

Conversas de *Warung*: *Lawar Kambing* com I Nyoman Kariasa

Igor de Almeida Amanajásⁱ

Marília Vieira Soaresⁱⁱ

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas/SP, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Conversas de *Warung*: *Lawar Kambing* com I Nyoman Kariasa

I Nyoman Kariasa (49 anos) é músico e professor do curso de graduação em música do *Institut Seni Indonesia - Denpasar* (Instituto de Artes da Indonésia - Denpasar). Nascido no vilarejo de Pinda, na regência de Gianyar, Kader, como é conhecido em seu vilarejo e na comunidade acadêmica, é líder e integrante do grupo de *gamelan semar pengulingan* chamado *Pinda Sari* (Essência de Pinda). Kariasa leciona música tradicional balinesa também aos estudantes estrangeiros do *Darmasiswa Scholarship Program* (Programa de Bolsa Darmasiswa) - iniciativa do Ministério da Educação da Indonésia que permite que alunos de vários países estudem cultura e idioma local, por um período de um ano, em diferentes universidades espalhadas pelo arquipélago indonésio. Kariasa possui experiência internacional lecionando em universidades dos Estados Unidos.

Palavras-chave: Gamelan. Bali. Drama-dança. Danças balinesas.

Abstract - *Warung's* Conversations: *Lawar Kambing* with I Nyoman Kariasa

I Nyoman Kariasa (49 years old) is a musician and professor of the undergraduate course in music at the *Institut Seni Indonesia - Denpasar* (Indonesia Institute of Arts - Denpasar). Born in the village of Pinda, in the regency of Gianyar, Kader, as he is known in his village and in the academic community, is the leader and member of the *gamelan semar pengulingan* group called *Pinda Sari* (Pinda's Essence). Kariasa also teaches traditional Balinese music to foreign students in the *Darmasiswa Scholarship Program* - an initiative of the Indonesian Ministry of Education that allows students from several countries study local culture and language for a period of one year, in different universities spread across the Indonesian archipelago. Kariasa has international experience teaching at universities in the United States.

Keywords: Gamelan. Bali. Dance-drama. Balinese dances.

Resumen - Conversaciones de *Warung*: *Lawar Kambing* con I Nyoman Kariasa

I Nyoman Kariasa (49 años) músico y profesor de la carrera de grado de música en *Institut Seni Indonesia - Denpasar* (Instituto de Artes de Indonesia - Denpasar). Nacido en el pueblo de Pinda, en la regencia de Gianyar, Kader, como se le conoce en su pueblo y en la comunidad académica, es el líder y miembro del grupo *gamelan semar pengulingan* llamado *Pinda Sari* (Esencia de Pinda). Kariasa también se desempeña como profesor en música tradicional balinesa para estudiantes extranjeros en el *Darmasiswa Scholarship Program* (Programa de Becas Darmasiswa), una iniciativa del Ministerio de Educación de Indonesia que permite a estudiantes de varios países estudiar la cultura y el idioma local durante un período de un año en diferentes universidades del archipiélago Indonésio. Kariasa cuenta experiencia internacional en la docencia tras su paso por universidades de los Estados Unidos.

Palabras clave: Gamelan. Bali. Danza-drama. Danzas balinesas.

Introdução



Figura 1 - Nyoman Kariasa ensinando sua filha Komang Widya Cahya Jaya Sri em sua residência no vilarejo de Pinda. Gianyar, Bali - 2021 (acervo do autor)

Dança-dramas em Bali são impreterivelmente acompanhados pelas orquestras de *gamelan*. Estas orquestras podem ser formadas por diversos conjuntos de instrumentos e cada uma delas possui funções específicas seja nos acontecimentos cênicos ou no acompanhamento de cerimônias rituais hindu balinesas e procissões. Uma festividade religiosa em Bali não existe sem o *gamelan*, ou os *gamelans*, isto porque, por muitas vezes, várias orquestras podem tocar ao mesmo tempo, compartilhando o mesmo jardim do templo, composições completamente dissemelhantes para diferentes tipos de danças. Quando as orquestras desatam a tocar juntas é como se não houvesse um único momento de vazio no ar. Do norte ao sul, de leste a oeste pode-se escutar durante todo o curso do dia as dançantes notas dos instrumentos, mas é sobretudo a noite que o conjunto de metalofones vibra no ar preenchendo as ruas dos vilarejos. No templo, nos *banjar*¹ ou nas casas há sempre um grupo de músicos que se reúne para praticar ou honrar os Deuses do panteão balinês com a melodia particular que caracteriza a tão complexa música de Bali. Tocar o *gamelan* é, sobretudo, uma forma de oração onde o balinês, após anos de estudo e prática, é capaz de ofertar ao mundo espiritual a beleza de sua arte. Certa ocasião ouvi de um dançarino a seguinte afirmação

¹ *Banjar* é a menor unidade coletiva da sociedade balinesa onde as famílias daquele “bairro” se reúnem através de um representante (geralmente o homem mais velho da família) para discutirem assuntos do interesse geral como aniversários dos templos do vilarejo, arrecadação de dinheiro para as festividades, casamentos, cremações, calendário de celebrações e organização dos afazeres individuais e coletivos dos cidadãos daquela localidade.

“Dançar é tocar o *gamelan*, e tocar o *gamelan* é dançar”², e ele estava certo. Não há dançarinos em Bali que não possuam entendimento, mínimo que seja, sobre as estruturas musicais, composições, funções dos instrumentos e noções gerais de como o todo da orquestra respira e se organiza. Os dançarinos comandam a orquestra através de seus movimentos precisos e, em alguns tipos de dança-drama como a ópera *arja*, o dançarino acompanha a melodia através de modulações vocais de seu canto. McPhee, Gold e Tenzer³ são alguns dos músicos que penetraram a fundo na tão difícil missão de explicar teoricamente ao mundo ocidental os complexos pormenores da estrutura musical balinesa. No entanto, ainda são poucos os escritos de artistas balineses sobre sua própria arte. Bandem e Sugiarta⁴ são alguns exemplos, mas há cada vez mais a necessidade de abrir espaços aos artistas locais para que compartilhem conosco suas jornadas e experiências artísticas. Com o objetivo de tornar a leitura desta entrevista mais fluida foram acrescentadas notas de rodapé sucintas na esperança que o leitor busque aprofundamento teórico nas obras recomendadas ao longo do texto e na sessão da bibliografia consultada.

