

Estilo, genealogia e tradição performática: vozes do *legong* em Bali

Entrevista com Ida Ayu Wimba Ruspawati sobre o *legong* de Badung
Concedida a Igor de Almeida Amanajás

Para citar este artigo:

RUSPAWATI, Ida Ayu Wimba; AMANAJÁS, Igor de Almeida. Estilo, genealogia e tradição performática: vozes do *legong* em Bali. Entrevista com Ida Ayu Wimba Ruspawati. [Entrevista concedida a Igor de Almeida Amanajás]. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n.55, ago. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573102552025e0502





Estilo, genealogia e tradição performática: vozes do *legong* em Bali

Igor de Almeida Amanajás¹

Resumo

Este artigo apresenta uma entrevista inédita com a professora Ida Ayu Wimba Ruspawati, docente do Programa de Dança do Institut Seni Indonesia (ISI – Denpasar), e dançarina de *legong* desde a infância. A conversa aborda as origens da dança *legong* e suas variações estilísticas em diferentes regiões de Bali. A entrevistada compartilha sua experiência de aprendizado com diversos mestres – como Ketut Arini e Gusti Agung Susilawati – e em vilarejos como Saba, Peliatan, Bedulu e Tista, reunindo um repertório técnico vasto e diverso. Reflete ainda sobre sua atuação como professora, dançarina e criadora de novas coreografias dentro da tradição do *legong*.

Palavras-chave: Legong. Dança balinesa. Estilo performático. Genealogia artística.

Style, genealogy and performative tradition: voices of *legong* in Bali

Abstract

This article presents an exclusive interview with Professor Ida Ayu Wimba Ruspawati, a faculty member of the Dance Programa at the Institut Seni Indonesia (ISI – Denpasar), and *legong* dancer since childhood. The conversation explores the origins of the *legong* dance and its stylistic variations across different regions of Bali. The interviewee shares her learning experiences with various masters – such as Ketut Arini and Gusti Agung Susilawati – and in villages like Saba, Peliatan, Bedulu and Tista, amassing a vast and diverse technical repertoire. She also reflects on her role as teacher, dancer, and creator of new choreographies within the tradition of *legong*.

Keywords: Legong. Balinese dance. Performance style. Artistic genealogy.

Estilo, genealogía y tradición performative: voces del *legong* en Bali

Resumen

Este artículo presenta una entrevista inédita con la profesora Ida Ayu Wimba Ruspawati, docente del Programa de Danza del Institut Seni Indonesia (ISI – Denpasar), y bailarina de *legong* desde la infancia. La conversación aborda los orígenes de la danza *legong* y sus variaciones estilísticas en diferentes regiones de Bali. La entrevistada comparte su experiencia de aprendizaje con diversos maestros, como Ketut Arini y Gusti Agung Susilawati, y en aldeas como Saba, Peliatan, Bedulu y Tista, reuniendo un repertorio técnico vasto y diverso. Además, reflexiona sobre su labor como profesora, bailarina y creadora de nuevas coreografías dentro de la tradición del *legong*.

Palabras-Clave: Legong. Danza balinesa. Estilo performático. Genealogía artística.

¹ Doutorado e Mestrado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Especialização em Method Acting pela The Lee Strasberg Theatre And Film Institute. Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).  iamanajas@yahoo.com.br



<http://lattes.cnpq.br/3058267201745125>



<https://orcid.org/0000-0002-0609-2706>



Esta entrevista integra uma pesquisa mais abrangente a nível de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, com apoio da bolsa de pós-doutorado júnior do CNPq de 2024. Este é o segundo artigo da coletânea de entrevistas intitulada “*Estilo, genealogia e tradição performática: vozes do legong em Bali*”, que busca explorar e documentar a riqueza e a diversidade das danças *legong* por meio das experiências de seus praticantes.

Na entrevista, realizada em junho de 2025 na residência da entrevistada em Denpasar, temos o privilégio de dialogar com Ida Ayu Wimba Ruspawati, uma respeitada dançarina e pedagoga, cuja trajetória no mundo do *legong* nos oferece uma visão profunda sobre os diferentes estilos dessa dança de Bali. A conversa, conduzida em indonésio e traduzida pelo autor para fins de publicação, foi gravada em áudio e vídeo.

Wimba compartilha não apenas sua extensa formação e experiência prática, mas também salienta a diversidade de estilos que emergem a partir do *legong*, refletindo as particularidades de diferentes regiões e mestres da dança. Durante a entrevista, ela discorre sobre a origem histórica do *legong*, analisando como a dança evoluiu de suas raízes no *sanghyang legong* para diversas variantes, como o *legong jobog*, *kuntir* e *Lasem*, entre outros.

A dançarina detalha como cada estilo é moldado pela experiência e pelo corpo de cada artista, enfatizando que o processo de aprendizagem envolve uma absorção cuidadosa e pessoal dos movimentos. Ela também discute as influências regionais e as características singulares de cada variante, ressaltando que, apesar das diferenças, todos os estilos compartilham um fundamento comum que mantém viva a essência do *legong*.

Ao final, esta entrevista não só documenta as ricas variações do *legong*, mas também busca celebrar as vozes de artistas como Wimba, que se dedicam a preservar e dinamizar essa arte tão significativa na cultura balinesa. Através desta coletânea de entrevistas, esperamos contribuir para um maior entendimento e apreciação das complexidades e belezas do *legong*, refletindo sobre sua relevância atual e seu impacto duradouro no patrimônio cultural de Bali.



Entrevista

Wimba – Eu me apresento primeiramente. Meu nome é Ida Ayu Wimba Ruspawati. Nasci em 13 de janeiro de 1960, em Denpasar Leste, Bali, Indonésia. Sou casada e tenho seis netos. Tenho 3 filhos: o primeiro é professor de dança na universidade de Papua, o segundo é professor na ISI – Denpasar², no curso de dança, e o terceiro é psicólogo. Os três, com sucesso, já possuem mestrado e doutorado. Eu trabalhava como professora na ISI – Denpasar, no departamento de artes performativas, no curso de dança. Aliás, fui sua professora, e nós costumávamos compartilhar conhecimento sobre artes, cultura balinesa e danças tradicionais. Fui sua professora em alguns tipos de *legong* e outros trabalhos que têm como fonte o *legong*.

Entrevistador – Onde nasceu a dança *legong*?

Wimba – Historicamente, o *legong* nasceu de um sonho de Agung Made Karna. Isso está na minha dissertação sobre o *legong tombol*³. Lá está completo o processo de desenvolvimento do *legong* até hoje. A dissertação é sobre o *legong tombol*⁴ que eu criei em Banyuwatis; lá está revelado onde surgiu o *legong*. Em geral, eu digo que o *legong* nasceu de um sonho de Agung Made Karna, que era um rei balinês do século XIX, se eu não estou enganada. Made Karna estava meditando no Pura⁵ Payogan Agung, Sukawati, Gianyar. Ele estava acompanhado do *bandesa*⁶, que era fiel a ele. Enquanto ele meditava, vieram do céu duas ninfas celestiais, vestidas com roupas brilhantes, parecidas com as vestimentas que se utiliza no *legong* hoje. Ele achou isso extraordinário, os movimentos das duas. Resumindo a história, Made Karna, depois de concluir sua meditação, contou a visão ao seu

² *Institut Seni Indonesia – Denpasar* é uma instituição formal de ensino superior voltada ao ensino e preservação das artes balinesas.

³ “*Re-Interpretasi Legong Tombol di desa Banyuwatis, Buleleng: Antara memori kolektif dan model pembelajaran kompleksitas*” Ida Ayu Wimba Ruspawati, 2021.

⁴ É importante destacar que o *legong tombol*, recriado pela professora Ida Ayu Wimba no vilarejo de Banyuwatis, não pertence ao gênero *palegongan*, ou seja, danças *legong*, mas sim ao gênero *kekabyaran*. Apesar de levar o nome *legong*, trata-se de uma criação inserida na tradição de danças *kebyar*, com estrutura musical, coreográfica e instrumental distinta da tradição do *palegongan*. Como a própria autora afirma: “Tari Legong Kebyar é uma forma de dança diferente das danças Legong do gênero *palegongan*. Do ponto de vista musical, o Tari Legong Kebyar utiliza o conjunto Gamelan Gong Kebyar. Mais especificamente, o tambor (kendang) usado é do tipo *ceditan/gupekan*, que é um tipo de tambor de tamanho médio tocado diretamente com as mãos, sem o uso de baquetas” (Ruspawati, 2021, p.4) (Tradução nossa)

⁵ *Pura* significa “templo” em indonésio.

