

# O KERONCONG TUGU NA PELE DE PORTUGUESES E DE BETAWIS<sup>1</sup>

Raan-Hann Tan<sup>2</sup>

## RESUMO

Na Indonésia, a música Keroncong Tugu tem origem em um local no norte de Jakarta conhecido popularmente como 'Aldeia Portuguesa' de Tugu. Os ascendentes do povo de Tugu eram principalmente mardijkers (escravos liberados). A partir de dados etnográficos recolhidos em trabalho de campo, este artigo pretende explorar as relações entre o povo Tugu e os Betawis, a população indígena de Jakarta, que habitavam a Batávia colonizada pelos holandeses, concentrando-se em suas indumentárias e artes performáticas. A última parte deste trabalho aborda o recente desenvolvimento das relações Portugal-Indonésia. Tendo em conta o conceito de "performance cultural", delineado pelo antropólogo Milton Singer, este artigo demonstra que o Keroncong Tugu não é apenas essencial como um marcador de identidade Tugu, mas também as suas performances nos desafiam a redefinir o povo Tugu, bem como os Betawis, no contexto de Jakarta. Ao mesmo tempo, é-nos fornecida uma perspetiva mais ampla para a compreensão da interação entre identidade e relações interculturais nas sociedades pós-coloniais.

## PALAVRAS-CHAVE

Keroncong Tugu, Mardijkers, Betawi, performance, identidade

## ABSTRACT

In Indonesia, the song Keroncong Tugu originates from a place in the north of Jakarta popularly known as 'Aldeia Portuguesa' from Tugu. The ascendants of the people of Tugu were mainly mardijkers (freed slaves). Based on ethnographic data collected in field work, this article aims to explore the relationships between the Tugu people and the Betawis, the indigenous population of Jakarta, who inhabited Batavia colonized by the Dutch, concentrating on their clothing and performing arts. The last part of this paper deals with the recent development of Portugal-Indonesia relations. Taking into account the concept of "cultural performance," outlined by anthropologist Milton Singer, this article demonstrates that the Tugu Keroncong is not only essential as a Tugu marker of identity, but also its performances challenge us to redefine the Tugu people as well as The Betawis, in the context of Jakarta. At the same time, we are given a broader perspective for understanding the interaction between identity and intercultural relations in postcolonial societies.

## KEY WORDS

Keroncong Tugu, Mardijkers, Betawi, performance, identity.

<sup>1</sup>Este trabalho é uma versão modificada e traduzida de um capítulo da minha tese de doutorado e foi apresentado na International Conference of Music and Human Mobility (ICMHM'16), a 9 de Junho de 2016 em Lisboa. O meu projeto de investigação de doutorado, focando a comunidade protestante de Tugu em Jakarta, não seria possível sem o apoio financeiro do Ministério de Educação Superior da Malásia e da Universidade Nacional da Malásia (UKM). Eu agradeço ao Instituto de Estudos Malásios e Internacionais (IKMAS) pela bolsa de viagem e extendo também os agradecimentos ao meu orientador, Prof. Dr. Brian Juan O'Neill, e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana Sardo pelos comentários ao capítulo. Gostaria de agradecer o auxílio de Silvio Moreira de Sousa na tradução e revisão deste trabalho.

<sup>2</sup> Investigadora no Institute of Malaysian and International Studies (IKMAS), The National University of Malaysia (UKM).

## Introdução

O Keroncong Tugu<sup>3</sup> da Indonésia tem as suas origens na vila “portuguesa” de Tugu, no norte de Jakarta. Em 1971, a UNESCO fez uma gravação intitulada *Java: Krontjong de Tugu* como parte do projeto das *World Music Series*. Desde a década de 1980, os agrupamentos tuguenses de keroncong têm vindo a ser convidados a atuar na *Pasar Malam Besar*<sup>4</sup>, na Holanda. Em 2011, o conjunto *Krontjong Toegoe* deu um espetáculo acompanhado por uma cantora e um guitarrista portugueses de fado aquando da comemoração dos cinco séculos de relações políticas e diplomáticas entre a Indonésia e Portugal. O que é tido como o estilo musical de tradição da ‘Aldeia Portuguesa’ de Tugu viajou claramente para além do seu local de nascimento, sendo mesmo reconhecido e apreciado a nível nacional e internacional.

Stokes (1997) argumenta que a música é socialmente significativa devido, não totalmente, mas em grande parte, à possibilidade das pessoas reconhecerem identidades e lugares, assim como os limites que as dividem. Embora o Keroncong Tugu seja essencial nos festivais de Tugu, o estilo musical contemporâneo tem muito a ver com as atuações de palco, marcadas pela apresentação (palco elevado, indumentária e ocasiões). Com base no conceito de ‘performance cultural’ (Singer 1972), segundo o qual existe um intervalo temporal limitado e definido por um princípio e por um fim, tal como um programa organizado de atividades delineadas ou preparadas de antemão, um conjunto de atuantes, um público e coletivo de participantes e, finalmente, um lugar e ocasião de performance. Mais, Milton Singer considera também as performances como úteis, porque elas são “the elementary constituents of the culture and the ultimate units of observation” (1972: 71) e podem conter cultura de tal forma que elas podem exibir a visitantes e aos próprios (idem: 71). Estudos históricos e relatos etnográficos acerca do povo de Tugu descrevem frequentemente sua aparência exterior em relação ao seu passado de *Mardijkers* cristãos (e.g. ABDURACHMAN, 2008; DAUS, 1989; TAYLOR, 2009 [1983]). Já foi assinalado que a indumentária indonésia é um produto de uma relação em mudança entre influências indígenas, muçulmanas e ocidentais (SCHULTE NORDHOLT, 1997). Baseado na pesquisa de campo realizada no âmbito da etnografia em Jakarta, mais precisamente no *Kampung Tugu*, este trabalho demonstra que a indumentária usada pelos músicos de Keroncong Tugu, independentemente do seu discurso, é por si só um ato de performance que também nos desafia a reanalisar o conceito de grupos étnicos no contexto de Jakarta. Mesmo que o desempenho seja visto como “essentially contested concept” (cf. MADISON; HAMERA, 2006) no reconhecimento dos diferentes significados, discursos e tradições que acompanham o termo, a discussão levada a cabo neste estudo considera, todavia, a “performance” de identidades. Por fim, procura-se fornecer uma perspetiva mais abrangente para o entendimento da interação entre identidade e relações interculturais em sociedades pós-coloniais.