Entrevista realizada pelo autor em seu período de estudos em Bali (2019 - atual) onde convive com a família de artistas do grupo *Tri Pusaka Sakti Ensemble* sob a tutela do Mestre I Made Djimat no vilarejo de Batuan e gravadas em áudio e vídeo.

I Nyoman Kariasa (49 anos) é músico e professor do *Institut Seni Indonesia - Denpasar* (Instituto de Artes da Indonésia - Denpasar). Possui três filhos e, juntamente com sua esposa residem no vilarejo de Pinda na regência de Gianyar, Bali. Kariasa é filho do mestre percussionista I Wayan Kumpul que nas décadas de 1970 e 1980 integrou como músico o grupo do mestre I Made Djimat. Kariasa possui experiência internacional lecionando e colaborando com artistas na Alemanha e Suíça, além de ter se apresentado juntamente com seu grupo de *gamelan semar pegulingan - Pinda Sari* em cerimônias e festivais na ilha de Bali e demais localidades da Indonésia. Atualmente Kariasa é coordenador do curso de graduação em música balinesa - *karawitan*, e colabora com o dançarino brasileiro Igor Amanajás elaborando composições inéditas para a criação de coreografias de personagens da mitologia amazônica utilizando estruturas tradicionais das danças balinesas.

² A frase em questão ouvi do dançarino I Nyoman Triartamurti, ou Bayu, em uma de nossas sessões de treinamento nas dependências da Fundação Tri Pusaka Sakti, casa de meu mestre I Made Djimat, avô de Bayu.

³ *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*, 1966; *Music in Bali*, 2004; *Balinese Gamelan Music*, 2011.

⁴ *Ensiklopedi Gambelan*, 1983; *Balinese Dance and Music in Relation to Hinduism*, 2018.

Conversas de *Warung*⁵: *Lawar Kambing*⁶ com I Nyoman Kariasa

Entrevistador: Como tudo começou?

Kariasa: Eu sou nascido no vilarejo de Pinda, que é bem conhecido pelo *gamelan gong kebyar*⁷. É bem famoso aqui, pois temos uma longa história. Antes, em torno de 1920 o filho do rei de Saba esteve aqui para observar nosso *gamelan*. Muitos daqui são bons músicos. Então o filho do rei de Saba vinha todos os dias aqui para tocar. Meu avô era músico, podia tocar *gamelan kabyar*, *gender wayang*⁸... Meu pai também era um mestre da percussão⁹. E eu já tocava o *gamelan* com dez anos de idade. Mas eu comecei mais jovem, na 4ª série da escola elementar.

Entrevistador: Aprender a tocar o *gamelan* foi uma vontade que partiu de você ou foi sugerido por seu pai?

Kariasa: Não, meu pai nunca me forçou. Mas somos daqui, e aqui tocamos *gamelan*. O *gamelan kabyar* está nos *banjar*, todos os dias as crianças iam até o prédio comunitário para tocar. Os mais velhos então organizam o grupo de *gamelan* para crianças. As crianças daquela época não eram como as de hoje. Hoje tem *gamelan* em todos lugares e músicos também. Nós temos responsabilidade com as gerações. Naquela época não tocávamos muito o *gamelan* na escola. *Kokar*¹⁰ naqueles tempos ainda era muito jovem e não possuía muitos estudantes. Crianças

⁵ *Warung* em Bali refere-se a uma pequena conveniência, um simples negócio familiar feito de madeira (bambu) geralmente conduzido pelas mulheres na frente de suas casas onde as pessoas do vilarejo se reúnem para tomar café, fumar cigarro, comprar artigos de uso corriqueiro para casa e fazer refeições - muitas vezes petiscar. É um modesto restaurante informal da vizinhança que faz parte da rotina diária do balinês. Um lugar para se jogar conversa fora entre goles de *arak* (bebida alcoólica destilada balinesa feita de arroz ou do coqueiro) e muitas risadas.

⁶ *Lawar* de carneiro é um prato típico de Bali, na Indonésia. É feito de uma mistura de coco, legumes, mamão verde, ervas e especiarias. Prato comumente encontrado em warungs e preparado em ambientes familiares em ocasiões de festividades. De preparo longo, por vezes, o preparo do *lawar* se inicia no dia anterior.

⁷ Orquestra de *gamelan* moderna e explosiva que nasce no norte da ilha na década de 1910 do século XX. “Gong kebyar absorveu e processou todos os estilos antigos em que se baseia diretamente, vacilou um pouco de material de conjuntos com os quais tem apenas relação tangencial e, sobretudo, sintetizou tudo isso para produzir um repertório próprio deslumbrante e ultramoderno” (Tenzer, 2011, p. 87)

⁸ Pequena orquestra de quatro instrumentos que acompanha o teatro de sombras *wayang kulit*. No século XVIII, com o surgimento do dança-drama *wayang wong*, que se inspira no teatro de sombras, mas ao invés de bonecos utiliza dançarinos de máscaras, a orquestra foi adaptada para acompanhar o evento cênico, nesta ocasião outros instrumentos foram adicionados para complementar a sonoridade e melhor se adequar a dança.

⁹ I Wayan Kumpul (falecido em 2017) foi um mestre percussionista, nascido no vilarejo de Pinda.