⁶ Em Bali, *bandesa* (ou *bandesa adat*) é o líder tradicional de uma comunidade (*desa adat*), responsável por questões religiosas, cerimônias e costumes do vilarejo. Trata-se de uma autoridade comunitária não estatal, com forte influência local.

servo, o *bandesa* de Sukawati. “Como podemos fazer para criar uma dança parecida com essa que eu vi?”. Então, ele chamou os artistas da corte. Esse foi o começo. Foi assim que surgiu a dança *sanghyang legong*⁷, a mesma que ainda existe no Pura Payogan Agung. Ela foi a precursora do *legong* que hoje existe. Então, o *bandesa* convocou os artistas para que se reunissem e criassem a dança *sanghyang*. Até os dias de hoje essa dança ainda é apresentada e respeitada. Quando há uma cerimônia, *odalan*⁸, ela sempre é apresentada. Para encurtar novamente a história, depois desse evento, houve o desejo de desenvolver essa dança novamente. Então, Anak Agung Manggis, o rei de Gianyar, juntamente com os seus artistas, formou uma dança *legong* que se chamava *jobog*. O *legong jobog* foi o primeiro⁹. Depois, o *jobog* se desenvolveu novamente e se transformou em outras danças com novos temas por outros artistas. Mas tudo isso se desenvolveu a partir da dança *sanghyang*. Então, esses artistas se espalharam por seus vilarejos. Alguns para Singaraja, Bantiran, Tista, outros para Badung, para Karangasem. Os artistas absorveram os movimentos que existiam no *sanghyang*; utilizavam movimentos que encontravam na natureza, movimentos dos animais, adaptando ao seu próprio estilo, assim como eu e você que estudamos o *legong* em um lugar, porém já temos o nosso próprio estilo. Eu tenho o meu próprio estilo. Isso veio a se tornar o estilo *legong* Badung, Gianyar, Peliatan... O estilo veio desses artistas que desenvolveram o *legong* nos seus vilarejos, como eles conseguiam movimentar os seus corpos seguindo os movimentos da natureza. Os artistas dessa época já podiam imitar os movimentos da natureza para transformar em uma estética extraordinária. Um exemplo é o movimento *lelasem megat yeh*¹⁰ ou o *ngelo* que tem como inspiração o movimento das árvores quando sopradas pelo vento. Esses são alguns exemplos das coisas que inspiravam os artistas daquela época. Eles ainda não podiam desenvolver uma teoria formal, mas uma teoria tradicional eles já tinham. É perceptível pelo sistema de treinamento que era muito rigoroso. Eles treinavam e não se importavam com o calor, poeira, cascalho e pedras no chão. E isso por quê? Porque era da terra que eles sugavam a energia: da mãe terra, *Ibu Pertiwi*, e do ar que estava acima, os dois se encontravam no meio, onde o dançarino está. A energia de Bali é extraordinária. Muito forte; chamamos de *bayu*. *Bayu*, *sabda* e *idep*¹¹: esses são os componentes. Eles

⁷ Dança ritual em que meninas pré-púberes dançam com máscaras.

⁸ Celebrações religiosas em homenagem ao aniversário do templo.

⁹ A declaração da entrevistada contraria o que a literatura especializada e a maioria dos mestres de dança têm estabelecido sobre o assunto. Os autores e mestres afirmam que o primeiro *legong* surgiu a partir de um trecho das aventuras de Panji, um herói javanês, o que resultou na criação do *legong Prabu Lasem*, motivo pelo qual essa dança é conhecida por ser a “mãe” dos *legong*; a dança mais completa dentre todas. Por sua vez, o *legong jobog* é baseado na disputa entre os irmãos Subali e Sugriwa, personagens do épico hindu Ramayana.

¹⁰ Movimento do repertório da dança balinesa inspirado no movimento do lagarto correndo ou deslizando sobre a água.

¹¹ No pensamento balinês, *bayu* (energia), *sabda* (voz/palavra) e *idep* (pensamento) constituem os três princípios fundamentais que regem a ação humana. São entendidos como forças internas que devem estar

estudavam com disciplina. Ainda lembro como na minha família, meu pai ensinava com o método tradicional. Eu treinava sobre a lama, na areia, mergulhava no mar para estimular o som da voz. Depois, os olhos, para que se tornassem maiores, os músculos mais fortes. Eu imitei meus professores, veteranos, para aprender a dança balinesa. Esse é o desenvolvimento do *legong* até agora. O *legong* ainda existe, mas há pequenas mudanças. Essas mudanças, é claro, devem-se a influências da situação e das condições atuais. Essas coisas já estão na minha mente e alma, eu sou uma artista clássica, eu sou uma pessoa do *legong*. Qualquer que seja a minha criação, com certeza, como fundo, há o *legong*. Eu sou maníaca pelo *legong*.

Quando houve a transformação da dança ritual *sanghyang legong* para a dança *legong*?

Wimba – A dança *legong* surgiu e se disseminou na época do Dewa Agung Manggis. De lá, começou. Depois, se espalhou para Badung. Isso foi no final do século XIX. Na minha dissertação, está bem explicado. Discuto as origens até o momento que os *legong* foram criados, por exemplo, por *pak*¹² Rindi¹³. Cinquenta anos de história enterrada eu pude desenterrar. Lá eu conto como foi o percurso do *legong*. Eu pesquisei primeiro, assim como você está fazendo agora. Desde o século XIX, o *legong* se espalhou.

Existem alguns livros como o de Moerdowo, Rembang e Bandem¹⁴, e há alguns conflitos sobre a história do *legong*. Algumas hipóteses apontam para o surgimento do *legong* concomitantemente à criação do *gamelan semar pegulingan* na era do reinado do Dalem Baturenggong. Outros, assim como a *ibu*¹⁵, dão crédito ao Dewa Manggis de Gianyar. O *pak* Agung Rai¹⁶, de Saba, em entrevista concedida, disse que nunca houve essa história de Dewa Manggis, que nunca houve *legong* no Puri¹⁷ Gianyar ou Blahbatuh, enfatizando que o *legong* nasceu no Puri Sukawati.

em equilíbrio para a realização plena de qualquer prática ritual, artística ou espiritual.

¹² *Bapak* ou *pak* significa “senhor” ou “pai” em indonésio. Forma respeitosa de tratamento.

¹³ I Wayan Rindi (1917-1976) foi um mestre de dança *legong* de Kelandis, Denpasar.

¹⁴ “*Reflections on Balinese Traditional and Modern Arts*” R.M. Moerdowo, 1983; “*Perkembangan Legong Keraton Sebagai Seni Pertunjukan*” I Nyoman Rembang et al. 1974/75; “*Ensiklopedi Tari Bali*” I Made Bandem, 1983.

¹⁵ *Ibu* significa “senhora” ou “mãe” em indonésio. Forma respeitosa de tratamento.

¹⁶ I Gusti Ngurah Serama Semadi (1961) é um dançarino e mestre de *legong* do estilo Saba.

¹⁷ *Puri* significa “palácio” em indonésio.

Wimba – Isso é normal. Eu me baseio nos *lontar*¹⁸. Eu tenho os fatos. A evidência escrita está também na minha dissertação. Quando pesquisei, fui até Sukawati e me encontrei com *pak* Suwartaya, porque em Sukawati foi onde houve a ascensão do *sanghyang legong* no Pura Payogan. De fato, surgiu lá na época do reinado. Há evidências escritas em *lontar*.

Gostaria que a *ibu* me contasse sobre sua experiência com o *legong*. Quando começou a aprender e quem foram os seus mestres?

Wimba – Antes de eu entrar na esfera do ensino formal do *legong*, acontece que eu sou de uma família de artistas multitalento. Portanto, meu pai, minha mãe e meu avô são todos *seniman sastra*¹⁹ completos. Dança, música, tudo eles sabiam. Talvez eu tenha sido preparada para dar continuidade a isso, eu e meu irmão, na verdade. Eu lembro que com 3 anos de idade eu já podia dançar. Eu acompanhava meu pai quando ele ensinava os seus alunos. Meu pai se chamava Ida Bagus Made Raka. Ele foi professor do prof. Bandem e prof. Dibia²⁰. Os alunos chegavam em casa para estudar de forma tradicional, como comentei antes. Meu pai era um guru tradicional e dançarino. Antes de se tornar dançarino, ele estudou em Peliatan com Anak Agung Mandra²¹, com *bapak* Kakul²², com todos os *gurus* sêniores, até ele mesmo se tornar um *guru*. Ele também dançava *kebyar duduk*. Depois, casou-se e teve filhos. Meu irmão mais velho também é dançarino. Eu, primeiramente, ficava apenas observando. Eu ficava quietinha, observava, registrava e imitava. Eu me sentava no canto, porque quando meu pai ensinava, tinha que ter disciplina; não podia atrapalhar nem falar. Eu prestava bastante atenção até eu conseguir dançar. A primeira dança que lembro de ter aprendido foi *oleg tumulilingan*. Acontece que eu sou muito sensível à música desde a infância. Eu memorizava facilmente o *gamelan*²³. Meu pai ficou surpreso: “Oh, você já consegue dançar! Tente novamente”. Eu me sentava no colo dele, com a música do *oleg* tocando; ele pegava com as duas mãos a minha cabeça e a manipulava, até que eu

¹⁸ *Lontar* é o nome dado aos manuscritos tradicionais de Bali e Java, feitos a partir das folhas de palmeira. Neles são registrados saberes religiosos, literários, históricos e performáticos, sendo fontes essenciais da cultura e tradição balinesa.