3 Uma nota terminológica: O uso aqui empregue de keroncong refere-se ao estilo genérico encontrado por toda a Indonésia. Por motivos de clarividência, Keroncong Tugu (ao invés da antiga versão ortográfica *Krontjong Toegoe*) significa o estilo musical originado na aldeia de Tugu, enquanto *Krontjong Toegoe* é a marca patenteada de um dos conjuntos de keroncong de Tugu..

4 O evento atualmente designado de *Tong Tong Fair*.

## Orang Tugu

Orang Tugu (o povo de Tugu) refere-se às pessoas que vivem no Kampung Tugu, no norte de Jakarta, e que estão ligadas às famílias indígenas de Tugu, i.e. com antepassado de *Mardijkers*, seja por descendência ou por casamento. Enquanto grupo minoritário, os Orang Tugu não são uma tribo, nem um grupo étnico como a maioria étnica que pode ser encontrada na Indonésia. Historiadores como Abdurachman (2008), De Haan (1922), Heuken (1997) e Niemeijer (2012) salientaram que os *Mardijkers* foram os primeiros povoadores do Kampung Tugu. Os *Mardijkers* (termo derivado do Sânscrito *Maharddhika*, que significa 'homem de vulto', 'alto e poderoso') adquiriu, na Indonésia, o significado de homem liberado ou livre (TAYLOR, 2009: 47). Eles consistiam de escravos liberados oriundos de Bengal, Tamil Nadu, Malabar, Gujerat, e Sri Lanka, assim como por pessoas de outros lugares administrados previamente pelos Portugueses. Recrutados como soldados ou guarda-costas, eles ajudaram a Companhia Neerlandesa das Índias Orientais (VOC) a proteger a cidade de revoltas locais. O população local nativa chamava os *Mardijkers* de 'Portugueses' ou 'Portugueses negros', provavelmente devido à língua crioula portuguesa que falavam e por serem protegidos pela lei portuguesa no Estado da Índia. Castles (1967: 157) expõe que a composição étnica nos registros holandeses de 1673 consistia de 5362 *Mardijkers*, mas esta categoria desapareceu nos registros de 1813 e de 1893. A eles foi inserido um grupo de mestiços de origem holandesa, normalmente a prole de uniões ilegais. Bosma e Raben (2008: 53) observaram que a categoria *Mardijkers*, tal como a dos mestiços, foi uma construção administrativa baseada não totalmente na realidade; distinguir entre as duas categorias não era fácil. Independentemente desse fato, os *Mardijkers* ainda constituíam um grupo separado dentro da comunidade cristã da Batavia e estavam entre os principais patronos da igreja portuguesa (atualmente, a Igreja Sion) (BOSMA; RABEN, 2008: 49). Uma ordenação da igreja de 1643 prescreveu o uso de um chapéu e de vestuário de estilo ocidental para todos os convertidos ao Cristianismo e que "the ultimate sign of being Portuguese or being different from the indigenous people, was the wearing of a hat" (ABDURACHMAN, 2008: 34). Em Timor, os Portugueses negros, também conhecidos como *Topasse* (derivado do *Hindustani topi* 'chapéu'), exibiam as mesmas características neste aspeto: envergavam camisas de seda de estilo europeu, pantalonas e chapéus, de tal forma que os Portugueses os chamavam de "gente dos chapéus" ou "hat people" (ANDAYA, 2010: 397; ANDAYA; ANDAYA 2012: 227). Estes eram sinais significantes que os demarcavam da população local. Esta representação visual não é desprovida de importância, visto que em um estúdio de música do agrupamento *Krontjong Toegoe*, existe uma figura de tamanho real de um *Mardijker* com um instrumento de cordas, que, segundo o líder, foi criado com base na imaginação (FIGURA 1). O organizador do Festival *Kampoeng Toegoe* de 2013 reconheceu a sua utilidade como um ícone para Tugu e utilizou a imagem nos convites, posters, faixas publicitárias, etc. (FIGURA 2). A agência de turismo e cultura do norte de Jakarta usou a representação do *Mardijker* do século XVII na sua brochura de turismo.



Figura 1. Figura de um Mardijker segurando um instrumento de cordas (Fotografia da autora, 2013).



Figura 2. Um Mardijker na indumentária de um herói Betawi no Festival Kampoeng Toegoe (Fotografia da autora, 2013).

## Keroncong Tugu

Estudos anteriores (Cf. Abdurachman, 2008; Becker, 1975; Heins, 1975; Ganap, 1999, 2011; Kornhauser, 1978; Seebass, 1997) lidaram com a história e a musicologia do Keroncong Tugu. Seebass (1997), Ganap (2011) e Yampolsky (2013), por exemplo, asseriram que se desconhece o que aconteceu ao keroncong durante o período de mais de duzentos anos a seguir à chegada dos Portugueses. A etnomusicóloga Bronia Kornhauser define o keroncong como “a continually changing repertoire of music which has developed in parts of Indonesia and Malaysia” (1978: 107). Além de ser um repertório e um estilo musical, keroncong refere-se também ao instrumento de quatro cordas, parecido com um violão e de cinquenta centímetros de tamanho, reconhecido como cavaquinho em Português, que viajou com os marinheiros portugueses para o Oriente ao longo do século XVI, chegando a Malaca e às Molucas através da África ocidental e Goa; mais tarde, foi transplantado das Molucas para o Kampung Tugu, onde o nome do instrumento se tornou keroncong (GANAP, 2011: 91). O povo de Tugu aponta para o ano de 1661 como a data de início do Keroncong Tugu, que foi simultaneamente o ano da génese do Kampung Tugu e eles explicam que o instrumento musical ganhou o seu nome devido ao som “crong crong crong” resultante de ser dedilhado. Referindo-se ao keroncong, Peter Keppy comenta que uma nova, popular cultura urbana, que é híbrida por natureza, surgiu em Batavia na primeira metade do século XX através de um “autonomous and ambiguous process” (KEPPY, 2008: 141) a partir de uma sociedade urbana multiétnica que reinterpreta o seu passado cultural. Enquanto gênero musical nacional, o Keroncong Tugu ainda tem o seu estilo comparado com os keroncongs mais gerais. Os Orang Tugu não são só músicos, mas também faziam os seus próprios instrumentos como prounga<sup>5</sup>, jitera<sup>6</sup> e macina<sup>7</sup> no passado. Ganap (2011: 7) observou que, apesar de ter canções crioulas portuguesas, o comportamento dos Orang Tugu na associação do keroncong com os seus antepassados e o seu empenho na preservação da sua herança é o que os distingue. No passado, os Orang Tugu tocavam a prounga, jitera, violino, flauta e rebana (tambor) como o seu passatempo. Eventualmente, eles se juntavam e formavam um agrupamento, dando lugar à formação de Orkes Krontjong Poesaka Moresco Toegoe (também conhecido como OKMT I) na década de 1920 e com prorrogação até aos anos 50 com OKMT II. Depois disso, o Keroncong Tugu entrou num hiato de quase trinta anos devido à agitação sociopolítica na vila de Tugu, até que um nativo de Tugu chamado Jacobus Quiko assumiu a liderança na revitalização do Keroncong Tugu nos anos 70. O Keroncong Tugu contemporâneo é executado com os seguintes instrumentos: voz, uma ou duas guitarras, um ukulele, uma prounga, uma macina, uma rebana, um baixo, um violoncelo e um violino. De atividade de lazer, o Keroncong Tugu transformou-se agora tam-