¹⁰ *Kokar* Bali fundada em 1960 no vilarejo de Sukawati é a única escola de ensino médio profissionalizante de Bali voltada para as artes cênicas tradicionais. Teve seu nome alterado algumas vezes ao longo dos anos até que em 1997 recebeu o nome definitivo de SMK Negeri 3 Sukawati.

aprendiam o *gamelan* nos seus vilarejos, com suas famílias. Eu, depois de passar pelo ensino básico e médio fui estudar na *Kokar*, a escola formal de artes. Minha formação é em *gamelan*.

Entrevistador: Como era o aprendizado para tocar os instrumentos do *gamelan*?

Kariasa: Eu comecei a tocar pelas *gangsá*¹¹, *kantilan*¹². Nossa tradição é “venha para o *banjar* e toque”. As vezes não tínhamos professor, apenas tocávamos. Meu pai ensinava o tambor em casa aos estrangeiros e eu apenas olhava e, em seguida, tentava. Acho que nunca aprendi cara-a-cara com o meu pai. Aprendi apenas observando e ouvindo.

Entrevistador: Esse é o método balinês?

Kariasa: Isso é normal. Hoje em dia muitos vão até o guru. Eu nunca, porque éramos pessoas muito pobres, éramos pessoas normais do vilarejo. E o vilarejo era pobre também.

Entrevistador: Batuan, que é um vilarejo bem próximo é bastante conhecido pelas artes performativas. Pinda ser famosa pelo *gamelan kabyar* tem algo relacionado a Batuan?

Kariasa: Não, são histórias diferentes. Em 1969 tivemos um festival anual de *gamelan gong kebyar*, Pinda representou a regência de Gianyar. Nesta ocasião *pak*¹³ Djimat de Batuan¹⁴ dançou o *Jauk Manis*¹⁵. A partir daí *pak* Djimat ficou famoso assim como o vilarejo de Pinda. O *gamelan* de Pinda começou a se apresentar em todos os vilarejos de Bali. Neste período dos anos 70 fazíamos muitas apresentações de *arja* acompanhado pelo *gong kabyar*. *Gong Kabyar* e *arja* ficaram muito famosos. Muitos dos melhores atores foram acompanhados pelos músicos de Pinda.

¹¹ Instrumento metalofônico usado para tocar ornamentações melódicas.

¹² Instrumento mais agudo na sessão das *gangsá*.

¹³ Diminutivo de *bapak*, que em indonésio, significa pai ou senhor.

¹⁴ I Made Djimat é um dos maiores mestres vivos de dança-drama em Bali. Atualmente com 74 anos, ainda dança, ensina e coordena sua fundação *Tri Pusaka Sakti Arts Foundation* no vilarejo de Batuan.

¹⁵ Personagem de dança solo de máscara que representa um demônio doce.

Entrevistador: O que foi o mais difícil no aprendizado da música.

Kariasa: *Sangsih*, pois eu só tocava *polos*¹⁶. Temos sempre um par para tocar, de *gangsá*, de *kendang*¹⁷... eu tocava todos os dias com o meu sênior. Umás cinco ou seis da tarde nos sentávamos todos juntos na minha casa antiga e tocávamos. Já aprendíamos o estilo de Pinda.

Entrevistador: Pode me falar mais sobre o estilo de Pinda?

Kariasa: Temos um estilo especial, talvez um pouco diferente dos outros vilarejos. São pequenas modificações nas acentuações que tornam nosso estilo diferente.



Figura 2 - I Wayan Kumpul, famoso percussionista pai de Nyoman Kariasa. Pinda, Gianyar, Bali - 2011 (Acervo do artista)

Entrevistador: Em Bali existem muitos estilos diferentes de músicas de *gamelan*. Há algum outro vilarejo que tenha orquestra famosa que nem Pinda?

Kariasa: Naquela época o *banjar* de Geladag em Denpasar ficou muito famoso também, assim como Pinda, e representava a regência de Badung. Sempre houve essa competição. Era fácil reconhecer os diferentes estilos.

¹⁶ *Sangsih* e *Polos* são duas partes independentes de uma técnica de *interlocking* chamada *kotekan*. Cada uma destas partes preenche os espaços da outra para formarem uma textura rítmica completa. *Polos* é a “base” e *sangsih* a parte mais dinâmica.

¹⁷ Tambor.

Entrevistador: Você nunca se interessou por aprender a dançar?

Kariasa: Sim, quando eu era jovem eu fui interessado em aprender a dança. Eu queria aprender com *pak* Djimat. Meu pai falou “Vá lá e diga que é meu filho”. Os dois tinham boa conexão. Meu pai fez parte do grupo de *pak* Djimat, tocando para ele dançar nos hotéis, anos 80... Mas naquela época era longe, pois não tinha motocicleta nem bicicleta. Talvez eu tivesse talento para dançar também, mas não tão bem... Na *Kokar* aprendemos dança.

Entrevistador: Então você sabe dançar.

Kariasa: Sim, na *Kokar* aprendemos *Topeng Tua* e *Topeng Keras*¹⁸. Depois disso na ASTI¹⁹, tivemos um semestre de dança, até para mim que estava na graduação de música, no qual aprendi o *baris*²⁰. Depois que me formei, não tinha emprego... apenas ensinava *gamelan* no meu vilarejo. Naquela época aprendi a dança *Barong*²¹ também com *pak* Karse em Blahbatur. Ele era um dançarino famoso de *Barong*. Aprendi também o *Jauk*, apenas o básico. Aprendi em Tampaksiring com *pak* Dibia Guna, ele era muito bom e amigo de *pak* Djimat. Eu nunca aprendi com *pak* Djimat, ele dizia “Você tem que vir até mim, um dançarino tem que ter um bom professor”, mas eu era preguiçoso.

Entrevistador: Você acha que a dança te ajudou a tocar melhor? Ou que a música te ajudou a dançar melhor?