¹⁹ *Seniman sastra* significa “artista literário” em indonésio. Entretanto, não se refere apenas a alguém que escreve literatura, mas inclui aqueles que mantêm viva a tradição oral, os textos clássicos e poesia cantada.

²⁰ I Made Bandem e I Wayan Dibia são renomados dançarinos e autores com uma vasta coletânea de trabalhos publicados sobre as artes balinesas, especialmente dança e música.

²¹ Anak Agung Mandra (1905-1986) foi uma figura central na revitalização da dança *legong* em Peliatan no século XX. Membro da família real de Peliatan, atuou como treinador e músico (*kendang* - tambor).

²² I Nyoman Kakul (1905-1985) foi um lendário dançarino e mestre de dança-dramas em Batuan, Gianyar.

²³ Conjunto musical que acompanha todas as danças e dança-dramas de Bali. É composto por metalofones, gongos, címbalos, tambores e flautas. Existem diversos tipos de conjuntos, cada qual servindo como acompanhamento musical para diversos rituais e artes performativas.

conseguisse. Assim meu pai me ensinava, até ele perceber que em mim havia interesse, *hobby* e talento. E isso se estendeu para a próxima dança. Onde quer que meu pai ensinasse em Bali, *oleg*, ópera²⁴, eu sempre estava junto. E o que quer que ele ensinasse, eu guardava para mim. Para encurtar a história, depois que eu já podia dançar e já me apresentava nos templos, *ngayah*²⁵, já tinha passado pelo ensino fundamental e médio, continuava dançando. Naquela época, não havia tanto turismo como agora; eram apenas performances relacionadas à cerimônia. Do ensino médio, fui direto para SMKI, KOKAR²⁶, em 1977/1978. Logo que entrei lá, primeiro aprendemos as danças mais simples, de conhecimento mais geral; movimentos básicos das danças femininas e masculinas. No segundo semestre, começamos a estudar o *legong*. Meus gurus de *legong* nessa época foram *ibu* Susilawati²⁷, *ibu* Arini²⁸ e *ibu* Raka, já falecida. Eu sempre estava com a *ibu* Arini, mesmo fora da escola; eu participava das atividades dela. A primeira personagem que aprendi foi a *condong*²⁹. Quem me ensinou pela primeira vez foi *ibu* Susila, porque ela era uma dançarina de *condong*. A coreografia era completa naquela época, e *ibu* Susila era uma das únicas que sabia, juntamente com *ibu* Arini. Os outros professores não sabiam dançar como as duas, elas eram as mais importantes. Eu fiquei muito feliz: “Muito boa essa dança! Entre a música e os movimentos da dança, os dois se casam, se encaixam perfeitamente.” Então, o *legong* penetrou na minha alma: “Eu preciso saber dançar como a *ibu*”. Já existia um comprometimento. Eu tinha que saber dançar, mas eu não falava isso; ficava quieta. Eu não gosto de falar muito. O que quer que elas ensinassem, eu pegava para mim. Não podia nunca estar ausente, não podia estar atrasada, não queria ficar no fundo da sala. Eu devia estar sempre na frente. Esses eram os meus princípios. Na escola, naquele momento, ainda não havia oportunidade para me apresentar como *condong*. Até que um dia, *pak* Beratha³⁰, que ensinava música, estava ensinando músicas do *palegongan*, especificamente a parte da *condong*, numa sala de aula da KOKAR. Depois que eu terminei minha aula de corpo, enquanto descansava, ouvi a música e fui direto procurar de onde vinha. Achei a

²⁴ *Arja*.

²⁵ *Ngayah* é um conceito balinês que se refere ao serviço voluntário, prestado com devoção e sem expectativa de recompensa, especialmente no contexto religioso e comunitário. No âmbito das artes, *ngayah* implica oferecer apresentações de música e de dança como forma de devoção aos deuses e contribuindo à coletividade.

²⁶ KOKAR (*Konservatori Seni Karawitan*) é uma instituição de ensino técnico em Bali, dedicada à educação e preservação das artes tradicionais balinesas, especialmente na área de música e dança. Foi fundada na década de 1960.

²⁷ Gusti Agung Susilawati é uma renomada e importante dançarina e mestre de *legong* em Denpasar. Foi discípula de I Nyoman Kaler e I Wayan Lotring.

²⁸ Ni Ketut Arini é uma das mais importantes dançarinas e mestre de *legong* de Denpasar. Foi discípula de I Nyoman Kaler e I Wayan Rindi.

²⁹ A personagem da serva nas danças *legong*.

³⁰ I Made Beratha (1932-2008) foi um mestre de *gamelan* e compositor balinês altamente respeitado, conhecido por suas contribuições inovadoras à música tradicional balinesa.

sala em que eles estavam tocando e vi uma oportunidade de praticar, então comecei a dançar. Os músicos estavam tocando de frente para mim e *pak* Beratha de frente para eles. Então, quando eles me viram dançando, a música e a dança se conectaram. Assim tive a oportunidade de estudar. “Porque meus alunos estão olhando para fora da sala?”, pensou o *pak* Beratha. Então, ele virou para fora da sala e me viu, logo me chamou para entrar. Ele mandou eu dançar, logo na sua frente, na frente do maestro *pak* Beratha. Isso foi um acontecimento inesquecível na minha vida. A partir daí, fui recomendada por ele: “Todas as vezes que houver a dança da *condong* chame a Ayu Wimba.” Fosse qual fosse o *legong*, eu estava pronta para aprender. Estudei o *legong jobog*, o *kuntir*, todos os temas de *legong*, eu me esforcei. Daí vieram muitas oportunidades. Continuei dançando *legong*, as criações novas... Sempre me deram espaço para dançar, isso foi incrível. Isso continuou até eu me formar; não houve tempos em que eu não me apresentasse. Cheguei até a liderar meus amigos em todos os eventos formais e informais da escola.

Depois de se formar na KOKAR, a *ibu* procurou outros mestres de *legong*?

Wimba – Sim. Tive muitos professores. Depois, eu ingressei na ASTI³¹. Lá, estudei com a *ibu* Reneng³², *ibu* Puspe e *ibu* Cawang³³. Também havia a *ibu* Gadung, de Tabanan. Alguns professores dos vilarejos e distritos eram convidados para nos dar aulas; eram *gurus* extraordinários. Eles eram convidados a ensinar as danças nas quais eram fortes. *Ibu* Menek, que era forte em *terunajaya*, foi convidada; *pak* Raka Saba³⁴ foi chamado. Além da escola convidar os professores, eu tive iniciativa própria também, ia até as casas dos *gurus* para estudar com eles. Eu fui a Peliatan estudar com *ibu* Muklen³⁵. Até eu finalizar minha dissertação, eu ainda estudava com ela.

Qual *legong* a *ibu* aprendeu com *ibu* Muklen?

Wimba – *Kuntir* e *pelayon*. O que quer que fosse, eu pedia para ela me ensinar. Ela me dava a fita cassete e eu praticava quando não estávamos juntas. Mais que qualquer coisa, eu procurava saber qual era o estilo dos *gurus*. De onde vem a

³¹ ASTI (*Akademi Seni Tari Indonesia*) foi fundada em 1967. Em 2003, a ASTI foi transformada em ISI (*Institut Seni Indonesia*), uma instituição a nível superior que abrange não apenas a dança, mas também outras formas de arte, como música, teatro e artes visuais.

³² Ni Ketut Reneng (1916-1993) foi uma das grandes mestras de *legong* em Bali. Sua atuação foi no *banjar* Kedaton, em Denpasar. Foi discípula de Ida Pedanda Kerta.

³³ Ni Luh Cawang foi uma das três dançarinas mais ilustres de *legong* na década de 1930 no *banjar* Kelandis, Denpasar. O trio era formado também por Ni Nyoman Sandri e I Wayan Rindi.

³⁴ Anak Agung Raka (1916-2000) foi um mestre reconhecido de dança *legong* do estilo Saba, pai de I Ngurah Gusti Serama Semadi.

³⁵ Sang Ayu Ketut Muklen (1925-2023) foi uma mestra da geração clássica do *legong* de Bedulu.

força deles? No caso da dança, ainda podemos estudar por vídeo, mas estudar com o maestro nos possibilita detectar de onde vem sua força, estilo e identidade. Isso que eu estava procurando.

Então, para a *ibu*, o estilo tem a ver com o indivíduo? Fala-se em estilo Peliatan, Saba... mas não se trata de um estilo do vilarejo; é o estilo do *guru* que nesses lugares ensina?