5 Uma guitarra de cinco cordas usada no Keroncong Tugu que foi desenvolvida num instrumento de três cordas, também conhecido como cuk.

6 Semelhante ao violão, mas de menor tamanho.

7 Uma guitarra de quatro cordas usada no Keroncong Tugu, também conhecida como cak. Seebass (1997: 240) sugere que “macina” deriva provavelmente de “machinos” ou “machete”. Este instrumento é também conhecido como cavaquinho, embora na ilha da Madeira seja denominado de “braga” ou “bragui-nha”. O cavaquinho também foi levado pelos minhotos para Cabo Verde e Brasil e adquiriu o nome de “ukelele” quando foi introduzido no Hawai’i por emigrantes da Madeira (Moraes 2010).



bém em uma performance para turistas que visitam a Gereja Tugu ou o Kampung Tugu — um dos doze destinos costeiros de turismo do norte de Jakarta.

### Repertórios<sup>8</sup>, grupos e festivais

A imagem de marca do Keroncong Tugu são as suas canções em crioulo português, notavelmente Jan Kaga Leti, Gatu du Matu, Cafrinho e Nina Bobo, que ainda são cantadas hoje em dia. No entanto, eles já não falam crioulo português, mas usam a língua indonésia com gíria Betawi em suas interações do dia-a-dia. De acordo com Ganap (2011: 113), que relaciona os desenvolvimentos dos repertórios de Tugu com a situação sociopolítica local, as canções em crioulo português podem ser categorizadas como o conjunto de composições da primeira geração de Keroncong Tugu; a segunda geração contribuiu com composições em Neerlandês ou em Neerlandês misturado juntamente com composições em Malaio, como é representado pela cultura da população das Índias Orientais Neerlandesas em Batavia. A geração atual, que é portanto a terceira, incorporou ainda mais canções regionais às que foram herdadas das primeira e segunda gerações de músicos.

Atualmente, existem ao todo quatro conjuntos musicais em Tugu, i.e. Krontjong Toegoe, Keroncong Cafrinho Tugu, Keroncong Muda-Mudi Cornelis e D'Mardijkers Jr. Toegoe. Eles são inclusivos no recrutamento dos membros do grupo. Religião, gênero, idade, experiência e conhecimentos de música tendem a não impedir o recrutamento de qualquer pessoa. Eles são convidados e pagos para atuar não só em eventos estatais, como também em eventos de empresas privadas, em igrejas, em casamentos, na recepção a convidados de honra, etc. Num espetáculo de uma hora, o grupo Keroncong Tugu pode começar com uma música instrumental e terminar com uma reconhecida canção Betawi, Jali-jali; pelo meio, a maior parte do repertório usualmente apresentado inclui Pasar Gambir, Nonton Bioskop, Oud Batavia, Gang Kelinci, Stambul Betawi, Alusiau, etc. Os músicos, independentemente do gênero, usam a mesma indumentária, enquanto as vocalistas femininas, que estão de pé diante do agrupamento, sobressaem pelos seus coloridos vestidos, pelas kebayas e pelos seus penteados.

Os dois principais festivais específicos de Tugu são mandi-mandi e rabo-rabo. O mandi-mandi é composto por duas partes: a primeira é puramente formal, uma sessão religiosa semelhante a um serviço religioso. O intervalo é um almoço comunal, a que se segue a segunda parte, que consiste no modo festivo originado quando a música keroncong, dança e álcool se juntam ao ritual de perdão, levado a cabo no ato de colocar pó na face dos participantes. Este começa com os anciãos, os VIPs, os líderes da comunidade e qualquer pessoa convidada pelo mestre de cerimónias para se apresentar na cerimónia de abertura do *mandi-mandi*. Estas pessoas desempenham o ritual do pó antes de circular; somente quando eles se separam do seu círculo é que se pode observar a emersão do que Turner (1969) designa de *communitas*. Nesta ocasião, keroncong não é dominado por uma única banda, não obstante que possa haver uma banda disponível ou responsável pela música. Os participantes ou a audiência são livres de subir ao palco, tomar o microfone para cantar a solo, com a banda ou com o público. Quanto ao festival rabo-rabo, trata-se de uma visita porta-a-porta. A origem da

8 A musicologia, as anotações, as letras e o passado dos repertórios de Tugu já foram analisados, por exemplo, por Ganap (2011) e Kornhauser (1978).

palavra vem do Português, com sentido de ‘seguir na cauda’. Durante o rabo-rabo, os residentes ou participantes de uma casa de Tugu seguem na cauda de um grupo existente de visitas em direção à casa ou família seguinte de Tugu. Portanto, a cauda alonga-se à medida que se aproximam da última casa. Quando se aproximam de uma casa, a canção cantada é frequentemente “Overal” (uma canção das Índias Orientais Neerlandesas) ou “Cafrinho” (também conhecida como “Bate-bate Porta”), uma canção crioula de Tugu. Enquanto todos aguardam a sua vez para cumprimentar os anfitriões, as canções cantadas baseiam-se na origem étnica dos anfitriões. Se o anfitrião é Batak, é cantada uma canção tradicional Batak<sup>9</sup>, como Alusiau ou Situmorang. Se é uma família nativa de Tugu, é comum cantar canções Betawi como Jali-Jali e Sirih Kuning, enquanto as famílias Tugu-ambonenses ou Tugu-timorenses são agraciadas com canções como Sio Mama ou Hura-hura Cincin. A duração da estadia em cada paragem depende do número de canções cantadas e se o anfitrião serve comida aos visitantes.

