wayang topeng*. Pedi aos alunos que recitassem juntos uma melodia simples de dois tempos, seguida de uma de quatro tempos e depois uma de oito tempos. Então, eu os dividi em três grupos para praticar os três ritmos sincopados do *kecak*. O primeiro grupo recita a sílaba *chak*, que ocorre na cabeça do tempo, o segundo recita o ritmo em contratempo, e o terceiro recita o canto entre os tempos. Quando eles conseguiram entoar os cânticos rítmicos, pedi a um aluno para recitar o tempo mantendo: *pung... pung...*, os outros mantiveram a melodia ao som de ritmos. Movimentos simples surgiram desta música de boca, aos poucos: levantar as duas mãos, movê-las para

a frente e para os lados, enquanto os pés pisavam ao som da batida.

Assim, também com os outros gêneros, eu fazia o aquecimento dos alunos com movimentos e canções simples, que eram eventualmente combinados em padrões avançados e complexos. Eu apliquei diferentes métodos de ensino com os alunos e com as crianças em Bali, uma vez que todos já tinham passado do nível elementar de habilidade artística para um espetáculo balinês. Os padrões mais rápidos que os alunos de Butler internalizaram foram a canção de abertura e de encerramento, cantadas enquanto eles dançavam em grupo ao som da música de gamelão.

Quando eles se familiarizaram e conseguiram executar bem três peças – (1) a dança *puspanjali* de boas-vindas, (2) uma versão curta de coro *kecak* e (3) a dança das lanças *wirayuda* –, eu usei a minha imaginação arquitetônica dramática para selecionar e aprovar apenas algumas partes da peça, ao invés de seguir um único roteiro. Por exemplo, tanto em Bali quanto, mais tarde, na Universidade de Butler, eu não comecei com a cena do tribunal, como é sugerido no texto de *Sonho de uma noite de verão*. Como já foi dito anteriormente, em Bali a nossa versão de *Sonho de uma noite de verão* começou com a cena da aldeia apresentando alguns moradores ensaiando a música de gamelão para a cerimônia de casamento de Teseu. Em Indianápolis, preferimos fazer um *flashback*, começando o prólogo com a cena de luta entre o exército ateniense liderado por Teseu e as amazonas lideradas por Ares na forma de sombras-*wayang kulit* e depois continuamos com uma forma de dança dramática. Os principais objetivos desta escolha foram estabelecer uma maior unidade dentro da peça e sugerir que o desequilíbrio e a tensão da estrutura dramática proposta pudessem ser mais bem compreendidos, ligando todos os fatores relacionados. Esta opção também beneficiou o nosso elenco de estudantes, permitindo-lhes a oportunidade de experimentar o teatro de sombras-*wayang kulit* e formas de dança dramática balinesas.

Eu esperava que essa produção pudesse apresentar aos estudantes as possibilidades teatrais encontradas nas formas de dança

balinesa fora de uma narrativa. Assim, em *Bali Dream*, a transformação das fadas na cena da carruagem tornou-se mais importante do que simplesmente um momento usado para mostrar a jornada de Oberon para ver os aldeões. Na nossa versão desta cena, os atores fizeram rápidas mudanças coreográficas: de um bater de asas para guarda-chuvas usados como rodas das carruagens, sustentando ventiladores como corpo das carruagens, e movendo seus membros e pés e fazendo gestos para representar as ações de cavalo, além de cantar o ritmo da carruagem na melodia da música de gamelão. Desta forma, a cena tornou-se mais do que o roteiro original sugere. Ela mostrou aos alunos que o roteiro de uma peça não é o único caminho que temos a seguir para chegar ao nosso destino. Pelo contrário, ele pode ser um mero sinal, algo que já não precisamos ver quando conhecemos melhor a estrada.

