

Relatório de pesquisa

País: Timor Leste

Elaborado por: Januario Pinto

Jeremias Moniz

Tercisio Pinto

Introdução

Contexto geral

Timor-Leste construiu a sua identidade nacional por meio de um processo dinâmico, marcado pela articulação entre estruturas tradicionais, domínio colonial português e memória de resistência. A produção artística timorense revela uma complexa articulação entre heranças austronésias, influências externas e práticas locais fortemente ritualizadas. Entre as manifestações destacam-se a literatura oral, a música e a dança em contextos sociais e sagrados, além de expressões materiais como a ourivesaria em prata, a tecelagem do tais e a arquitetura simbólica em madeira.

A música em Timor-Leste cumpre função estruturante, sendo, segundo Barreto, “elemento fundamental [...] catalizador” da experiência cultural (1985, p.1). É entretenimento, gesto ritual, pedagogia oral e marca de pertença. Existe uma canção para cada momento — nascimento, trabalho, luto — que regula e sacraliza o tempo. A oralidade musical transforma-se, assim, em veículo de transmissão intergeracional, codificando saberes e afetos. O canto acompanha e organiza simbolicamente a vida, permitindo que a identidade timorense sobreviva e se regenere, mesmo em contextos de ocupação, trauma ou exílio. Música e dança formam uma unidade indissociável no universo sensível timorense. As danças não existem sem ritmo: o corpo canta, a voz dança.

A corporalidade ritualiza o mundo, convertendo o movimento em memória e ética comunitária. Cada gesto é uma inscrição cosmológica e cada dança uma narrativa de pertença e evocação. Nos rituais fúnebres, agrícolas ou iniciáticos, o corpo atua como suporte do mito e mediador entre mundos. A dança timorense não adorna a música — ela é som encarnado, corporeidade simbólica, matéria viva de uma visão de mundo partilhada. O inventário de instrumentos revela a profundidade da corporeidade sonora timorense. Cordas como lakadou, sopros como kaihui, kfu e kebit, percussões como babadok ou titil (instrumento sagrado), constituem extensões do corpo ritual. Produzidos artesanalmente com bambu, crina ou pele, esses instrumentos ressoam não só sons, mas memórias ancestrais. A própria indumentária — como os tais e os guizos kin kini — vibra, tornando-se parte do ato musical.

A performance tradicional é total: som, gesto, vestuário e espaço confluem numa linguagem unitária, ritual, sensível e politicamente marcada.

A Música

A história de Timor-Leste é indissociável da sua música. Mais do que mera expressão estética, a canção timorense constitui um dispositivo complexo de comunicação, resistência, identidade e memória coletiva. Durante a ocupação indonésia, a música assumiu um papel central na luta pela libertação, funcionando como voz do povo e espaço simbólico de insurgência. Emergindo como património imaterial fundamental, essas práticas musicais revelam a capacidade de um povo para transformar a dor em arte, e a arte em resistência ativa, criativa e politicamente significativa.

A Música de Resistência

A música de resistência em Timor-Leste deve ser entendida como prática cultural situada, com papel político estruturante durante a Ocupação. Longe de se limitar à expressão artística, a canção operou como dispositivo contra hegemónico, mobilizando recursos simbólicos e afetivos para articular identidades insurgentes e reforçar a coesão social. Neste enquadramento, afirmou-se como um dos principais vetores de agência cultural timorense permitindo a inscrição da memória coletiva num cenário de repressão e silenciamento sistemático. A análise da produção musical deste período exige uma abordagem atenta à sua heterogeneidade histórica. Afonso Pinto propõe uma distinção entre duas fases: a “resistência concentrada” e a “resistência prolongada”.

A primeira caracteriza-se por maior abertura à expressão pública e liberdade criativa; a segunda corresponde a um contexto de intensificação da repressão, que forçou a música à clandestinidade. “A criação musical ficou condicionada”, relata, exigindo adaptações estruturais nos modos de composição, circulação e receção comunitária. Na clandestinidade, a canção de resistência assumiu a forma de uma prática oral, anónima e descentralizada, adaptada a um ambiente de repressão e vigilância constantes. Segundo Afonso Pinto, “os nomes verdadeiros deixaram de ser usados”, estratégia que protegia os intervenientes e reforçava o carácter coletivo da produção musical. As composições circulavam

fragmentariamente, sem registos escritos ou autoria declarada. Paradoxalmente, essa informalidade acentuou a função da canção como instrumento de mobilização e memória partilhada.