Kariasa: Tudo é importante. Em *gamelan* talvez eu já seja expert. Mas a dança eu sempre quis por ser saudável para o corpo. Através da observação eu posso aprender a dança mais rápido do que o *gamelan*. Digo o básico, pois não me aprofundei na dança. O corpo inteiro doía. As pessoas me conhecem por ser um músico, não um dançarino. Mas eu posso dançar porque aprendi a fazê-lo. Talvez o meu talento na dança e na música seja equilibrado. Mas eu me concentro no *gamelan*.

¹⁸ O ministro velho e o ministro forte. Personagens de máscaras do dança-drama *topeng*.

¹⁹ *Akademi Seni Tari Indonesia* (Academia de Artes de Dança da Indonésia), hoje em dia *Institut Seni Indonesia - Denpasar*.

²⁰ Dança do guerreiro. Solo masculino que serve como base de treinamento em danças balinesas para qualquer ator.

²¹ Monstro mitológico dançado por duas pessoas que são cobertas por um longo e pesado corpo. O *Barong* é inspirado nos dragões chineses e, em Bali, simboliza o *dharma* e o equilíbrio das forças energéticas.

Entrevistador: Os atores sempre oram aos Deuses para pedir *taksu*²². Os músicos também?

Kariasa: Claro. Nós tocamos o *gamelan* todos os dias e dedicamos aos Deuses. Tocamos nos templos, em todos os lugares, chamamos de *ngayah*²³. E antes de *ngayah* nós rezamos, essa é nossa crença. O conhecimento, a prática e o *taksu* se unem.

Entrevistador: Com qual idade você começou a ensinar?

Kariasa: Depois que me formei na *Kokar* ensinava nos *banjar*. Talvez com 17 ou 18 anos. Depois que me formei na *ISI* fui para Alemanha ensinar *gamelan* com meu professor *pak* Widah, ele tinha um projeto lá e na Suíça. O meu pai tinha conexão muito boa com o patrocinador do projeto, mas como já era idoso disse que era melhor que o filho fosse em seu lugar para ajudar os compositores. O projeto em si era na Suíça, mas o patrocinador era alemão então colaborávamos nestes dois lugares. Em 2006 comecei a lecionar na *ISI - Denpasar*.

Entrevistador: Era um projeto de ensino e apresentação artística?

Kariasa: Sim, claro. Eu tocava e ajudava os compositores, foram ao todo três meses em 1997. Em 2002 fui para Califórnia nos Estados Unidos e ensinei *gamelan* por 6 meses.

Entrevistador: Qual a diferença entre ensinar a um balinês e a um estrangeiro?

Kariasa: É muito diferente. Precisa ser bem paciente porque os estrangeiros não conhecem nossa música. Temos que partir do básico, como você²⁴. O mais difícil de tudo é fazer com que os estrangeiros toquem juntos, a música deve ser uma. Os balineses já possuem isso, talvez venha da cultura do vilarejo. Os estrangeiros podem acertar um pouco as notas, mas não consegue tocar em conjunto e aí fica desconectado.

²² De modo bastante resumido, *taksu* é a energia de deus no ator/dançarino. Algo que se conquista após anos de treinamento, devoção espiritual, bom *karma* e bons sentimentos. Os dançarinos, antes de se apresentarem, pedem aos deuses benção e *taksu*. Recomendo a leitura de “*Taksu: In and Beyond the Arts*” de I Wayan Dibia.

²³ *Ngayah* significa que os atores e músicos performarão em rituais ou outras circunstâncias sem esperar paga em troca. Significa que doarão sua arte para os Deuses e isto o farão de coração.

²⁴ De setembro de 2019 a março de 2020, Kariasa foi meu professor de *gamelan* na *ISI - Denpasar* através do programa *Darmasiswa Scholarship*. Em anos de treinamento nas danças balineses, essa fora minha primeira experiência no aprendizado prático e teórico da música. Sem dúvidas uma vivência enriquecedora e angustiante para um não músico.

Entrevistador: Há diferenças metodológicas entre ensinar em uma escola formal acadêmica e ensinar em um contexto de vilarejo e *banjar*?

Kariasa: Nos *banjar* nós tocamos, tocamos e tocamos, talvez tenha menos teoria. Mas na academia nós devemos ensinar sobretudo a teoria. Os alunos que chegam na *ISI* já sabem tocar o *gamelan*, já são experts. Talvez tenham aprendido em seus vilarejos, na *Kokar*... mesmo que não tenham frequentado a escola técnica, venham do ensino médio, já sabem tocar. Para eles a novidade é a teoria. Teoria da composição, como tocar o *kotekan*, pois no final do curso eles terão que criar uma composição, algo novo. Mesmo que a inspiração venha do tradicional, eles têm que entender as funções de cada instrumento em determinado conjunto de *gamelan*.



Figura 3 - Nyoman Kariasa com o grupo Singa Murti Singapore. Singapura - 2010 (Acervo do artista)

Entrevistador: O aprendizado tradicional do *gamelan* se dá através do escutar e reproduzir. Porém, a partir do surgimento das escolas formais técnicas e de nível superior, o aprendizado passou a contar com notações musicais, novas criações, teorias, metodologias específicas... Você acha que o tradicional sofreu algumas modificações depois da institucionalização das escolas formais?

Kariasa: É claro que a tradição está em movimento, adapta-se ao tempo. *Legong keraton*²⁵ por exemplo, muito pouco houve mudança. A melodia, os tambores continuam. Porém a técnica do *kotekan* talvez tenha mudado um pouco. A música do *legong* é muito longa, talvez alguns cortes, mas nós temos que ensinar o tradicional. O *legong* tradicional passa a ser uma referência para construir algo novo. Nos templos, em celebrações, tocamos o tradicional. O tradicional ainda é muito utilizado. Quando apresentamos em festivais sempre há novas variações, mas são eventos diferentes.