Wimba – Sim. Por exemplo, falo do estilo de *ibu* Muklen. Ela me dizia: “Faça o *agem*³⁶.” Quando eu fazia, ela dizia: “Isso é Badung.” *Ibu* Muklen tinha uma característica que eram os dedos das mãos e as unhas longas. Ela não era alta, mas quando dançava, ela se tornava larga. O *agem* de Muklen chama-se *kebat*³⁷. Em Saba, o *agem* é *nogog*³⁸. *Nogog* significa centrado, as mãos na mesma linha. No caso de Tista, em Tabanan³⁹, o *agem* é mais próximo ao de Muklen. Em Badung, o *agem* é assim, estilo *ibu* Reneng⁴⁰. No caso da *ibu* Susila⁴¹, o *agem* é assim. O

³⁶ Postura de base das danças balinesas.

³⁷ No *agem kebat* de Muklen, o tronco é acentuadamente inclinado para trás e para a direita (no caso de *agem kanan* – postura de base onde o peso do corpo está sobre a perna direita, se o peso estiver sobre a perna esquerda – *agem kir*), com o peito projetado para frente. O braço direito é estendido lateralmente para fora e inclinado para cima, com a palma da mão aberta e os dedos estendidos em posição rígida. O braço esquerdo é dobrado em um ângulo agudo com o cotovelo levantado e a mão próxima ao tronco, a palma voltada ligeiramente para baixo. A cabeça está inclinada para a direita e o olhar para a diagonal cima esquerda. O quadril é voltado para a esquerda. O peso do corpo está sobre a perna direita e a perna esquerda age somente como um apoio no chão. O calcanhar do pé esquerdo está a frente e se relaciona com o arco do pé direito. Os joelhos estão levemente flexionados.

³⁸ No caso do *agem nogog* de Saba, o tronco do dançarino está inclinado para frente, a partir da cintura, com uma angulação que cria um eixo diagonal de ação. Ambos os braços estão dobrados em um ângulo firme (cerca de 90 graus) e elevados lateralmente, com os cotovelos acima do nível do tronco. Os antebraços apontam para baixo e para trás. As palmas das mãos estão voltadas para baixo com os dedos estendidos e os polegares estão discretamente projetados para dentro. O peso do corpo está centrado, com os joelhos semiflexionados. O quadril está voltado para a esquerda (no caso de *agem kanan*). A cabeça está ligeiramente inclinada para a direita e o olhar para a esquerda diagonal médio-baixa. As pernas e pés como no *agem kebat* de Muklen.

³⁹ A diferença entre o *agem* de Muklen e o usado no vilarejo de Tista, em Tabanan, é que, no último, o tronco do dançarino está menos inclinado para trás, as outras partes do corpo são semelhantes em sua forma e postura.

⁴⁰ No *agem* de *ibu* Reneng, o tronco do dançarino está inclinado para o lado direito (*agem kanan*), criando uma linha diagonal que sai da base do quadril até o topo da cabeça. O braço esquerdo está levemente dobrado para trás com o cotovelo alto, o que cria tensão estética nos ombros e valoriza a linha do busto, e a mão voltada para baixo. O braço direito está estendido lateralmente para frente e levemente para cima, com o punho suavemente dobrado para cima, a palma da mão está voltada para fora e os dedos em riste. O quadril, para a esquerda, está nivelado, e o peso corporal apoiado na perna direita, enquanto a perna esquerda serve apenas de apoio como nos outros *agem* já descritos. A cabeça está levemente inclinada para a direita, acompanhando o eixo do tronco, com o olhar na direção da mão esquerda.

⁴¹ No *agem* de *ibu* Susilawati, o tronco está acentuadamente inclinado para a direita do dançarino (*agem kanan*). A inclinação se dá a partir da cintura, com o busto projetado para o lado e ligeiramente para frente. O braço esquerdo está dobrado com o antebraço apontando para baixo e a mão perto do tronco. Os dedos estão alongados. O braço direito está projetado para frente, com o cotovelo dobrado e o pulso ligeiramente curvado. Os dedos também estão estendidos. Os ombros estão levantados, anulando o espaço entre o pescoço. O quadril está voltado para a esquerda, com o peso na perna direita. Os joelhos semiflexionados e a perna esquerda segue a forma dos outros *agem*. A cabeça acompanha a inclinação do tronco, com o olhar direcionado para a esquerda.

agem de *ibu* Arini⁴² é assim. Eu procurei os mestres para aprender os seus estilos individuais. O que eu gostava de cada estilo, eu pegava para mim. Isso que me refiro aos artistas da época de Made Karna, que buscaram inspiração naquela dança base, voltaram aos seus vilarejos e criaram seus próprios estilos. Porque não é igual o corpo de uma pessoa e outra. A absorção do aprendizado também é diferente. Isso também é uma questão de iniciativa de cada artista. Não é sobre a região, mas sobre a pessoa que cria um estilo. Eu me atrevo a dizer isso, pois sei que já possuo o meu próprio estilo. Eu nasci com uma identidade. “Oh, esse é o estilo da *ibu* Wimba”, com certeza as pessoas podem observar isso. Com certeza você também já tem o seu próprio estilo; é disso que se trata o estilo na dança *legong*. Em Peliatan⁴³, o *agem* é mais baixo, assim. Todos esses *agem* são diferentes. Muklen é diferente de Saba, que é diferente de Peliatan. Os outros *agem* que existem hoje nos vilarejos são fruto da absorção e dos diferentes corpos dos dançarinos de *legong*.

Em entrevista com *pak* Agung Rai Saba, ele disse uma frase que achei interessante e gostaria que a *ibu* comentasse: “A cada nova geração, o estilo se atualiza.”

Wimba – Eu discordo um pouco; peço desculpas, e vou explicar. Em se tratando de estilo, nós tentamos manter aqueles que já foram criados por nossos artistas no passado, porque esses estilos já passaram a ser identidade. Por exemplo, se houver um desenvolvimento na dança que não altere seus princípios, tudo bem. Mas os princípios devem ser mantidos para que, mais tarde, o estilo não seja perdido.

Sim, mas creio que isso também depende do *guru* de uma certa região, não? Quando o mestre muda, com certeza a identidade deste novo treinador entra no estilo da dança, ocasionando mudanças, correto?

Wimba – Caso você já esteja pronto para ensinar o *legong* estilo Saba, por

⁴² No *agem* de *ibu* Arini, o tronco está inclinado lateralmente para a direita (*agem kanan*), com o eixo oblíquo que parte do quadril e leva a parte superior do tórax em direção à mão elevada. O braço direito elevado em arco acima da linha da cabeça, com o cotovelo ligeiramente dobrado e o pulso quebrado elegantemente. Os dedos estão alongados e a palma da mão voltada para cima-frente. O braço esquerdo está dobrado próximo ao tronco, com o antebraço voltado para frente e a palma da mão para baixo com os dedos alongados. O quadril está posicionado para a esquerda e o peso do corpo sobre a perna direita. A perna esquerda acompanha a forma e posição dos demais *agem*. A cabeça está inclinada para a direita e o olhar para a diagonal cima esquerda.

⁴³ No *agem* de Peliatan, o tronco está acentuadamente inclinado para frente, fazendo com que o dançarino esteja quase dobrado, com uma rotação discreta à esquerda (*agem kanan*). A base do corpo está baixada com firmeza. O braço esquerdo está dobrado com o cotovelo para trás e a mão colocada próxima ao quadril, este voltado para a esquerda. A mão aponta para fora e os dedos em posição rígida. A palma da mão está voltada para baixo. O braço direito está estendido para frente com ângulo baixo, levemente dobrado, com a mão apontando para fora e os dedos alongados. O peso do corpo sobre a perna direita e a esquerda segue o padrão dos outros *agem*. A altura do centro de gravidade é baixa. A cabeça inclinada para a direita e o olhar na direção médio-baixo.

exemplo, você tem que digerir este estilo antes. Quais são as características do *legong* Saba? Você precisa saber a diferença entre os outros *legong* também. Não adianta nada ensinar o *legong* se você fica mudando sempre suas características. Isso quer dizer que o treinador também não as conhece. É aí que o estilo se perde. O treinador primeiro deve olhar para o *legong* como ele é, digo, seus princípios. Os princípios não podem ser perdidos. Tem que ser assim. Se o desenvolvimento for apenas em relação à quantidade dos dançarinos, um movimento que se adiciona aqui e ali um pouco, não tem problema, na minha opinião. Mas a característica do *legong* Saba deve estar presente. Não se esqueça disso: princípios e características não podem ser perdidos. O estilo Badung é mais grandioso, tem uma aura que é bem diferente do estilo Saba ou Peliatan. Em termos de música, isso fica evidente; na dança, mais ainda. Isso é o estilo: a música é diferente, a alma é diferente, logo, a dança é diferente.

Creio que a música é um fator decisivo e importante nas características de um estilo.

Wimba – Sim. A música do *legong* de Saba é única, não tem igual em outro lugar. Isso não pode mais ser modificado. Se você quiser mudar e mudar, é melhor que faça uma outra dança, com inspiração no estilo Saba. É melhor assim. Mas ao ensinar, não pode mudar; isso não existe. Não está certo, na minha opinião.