A eficácia desta prática dependia, em parte, de opções técnicas específicas. Melodias repetitivas e frases curtas facilitavam a memorização num contexto de oralidade e clandestinidade. Essa simplicidade não representava uma limitação estética, mas sim uma resposta estratégica às condições de receção e circulação. Pinto (2019) sustenta que, mesmo na sua forma elementar, a letra continha códigos de resistência e valores coletivos que, muitas vezes, escapavam ao ouvido externo. A acessibilidade formal reforçava, assim, a eficácia política da mensagem cantada. As canções de resistência foram concebidas com estruturas acessíveis, pensadas para maximizar a inteligibilidade e a difusão entre públicos com diferentes níveis de escolaridade. Rimas simples, anáforas e refrões repetitivos funcionavam como dispositivos mnemónicos, favorecendo a transmissão oral. Esta opção formal respondia a exigências políticas claras: tornar a resistência cantável, transmissível e compreensível. A simplicidade ampliava o impacto, consolidando a canção como ferramenta pedagógica e instrumento de mobilização coletiva.

As canções de resistência operavam em várias frentes discursivas: denunciavam a violência da ocupação, exaltavam a identidade nacional e incitavam à solidariedade. Eram práticas culturais com forte carga normativa, funcionando como mediações éticas e políticas que moldavam subjetividades e horizontes de sentido. O testemunho de Cipriana Santa Brites reforça esse entendimento ao referir-se a essas canções como “ferramentas de luta simbólica” — uma expressão que, embora não teorizada, traduz a sua eficácia na mobilização afetiva e cognitiva. Importa sublinhar que a música de resistência timorense não surgiu de forma abrupta ou descontextualizada. Como demonstram Dias e Araújo (2019), a prática musical já ocupava um lugar central na cultura timorense pré-ocupação, integrando rituais agrícolas, espirituais e comunitários.

A ocupação não rompeu essa tradição — reconfigurou-a. O repertório da resistência apropriou-se de formas existentes e atribuiu-lhes novos sentidos políticos. A canção, outrora veículo de transmissão ritual, tornou-se código simbólico de insurgência e aspiração à autodeterminação. Esse enraizamento quotidiano é central para compreender a resiliência da prática musical durante o período. O Pe. Adérito Costa afirma que “cada ritmo, cada som, cada letra, cada harmonia, cada melodia estava focada na Resistência, no espírito do povo”. A música era integrada em momentos de oração e partilha, dissolvendo fronteiras entre religião e política. “Depois de rezar e cantar, usávamos o espaço para falar, socializar a ideia

de que iríamos lutar”, relata. Esse entrelaçamento entre o espiritual e o político reforçava a legitimidade da canção enquanto prática de resistência.

A persistência desse repertório no pós-independência confirma o seu valor como património cultural vivo. Ainda hoje, essas canções são entoadas em cerimónias públicas, escolas e comunidades da diáspora, atuando como operadores de memória coletiva. Atualizadas no presente, reinscrevem experiências partilhadas de sofrimento e luta, reforçando a identidade nacional. São, portanto, práticas de resistência que permanecem simbolicamente e politicamente relevantes, integrando ativamente o processo contínuo de construção do projeto nacional timorense. Nesse sentido, a preservação das canções de resistência timorenses não se limita à conservação de traços culturais; configura-se, antes, como uma ação simultaneamente política e epistemológica. Essas práticas musicais incorporam formas específicas de conhecimento, modos próprios de narrar a história e de constituir sujeitos coletivos. O seu estudo crítico é fundamental compreender as resistências pós-coloniais e as dinâmicas de produção cultural em contextos de conflito, evidenciando a intersecção entre cultura, política e memória na constituição das sociedades contemporâneas.