Entrevistador: Você tem muitas alunas no curso de graduação em música da ISI?

Kariasa: Tem, mas não muitas. Em cada turma há uma ou duas talvez.

Entrevistador: Normalmente o *gamelan* é tocado por homens. Você acha que a cultura de Bali está se modificando para aceitar mais mulheres nas orquestras?

Kariasa: Sim, está. Antigamente não podia, agora já há mulheres que tocam.

Entrevistador: Não podia?

Kariasa: Não, não é que não podia. Não havia. Existem as funções. Homens tocam instrumentos, mulheres auxiliam na cerimônia confeccionando oferendas... Hoje está mudado, há meninas que tocam no *gamelan*, *ngayah*, possuem motivação.

Entrevistador: E como a comunidade recebe esta mudança?

Kariasa: Nós nos atentamos ao espírito de aprender algo novo. Este grupo americano *Sekarjaya* veio à Bali para tocar no *Bali Arts Festival*. Era misturado, havia homens e mulheres. Os balineses disseram “Ah isso é bom!”, foram inspirados. Então formaram um grupo apenas de

²⁵ *Legong* talvez seja uma das mais conhecidas danças femininas balinesas. Criada como uma dança de corte para os antigos reis de Bali, hoje em dia é apresentada em templos e demais celebrações como oferenda aos deuses hindus balineses e antepassados. Existem algumas variações da dança que se distinguem basicamente pela região (Denpasar, Gianyar, Tabanan) ou de acordo com o mestre.

mulheres em Denpasar. Então as mulheres balinesas começaram a querer aprender e a tocar quando *ngayah*. Agora todos os vilarejos têm um grupo feminino de *gamelan*, já temos grupos de crianças meninas que tocam. Os tempos atuais foram extraordinários para o *gamelan*, muitas coisas mudaram.

Entrevistador: Por que atualmente é a era de ouro do *gamelan*?

Kariasa: Porque cada vilarejo hoje tem dois, três ou mais orquestras de *gamelan*. *Gong Kabayar*, *semar pengulingan*²⁶, *gender wayang*, *selonding*²⁷. Músico também há muitos. Mais pessoas sabem tocar o *gamelan*, desde crianças, jovens, velhos, meninas e senhoras. O governo dá suporte dando instrumentos, como os meus que foram presentes do governo. Todo ano tem festivais, competições. Para os estudantes, se sabem tocar *gamelan*, podem receber uma boa carta de recomendação e frequentar uma boa escola. Se você participa de uma competição e possui uma carta de vencedor, pode entrar numa ótima instituição de ensino. Por isso os pais falam “você tem que aprender *gamelan*”. Essa é a motivação.



Figura 4 - Nyoman Kariasa em apresentação na Embaixada da Indonésia em Paris - 2009 (Acervo do artista)

²⁶ Orquestra de *gamelan* em que os metais são afinados em tons mais agudos. Perfeitos para alguns estilos de dança como o *legong*.

²⁷ *Selonding* é um tipo de orquestra de *gamelan* mais antigo que tantas outras utilizado para acompanhar procissões.

Entrevistador: Para cada dança e drama em Bali um tipo específico de orquestra é mais adequado. Poderia me falar sobre as orquestras que acompanham os dramas e quais as diferenças entre elas?

Kariasa: *Gender wayang* acompanha o *wayang kulit*, teatro de sombras. São apenas 4 instrumentos. *Gender sangsih* e *polos* e dois *kantilan barang*. Estes podem acompanhar também o dança-drama *wayang wong*, porém, ao drama foram adicionados instrumento colotômicos: tambor, *cengceng*²⁸, flauta... O *gambuh*²⁹ possui uma flauta especial, *suling*³⁰ *gambuh* - este é o *gamelan pegambuhan*. Na *arja* é chamado de *geguntangan*, onde a flauta tem um papel muito importante pois acompanha o vocal dos atores. Nesta orquestra os instrumentos são combinados entre bambu e metal. Para o *calonarang*³¹ há a orquestra especial chamada *penyalonarangan*. *Pelegongan* para o *legong*. O repertório do *legong* pode ser pego do *pelegongan* ou do *penyalonarangan*. Há um *lontar*³² chamado *muni-muni* que explica sobre a orquestra que acompanha o *barong*, o *joged*³³... *Calonarang* antigamente poderia ser acompanhado por *penyalonarangan* ou *bebarongan*³⁴ que são quase a mesma coisa, mas não são iguais, os intervalos nas notas são um pouco diferentes. Depois surgiu o *gamelan gong kabyar*, orquestra que pode acompanhar tudo pois é mais flexível. O *gamelan gong kebyar* apareceu em 1915 na regência de Buleleng, norte de Bali. Antes disso, no sul, não tínhamos esse *gamelan*. Havia *semar pegulingan*, *palegongan*... *Palegongan* sobretudo, especialmente no nosso vilarejo. O movimento do *gong kebyar* avançou rápido para o sul.

²⁸ Pequeno conjunto de címbalos.

²⁹ Dança-drama ancestral transportado dos reinos javaneses para Bali no período do *Majapahit*.

³⁰ Flauta.

³¹ Drama-dança mágico que, geralmente, ocorre no *Pura Dalem* (templo em homenagem ao Deus Siwa e, também, é o cemitério do vilarejo). Representa o embate eterno entre *Barong*, criatura mitológica que simboliza o *dharmā*, e *Rangda*, consorte do Deus Siwa, simboliza o *adharma*, caos e destruição. Para um aprofundamento maior nos vários tipos de dança-dramas balineses recomendo a leitura de “*Balinese Dance in Transition: Kaja and Kelod*” de I Made Bandem e Frederik DeBoer.

³² Escritos antigos em folhas de palmeiras.

³³ *Joged pingitan* é uma dança solo em que o dançarino conta através dos movimentos a história do *calonarang*.

³⁴ Orquestra que acompanha a dança *Barong*.