## BETAWI/BATAVIA

Apesar da etnia javanesa constituir o grupo étnico mais numeroso, os Betawi são considerados como o povo indígena da Jakarta, enquanto o Orang Tugu, que se autoidentificam como lusodescendentes, representam agora parte da cultura Betawi, particularmente no que diz respeito à música Keroncong Tugu. Existem basicamente duas categorias de Betawi segundo o conceito formado em Tugu: A primeira categoria é que um Betawi se professa desde a nascença. A segunda, que não é proferida tão frequentemente e de modo fácil, embora fazendo sentido para eles, é a referência aos seus antepassados: os *Mardijkers* cristãos. Para se debater sobre Betawis ou da identidade Betawi, é preciso começar pelo contexto de Batavia ao longo da colonização holandesa. Trata-se de um processo bastante longo (desde o início do período colonial) até ao momento em que os Betawi se constituíram formalmente como um grupo étnico em 1923. Por isso, relaciona-se muito mais o povo de Tugu com os Betawi do que os habitantes de Jakarta e a razão principal baseia-se na ideia de uma nação (a Indonésia), enquanto a cultura Betawi – o nome deriva de ‘Batavia’ – é fundada na condição geopolítica específica de Batavia, com a sua população mista. A pesquisa sobre os Betawi é escassa, sendo Shahab (1994, 2001a, 2001b) a grande fonte de informação. Ao mesmo tempo, também faço referências a Castles (1967), Nas e Grijns (2000) e Knorr (2014). Existem alguns pontos importantes a ter em conta a partir de estes estudos:

### I. A diversidade da população de Batavia

Na Batavia conquistada pelos holandeses, os recursos humanos eram adquiridos de pessoas de fora de Batavia, especialmente de Bali e do sul de Sula-wesi. As populações também incluíam mercadores da China, sul da Ásia, Arábia, soldados das Filipinas, prisioneiros de guerra das povoações portuguesas na Índia e escravos do território continental do sul da Ásia, a Costa de Coromandel, Malabar, Bengala e Arakan em Burma, assim como do arquipélago. Todos estes grupos contribuíram para a diversidade populacional de Batavia. À medida que

9 Um dos grupos étnicos na Indonésia; predominantemente no norte de Sumatra. A língua Batak pertence à família de línguas austronésias.

o controlo holandês sobre Java aumentou, o povo sundanês do interior da parte ocidental de Java, i.e. a região interior imediatamente ao largo de Jakarta, e os javaneses da costa norte de Java e do interior das partes central e orientais da ilha chegaram gradualmente em números modestos à cidade, como trabalhadores. Porém, os sundaneses e os javaneses foram proibidos de morar na cidade, porque os holandeses temiam que eles se revoltassem.

## 2. A categoria “bataviano” surgiu somente no censo de 1930

No censo populacional de 1893, havia apenas quatro categorias para a população de Batavia, ou seja europeus, árabes, chineses e indígenas. O censo de 1930 mostra uma categoria de pessoas identificada como batavianos, e outra categoria é “povo Tugu e Depok”, referindo-se aos Orang Tugu e aos Orang Depok. Castles (1967) acredita que a categoria “bataviano” tornou-se o povo Betawi. Os grupos étnicos que eram oficialmente segregados pela VOC não tinha muito efeito na identidade com base nas linhas étnicas. Sob o Islão, uma nova identidade coletiva e cultural emergiu por entre os escravos e habitantes livres da cidade de Batavia e arredores, dando origem aos Betawi (KNORR, 2014: 56-57). O influxo crescente de migrantes deu origem à consolidação e organização política e cultural dos Betawi como suku bangsa (grupo étnico).

## 3. O surgimento da tradição Betawi é recente (nos anos 1970)

O recente despontar da identidade Betawi enquanto grupo étnico é parte de um maior processo de engenharia social, no qual Ali Sadikin, o governador de Jakarta nos anos 60 e 70, desempenhou um papel crucial. Vários projetos foram executados durante os seus mandatos: por entre outros, um importante colóquio em 1976 para redescobrir as raízes históricas e culturais da cidade e, como resultado, a história e a identidade começaram a surgir para promover a cultura Betawi e investigar o potencial da cultura Betawi. Shahab (1994) identificou o ponto de viragem da identidade Betawi nos anos 70, quando o governo conferiu, em 1976 ao Dinas Kebudayaan (o departamento de cultura e turismo de Jakarta), a tarefa de investigar a cultura local e encorajar criações novas a partir de elementos tradicionais. A partir de 1976 em diante, todas as atividades Betawi eram executadas pelo povo Betawi e passou-se a usar o termo Betawi; antes de 1976, quase todas as atividades usavam o termo Jakarta (SHAHAB, 1994: 213).

## 4. “Betawi” como uma categoria abrangente

Shahab (1994) categorizou os Betawi em Betawi Kota (Betawi citadino), Betawi Pinggir (Betawi suburbano) e Betawi Udik (Betawi rural), Betawi aristocrático, Betawi cristão, assim como Cina Betawi (Betawi chinês), Arab Betawi (Betawi árabe) e New Betawi (novo Betawi). Knorr (2014: 98) designa as três primeiras categorias como o “núcleo duro” dos Betawi, enquanto o círculo exterior são os cristãos e os não muçulmanos de certas localidades, assim como origens tradicionalmente desassociadas ou marginalmente ligadas aos Betawi. Estes consideram-se como Betawi até diferentes extensões; por outro lado, os Betawis enfatizam a religião e a origem como fatores sociais e culturais diferenciadores. De todo modo, na seção seguinte, podemos observar que é possível



adotar a identidade Betawi sem haver necessariamente uma conversão ao Islão. Embora a maioria dos Betawi seja muçulmana, reconhece-se cada vez mais a existência de algumas minorias cristãs dentro do grupo étnico.