Com qual estilo a *ibu* se identifica mais?

Wimba – Porque eu já estudei e conheço a alma dos *legong* que existem em Bali, já me apresentei bastante, isso significa que eu conheço as diferenças entre todos eles. Todos eles possuem sua beleza própria. Então, quando crio um trabalho novo, eu pego elementos que gosto de cada um. Por exemplo, o *ngelayat*⁴⁴ de Peliatan, que só existe lá, não há em nenhum outro lugar. Eu peguei esse movimento quando criei uma dança *legong* no ano de 1996, que ganhou o 1º lugar no PKB⁴⁵.

Como parte desta pesquisa, também me interessei pelas genealogias artísticas da dança *legong*. *Ibu* sabe dizer quem foram os mestres de seus mestres? Por exemplo, de *ibu* Susilawati e *ibu* Arini?

Wimba – O que eu conversei com a *ibu* Arini: seus professores, na época em que a ASTI foi fundada, na década de 1960, eram tanto homens quanto mulheres. Ida Bagus Boda⁴⁶, Anak Agung Raka Saba, *ibu* Reneng, *ibu* Cawang, também com

⁴⁴ Movimento do *legong* estilo Peliatan em que o dançarino se curva para trás até que as mãos encostem no chão.

⁴⁵ *Pesta Kesenian Bali*, Festival de Artes de Bali.

⁴⁶ Ida Bagus Boda (1917-1992) foi um proeminente pintor e dançarino balinês nascido em Ubud. Boda foi um

certeza. *Pak Rindi*. Esses eram os professores de *legong* nessa época. *Pak Beratha*, na música, juntamente com *pak Rembang*⁴⁷ que, apesar de serem músicos, sabiam sobre a estrutura da dança. *Pak Beratha* me ensinou muito. Muitos artistas também vinham de Singaraja; se reuniam no campus da ASTI naquela época, ou KOKAR antes disso. Se não fosse por isso, com certeza hoje em dia não haveria alunos. Esses eram os professores, incluindo meu pai e meu tio, que era um *dalang*⁴⁸ famoso especializado nas histórias do Ramayana. Em Bali, ele era o número 1, *Ida Bagus Gede Sarga*, que era também um *pandeta*⁴⁹. Existe um outro tio meu que é *dalang* que é especializado em *parwa*, as histórias do Mahabharata.

Quais os *legong* a *ibu* sabe dançar?

Wimba – Quase todos. Porque, desde os tempos de KOKAR e ASTI, todos os temas de *legong* foram ensinados.

Quais são os *legong* clássicos?

Wimba – Existe o *jobog*, *Lasem*, *kuntul*, *kuntir*, *bremara*, *pelayon*, *raja Cina*, *goak macok*. *Goak Macok*, no meu tempo, eu já participava de competições; eu ainda estava na universidade, em 1983. Já faz muito tempo isso. Que eu conheça, existem nove temas que eu já aprendi.

E os que não se encaixam nos clássicos?

Wimba – Esses são considerados novas criações. Esses também estudei, pois isso era o preceito da universidade: estudar os clássicos e as criações. Por isso, os professores vinham de longe, como o *bapak* Gede Manik⁵⁰, de Singaraja. Mas eu fui ensinada pelos alunos de *pak* Gede Manik, pois ele já havia falecido. Foi assim que aprendi o *terunajaya* também. Eu sempre tive a confiança das pessoas para ser treinadora, então sempre me chamavam para ensinar tanto clássicos como novas criações. Por que isso? Talvez porque eu tivesse um desejo muito forte e fosse muito concentrada. Meu corpo e minha alma são da arte.

importante praticante e coreógrafo de danças clássicas, como o *legong*, *gambuh* e *topeng*, tendo formado diversas gerações de dançarinos.

⁴⁷ I Nyoman Rembang (1931-2001) foi um influente músico, compositor e mestre de *gamelan* balinês.

⁴⁸ *Dalang* é o mestre bonequeiro que encena o teatro de sombras balinês chamado de *wayang kulit*.

⁴⁹ *Pandeta* é um termo usado em Bali para designar um sacerdote erudito ou líder espiritual que conduz rituais religiosos, especialmente aqueles ligados ao hinduísmo balinês.

⁵⁰ I Gede Manik (1910-1968) foi um dos mais influentes coreógrafos e músicos de Bali no século XX, nascido em Singaraja, Buleleng. Conhecido por sua sofisticação artística e domínio do estilo *kebyar*, foi o criador de danças como *terunajaya* e *wiranjaya*.



A *ibu* já deve ter estudado quase todos os estilos de *legong* que existe em Bali. Gostaria que me falasse mais um pouco das diferenças entre os estilos, além do *agem* que a *ibu* já explicou brilhantemente.

Wimba – A força e os pontos fortes dos dançarinos são claros. Há influência da música da região que afeta as danças *legong*. Agora, voltemos às questões de cada indivíduo. Cada indivíduo possui um corpo; uns são mais baixos, outros mais altos, alguns são magros, mas todos realizam os movimentos da dança com seus respectivos corpos. Caso o dançarino tenha bastante força nas pernas, com certeza o *nyeregseg*⁵¹ vai ser bom. Caso os olhos sejam o seu forte, o *seladet*⁵² vai ser bom. Essas são as características e pontos fortes que cada dançarino pode fornecer para as danças de suas respectivas regiões. Agora, voltamos à questão pessoal de cada dançarino. Por exemplo, a neta de *ibu* Muklen não consegue fazer o *agem* que nem o da avó; entretanto, a respiração e a alma da dança ainda continuam as mesmas. Ela mantém a força da dança utilizando o seu próprio corpo, que não é o da avó. Isso quer dizer que o estilo ainda está preservado. Em Peliatan, o estilo se preserva ainda mais. Pois, em Peliatan, eles possuem uma declaração, uma lei: se for estudar em Peliatan, qualquer aluno deve começar a partir de um ritual. Está tudo escrito lá; dessa forma, Peliatan ainda é forte e não pode ser alterado. Talvez seja isso que precise nos outros lugares. Falando de Saba, lá só tem *pak* Agung Rai, que ainda ensina, mas o seu físico não é forte como era antes; como fonte oral, ele ainda é muito importante.

Há muitas críticas à instituição ISI quanto à homogeneização das danças de Bali. Acusações de que a universidade prioriza o estilo acadêmico em detrimento aos estilos regionais dos demais vilarejos. Os alunos se formam na academia, onde aprendem esse estilo acadêmico, e depois retornam aos seus vilarejos para ensinar esse mesmo estilo, com o perigo de apagar os estilos locais. Qual sua opinião sobre isso?

Wimba – Porque a ISI é uma instituição de ensino formal, e no currículo do curso de dança há o estudo da dança clássica e novas criações, os alunos têm contato com mestros de várias regiões. Futuramente, esses alunos se tornarão professores e ensinarão aquilo que lhes foi dado. Isso é natural. Mas a manutenção dos princípios que foram ensinados depende de cada indivíduo. Ele é capaz ou não de ensinar? Entendeu o que lhe foi dado ou não? Depende da pessoa. No meu caso, por exemplo, porque eu sou rigorosa e disciplinada, tenho interesse e sou feliz em ensinar e dançar, fiz disso o meu *hobby*. Talvez não sejam todas as

⁵¹ *Nyeregseg* é um movimento do repertório balinês em que o dançarino se desloca para os lados, utilizando passos pequenos, rápidos e contínuos.

⁵² Movimento de olhos.

peessoas iguais a mim. Eu tenho princípios. Se um aluno me pergunta algo, eu estou pronta. Voltemos agora ao *campus*. O aluno entendeu ou não o que lhe foi passado? Teve iniciativa própria de procurar os maestros de diferentes regiões? Se ele quiser se aprofundar e preservar de forma correta e adequada, com os passos que lhe foram dados, ele deve buscar fora da academia para preservar os estilos de cada região, inclusive a sua. Seja para a dança clássica ou para novas criações. Agora, o que acontece atualmente na ISI, podemos observar pelo desenvolvimento da tecnologia e com a influencia cada vez maior dos *youtubers*, assim como mídias sociais e assim por diante, são mudanças. Essa é uma observação importante, na minha opinião. Se os alunos continuarem a estudar pelo *YouTube* ao invés do contato físico e direto, os resultados serão de qualidade diferente. O *YouTube* ajuda na questão da memorização apenas. Mas se o aluno praticar diretamente com um maestro, a qualidade será muito maior. O aluno recebe a crítica. Isso, definitivamente, é uma diferença em termos de qualidade. Especialmente se ele depois retornar para o seu vilarejo. Além disso, as crianças de hoje são mimadas, um pouco cansadas, já param logo de treinar. Eu não gosto disso, porque eu nunca estudei assim. Eles não entendem a qualidade. Eles treinam um pouquinho hoje e amanhã já terminaram. Eles fazem o trabalho de criação, mas não entendem o que significa esse trabalho. Fazem hoje e amanhã o trabalho já se perde. É isso o que vejo agora.