O Cancioneiro da Resistência

A canção de resistência timorense constitui um dispositivo poético-político de enunciação coletiva. A sua função ultrapassa a dimensão estética: estrutura memórias, mobiliza afetos e organiza representações do mundo. Em contextos de guerra ou exílio, o canto tornou-se ferramenta de coesão, denúncia e sobrevivência simbólica. Não se trata apenas de cantar Timor-Leste, mas de o reconstruir simbolicamente através do canto. A canção opera, assim, como tecnologia de resistência — espaço onde o povo se nomeia, se recorda e se reinscreve como sujeito histórico.

O repertório das canções de resistência timorenses apresenta-se como um conjunto heterogéneo e fragmentário, proveniente de suportes diversos: jornais como o *Jornal do Povo Maubere* (1975), registos fonográficos da diáspora como *Hinos e Canções da Revolução do Povo Maubere* (1977) e práticas orais comunitárias. A proposta de Tercísio Pinto (2024), a partir do Arquivo e Museu da Resistência Timorense, da coletânea de Domingos Pinto Gabriel “Berliku Lian Timur” e de uma recolha, revela um corpus vivo, popular e transgeracional — a canção como inscrição política, memória partilhada e continuidade insurgente. A análise desse corpus permite distinguir três grandes eixos temáticos: canções de exaltação revolucionária e luta armada; canções de resistência

simbólica e cultural; e canções de transição política e esperança democrática. Essa tipologia não propõe categorias rígidas, mas evidencia estratégias discursivas distintas. No primeiro grupo, glorifica-se o sacrifício e militariza-se a esperança. No segundo, o canto afirma-se como espaço de memória e pertença.

No terceiro, emerge uma poética de reconstrução, onde o futuro é representado como horizonte ético, democrático e de reconfiguração nacional. Cada grupo responde a um momento distinto da luta timorense, mas todos partilham uma função constitutiva: inscrever a resistência no corpo sonoro da comunidade. A canção funciona como matriz de sentidos, através da qual se reconfiguram temporalidades, experiências e vínculos comunitários. Através da repetição, da melodia, do refrão, as palavras circulam – e resistem. Trata-se de um gesto político profundo: fixar no canto o que a violência tenta apagar. Essas composições integram, assim, não apenas o campo estético, mas a própria arquitetura do processo histórico de autodeterminação. As análises que se seguem, centradas em “Foho Ramelau” e “Avante p’ra vitória, Timor-Leste”, propõem-se como estudos de dois paradigmas da canção de resistência. A primeira, enraizada na interrogação ética e na ancestralidade simbólica da montanha, convoca o despertar interior como primeiro gesto de libertação. A segunda, estruturada como marcha sacrificial e liturgia revolucionária, afirma o combate como rito fundacional. Ambas condensam modos distintos, mas complementares, de cantar a luta: ora como apelo íntimo, ora como clamor coletivo.

A. “FOHO RAMELAU” FOHO RAMELAU

Eh! Foho Ramelau, foho Ramelau eh!

Sa be aas liu o tutun

Sa be bein liu o lolon eh!

Tan sa timoroan hakru’uk beibeik?

Tan sa timoroan atan uai-uain?

Tan sa timor ulun sudur uai-uain?

Tan as timoroan ata uai-uain?

Hadér, rai hun mutin ona la!

Hadér, loro foun sa’e ona la!

Lone matan, loro foun to’o iha o knua

Loke matan, loro foun iha ita rain

Hadér, kaer rasik kuda talin eh!

Hadér, ukun rasik ita rain eh!

“Foho Ramelau”, com letra de Francisco Borja da Costa e música de Abílio Araújo, configura-se como um enunciado singular no corpus da resistência timorense, deslocando o foco da afirmação combativa para uma interpelação reflexiva. Em vez de proclamar a luta, a canção interroga a sua ausência, instaurando um regime discursivo de responsabilização ética. A paisagem, transformada em entidade moral, não apenas observa: julga, exige, implica. A montanha torna-se instância a partir da qual a passividade histórica é questionada e a agência coletiva, invocada.