Este princípio elucidou uma série de conceitos que eu espero compartilhar com os alunos, de acordo com as práticas da tradição criativa de Bali e de como elas podem ser adaptadas ou combinadas pragmaticamente em situações ocidentais⁵. Eles incluíam:

- 1) embora nós tenhamos concordado em trabalhar baseados na obra de Shakespeare *Sonho de uma noite de verão*, os textos existentes, juntamente com a peça escrita e os mitos, não deveriam restringir, confinar e ditar a nossa criatividade estética e os métodos artísticos para a produção *Bali Dream*. Eu não hesitei em cortar as partes de que eu não precisava, além de ter incorporado partes adicionais que me pareceram potencialmente interessantes e estratégicas para a minha visão artística;
- 2) embora eu tenha planejado um espaço para improvisação criativa de acordo com a minha pesquisa preliminar na minha aldeia natal, Tegallingah, Gianyar Bali, eu não consegui esse espaço para

⁵ A noção de tradição criativa — baseada em um jogo triádico entre gênero-história-personagem que inclui a criatividade no enredo e na apresentação — foi abordada na minha tese de doutorado na Universidade da Geórgia intitulada *Kawi Dalang: criatividade no Teatro Wayang Theatre* (2002).

improvisar, nem a coreografia nem o texto. Eu percebi que 10 semanas não seriam tempo suficiente para trabalhar a habilidade de improvisar com o elenco, formado por pessoas habituadas a decorar texto ao invés de improvisar como resposta criativa a qualquer situação – esperada ou não. Também é muito difícil utilizar texto pré-escrito com artistas balineses, uma vez que eles estão acostumados a improvisar. Realizar a estreia de acordo com a programação foi considerado mais importante do que produzir um espetáculo perfeito do ponto de vista das habilidades de atuação e das características teatrais balinesas;

- 3) minha esposa, Seniasih, foi encarregada de coreografar e treinar o elenco de fadas e Titânia para dançar ao som de uma peça musical que eu comecei a compor em Bali. Intencionalmente, porém, eu decidi terminar essa composição só depois que Seniasih havia terminado a coreografia;
- 4) eu também dirigi o meu segundo filho, Georgian, para coreografar o *flashback* da cena de batalha entre os atenienses e os amazônicos para o prólogo. Como ele é um bonequeiro *dalang* e dançarino, ele poderia incorporar as silhuetas-*wayang kulit* e a dança dramática. Inclusive, ele usou de uma liberdade maior do que eu lhe dei, adotando a sequência da dança Satya Brasta e a dança do guerreiro Baris iniciada por uma breve sequência da cena de luta com sombras;
- 5) eu usei a minha filha de 5 anos, Dewi, como o menino indiano;
- 6) como parte da nossa colaboração, William Fisher trabalhou com os seis aldeões /mecânicos para reforçar alguns textos importantes, uma vez que eu estava me concentrando mais na forma, na coreografia e nos movimentos do que no texto;
- 7) ao invés de pedir à minha esposa Seniasih para trabalhar sobre o amor inconstante entre os quatro amantes, como ela havia feito em Bali, aproveitei o conhecimento do assistente de direção, Vaz Santosham, especialista na atuação realista stanislavskiana. Pedi a Vaz para se concentrar apenas no amor desequilibrado que causou tensões emocionais nos quatro amantes;

- 8) durante os ensaios, eu dei total liberdade a Fisher e Vaz para tentarem interpretar os personagens do seu jeito, deixando a sua criatividade fluir;
- 9) embora eu tivesse preparado a peça, nós não poderíamos fazer a abertura musical com gamelão completo como em Bali porque em Butler tínhamos apenas quatro músicos: Alec Stevens, Rachel Gerwig, meu filho Georgian e minha esposa Seniasih. No lugar desta abertura, tivemos o coro repetido três vezes e um prólogo em *flashback* com teatro de sombras *wayang* e dança dramática ensinada por Georgian;
- 10) durante todo o processo de produção, eu procurei ser flexível, cooperativo e adaptável a qualquer conselho dado em resposta à minha imaginação. Se a primeira opção fosse impossível de implementar, a opção seguinte não era necessariamente menor ou mais fraca, ela poderia também ser surpreendente e muito instigante. Por exemplo, como eu não consegui plataformas com rodas para realizar a concepção cênica de uma mudança rápida entre a floresta de fadas e o reino humano, empreguei o coro de dançarinos representando as árvores, rochas e arbustos. Depois de muitos ensaios e longos meses de preparação, o resultado foi verdadeiramente mágico e mais bem-sucedido do que a minha ideia anterior. Tivemos muitas apresentações com ingressos esgotados, com os atores recebidos com aplausos e uma ovação de pé.