## INTEGRAÇÃO E DIFERENCIAÇÃO

As mulheres das Índias Orientais Neerlandesas tendiam a envergar uma blusa branca sobre uma saia semelhante ao sarong, diferenciando-se das mulheres indonésias que vestiam kebayas coloridas. Os homens, quando estavam no seu lar, usavam calças de pijama batik de estilo europeu e uma túnica shantung de cor branca (MILONE, 1967: 415). Esta roupa é muito semelhante ao que o povo Tugu costuma a usar. De acordo com o testemunho de uma anciã Tugu, Yohana, a kebaya de estilo chinês,<sup>10</sup> i.e. kebaya encim, era usada pela sua mãe e sua avó. Elas compravam o tecido para um alfaiate chinês costurar. Os vestidos femininos eram normalmente confeccionados à medida, enquanto a roupa masculina era comprada. Uma outra residente de Tugu, Erni, informa que a kebaya encim era usada pelas senhoras anciãs em Tugu e que elas tinham uma preferência pela cor branca. Segundo Shahab (1994: 234, 268), algumas roupas Betawi são uma consequência do reavivar da tradição, enquanto outras foram inventadas. Por exemplo, as kebayas<sup>11</sup> foram introduzidas como indumentária Betawi por via de um fórum oficial e organizado pelo governo regional em 1983, enquanto o pakaian abang e o pakaian demang foram fatos inventados e tornados agora fatos cerimoniais para ocasiões Betawi ou para ocasiões oficiais em Jakarta.

Para o espetáculo em palco, os grupos de Keroncong Tugu envergam normalmente uma boina ou um boné preto, um baju koko<sup>12</sup> ou sadariah branco, um xale e calças batik (por regra, castanhas). Eu denomino este conjunto de “traje Keroncong Tugu”<sup>13</sup> (FIGURA 3), porque estas combinações não são aleatórias: os músicos de keroncong explicam que a boina e o xale são de influência europeia (portuguesa), a camisa é Betawi, enquanto as calças com padrão batik representam a Indonésia.

Outro tipo de conjunto musical que tem vindo a ser discutido em paralelo com o keroncong é o tanjidor (cf. HEINS 1975), que também é classificado como música Betawi e que é tocado por músicos masculinos envergando o baju koko, calças pretas, um sarong dobrado nos ombros (também conhecido por kain pelekak) e um chapéu negro chamado peci ou kopiah (FIGURA 4). A banda consiste de saxofone, trombone, clarinete, trompa francesa, baixo, címbalo e tímpano. Também conhecido como Orkes Kompeni (HEINS, 1975), tanjidor deriva do Português tangedor (tocador de um instrumento musical) e data do tempo em que o Português era falado em Batavia (YAMPOLSKY, 1994), prova-

10 A respeito da história do sarong e da kebaya enquanto moda das senhoras indonésias, Schulte Nordholt (1997: 22) sugere que estas peças foram o resultado de uma série específica de desenvolvimentos coloniais e pós-coloniais, onde a cultura da corte javanesa se misturou com adaptações mestiças.

11 Por exemplo, keranjang ou tipo encim para mulheres solteiras jovens e de meia-idade; tipo none para senhoras jovens.

12 Uma camisa tradicional Betawi que possui aparentemente influência chinesa.

13 No inquérito feito por Espada (2009: 102), a maioria dos informantes comunicou que existe uma indumentária típica de Tugu para os homens e para as mulheres: As senhoras usam kebaya e um xale, enquanto os senhores usam sadaria, calças batik e pet (boné ou chapéu) durante os festivais, cerimônias, espetáculos (como o keroncong) e outros eventos importantes.

velmente até ao tempo de Augustine Michiels – o antepassado do clã Michiels. Na qualidade de um rico proprietário de terras, ele tinha escravos que tocavam em bandas filarmónicas (gamelan), tal como em conjuntos europeus e chineses, para entretenimento das suas visitas. Por isso, tanjidor é também associado aos escravos dos ricos proprietários europeus na Batavia dos séculos XVIII e XIX. O gênero musical desenvolveu-se provavelmente a partir de este contexto. Na sua origem, o repertório destes grupos consistia de músicas europeias como marchas e valsas, mas incorporava gradualmente a tradicional música popular local. Mesmo assim, Abdurachman (2008: 37) nota que a história e a função do tanjidor de Tugu é desconhecida.<sup>14</sup>



Figura 3. Traje Keroncong Tugu usado por músicos do Keroncong Cafrinho Tugu durante o Tugu Expo 2013 (fotografia da autora, 2013).



Figura 4. Músicos de tanjidor no Betawi Art Festival em Jakarta (fotografia da autora, 2013).

<sup>14</sup> Segundo os meus informantes da família Michiels esclareceram que o tanjidor era a música dos corpos militares e que era tocada em Citereup, lugar onde Augustine Michiels viveu, justificando portanto por que motivo não é encontrada no Kampung Tugu. O tanjidor não teve quem assumisse a responsabilidade após a morte do seu líder; os músicos foram para as aldeias circundantes, habitadas pelos Betawi, tornando-se eventualmente num estilo de música Betawi, associada à cultura Betawi e sendo apresentada com roupas Betawi.

Yampolsky (1994) assera que, nos anos 50 do século XX, o tanjidor se tornou uma escolha de entretenimento para ocasiões como casamentos e circuncisões do povo nativo, incluindo os festivais de agricultura nas aldeias pelos nativos ou durante os festivais religiosos pela população chinesa. Em suma, este gênero musical, que foi inicialmente associado aos europeus, assim como ao prominente Michiels, evoluiu em um gênero Betawi sem qualquer ligação a Tugu, mas sim a Depok Lama<sup>15</sup>.

Um membro do conjunto Krontjong Toegoe explica que o uso de baju koko ou sadariah e as calças batik, enquanto traje do gênero Keroncong Tugu, tem uma intenção política, que data de 20 de janeiro de 1840, quando os Orang Tugu foram reconhecidos pela igreja em Batavia como inheemse Christenen (cristãos nativos), implicando que os Orang Tugu não eram holandeses. Desde então, os Orang Tugu optam por se identificar com o povo nativo local, i.e. eles vestem-se como os Betawi, mas mantêm ainda algumas diferenças no que respeita a acessórios com o uso de boinas e xales. Nessa altura, o Keroncong era um tipo de música para as pessoas à margem da sociedade e o traje não era requerido para a música popular. Porém, esse traje tornou-se eventualmente na singularidade da música de Tugu.