Entrevistador: O que tornou o *gamelan gong kebyar* novo?

Kariasa: O repertório era novo. Os instrumentos eram novos também. Antes, no *palegongan* havia apenas 5 notas no instrumento, o *gong kebyar* trouxe 10 notas em um único instrumento, por isso pode adotar todos os repertórios. A *arja* mudou para *gong kabyar*, por exemplo.

Entrevistador: Mas algo muda nessa transferência de orquestras?

Kariasa: Sim, muda pouquíssimo. Mas hoje todos os vilarejos de Bali possuem o *gong kabyar* por ser flexível. *Arja* e *topeng*³⁵ hoje, sobretudo, usam o *gong kebyar*. *Gambuh* e *wayang wong* não. Antes usávamos o *gamelan gong gede*³⁶ para acompanhar as cerimônias, agora podemos utilizar o *gong kebyar*.

Entrevistador: Então antes o *topeng* era acompanhado pelo *gong gede*?

Kariasa: Talvez, não sabemos. Muito provavelmente. O *topeng* já existia no século XVI, assim como o *gong gede*.

Entrevistador: O *gamelan* chega em Bali através do *Majapahit*³⁷?

Kariasa: Existe o *gamelan* antigo que veio com o *Majapahit* e aqui sofreu modificações. Talvez o *gambang*³⁸, que é mais antigo tenha vindo do reino de Java. Em 1650 já havia *gong gede* na regência de Klungkung. Hoje ainda há bastante *gong gede* na regência de Bangli.

Entrevistador: Antes da chegada do *gamelan gong kabyar* o *gong gede* era tocado em toda ilha de Bali?

Kariasa: Não, não... aqui não havia. Tínhamos *gender wayang*.

³⁵ Dança-drama sagrado onde um ou mais atores rotacionam máscaras para narrar crônicas sobre grandes reis, heróis, formações de cidades e genealogias balineses.

³⁶ Orquestra ancestral de *gamelan* em que os instrumentos são maiores e seus timbres mais graves. A orquestra pode comportar até sessenta instrumentos e músicos sendo utilizada antigamente, majoritariamente para acompanhar o ritual e dramas que são em si o rito, como *topeng*.

³⁷ Maior dinastia do sudeste asiático da história que perdurou do séc. XIII ao séc. XVI.

³⁸ Xilofone

Entrevistador: As composições para as personagens dos dramas se modificaram ao longo do tempo?

Kariasa: Não, *wayang wong* e *topeng* são a mesma coisa

Entrevistador: Por que então a composição da personagem *Topeng Keras Manis* em Denpasar é diferente da tocada em Batuan?

Kariasa: Em Denpasar a composição de *Topeng Keras Manis* é contada em uma frase em oito tempos. Em Batuan e aqui contamos a frase em dezesseis tempos. *Pak Kodi*³⁹ uma vez chegou até a orquestra e falou “Eu tenho esta máscara, gostaria que a composição fosse essa”, o músico disse que não conseguiria tocar. Então o dançarino teve que se adaptar a criatividade da orquestra. Talvez ele possuísse um movimento especial para aquela máscara. Para a máscara de *Topeng Keras* que possui os olhos grandes e boca fechada é mais adequado um tipo de composição. A máscara possui um personagem e a composição precisa se adaptar a isso. Aqui temos três tipos de máscaras para *Topeng Keras*, cada uma pede uma composição de acordo com o caráter da personagem.

Entrevistador: A estrutura da coreografia é dividida em partes. A composição também?

Kariasa: Para *topeng* apenas temos a introdução chamada de *karawitan* que pode ser feita pelos tambores ou pelo *ugal*⁴⁰, o resto é a mesma melodia. No entanto, o *ngopak lantang*⁴¹ possui uma estrutura diferente. A melodia é a mesma, o ritmo muda.

Entrevistador: Quem lidera a orquestra?

Kariasa: Nós temos dois líderes. Para a melodia é o *ugal*, para a mudança de dinâmica é o tambor, que também conduz toda a orquestra.

³⁹ I Ketut Kodi é ator, mascareiro, docente da ISI - Denpasar e *dalang* (marionetista do teatro de sombras balinês *wayang kulit*). Seu pai, já falecido, era o grande mascareiro Tanggu do vilarejo de Singapadu.

⁴⁰ Instrumento líder das *gangs*.

⁴¹ O conceito de *ngopak lantang* é extremamente complexo. Para explicar detalhadamente seriam necessárias muitas páginas sobre técnica em dança. Resumindo de maneira bem simples, trata-se de uma sequência de movimentos na coreografia de personagens *keras* (fortes) em que o dançarino, assim como a orquestra, acelera o andamento da música e dos passos para chegarem juntos ao ápice.

Entrevistador: Mas quando falamos que há dois líderes na orquestra soa como muitos chefes na cozinha. Quem lidera mesmo? Ou o dançarino lidera?

Kariasa: Os tambores. Os percussionistas têm que estar conectados ao dançarino, que devolve a eles os comandos e então eles reenviam ao *ugal*. Mas se estamos falando especificamente dos dramas o líder é o dançarino. Quando precisamos mudar a melodia esperamos a sinalização dos tambores. Na verdade, precisa haver coordenação entre tambor e *ugal*.

Entrevistador: Como dançarino creio que o mais difícil nas danças balinesas é o momento do *angsel*⁴². Pode me explicar como este movimento funciona?

Kariasa: Primeiramente o dançarino tem que saber a melodia completa, então saber em que momento dentro desta melodia pode sinalizar para os tambores. A maioria das melodias possuem oito tempos, algumas duas vezes oito.

Entrevistador: A batida do *gong*⁴³ é o oitavo tempo?

Kariasa: Não, o *gong* é o tempo zero.

Entrevistador: Acho que está é a parte confusa.