O meu papel na direção de *Bali Dream*

Ao contrário de quando eu dirijo o nosso grupo de crianças da aldeia e alunos em Bali, onde invariavelmente eu preciso garantir que eles decorem seu texto, em Butler todos os alunos de teatro sabiam que a memorização do texto era um pré-requisito. Além disso, a minha equipe, incluindo a professora Diane Timmerman, me ajudou a ajustar o roteiro de modo a incluir a nossa imaginação artística. Eu só tinha que me certificar de que os dois bonequeiros-narradores, Stefan LeBlanc e Amanda Reid, manipulariam suas silhuetas-*wayang kulit* corretamente enquanto atuavam. Além

disso, ajudei esses alunos bonequeiros a aprender o segredo das sombras, a cantar, a falar e a ter uma dicção adequada a cada personagem. Em apenas um mês de prática, eles conseguiram atuar com as silhuetas-*wayang kulit* de forma satisfatória.

Embora o chefe do Departamento de Teatro tivesse me dito por e-mail que “a sua direção e os seus interesses estéticos devem predominar, tornando este um espetáculo verdadeiramente contemporâneo, do tempo presente”, eu deliberadamente abri espaço para ideias criativas e sugestões dos outros membros do grupo, especialmente ideias de William Fisher, Vaz e Wendy, a figurinista. Mesmo antes da minha partida para os EUA, eu já estava trabalhando com a figurinista via Skype. Ela desenhou cada personagem dramático com trajes completos e explicações sobre as cores para ajudar a sua equipe a preparar o figurino adequadamente. Através de comunicação a longa distância, eu também pedi ao cenógrafo, Rob Koharchik, e ao diretor técnico, Glen Thoreson, para nos fornecerem um projeto cênico contemplando palácio, floresta e aldeia. Infelizmente, eu soube que não seria possível contar com uma plataforma sobre rodas para representar a mudança entre o reino das fadas e o dos humanos, então, para aliviar o seu fardo, eu deixei que eles projetassem diversas possibilidades cênicas para a tela de fundo. Depois, eu ajudei a criar objetos para o espetáculo bem como a preparar uma agenda para os ensaios.

Ao final da maioria dos ensaios e no aguardo da estreia, toda minha equipe de criação escrevia observações detalhadas para o elenco e para a equipe de produção. As observações de William Fisher, como representante do departamento e produtor, eram as mais extensivas e compreensivas, mas as observações da nossa diretora de palco, Lauren Betson, e do assistente de direção, Vaz Santosham, também eram muito úteis e significativas. No entanto, após os ensaios, a caminho de casa a pé ou de carona com alguém da equipe, e/ou no nosso apartamento, eu sempre recebia muito retorno da minha esposa Seniasih e do meu filho Georgian. Georgian, em particular, estava cada vez mais crítico em relação

à minha forma de ensinar. Nossas divergências, que geralmente desencadeavam um debate estético crítico, na maioria das vezes diziam respeito ao que deveria ser priorizado – se concentrar em detalhes específicos ou em aspectos mais gerais da estrutura como um todo. Ciente da limitação de tempo, eu havia estruturado os ensaios de forma a desenvolver todo o espetáculo, prestando menos atenção a pequenos detalhes até uma ou duas semanas antes da estreia. (Se estivéssemos em Bali, com tempo ilimitado para a prática, eu não passaria para uma nova etapa sem fixar a primeira adequadamente.) Mas, apesar de não ter alcançado tudo que eu esperava, fiquei satisfeito com a produção.

Criação de elementos individuais

Muito antes de trabalhar conjuntamente com essas pessoas criativas e com esta cenografia, figurino, adereços, iluminação, dança/atuação, cenografia e concepção sonora, eu tinha um desenho interior ou um projeto de um edifício *Bali Dream* e eu certamente iria construí-lo. Do jeito que eu imaginava, o teatro de sombras-*wayang kulit* iria emoldurar todo o espetáculo, narrando e, como no teatro épico, comentando a história durante todas as cenas de transição. Para começar o espetáculo, os dois servos cômicos protagonistas do teatro de sombras-*wayang kulit*, o negro, gordinho, Twalen, e seu filho de raciocínio rápido, Wredah, começariam o espetáculo como mestres de cerimônia. Em várias transições do espetáculo, eles voltariam a aparecer, com um interlúdio de piadas e crítica social. Tradicionalmente, esses personagens aparecem em cada apresentação de teatro de sombras-*wayang kulit* balinês para encenar histórias do *Mahabharata* e do *Ramayana*, embora esses servos cômicos não façam parte dos épicos indianos. Da mesma forma, embora eles não façam parte da peça de Shakespeare, eu achei que eles poderiam ser utilizados como ponte entre o público e os personagens dramáticos, entre o passado e o presente, e entre o drama social e o drama estético.