Eicher e Sumberg (1995), que estudaram os subgrupos Nembe e Kalabari do grupo étnico Ijo no delta do rio Niger na Nigéria, afirmam que a indumentária, tal como outros símbolos secundários de etnia, por exemplo a língua e os traços físicos, é um importante identificador de grupo para lá do que é conhecido como os marcadores comuns de limites da etnia. Estes grupos registram casamentos interétnicos, partilham características e histórias semelhantes, mas diferenciam-se entre si através da roupa e do uso do tecido. Ao comparar as roupas usadas pelos Nembe e pelos Kalabari no quotidiano, como em eventos cerimoniais, descobriu-se que os Kalabari tendem a se preocupar mais com a sua aparência do que outros grupos e o seu uso de tecido cortado específico dos Kalabari (denominado pelete bite) distingue-os dos outros povos ao seu redor (cf. EICHER; EREKOSIMA, 1995). Portanto, a indumentária é usada para diferenciação étnica onde as distinções entre grupos vizinhos são sútis, mas persistentes. No que diz respeito ao povo Tugu e aos Betawi, os acessórios de chapelia como o *peci* e as boinas relacionam-se de forma paradigmática. No contexto da Indonésia e da Malásia, o *peci* é frequentemente associado aos homens muçulmanos. Em Jakarta, o governo decidiu recentemente que este faz parte do traje oficial masculino. A boina e o xale usados pelos Tugu, particularmente pelos músicos, são símbolos que estão ligados aos Europeus (Portugueses) e que os distingue dos Betawi: Eles usam o *peci*, em vez de boinas e um sarong dobrado no ombro em vez de um xale. Esta diferença na semelhança é assim simbolizada por itens para cabeça e ombros.

Para o conjunto Krontjong Toegoe, a questão do estilo e da moda entrou em cena. Camisas e calças batik sempre foram utilizados como uniforme, mas o grupo achou que embora fosse bom ter uma aparência bem arrumada como uma banda, o enfoque não deveria ser tanto a uniformidade do traje, mas a adequação com relação aos eventos. Segundo um membro do

15 Ai, os Laurens — uma das doze famílias que receberam a herança do mercador holandês Cornelis Chastelein — possuíam vários grupos de tanjidor, destacando-se especialmente o ano de 1934, quando eles eram conhecidos por tocarem em vários eventos em Depok e nas áreas rurais (JONATHANS, 2011: 122).

Krontjong Toegoe, o orçamento para a indumentária pode chegar a 30%, enquanto 10% se aplica à manutenção de instrumentos, 40% é destinado para a compra de novos instrumentos e o restante é acomodado para a prática musical e outras despesas diversas. Em vez de usar calças batik costuradas, eles usam o tecido batik com o método de amarração para aparecer mais na moda. Para eventos no parque ou relacionados com a praia, eles vestem camisas havaiana. Ocasionalmente, apresenta-se por escolha em um “estilo português” (FIGURA 5), mas existem ocasiões em que os organizadores pedem explicitamente este “estilo português”. Nesses eventos, eles usam uma boina (ou um boné ou chapéu) a condizer com a camisa branca de mangas compridas e um colete negro, combinado com um par de calças e botas escuras.



Figura 5. O conjunto Krontjong Toegoe atua em estilo português no Batavia Arts Festival 2013 (fotografia do autor, 2013).

O agrupamento Keroncong Cafrinho Tugu quase sempre atua no traje Keroncong Tugu. Esta escolha ou limitação está relacionada com a sua noção de tradição. Emma Tarlo (1996) é prestável quanto a fornecer uma teoria da indumentária baseada não em abordagens estéticas ou morais, mas focada no que se veste verdadeiramente em detrimento da descrição do que se veste; ou seja, nas razões porque as pessoas fazem certas escolhas de indumentária e o significado destas escolhas para elas. Compreender o desenvolvimento da tradição da indumentária ou das escolhas ajuda-nos a compreender os processos de diferenciação e identificação, independentemente de serem propositados ou inevitáveis.

Todavia, a comunidade de Tugu dificilmente veste-se assim na sua vida quotidiana. Os músicos trazem o seu traje e só mudam antes dos seus espetáculos. Mesmo durante eventos da comunidade ou festivais tradicionais como *mandi-mandi*, *rabo-rabo* e Natal, os músicos usam roupas casuais como t-shirts e jeans. Pode-se dizer que o traje é usado somente para performances encenadas.

## LIGAÇÕES A PORTUGAL

Devido ao problema com Timor Leste, as relações entre Indonésia e Portugal foram cortadas em 1975 e só foram reatadas catorze anos mais tarde, em dezembro de 1999. Mesmo assim, ambos os países tiveram uma relação dinâmica



desde a independência da Indonésia; Portugal abriu uma representação em Jakarta em 1950, embora a ligação diplomática tenha sido cortada pela Indonésia em 1965 como apoio aos países não alinhados, que se distanciaram dos países colonialistas.

Quando foi entrevistado por um repórter de TV no Festival Kampoeng Toegoe em 2008, o antigo embaixador de Portugal na Indonésia, José M. Santos Braga, fez o seguinte comentário: “The tradition in Tugu is very important for Indonesia, for Portugal, but also for the world, because this is very rich tradition. And so, we think this is good to help protect the tradition but also to help have a better quality of life for the people living here.”<sup>16</sup> O embaixador holandês e três embaixadores de países lusofonos, i.e. Brasil, Timor Leste e Moçambique, também visitaram o Kampung Tugu na mesma ocasião. Este fato tem sido o acontecimento mais presente para a comunidade de Tugu após a memorável visita do antigo cônsul de Portugal na Indonésia, o falecido António Pinto da França, nos anos 70. Consequentemente, a Fundação Gulbenkian patrocinou prateleiras, cadeiras e mesas para o uso da comunidade Tugu na IKBT Secretariat. A embaixada portuguesa na Indonésia providenciou professores para a condução de aulas de Português no Kampung Tugu.