Kariasa: Começamos em zero. Zero é *gong* e oito é *gong*. Zero, um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete e oito, que é novamente zero. Você precisa entender primeiro que os mais importantes são os tempos quatro e oito. Nestes tempos estão localizados os *gongs*, em oito o grande *gong* e em quatro um pequeno. No *gilak*⁴⁴ o tempo quatro é o pur do *kempur*⁴⁵. O ator deve sinalizar aos tambores para o *angsel* entre o tempo três e quatro. O tempo da música acelera no *angsel* e depois ele volta ao normal, é como uma onda, como nossa respiração. O tempo não pode ser como um metrônomo. O bom é quando acelera e depois volta. Vem do sentimento. Para os

⁴² “Uma articulação crucial de dança e música é um acento rítmico ou intervalo chamado *angsel*. É um ponto de coordenação entre percussionista e dançarino que interrompe o fluxo da música e do movimento em andamento e sinaliza mudanças e pontos de transição de uma seção para outra. Os *angsel* ocorrem em pontos prescritos em relação ao padrão de *gong* e fluem em uma sequência previsível [...]” (Gold, 2005, p. 106)

⁴³ Grande gongo de metal suspenso do chão em que o músico acerta seu centro com um martelo. A forte vibração causada marca o ponto final a uma frase melódica.

⁴⁴ Um dos motivos musicais de Bali. “*Gilak* [...] é um dos poucos medidores clôtômicos assimétricos, portanto, sincopados. Tem uso generalizado, fornecendo movimento para a frente para um dançarino ou procissão” (GOLD, 2005, p.113).

⁴⁵ “Gongo suspenso de tamanho médio que é usado para demarcar pontos estruturais importantes nas melodias” (Tenzer, 2011, p.175).

dançarinos balineses o *angsel* é difícil também, algumas vezes eles não sabem onde é o meio e onde é o final da frase musical. Os profissionais sabem quando é o bom momento para sinalizar aos tambores. Eu como percussionista sei quando o dançarino é inexperiente. É preciso saber dividir o ciclo de oito tempos em quatro.

Entrevistador: Estas regras são aplicadas para todos os dança-dramas?

Kariasa: Sim, a chave é saber onde os tempos quatro e oito estão. Caso a melodia seja longa, por exemplo, em dezesseis tempos, divide-se em quatro, oito, doze e dezesseis. Se o ator souber disso não atrapalhará a música.

Entrevistador: No dança-drama *wayang wong* por exemplo existem músicas para diferentes momentos da narrativa.

Kariasa: Para personagens como o *palowago*⁴⁶ a música é chamada de *batel*. São melodias bem curtas de quatro tempos. Para personagens *alus*⁴⁷ a melodia é mais longa como no caso de Rama usamos o *bapang*⁴⁸.

Entrevistador: O *batel* também é utilizado para os *bondres*⁴⁹ do *topeng*?

Kariasa: No caso do *topeng* chamamos de *kale*, que é quando martelamos uma nota só repetidamente. Mas o tempo colotômico obedece ao motivo do *gilak* em oito tempos. Para os macacos do *wayang wong* os instrumentos do *bebatelan* são mais adequados. Estes instrumentos são o *kendang*, *cengceng*, *kempur*, *kajar*⁵⁰, *klentong*⁵¹....

Entrevistador: Você gosta mais das composições tradicionais ou contemporâneas?

Kariasa: Eu gosto de todas. Primeiro porque as criações contemporâneas podem ser estudadas a partir das tradicionais. Pegamos os elementos tradicionais e aplicamos no

⁴⁶ *Palowago* é como refere-se ao exército de macacos liderados pelo rei Sugriwa, personagens do épico *Ramayana*, no dança-drama *wayang wong*.

⁴⁷ Refinadas, que são opostas a personagens de energia *keras*.

⁴⁸ Outro motivo musical. "Um ciclo colotômico de 4 ou 8 tempos pontuado no meio pelo *klentong*" (Tenzer, 2011, p.171)

⁴⁹ *Clowns* de máscara que aparecem na maioria dos dança-dramas.

⁵⁰ "Instrumento colotômico que mimetiza ritmos dos tambores em alguns estilos de música" (Tenzer, 2011, p.174)

⁵¹ Pequeno gongo suspenso que marca o meio da melodia.

contemporâneo. Caso o tradicional fique muito quieto não evolui, tudo precisa estar em movimento.

Entrevistador: Você já realizou colaborações com artistas de outras culturas?

Kariasa: Na Suíça colaborei com um compositor local, mas colaboração para criação de algo novo ainda não.

Entrevistador: Você compõe?

Kariasa: Sim, do tradicional ao contemporâneo.

Entrevistador: E como funciona uma composição nova para o tradicional?

Kariasa: Não se pode criar composições novas para o *topeng*. A música do *topeng* é toda em *gilak* de oito tempos, isso não muda. Mas algumas adaptações podem ser feitas.

Entrevistador: Não se criam mais composições para o *topeng* por que ninguém quis?

Kariasa: Hum... talvez tenham feito, mas isso já é contemporâneo. Tradicional é o mesmo em todo lugar.

Entrevistador: Os músicos devem saber a coreografia do dançarino?

Kariasa: Devem saber um pouco. Deve saber o *mungkah lawang*⁵², depois o dançarino avança, vai para a esquerda, direita... *ambil pajang*⁵³, faz um círculo... Mas caso o dançarino seja profissional e consiga nos conduzir, nós apenas o seguimos. Mas por exemplo, quando o dançarino realiza o *mungkah lawang* eu não sei quantos ciclos de frases melódicas ele vai usar.

Entrevistador: Então é nesse momento que ocorre a improvisação do *gamelan*?

Kariasa: Sim, porque o ator pode parar para respirar e utilizar três ciclos de *gong* para aí se movimentar. Mas podem ser apenas dois ciclos também. No movimento do *ambil pajang*, depois de fazer para a direita, se o ator quiser repetir a sequência para a esquerda direto ele pode, ou pode parar um pouco para respirar e recobrar a energia.