Eu lembro que, quando estive na ISI, antes de começarmos a aula de *legong Lasem*, perguntei para a professora, que era uma assistente: “Qual estilo aprenderemos?”. Ela respondeu: “Não tem estilo”. Fiquei surpreso: “Como assim, não tem estilo?”, e ela repetiu: “Não, não tem estilo”. Então pergunto: o estilo que os professores na ISI utilizam para ensinar as danças *legong* vem de onde?

Wimba – Explico sobre a minha experiência. O *legong Lasem* que aprendi na ISI, naquela época, era o estilo de Badung. No caso do *kuntir*, o estilo de Badung e Peliatan são diferentes. Lá, eles usam arco e flecha; aqui em Badung, não. Mas a filosofia da dança *kuntir* é a mesma, onde quer que seja, pois traz um tema do Mahabharata. No caso do *legong candrakanta*, ele só existe em Saba, não há aqui em Badung. Mas a ISI buscou de lá e trouxe. Porque a ISI é um centro de estudos que busca os *legong* das regiões e os reúne no *campus*.

Sei também que, por volta dos anos 1970, houve um projeto na ASTI para a reconstrução de alguns *legong*. Saberria me contar um pouco sobre isso? Digo, por que esses *legong* precisaram ser reconstruídos?

Wimba – A reconstrução foi em 1978 e serviu para que os *legong* revivessem. Eu ainda era estudante nesse tempo. Existiu esse projeto; verdade, foi na época da

ibu Arini. Eu tinha acabado de chegar no campus, não participei. Mas sei que eles chamaram os mestres de *legong* de várias regiões para esse trabalho de reconstrução. Os *legong* que não estavam sendo dançados em Badung foram revividos. Talvez em Saba, o *candrakanta* ou o *bremara*, estavam quase desaparecendo e o *pak* Agung Rai Saba os reviveu.

Bapak Agung Rai Saba falou que os *legong* de Saba passaram por um processo de reconstrução. Mas os *legong* que havia em Badung, como *Lasem*, *jobog*, *kuntul*, pelo que sei, esses foram reconstruídos pela ASTI na década de 1970. Por que houve a necessidade de reconstrução? Porque eles se perderam?

Wimba – Não que se perderam. Significa que eles não tinham espaço para serem dançados. Porque as danças possuem eras. Essas danças são conectadas com os rituais. Dança-se uma vez; depois de seis meses aparece outra oportunidade... Não há muitas apresentações. E, para que essas danças continuem vivas na comunidade, foi preciso revivê-las, esse foi o objetivo. Os artistas ajudaram com sua experiência de ensinar *legong*. Naquela época, não tinha muito turismo; o espaço para apresentações era pouco. Como também o *legong*⁵³ que foi levado para Singaraja pelo Dr. Jelantik, que se tornou o chefe do departamento de cultura de lá. Porque não houve muitas atividades ou espaço para o *legong*, a dança morreu. Morreu por 52 anos. Depois, eu cheguei lá e encontrei os dançarinos, os músicos e os desejos desses artistas de ter o *legong* reconstruído. Então, eu revivi o *legong* lá como parte da minha dissertação. É isso que se fala de reconstrução. É reviver as danças. Esse é o propósito da reconstrução. Reconstrução e revitalização são diferentes. Revitalização significa que a dança ainda tem espaço para acontecer. A reconstrução quer dizer que, por muito tempo, a dança não foi performada, ou apenas um pouco. Como podemos reconstruí-la? Nós pesquisamos, observamos qual parte da dança se perdeu, ajustamos a parte que temos e a conectamos com a parte final, adicionando partes que não temos mais. Esse é o trabalho da reconstrução.

Segundo *bapak* Agung Rai, em Saba, existiu reconstrução e recriação, como no *legong gadung melati*, que não havia sobrado mais nada da dança ou sua música; então ele teve que recriar tudo.

Wimba – Sim, *legong gadung melati* é a história de flores. No caso do *kuntul*, é uma dança que fala das garças brancas procurando por água e alimento, fazendo revoadas em grupos. Portanto, há uma atividade entre os pássaros. Existe uma filosofia da dança. No caso do *gadung melati* é mais abstrato. Se falarmos do desenvolvimento dos *legong* que havia em Binoh, os artistas que criaram os temas

⁵³ *Legong tombol*.



de *legong*, como o *jobog*, que é sobre Subali e Sugriwa na forma de macacos, tente analisar a palavra *jo-bog*; agora inverta as sílabas: *bo-jog*⁵⁴. O *Lasem* traz como tema Rangkesari e Prabu de Daha... “Vamos contar a jornada desses personagens, que são interceptados por um corvo.” Daí veio o nome *Prabu Lasem*, extraído da história de Panji. Outro tema, *kuntir*. *Kuntir*, tir tir, *keci*⁵⁵, que conta a história de Subali e Sugriwa quando eram crianças e procuravam pelo *cupu manik*⁵⁶. Com certeza, os artistas procuravam informações sobre as histórias para dar o nome às danças. O que é *bremara*? Significa abelha.

***Ibu* sabe de algum *legong* que antes existia e hoje já não existe mais?**

Wimba – Talvez o *bremara*, mas já foi reconstruído em Saba. Mas esses *legong* que não existem mais precisam de uma iniciativa para revivê-los. *Ibu Arini* já é idosa; é difícil extrair coisas dela. Penso: “Vou conversar sobre isso com quem?”. Na verdade, é preciso ter uma discussão válida; meu desejo é esse. Mas com quem? Agora as pessoas já são diferentes; a direção é diferente. Mas eu, por ser uma pessoa do *legong*, ainda quero levantar o *legong* e reviver o que já não há mais.

Hoje existem muitas novas criações de *legong*, mas quais são as características que determinam o gênero *legong*?

Wimba – A dança *legong* possui leis, estrutura: *pepeson*, *pengawak*, *pengecet*, *pengetog*, *pesiat* e *pakaad*⁵⁷.

Mas nem todos os *legong* possuem essa estrutura, certo?

Wimba – Tem que ter.

Por exemplo, o *legong bapak Saba* não possui *pengecet*.

Wimba – Não, não possui. Mas possui *pengawak*.

Sim, *pengawak* é certo que todos possuem.

Wimba – No caso do *bapak Saba*, o foco é a expressão apenas. Eles pegam

⁵⁴ *Bojog* significa “macaco” em balinês.

⁵⁵ *Kecil* significa “pequeno” em indonésio.

⁵⁶ Trata-se de um frasco mágico ou receptáculo sagrado, geralmente associado a poderes sobrenaturais ou a um objeto de revelação.

⁵⁷ Em resumo, estas são algumas partes que compõem a estrutura das danças *legong*. *Pepeson* – a entrada; *pengawak* – o corpo; *pengecet* – o ápice; *pengetog* – a transição; *pesiat* – a luta; e *pakaad* – o fim.

metade da estrutura do *legong*. *Bapang Saba* é força, paixão. De uma pequena parte da estrutura do *legong*, eles fizeram uma dança. Aqui em Badung também temos *bapang*. *Bapang Durga* em Badung, *bapang Saba* em Saba. Esse foi criado por *pak Rindi* e ensinado por aqui. Ele pegou a metade da estrutura para frente e criou a dança. Por isso, as novas criações devem seguir essa estrutura. É como fazer um trabalho acadêmico: tem o prefácio, a introdução, o conteúdo e o fechamento.

Então, para ser *legong*, tem que obedecer a essa estrutura?

Wimba – Sim, tem. Pois o *legong* também está atrelado às regras da música. O *pengawak* de cada tema de *legong* é diferente. O movimento é diferente; existe uma identidade para cada um. No movimento *tanjak ngempat*⁵⁸, no *pengawak*, é preciso quatro movimentos; isso não pode mudar na estrutura da música, porque isso no *kendang*⁵⁹ já é obrigatório. O *kendang* é o instrumento principal para o dançarino de *legong*. Os sons do *kendang* que se tornam movimentos. O dançarino precisa ouvir os sons do *kendang* para se movimentar.

***Ibu*, quando aprendeu a dançar o *legong*, teve a experiência de aprender a dançar apenas com o *kendang*?**

Wimba – Sim, aprendi. Antes de aprender a dançar, eu já podia tocar o *gamelan*. *Terompong*⁶⁰, *kendang*; aprendi isso na KOKAR. Tínhamos uma disciplina de música. Porque, naquela época, na KOKAR, todas as disciplinas de artes eram combinadas em apenas uma aula, seja de dança ou música. É por isso que também posso ser *dalang*; utilizar a voz como no *gambuh*; isso eu recebi na KOKAR. Foi completo o estudo. Depois da KOKAR, havia o grupo Puspasari, do *bapak Suweca*⁶¹, *ibu* Suratini de Kayu Mas, *ibu* Rucina e *ibu* Arini, com os quais pude me juntar; foi o primeiro grupo de *gamelan* feminino de Bali. Esse foi o início das mulheres tocando o *gamelan*. Se não me engano, isso foi em 1978, quando me juntei a eles como musicista. Sempre participávamos dos eventos do PKB. Isso é muito importante para quem quer aprender a dança; se não entender de música, não consegue dançar. A música deve já estar memorizada no corpo. Os ouvidos são os parceiros do dançarino.