Uma trupe informal de dança chamada Romeiros de Tugu, foi formada em 2008 pela leitora de Português Maria Emília Imler e com a ajuda de uma indonésia, Pipita. Este grupo consiste de residentes de Tugu interessados em aprender danças tradicionais de Portugal e os ensaios são realizados todos os sábados após a aula de língua portuguesa. Eles atuam tanto em eventos locais, como em certames internacionais. Inicialmente, eles pediam emprestado os seus trajes de dança do grupo Cantar Caravelas, mas depois eles produziram por si próprios o seu vestuário. Cantar Caravelas é um grupo musical com o objetivo de expressar a cultura portuguesa, interpretar e cantar canções tradicionais portuguesas. O grupo começou na Universidade da Indonésia como uma das atividades sob o leitorado português (BUDIMAN, 2010: 32). O líder do conjunto Krontjong Toegoe revela que, quando a comunidade de Tugu foi convidada pela embaixada portuguesa para atuar nos seus eventos, a sua banda e a trupe Romeiros de Tugu representaram a embaixada portuguesa. Por isso, o Keroncong Tugu representa os Betawis por um lado e, por outro, também representa Portugal, dependendo de quem faz o convite ou de quem organiza o evento.

Em geral, o povo de Tugu tem uma boa consideração pelos portugueses e tem orgulho das suas raízes portuguesas, fazendo questão de apontar as diferenças entre os portugueses e os holandeses: “The Portuguese expansion was through peace; they came and they intermarried with local people, unlike the Dutch who came with weapons and armies”. Existe a firme crença que a lusitanidade de Tugu foi aniquilada pelos holandeses, mas a resistência contra os holandeses continuou, a ponto de ser comentado que a comunidade de Tugu tem melhores relações com a embaixada de Portugal do que a da Holanda. Porém, pode-se denotar uma certa ambivalência relativamente à identidade Tugu: Os informantes que valorizam a herança portuguesa de Tugu, quando questionados acerca das relações com Portugal, não demonstram frequentemente qualquer afinidade. Numa entrevista com o líder da banda Keroncong Cafrinho Tugu, expressou a dificuldade em se relacionar com os portugueses. Nesse sentido, há altas expectativas com os homólogos portugueses quanto às condições de vida,



a manutenção e preservação da sua propriedade cultural e a promoção do Keroncong Tugu. A comunidade também deseja que as aulas de língua portuguesa também sejam retomadas; de momento, as aulas são realizadas somente na embaixada de Portugal.

Consideremos agora a discografia da UNESCO: Em termos de canções gravadas, Ganap (2011) observa que eles representam a terceira geração do Keroncong Tugu na medida em que canções Indonésias e Betawi foram incluídas nos repertórios, junto com canções das Índias Orientais Neerlandesas. Ganap toma este fato como um ato político na exibição de nacionalismo, visto que os Orang Tugu foram acusados de serem a favor dos holandeses aquando da independência da Indonésia. A inclusão de canções Betawi também foi politicamente motivada: colocar o Kampung Tugu dentro da área Betawi. Uma questão permanece, porém, sem resposta: Por que razão não houve qualquer canção em crioulo português na gravação da UNESCO (GANAP, 2011: 121)?

## CONCLUSÃO

Olhando para o contexto histórico dos Tugus e Betawi em relação a Batavia, e tomando a música de Malaca *dondang sayang* como exemplo, que tem as suas próprias qualidades estilísticas, assim como traços indianos, árabes, portugueses, malaios e outros mais, Kartomi (1981: 229) assere que não precisamos de usar o rótulo de música “híbrida”, mas deveríamos simplesmente empregar os nomes próprios, *dondang sayang*, e eu poderia argumentar o mesmo para Keroncong Tugu.

O reestabelecimento de relações diplomáticas e culturais entre Portugal e Indonésia nos últimos anos levou a um impulso de danças e canções portuguesas no Kampung Tugu. No entanto, o que se torna mais óbvio é a inserção crescente dos Orang Tugu, da sua música e da sua cultura dentro de uma identidade mais abrangente dos Betawi de Jakarta e de uma identidade nacional, sem perder a identidade particular de Tugu. Estas mudanças têm vindo a ser representadas pela adoção do traje Betawi, das canções Betawi e língua. Elas acabaram por relacionar os Tugu com a sua “Betawi-dade”, como se pode ver no seu sistema comunicativo, por exemplo ao cantar canções Betawi quando cumprimentam famílias Tugu no festival *rabo-rabo*. A ligação a Portugal, em sua maior parte, é limitada ao âmbito da performance, onde o quadro está marcado. Destarte, concordamos com Knorr (2010: 741-742), visto que o conceito crioulo para a identidade e cultura do grupo Betawi tem vindo a ser usado nas últimas três décadas e é provavelmente ainda prestável para as instituições estatais indonésias para promover as identidades transétnicas, locais e nacionais.

## REFERÊNCIAS

ABDURACHMAN, Paramita R. Bunga Angin Portugis Di Nusantara: Jejak-Jejak Kebudayaan Portugis Di Indonesia. Jakarta: LIPI, 2008.

ANDAYA, Leonard Y. The ‘Informal Portuguese Empire’ and the Topasses in the Solor Archipelago and Timor in the seventeenth and eighteenth centuries. *Journal of Southeast Asian Studies*, Singapore, 41, n.3, p.391-420, 2010.

\_\_\_\_\_.; ANDAYA, Barbara W. Interracial Marriages and the Overseas Family:

The Case of the Portuguese Topasses in Timor. In: WADE, G.; LI, TANA (Orgs.). *Anthony Reid and the Study of the Southeast Asian Past*. Singapore: ISEAS, 2012. p.221-240.

BECKER, Judith. Kroncong, Indonesian Popular Music. *Asian Music* 7, n.1, p. 14-19 Southeast Asia Issue (1975). Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/833923>>. Acesso em: 9 dez. 2014.

BOSMA, Ulbe.; RABEN, Remco. *Being “Dutch” in the Indies: A History of Creolisation and Empire, 1500-1920*. Singapore: NUS Press, 2008.

BUDIMAN, Arif. *Ensino do Português como Língua Estrangeira na Universidade de Indonésia. Dissertação (Mestrado) – Faculdade das Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.*

CASTLES, Lance. The Ethnic Profile of Djakarta. *Indonesia* 3, p.153-204, abr 1967. Disponível em: <<http://cip.cornell.edu/seap.indo/1107136733>>. Acesso em: 16 jan. 2015.