Para a introdução da dança do coro *janger*, começamos com Puck dançando *jauk* em dueto com o percussionista *kendang*. Em

seguida, doze bailarinos, sob a forma de um coro *janger*, dançam e cantam a música de abertura “*Bali Dream Butler University*, um experimento teatral...” mencionada acima. Tradicionalmente, esta dança apresenta um equilíbrio entre dançarinos e dançarinas. Uma vez que nós tínhamos quatro dançarinos e oito dançarinas, duas das dançarinas, que usavam máscaras $\frac{3}{4}$ e interpretavam Teseu e Hipólita, vestiram trajes masculinos. Isso ajudou o grupo de dança *janger*, é como se estivessem apresentando seis homens e seis mulheres. Depois que os dançarinos *janger* saíram do palco, a cena de batalha em *flashback* feita com bonecos *wayang* teve início.

A cena seguinte foi uma adaptação da cena do tribunal – a preparação do casamento de Teseu e Hipólita – com teatro de máscara *topeng*. Uma vez que esta cena normalmente apresenta quatro personagens dramáticos sem máscaras (Hérnia, Lisandro, Demétrio e, posteriormente, Helena), ela foi transformada em uma dança dramática *topeng prembon*. Ou seja: quando a cena do tribunal termina e a cena muda seu foco para os quatro amantes sem máscaras, o jogo se transforma em um *drama gong* balinês moderno (teatro de atores), enfatizando uma atuação mais realista, ao invés de manter a atuação altamente estilizada. Minha esposa e parceira de direção, Seniasih, que atuou como atriz de *drama gong* durante alguns anos em Bali, sugeriu que eu apresentasse os amantes sem máscaras, de modo a mostrar as suas emoções mais plenamente. Mais tarde, Vaz contribuiu ainda mais com sua direção stanislavskiana realista.

O formato com máscaras *topeng* continua até a cena seguinte de personagens populares *bondres*, que apresenta os seis personagens mecânicos. Máscaras inteiras foram usadas para apresentar Teseu, Ares, Hipólita, Filóstrato, Oberon, Titânia e Puck. As máscaras usadas por Teseu, Ares e Hipólita não permitiam fala ou música, enquanto as máscaras usadas por Filóstrato, Puck e Oberon possibilitavam que suas vozes fossem ouvidas. Teseu, Ares e Hipólita eram acompanhados por servos: alunos eloquentes usando meias-máscaras que lhes permitiam

falar com seu chefe. Para a cabeça de Bottom, transformada em uma cabeça de jumento, Wendy construiu uma máscara com base na figura mitológica de *Barong*.

Embora eu tivesse imaginado um grupo de trinta pessoas, eu não consegui encontrar mais de doze integrantes para o meu coro *kecak* e para representar as fadas. À medida que eu mudei a composição, o canto, a melodia, os movimentos e a configuração de acordo com o desenvolvimento do enredo, esses cantores de coral representaram alternadamente as árvores, o vento, as rochas e os animais da floresta. Depois, eles também apareceram na dança sedutora e bêbada de Titânia. Eles também formaram uma carroça para ser usada por Oberon e Titania quando fossem à aldeia ou ao tribunal.

Além de termos utilizado silhuetas-*wayang kulit* de Bali para o jogo de sombras, duas novas silhuetas construídos por Hali Bickford (uma loja de figurinos) também foram usadas. Reproduzindo os refinados personagens masculinos e femininos em silhuetas, Hali fez os personagens de Píramo e Tisbe de papel duro ao invés de couro, usando longas varas de manipulação feitas de bambu fixadas no corpo de cada silhueta e nas mãos. Na cena final do casamento, eles foram manipulados como em um espetáculo de bonecos *wayang lemah* sem sombras e sem o uso tradicional de uma tela. Bottom representou Píramo, e Flauta representou Tisbi sob a direção artística de Marmelo.