⁵⁸ Movimento do repertório das danças *legong* em que o tambor acentua quatro vezes seguida o movimento do dançarino.

⁵⁹ Tambor.

⁶⁰ *Terompong* é um instrumento melódico do *gamelan* composto por uma fileira de pequenos gongos dispostos horizontalmente, tocado com duas baquetas.

⁶¹ I Wayan Suweca (1948-2023) foi um famoso tocador de *kendang* e mestre de *gamelan* do *banjar* Kayu Mas, Denpasar.

Verdade. Para ser dançarino, a música tem que entrar no tutano dos ossos.

Wimba – Em 1982, eu me tornei dançarina; dancei com *ibu* Arini, ainda era estudante universitária. Fui escolhida pela regência de Badung para ser dançarina de uma criação nova de *palegongan* chamada *widya lalita*, que agora será apresentada no PKB. Dos nove ou dez dançarinos daquela época, ninguém mais se lembrava da dança, exceto eu. *Ibu* Arini já não lembra mais de nada. Os outros dançarinos também já não se lembram. Quando me trouxeram novamente a música, imediatamente eu recuperei a memória da dança. Isso quer dizer que eu ainda posso revivê-la. Esse é o meu orgulho. Agora eu a estou reconstruindo. Eu, que antes era uma dançarina, que lembro, porque o criador já não se lembra mais. Uma parte do final que estou refazendo apenas: “A parte da luta aqui precisa ser revista.”

Onde o *legong* ainda é forte nos dias de hoje?

Wimba – Tabanan ainda é forte, em Tista. Saba e Peliatan, com certeza, porque eles têm uma agenda; todo ano já está certo de que têm apresentações. Em Binoh, em Badung. Também em todos os *banjar*⁶² de Badung há *legong* vivo. O *legong* se tornou o ícone do ensino nos *banjar*, porque é uma dança de base. Bedulu ainda existe, mas lá já não há mais um maestro de nome. O que tinha já se foi. Eu estudei lá também o *legong kupu-kupu tarum*. Talvez lá o governo não colabore muito com as artes.

Há um artigo escrito por Stephen Davies, “*The origins of Balinese legong*”⁶³, em que o autor afirma que a dança *legong* veio de outra dança chamada *andir* ou *nandir*. De acordo com o autor, essa dança era como o *gandrung*, mas dançada por duas meninas. O problema é que a dança *nandir* deixou de existir há muito tempo, de modo que não temos referências sobre ela. *Ibu* conhece essa versão da história?

Wimba – Pode ser. Isso pode estar relacionado com os artistas. Antes de existirem os artistas aqui nessa área, o *andir* já existia. *Andir* é sinônimo de danças que são ligadas com ritual, transe.

⁶² *Banjar* é a unidade básica de organização socio comunitária em Bali, equivalente a um bairro ou comunidade local. Cada *banjar* coordena atividades sociais, culturais e religiosas, incluindo a formação de grupos de dança (*sekaa*), música e apoio mútuo em cerimônias e eventos comunitários.

⁶³ 2008.

Acho intrigante, pois o *legong* de Tista, em Tabanan, também se chama *andir*.

Wimba – Sim, isso mesmo. Talvez o *andir* tenha virado *legong andir* lá; isso é típico daquela região. Lá, eles têm o *legong andir prabangsa*, que também é uma versão da história de Panji. Não é a mesma história do *legong Lasem*, é outra história. A história de Panji possui muitas ramificações; lá eles pegaram um outro pedaço da história. Isso é muito rico. Caso entendamos de literatura e quisermos criar e criar e criar, é muito rico. Essa fonte literária é a mais importante. A dança não é nada sem uma fonte literária. Eu presumo que qualquer coisa que haja no vilarejo pode se tornar inspiração para a criação da dança, para que o artista eleve algo a uma performance de dança.

Fiquei curioso sobre Binoh; lá ainda tem um maestro de *legong*?

Wimba – Antes era o *pak* Sinti, ele era o maestro. Mas já morreu em 2022 de COVID. Agora, há o *pak* Jesner, que é o coordenador do *legong* em Binoh; eles apresentam em cerimônias.

O estilo de Binoh é diferente do que há aqui em Denpasar, em Kelandis, por exemplo?

Wimba – Não, porque o *legong* de Binoh foi trazido para cá. Binoh ainda é Badung.

Então, primeiro o *legong* foi para Binoh e depois para Denpasar?

Wimba – Sim. Denpasar nasceu de Badung para ser a cidade administrativa. Como a área estava se expandindo, era muito grande, decidiram dividi-la. Em Kelandis, já havia com o *pak* Rindi, *ibu* Renang. Em Sanur, tinha a *ibu* Pollok⁶⁴, que era dançarina. Esses eram os artistas daqui. Ida Bagus Boda, de Kaliungu, que sabia *gambuh*, *legong*...

Ida Bagus Boda foi mestre de quem?

Wimba – Do *pak* Kaler⁶⁵, *pak* Lotring⁶⁶; todos esses artistas estavam conectados. Juntamente com *pak* Raka Saba, *pak* Beratha, *pak* Gede Manik, todos eram conspiradores de sua época. Talvez um mais sênior que o outro. Foi isso que

⁶⁴ Ni Nyoman Pollok (1917-1985) foi uma renomada dançarina de *legong* de Kelandis, Denpasar.

⁶⁵ I Nyoman Kaler (1905-1965) foi um dos coreógrafos e mestres de dança mais influentes de Bali do século XX, natural de Denpasar.

⁶⁶ I Wayan Lotring (1898-1983) foi um mestre músico e coreógrafo balinês originário de Kuta, amplamente reconhecido como um dos mais influentes compositores de *gamelan* e coreógrafos da primeira metade do século XX.

aprendi da *ibu* Arini quando estudei com ela; conversava muito com ela. Quando eu estava com ela, com certeza conversávamos sobre *legong*, os estilos, os desenvolvimentos; isso era certeza. Nessa época, eu já era próxima da *ibu*. Inclusive, *ibu* Arini já delegou que eu devo continuar o trabalho artístico do *legong*. Mas eu ainda não executei, mas no futuro eu vou tomar as rédeas. Eu vou treinar e ensinar o máximo no meu *sanggar*⁶⁷. Estou apenas consertando o espaço de treinamento. Isso que eu falo sobre ser dançarino de *legong*; nunca se deve parar de estudar, de procurar os estilos, de ajustar as informações que obtiver em campo.

O assunto do *legong* é muito extenso; creio que, para entender por completo, deve-se dedicar uma vida inteira.

Wimba – Sim, como eu mencionei antes, em Badung há muitos artistas, como *ibu* Arini, *ibu* Yuliasi, *ibu* Susila, e há outros; eu estou aqui em Badung também. Cada uma delas que dança o *legong* possui uma característica especial, uma assinatura. Mas há uma harmonização entre todas elas que forma o *legong* Badung. Claro que as coreografias delas são diferentes; isso não há problema, isso não reduz os princípios que existem no *legong*. Caso o *pengawak* seja alterado completamente, isso sim é fatal, destrutivo.

Na época em que aprendi o *legong Lasem* na ISI, a coreografia não foi completa; creio que havia uma parte do *pengipuk*⁶⁸ que foi cortado. Também, comparando com antigamente, o *legong* já havia sofrido cortes. O exemplo disso é que hoje em dia apenas o *legong Lasem* possui a parte da *condong* e do *bapang*. Qual é a opinião da *ibu* sobre os *legong* clássicos sendo cortados à medida que o tempo passa, até que hoje é possível assistir ao *legong Lasem* com apenas 15 minutos de duração?

Wimba – Já falamos sobre as danças que precisaram ser revividas, pois não lhes era dado espaço para apresentação. A dança clássica *legong* que havia em tempos passados e a que existe agora é muito diferente. Onde está a diferença? Primeiro, a apresentação do *legong* no passado era especificamente para os reis; não tinha outra finalidade. Então, era dado aos artistas o tempo que fosse necessário para que a dança acontecesse, de acordo com a história. Se você observar agora, existem muitos eventos, o espetáculo é apresentado cortado. Mas não totalmente cortado; talvez metade dele. Pegamos metade ou um quarto dele e o transformamos num total, que é encurtado por questões de tempo. Essas apresentações são destinadas para o turismo; são naturalmente mais curtas. Por

⁶⁷ Centro local (não subsidiado pelo governo) de ensino de artes.