DAUS, Ronald. *Portuguese Eurasian Communities in Southeast Asia*. Pasir Panjang, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 1989.

DE HAAN, Frederick. *Oud Batavia. Eerste Deel*. Batavia: G. Kolff and Co, 1922.

EICHER, J.B.; SUMBERG, B. World Fashion, Ethnic, and National Dress. In: EICHER, J.B. (ed.) *Dress and Ethnicity*. Berg: Oxford and Washington D.C., 1995. p. 295-306.

\_\_\_\_\_.; EREKOSIMA, T.V. Why Do They Call It Kalabari? Cultural Authentication and the Demarcation of Ethnic Identity. In: EICHER, J.B. (ed.) *Dress and Ethnicity*. Berg: Oxford and Washington D.C., 1995. p.139-164.

ESPADA, Maria de Jesus. *Io Dali Vos Mori: Retrato Sumário de Uma Comunidade Luso- descendente em Tugu*. Lisboa: Prefácio, 2009.

FRANÇA, Antonio d'Oliveira Pinto da. *Portuguese Influence in Indonesia*. Djakarta: Gunung Agung, 1970.

GANAP, Victor. *Tugu Village: A Historical Monument of Kroncong Music in the Indonesian Cultural Map*. Research Report. Yogyakarta: Indonesia Institute of the Arts, 1999.

\_\_\_\_\_. *Krontjong Toegoe*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia, 2011.

HEINS, Ernst. Kroncong and Tanjidor – Two Cases of Urban Folk Music in Jakarta. *Asian Music* v.7, n.1, p. 20–32, 1975.

HEUKEN, Adolf. *Tempat-tempat Bersejarah di Jakarta*. Jakarta: Cipta Loka Cakra, 1997.

JONATHANS, Yano. *Depok Tempoe Doeloe: Potret Kehidupan Sosial & Budaya Masyarakat*. Jakarta: Libri, 2011.

KANUMYOYOSO, Bondan. *Beyond the City Wall: Society and Economic Development in the Ommelanden of Batavia, 1684–1740*. Tese (Doutorado) - Faculty of the Humanities, Leiden University, Leiden, 2011. Disponível em: <<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/17679>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

KARTOMI, Margaret J. The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology* v. 25, no. 2, p. 227-249, maio 1981. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/851273>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

KEPPY, Peter. Keroncong, Concours and Crooners: Homegrown Entertainment in Early Twentieth Century Batavia. In: BOOMGARD, P.; KOOIMAN, D.; SCHULTE NORDHOLT, H. (eds.) *Linking Destinies: Trade, Towns and Kin in Asian History*. Leiden: KITLV, 2008. p. 141-158.

KNORR, Jacqueline. *Creole Identity in Postcolonial Indonesia*. New York and London: Berghahn, 2014.

\_\_\_\_\_. Contemporary Creoleness; or, the World in Pidginization? *Current Anthropology* v. 51, n. 6, p. 731-759, dez. 2010.

KORNHAUSER, Bronia. In Defence of Keroncong. In: KARTOMI, Margaret (Org.) *Studies in Indonesian Music*. Clayton: Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, 1978. p. 104-183.

MADISON, D. S.; HAMERA, Judith (eds.) *Performance studies at the intersections*. In: \_\_\_\_\_. *The Sage Handbook of Performance Studies*. California: Sage, 2006. p.xi-xxv.

MILONE, Pauline Dublin. Indische Culture, and Its Relationship to Urban Life. *Comparative Studies in Society and History* v. 9, no. 4, p. 407-426., jun. 1967.

MORAIS, Manuel. "Cavaquinho." In *Enciclopedia da Musica em Portugal No Seculo XX*, Vol. I. Lisboa: Circulo De Leitores, 2010.

NAS, Peter J.M.; GRIJNS, Kees (eds.) *Jakarta-Batavia: A Sample of Current Socio-Historical Research*. Jakarta-Batavia: Socio-cultural Essays. Leiden: KITLV Press, 2000. p. 1-24.

NIEMEIJER, Hendrik. *Batavia: Masyarakat Kolonial Abad XVII*. Jakarta, MASUP, 2012.

SCHULTE NORDHOLT, Henk (ed.) *Introduction to Outward Appearances: Dressing State Society in Indonesia*. Leiden: KITLV Press, 1997. p.1-37.

SEEBASS, Tilman. Presence and Absence of Portuguese Musical Elements in Indonesia: An Essay on the Mechanisms of Music Acculturation. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (ed.) *Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music*. Lisbon: Dom Quixote, 1997. p. 227-288.

SHAHAB, Yasmin Zaki. *The Creation of Ethnic Tradition: The Betawi of Jakarta*. Tese (Doutorado)- School of African and Oriental Studies, London, 1994.

\_\_\_\_\_. Rekacipta Tradisi Betawi: Sisi Otoritas dalam Proses Nasionalisasi Tradisi Lokal. *Jurnal Antropologi Indonesia*, n. 66, p. 46-57, 2001a. Disponível em: <<http://journal.ui.ac.id/index.php/jai/article/view/3422/2703>>. Acesso em: 18 abr 2015.

\_\_\_\_\_. Fashioning a National Cultural Heritage: The Revival of Lenong. *Contemporary Theatre Review* v.11, n.2, p. 13-23, 2001b.

SINGER, Milton. *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Modern Civilization*. New York: Praeger Publisher, 1972.

STOKES, Martin (ed.) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford and New York: Berg Publishers, 1997.

TARLO, Emma. *Clothing Matters: Dress and Identity in India*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

TAYLOR, Jean Gelman. *The Social World of Batavia: European and Eurasian in Dutch Asia*. 2 ed. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2009 [1983].

TURNER, VICTOR. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Co., 1969.

YAMPOLSKY, Philip. Three Genres of Indonesian Popular Music: Their Trajectories in the Colonial Era and After. *Asian Music* v.44, n.2, p.24-80, Summer/Fall 2013.

\_\_\_\_\_. "Betawi & Sundanese Music of the North Coast of Java: Topeng Betawi, Tanjidor, Ajeng." *Music of Indonesia*, Vol.5. Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings, 1994.