Como a tradição de Bali pede uma oferenda *puji* em cada apresentação teatral, muitos de nós ajudaram a preparar a oferenda. William Fisher, a equipe de palco e membros do elenco nos ajudaram a comprar incenso, frutas, pão e flores para a oferenda. Com essa ajuda, Seniasih e, eventualmente, eu sempre conseguimos fazer a oferenda e o encantamento *puja* no início de cada apresentação, quando a casa abre.

Ao contrário de um Mestre *Dalang*, meu elenco e eu não estávamos preparados para improvisar e fazer mudanças criativas a cada apresentação em resposta a ações imprevistas no palco. Na

verdade, quando eu tentei alterar algumas ações, o diretor de palco me avisou que eu poderia fazer alterações muito limitadas, e que essas alterações deveriam preservar os arranjos espaciais já estabelecidos, porque a área da iluminação, a sua intensidade e as cores haviam sido pré-configuradas no computador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *The Theater and Its Double*. New York: Grove Weidenfeld, 1958.
- BEVINGTON, David. et al. *Shakespeare: Script, Stage, Screen*. New York: Pearson Longman, 2006.
- BRINKGREVE, Francine and STUART-FOX, David. *Offering: The Ritual Art of Bali*. Sanur, Bali: Image Network Indonesia, 1996.
- BROCKETT, Oscar G. *History of the Theatre*. 6th ed. Boston: Allyn and Bacon, 1990.
- BUTLER UNIVERSITY THEATRE. *2012-2013 Season*. Indiana: Jordan College of Arts, 2012.
- DANIEL, Ana. *Bali, Behind the Mask*. New York: Random House, 1981.
- DE ZOETE, Beryl. *Dance and drama in Bali*. New York: Harper and Brothers, 1939.
- DEBOER F and BANDEM I Made. The Death Kumbakarna of I Ketut Madra. *Asian Theatre Journal* 9, 2, 1992: 141 - 200.
- EMIGH, John. *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theater*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania, 1996.
- SEDANA, I Nyoman. Mitologi Yunani dan Wayang Kulit Bali. *Mudra Jurnal Seni Budaya*. 2. II (1994): 107-118.
- _____. *Kawi Dalang: Creativity in Wayang Theatre*. Ph.D Dissertation, University of Georgia, 2002.

From Theatre Research in Bali To directing *Bali dream* at Butler University, USA

I Nyoman Sedana

Indonesian Arts Institute (Denpasar, Bali)

Abstract: This article examines the role and trajectory of the art director from initiating theatre research in Bali to directing *Bali Dream*, a main stage theatre production that utilized puppets, masks, choir, and animated objects. The show premiered in November 2012 at Butler University, Indianapolis, USA. Sharing detailed experiences of the director, this article offers an account of the creative process undertaken in realizing *Bali Dream*. This development trajectory includes early development in the local Balinese village, then at the Indonesian Art Institute in Bali (ISI Denpasar), and at the campus of Butler University with the American student actors and actresses. Ultimately, this article shares how the role of director can prepare for a show like *Bali Dream*, as well as and the creative responses required to face the shifting challenges and experiences working with college students and village children from East to West.

Keywords: Theatre East-West. Theatrical staging. Creation process. *Bali Dream*.

Background and the Overall *Bali Dream* Production

From the moment that Prof. Valmor Níni Beltrame invited me to write an article the creation of *Bali Dream*, I began mulling over just what went into directing *Bali Dream*, which premiered in November, 2012, at Butler University. I have spent some time thinking about what this all has to do with the form, genre, and content of the play's source text: a *Midsummer Night's Dream* (MSND). My Balinese tradition allowed me to approach the conventional form of the play from a new perspective, bringing new ideas for the performers' body posture, movement/body language, and speech diction for the essence of each character. My Balinese artistic tradition brings with it images for the ideal prince, princesses, warrior, prime minister, and folk characters, images that exist separate from a specific plays or story.

Meanwhile, through my Western education, I have acquainted myself with the play. Since completing an MA at Brown University in 1993 and PhD at the University of Georgia in 2002, I have no longer felt confined to the uniquely oriental narrative reservoir focused on the two great epics, the *Mahabharata* and the *Ramayana*, and their numerous chronicles mixed with a myth and history. Rather, I have been grown more open to all world