⁶⁸ Outra parte da estrutura das danças *legong*: o romance.

exemplo, o *pesiat* que se dançava duas vezes, agora corta-se uma delas; portanto ainda está lá. A dança não é fatalmente reduzida. Isso é o que está acontecendo agora. Cortamos algumas partes, juntamos as que sobram, para que se torne novamente uma apresentação mais simples, porém completa, e que não necessite de novos cortes.

Ibu comentou que o *legong* no passado era apresentado para os reis. Essa informação também obtive de *pak* Agung Rai Saba e de *pak* Oka Dalem⁶⁹, assim como em vários livros sobre o assunto. Mas, quando conversei com *ibu* Arini e perguntei sobre o *legong* de Kelandis em relação ao Puri Agung Denpasar, ela respondeu que nunca houve essa relação, que o *legong* nesta área sempre esteve em função do Pura Prajurit. Isso quer dizer que nem em todos os lugares de Bali o *legong* serviu à corte.

Wimba – Correto. Se for um *legong* que tenha elementos do templo, como o Pura Payogan Agung em Sukawati, ele certamente nasceu no templo e vive no templo; daí surgiu o *sanghyang legong*. Esses *legong* têm uma raiz mais espiritual e são mantidos pela comunidade local. Em termos de artes performativas, o *legong* é apresentado por artistas que receberam ordens do reino Sukawati para divulgar esse *legong* e eles retornaram às suas respectivas regiões. Portanto, o desenvolvimento da dança foi do palácio para a comunidade.

Na entrevista com *pak* Agung Rai Saba, eu perguntei como havia sido a transição do *legong* em Saba do palácio para a comunidade. Ele respondeu que isso nunca houve por lá; em Saba, o *legong* só existe porque ainda está vinculado ao *puri*.

Wimba – Isso também depende. Em determinados lugares, o *legong* nasce no palácio e se desenvolve para a comunidade, tudo bem. É como ocorreu em Binoh; surgiu lá e depois se desenvolveu para outros lugares, como Kelandis, Kuta e Denpasar, mas a fonte está lá. Isso quer dizer que a dança se desenvolveu dentro de sua região. No caso de Saba, isso já é uma questão deles; caso não queiram que o *legong* se desenvolva pela comunidade. Mas se eles quiserem que o *legong* se desenvolva na comunidade, sendo ensinado em vários lugares, com centenas de pessoas querendo aprender, por que não?

Eu não conheço muitos homens que conseguem dançar o *legong*. E ainda ouço muitos balineses falando que “*legong* é dança para mulher”. Penso que a arte, a dança, não possui gênero, mas, talvez, para o povo balinês, possua.

⁶⁹ Anak Agung Gede Oka Dalem é um treinador e dançarino de *legong*. Filho de Anak Agung Mandra de Peliatan.

Wimba – Não precisamos ir longe; veja o *pak* Rindi, era homem. *Pak* Sampih⁷⁰, *pak* Kaler, *pak* Lotring, *pak* Bagus Boda, *pak* Raka Saba, *pak* Agung Saba, *pak* Agung Mandra, *pak* Oka Dalem.... Antes, houve uma crise de dançarinos. Não havia mulheres.

Não havia mulheres que sabiam dançar ou elas tinham medo de serem tomadas como concubinas dos reis?

Wimba – Sim, essa era a época. Mas também não estava difundido que as mulheres podiam dançar. Ainda não era permitido. Talvez porque não era permitido pelo governante, mas não havia. *Pak* Rindi é um exemplo, já que não havia mulheres para dançar *condong*, ele mesmo dançava. Mas suas parceiras eram mulheres, ou seja, não havia muitas mulheres que podiam dançar.

***Ibu* percebe diferenças entre o *legong* do passado e o que é apresentado hoje? Seja em qualidade dos dançarinos, ou mudanças em estilos ou processo de aprendizagem?**

Wimba – Sim, vejo muita diferença. Como mencionei anteriormente, aprender pelo *YouTube* é apenas para a memorização. Se você aprender com o toque físico, a qualidade será diferente. Porque os mestres conhecem as chaves do ensino. No *YouTube*, você não recebe essas chaves. Sem essas chaves, como pode aprender corretamente? Como pode executar um movimento corretamente? De onde vem a energia de cada movimento? Normalmente, as pessoas que assistem aos vídeos nem conhecem a fonte que está ensinando. Portanto, a qualidade da dança entre aprender com o *YouTube* e o contato físico direto é muito diferente. Ainda mais a expressão facial que, quando o estudante aprende pelo *YouTube*, não percebe. A expressão do movimento também. Esse aluno não recebe nada e não tem nada; é vazio, apenas um invólucro. Agora, o outro, aprende de dentro para fora. Essa é a diferença. E nós somos capazes de perceber isso. “Oh, essa criança aprendeu com o *YouTube*. Essa outra é discípula do *pak* Kakul ou do *pak* Djimat⁷¹”, nós sabemos. Nós percebemos olhando os pés. Se for aluno do *pak* Djimat, com certeza dá para ver pelo pé.

Eu lembro que, quando estudei com a *ibu* a primeira vez, por eu ter sido por anos discípulo do *pak* Djimat, meu calcanhar sempre estava levantado, e a *ibu*

⁷⁰ I Wayan Sampih (1926-1954) foi um grande dançarino de *legonge kebyar*. Assim como I Wayan Rindi, Sampih dançava a personagem *condong* nas danças *legong*.

⁷¹ I Made Djimat é um grande dançarino e maestro de danças e dança-dramas balineses. Nascido no vilarejo de Batuan, Gianyar, é reconhecido internacionalmente por sua dança *baris*, *topeng*, *Jauk manis*, *gambuh*, dentre outros.

me falava: “Abaixa o calcanhar!” “Não consigo. Já faço isso há dez anos!”.

Wimba – Sim, eu lembro disso. Meu filho também aprendeu *Jauk* com *pak* Djimat; em todos os lugares de Badung, falavam para ele abaixar o calcanhar. Esse é o estilo de *pak* Djimat: absorve energia da terra. A diferença é que, nos dias de hoje, as crianças não estudam com o coração. “Eu quero ser um artista total!” é isso que falta. Se a criança quer ser um artista apenas para passar nos comerciais, aí é diferente. “Eu quero me tornar artista para ganhar dinheiro”, é diferente.

Especialmente falando de *legong*, percebo que muitas dançarinas estão em cena querendo ser bonitas.

Wimba – E famosas. Porque não dançam com o coração. Apenas o exterior; são um invólucro. Para ser artista de verdade, tem que estar completo, buscando profundidade. Tem que fazer o corpo e a alma se fundirem; é aí que a aura aparece. Como podemos dançar sem concentração? Sem nos esforçarmos? Tente colocar um pouco de energia no corpo para ver o que acontece. Agora deixe essa energia vir de dentro de você; é diferente, não é? Porque do primeiro modo não absorvemos energia. Porque da energia, do foco é que surge o *taksu*⁷². *Taksu* é corpo e alma concentrados. Daí pode vir o *taksu*. O *taksu* não é algo que vem de fora apenas. O *taksu* começa dentro de nós; depois disso, pedimos aos deuses a força que necessitamos.

Eu percebo o *taksu* em mim como uma alegria, uma felicidade em estar dançando.

Wimba – Sim, vem do interior. Tem que limpar o corpo e a alma. Se você está dançando e pensando sobre outras coisas, sobrecarregado, o *taksu* não vai sair. Dançar, até pode ser que consiga, mas será apenas um invólucro vazio. Esse contato entre o interno e o externo não haverá. Estamos falando de ação; tem que haver foco para que o *taksu* apareça. Mesmo em uma simples caminhada cênica, se damos foco, espaço e atenção para o movimento, o *taksu* já aparece.

Referências

BANDEM, I Made. *Ensiklopedi Tari Bali*. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Denpasar, 1983.

⁷² *Taksu* é um conceito espiritual fundamental nas artes de Bali, referindo-se a uma energia interior ou poder divino que confere vida, magnetismo e significado profundo a uma performance ou obra. A presença do *taksu* permite que o artista canalize seu fazer artístico com sinceridade, encantando o público e transcendendo a técnica pura. É visto como combinação de poder físico, mental e espiritual, resultando em expressão artística autêntica e impactante.



DAVIES, Stephen. The origins of Balinese Legong. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, Leiden, v.164, n.2/3, p. 194-211, 2008.

MOERDOWO, R. M. *Reflections on Balinese Traditional and Modern Arts*. Jakarta. PN Balai Pustaka, 1983.

REMBANG, I Nyoman et al. *Proyek Pengembangan Sarana Wisata Budaya Bali: Perkembangan Legong sebagai Seni Pertunjukan*. Denpasar: [s.n.], 1974/75. [Datilografado].

RUSPAWATI, Ida Ayu Wimba. *Re-interpretasi Legong Tombol di Desa Banyuatis: Antara Memori Koletif dan Model Pembelajaran Kompleksitas*. Yogyakarta: Penerbit KMB Indonesia, 2021.

Recebido em: 10/06/25
Aprovado em: 30/06/25