“Oh, monte Ramelau, monte Ramelau, oh! / O que é mais alto que o teu cume, / O que é maior que a tua imponência! // Porque é que o timorense há-de curvar a cabeça para sempre? / Porque é que o timorense há-de ser escravo para sempre? // Porque é que o timorense há-de curvar-se para sempre? / Porque é que o timorense há-de ser escravo para sempre? // Acorda que a madrugada já desponta! / Acorda que o novo dia já desponta! // Abre os olhos, o novo dia chegou à tua aldeia. // Abre os olhos, o novo dia chegou à nossa terra. // Acorda, toma conta do teu destino, oh! / Acorda, governemos nós próprios a nossa terra, oh!” (tradução de Luís Costa).

O uso reiterado de interrogações retóricas (“Tan sa timor oan hakru’uk beibeik?”) constrói um dispositivo de interpelação coletiva, no qual o canto assume a função de despertador político e moral. A repetição, longe de esvaziar o efeito, instaura um ritmo ritualístico que converge para um clímax: o apelo ao despertar. “Hadér, rai hun mutin ona la!” associa a libertação à aurora, fundindo metáfora temporal e imagem sensorial num gesto poético de refundação nacional. A madrugada é, aqui, uma epifania histórica: instante liminar entre letargia e consciência. A canção evita a nomeação do inimigo, concentrando-se antes na condição de sujeição (“Tan sa timor oan atan uai-uain?”). Esse silêncio estratégico reorienta a luta do plano externo (ocupação) para o interno (alienação, letargia, desmemória).

Ao não dizer contra quem se luta, mas contra o quê — submissão, humilhação, esquecimento —, o texto universaliza o apelo e inscreve a resistência num horizonte ético mais profundo. A libertação é, neste quadro, concebida menos como conquista bélica do que como processo de reconhecimento subjetivo e reconstrução identitária. A força expressiva da canção reside também na sua capacidade de articular diferentes temporalidades: a ancestralidade do monte Ramelau, o presente da ocupação e a projeção de um futuro emancipado convergem numa única tessitura discursiva. Esse entrelaçamento dá origem a um tempo mítico político, em que o passado legitima o presente e autoriza a construção de um horizonte coletivo. A canção reinscreve, assim, o sujeito timorense na história, figurando a resistência como continuidade estrutural e não como evento episódico. Do ponto de vista formal, privilegia-se a oralidade poética: versos curtos, paralelismo semântico e cadência ascendente. A progressão textual espelha o despertar progressivo da consciência: da constatação da opressão à convocação para a ação. Imperativos como “Hadér” e “loke matan” deslocam o ouvinte da passividade à agência. O canto não é marcha — é rito iniciático. “Foho Ramelau” afirma-se, assim, menos como canção de combate do que como poema de regeneração: convoca o povo, adormecido, a existir e a inscrever-se no seu próprio tempo.

B. “AVANTE P’RA VITÓRIA, TIMOR-LESTE”

AVANTE P’RA VITÓRIA, TIMOR-LESTE

Avante p’ra vitória, Timor-Leste

Que a unidade dos teus filhos é bem sólida

Verteremos nosso sangue por ti

Pátria querida, quatro séculos oprimida

Avante p’ra vitória, Timor-Leste

Que a unidade dos teus filhos é bem sólida

Verteremos nosso sangue por ti

Pátria querida, quatro séculos oprimida

Escorraçados os portugueses

Esmagaremos o expansionismo javanês

Venceremos o moribundo do imperialismo



Cantaremos a grande final vitória
Timor-Leste, pátria amada
Dos amostrais sagrada herança
Tu serás na Insulíndia
Erguida e liberta
Avante p’ra vitória, Timor-Leste
Que a unidade dos teus filhos é bem sólida
Verteremos nosso sangue por ti
Pátria querida, quatro séculos oprimida