⁵² Movimento da dança em que o ator abre a cortina ou mimetiza abrir uma cortina imaginária para entrar no espaço da cena.

⁵³ Sequência da dança em que o dançarino simboliza tocar numa sombrinha balinesa. Estas, geralmente existem fisicamente e flanqueiam as laterais da área cênica.



Figura 5 - Nyoman Kariasa e seu pai.
Pinda, Gianyar, Bali - 2011. (Acervo do artista)

Entrevistador: Os músicos nunca sabem quando o ator vai acelerar ou não, como fazer para manter a orquestra junta?

Kariasa: O dançarino deve ser um reflexo do *gamelan*. Precisa saber toda a melodia de coração mesmo que não saiba tocar o *gamelan*. Como o *pak Djimat* que já dançou milhões de vezes. Eu sei coreografia porque estudei dança. Não digo que os músicos precisam entender de coreografia, mas o percussionista tem que saber um pouco da estrutura coreográfica. Nas competições de *Jauk*, se o percussionista tocar sem olhar para o dançarino e criar esta conexão, o dançarino vai ficar muito zangado. O problema com os estrangeiros que dançam é que eles ainda não conseguem internalizar e sentir a música. Precisa de muita prática.

Entrevistador: Mas os balineses já escutam as composições do *gamelan* desde que estão na barriga das mães.

Kariasa: Sim, sim, para o estrangeiro é mais difícil.

Entrevistador: Muitas vezes os dançarinos precisam dançar com outros dançarinos que acabaram de conhecer. Isso também acontece na orquestra de *gamelan*?

Kariasa: Se o repertório é o mesmo não há problema. Você pode sempre olhar para o lado e copiar o outro.

Entrevistador: É comum também o dançarino não conhecer a orquestra. Que tipo de problema pode decorrer deste primeiro encontro?

Kariasa: No *topeng* não há muito problema porque a estrutura é a mesma. Mas no caso do *Barong* ou *Jauk* os músicos geralmente perguntam ao ator “Você quer qual *gilak*?”. Com certeza o percussionista, o dançarino e quem toca o *ugal* vão se reunir antes da apresentação. E aí os músicos se reúnem para definir quais serão os sinais do tambor para a entrada da orquestra.

Entrevistador: Uma vez, em Ubud, assisti a uma apresentação de *topeng* em que o dançarino dançava a personagem de *Topeng Dalem*⁵⁴. Em certa parte da coreografia ele sinalizou um movimento para a mudança de melodia, mas a orquestra não o seguiu, ele precisou ficar esperando por muito tempo.

Kariasa: O que pode ter ocorrido é que o percussionista não conhecia o sinal. A música de *Topeng Dalem* é longa, então o músico e o ator devem saber exatamente em que momentos podem sinalizar com o movimento. É preciso saber, senão tudo vira caótico. E no caso de a orquestra virar um caos, a apresentação toda desanda. A experiência é muito importante, pois precisa entender em que momento da música o ator vai realizar aquele movimento, quantos ciclos de oito tempos vai utilizar... *Topeng Dalem* e *Topeng Keras* são diferentes, a música de um é longa e de outro é curta. Na coreografia de *Topeng Dalam* se o ator perder o momento tem que esperar um longo ciclo, porque a melodia *jaran sirig* funciona: A duas vezes e depois B duas vezes, muito longo. *Topeng Keras* é diferente, a cada oito tempos a melodia retorna.

Entrevistador: Você acha que Bali possui grandes maestros do *gamelan* nos dias de hoje?

Kariasa: Sim, muitos. E eles são específicos. Maestro de tambor, para o *gender wayang*, *suling*, compositores somente. Os compositores com certeza são bons músicos também.

Entrevistador: O que significa tocar o *gamelan* para você?

Kariasa: Tocar o *gamelan* é minha identidade, minha profissão, minha paixão e minha expressão. O *gamelan* também produz uma vibração boa aos meus pensamentos.

⁵⁴ Personagem do rei no dança-drama *topeng*.

Referências

- BALLINGER, Rucina; DIBIA, I Wayan. **Balinese dance, drama & music: a guide to the performing arts of Bali**. Singapore: Tuttle Publishings, 2004.
- BANDEM, I Made. **Ensiklopedi Gambelan Bali**. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar, 1983.
- BANDEM, I Made; DEBOER, Frederik Eugene. **Balinese dance in transition: Kaja and Kelod**. Singapore: Oxford University Press (2nd ed), 1995.
- DIBIA, I Wayan. **Taksu: In and Beyond the Arts**. Denpasar: Wayan Geria Foundation, 2012.
- GOLD, Lisa. **Music in Bali: Experiencing Music, Expressing Culture**. New York: Oxford University Press, 2005.
- SUGIARTHA, I Gede Arya. **Balinese Dance and Music in Relation to Hinduism**. SPAFA Journal, 2. Doi: 10.26721/spafajournal.V2i0.564. 2018.
- TENZER, Michael. **Balinese Gamelan Music**. Singapore: Tuttle Publishing, 2011
- ZOETE, Beryl de; SPIES, Walter. **Dance and Drama in Bali**. Singapore: Oxford University Press, 1986.

Entrevista recebida em 16/03/2022 e aprovada em 14/05/2022.

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Igor de Almeida Amanajás - Doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em parceria com o *Tri Pusaka Sakti Arts Foundation* e *Institut Seni Indonésia*, ambos em Bali. Mestrado em Artes da Cena e Graduação em Artes Cênicas, ambas pela UNICAMP. iamanajas@yahoo.com.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3058267201745125>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0609-2706>

ⁱⁱ Marília Vieira Soares - Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Licenciatura em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora aposentada e colaboradora no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. mvbaiana@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8871062381656791>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0923-6568>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