“Avante p’ra vitória, Timor-Leste”, com letra e música de Abílio Araújo, constitui um exemplar paradigmático da canção de mobilização armada no contexto da resistência timorense. A anáfora que estrutura o refrão (“Avante p’ra vitória, Timor-Leste”) introduz um regime discursivo de ação e urgência, inscrevendo a marcha como imperativo político. O verso “Verteremos nosso sangue por ti” sintetiza uma concepção de soberania fundada no sacrifício físico: a nação, “quatro séculos oprimida”, é redimida pela carne e pelo sangue — a violência torna-se gesto inaugural e fundacional de autodeterminação coletiva. A canção organiza um campo de antagonismos explícitos, nomeando diretamente os agentes da opressão: “portugueses”, “expansionismo javanês”, “imperialismo moribundo”. Esta nomeação funciona como operação de visibilização e delimitação do inimigo, enquanto legitima a insurgência.

A coletividade insurgente é apresentada como unificada e transgeracional — “os filhos de Timor” — cuja coesão é construída na partilha da violência sofrida. O texto não propõe ambiguidade: define campos, identifica culpados e autoriza o combate como resposta histórica legítima. A referência à Insulíndia projeta o conflito timorense para um horizonte geopolítico mais vasto, inscrevendo a luta num imaginário de libertação regional. A evocação da pátria como “herança sagrada” introduz uma dimensão litúrgica, na qual o território assume estatuto de altar e a resistência transforma-se em rito de purificação histórica. A independência não é representada como consequência de processos diplomáticos ou legais, mas como produto de expiação coletiva. Esta gramática sacrificial legitima a violência como expressão de fidelidade à memória e promessa de regeneração. No plano formal, a canção

articula-se em frases curtas, paralelismos e ritmo regular, facilitando a sua circulação oral e performativa. A simplicidade lexical — “venceremos”, “esmagaremos”, “cantaremos” — não implica simplismo, mas resulta de uma estratégia de eficácia comunicativa em contexto de mobilização popular. A organização sintática, direta e repetitiva, reforça o apelo à ação e à adesão política. O canto transforma-se, assim, em escritura escatológica da libertação, onde dizer é prometer e prometer é já instaurar — o futuro é

enunciado como certeza. A ausência de hesitação e a intensidade imperativa do discurso conferem à canção uma dimensão programática. Trata-se menos de representar a resistência do que de convocá-la. Ao contrário de outros repertórios que operam por introspeção ética, aqui o sujeito coletivo já se encontra plenamente constituído, pronto para agir. A linguagem não interroga nem sugere alternativas: orienta, mobiliza, exige. “Avante p’ra vitória, Timor-Leste” é, nesse sentido, menos um testemunho do vivido do que uma prescrição do agir, fundando no canto a sua própria legitimidade política.

A Dança

A dança tradicional timorense constitui um dispositivo expressivo de organização simbólica, onde corpo, ritmo e voz articulam memória, espiritualidade e identidade coletiva. Inserida em rituais agrícolas, funerários e político-cerimoniais, as práticas coreográficas funcionam como arquivos

corporais de saberes ancestrais, transmitidos oralmente e legitimados pela prática comunitária. Essa corporalidade ritual estrutura relações sociais, codifica hierarquias e preserva cosmologias locais, ativando uma linguagem performativa de pertença, resistência e vínculo entre comunidade, natureza e sagrado.

As Danças Tradicionais Timorenses

Como destaca Simão Barreto, “a manifestação musical está sempre ligada à dança” (1987, p.2), apontando a inseparabilidade entre voz e movimento. Essa unidade expressiva revela-se na estrutura circular das danças tradicionais timorenses, que espelham uma cosmologia de continuidade e comunhão. As rodas dançantes encenam relações sociais e cósmicas, dramatizando o ciclo da vida e da fertilidade. Cada gesto, repetido e partilhado, constrói uma narrativa coreográfica de pertença. A alternância entre homens e mulheres expressa uma ética relacional e comunitária inscrita no corpo dançante.

Nas danças tradicionais timorenses, os papéis de género operam numa lógica de complementaridade simbólica. Segundo Paulino (2019, como citado em Paulino et al., 2024, p. 34), “O tebedai é geralmente classificada como uma dança feminina, é acompanhado pelo bidu masculino [...] erguendo a espada e emitindo gritos guerreiros”. Essa coreografia mútua, não hierárquica, inscreve nos corpos uma narrativa coletiva de equilíbrio, comunhão e partilha ritual. A dança articula assim um imaginário de interdependência entre forças masculinas e femininas, inscrevendo o corpo na ordem simbólica da coletividade. As danças guerreiras timorenses evidenciam transformações nas práticas rituais e políticas.

A dança lorsá, hoje extinta, realizava-se “antes da guerra, para implorar auxílio às forças da natureza ou ao espírito dos antepassados” e “depois da guerra, com as cabeças cortadas dos inimigos” (Barreto, 1985, p.2). Já o bso’ot, antes reservado às vitórias militares, “hoje em dia [...] é vista como uma dança para receber os líderes em visitas oficiais” (AKADEMIA ARTE NO INDÚSTRIA, 2011, p. 34). Esta transposição do sagrado bélico para o cerimonial cívico revela dinâmicas de ressignificação da tradição no tempo. Por sua vez, a dança esquadrilha, praticada desde os séculos XVII e XVIII, exemplifica a hibridização coreográfica entre influências coloniais portuguesas, indonésias e elementos locais. Executada em rituais de receção a convidados ilustres e em celebrações como o dia de Santo António (13 de junho), comporta nove variações coreográficas (entre elas, a valsa e as marchas empat kali e duakali).

Nessas danças híbridas insere-se também o suru-boek, associado à apanha de camarão, expressando negociação entre tradição e mestiçagem performativa (AKADEMIA ARTE NO INDÚSTRIA, 2011, p. 45). Castro (1943, como citado em Cinatti, 1996, p. 39) menciona tebedai realizados diante da uma-lulik, em rituais agrícolas, nupciais e guerreiro cerimoniais, evidenciando a sacralidade do corpo em movimento. Paulino et al. (2019, como citado em Paulino et al., 2024, p. 34) interpreta o dahur como dança de fertilidade e consagração, presente em contextos como o sau-batar. Nessa lógica, a dança não acompanha o rito: ela é o próprio rito. Instrumentos como babadok, dadir ou kin kini, feitos com materiais da terra, tornam-se extensões do corpo dançante, fundindo gesto, som e território.

Durante a ocupação indonésia, a dança tradicional timorense assumiu um papel insurgente, enquanto forma estética de resistência e celebração comunitária. “Dançávamos como forma de animação ou divertimento”, recorda Afonso Pinto. Essas práticas, realizadas em festas, sucos e cerimónias, articulavam música, ritmo e gesto como linguagem velada de luta. Como afirma Cipriana Santa Brites, permitiam “socializar a ideia política” sem que o invasor a identificasse como subversiva. No tebe-tebe, segundo o Pe. Adérito Costa, “compõe-se palavras sobre a luta”, como “la lalika tau tara manu futu fatin”. Entre a multiplicidade

coreográfica timorense, destacam-se três formas emblemáticas que sintetizam estética, rito e pertença: o tebe, o suru-boek e o dahur. O tebe celebra a comunhão e a circularidade da vida; o suru-boek dramatiza práticas cosmológicas ligadas à pesca e ao ciclo da água; o dahur inscreve o canto no movimento, ativando laços sociais e espirituais. Essas danças corporificam matrizes essenciais da identidade cultural timorense, onde cada gesto ecoa uma memória coletiva e cada ritmo pulsa o território da ancestralidade.

A. SURU-BOEK

Segundo Hinos e Canções da Revolução do Povo Maubere (1977), a dança suru-boek, originária de Manatuto, está ligada ao quotidiano das comunidades pobres, cuja subsistência dependia do arroz e do balisang. Executada com violino, viola, ukelele e bombo, emergiu em bairros suburbanos no período colonial. Tradicionalmente associada à canção “Imi atu ba ne be?”, foi resignificada durante a resistência com o verso “Imi atu ba suru boek... rai Timor”, “na certeza que Timor-Leste será libertado das garras expansionistas do regime fascista de Suharto”. Ruy Cinatti interpreta a dança suru-boek como uma “possível sobrevivência de um rito totémico ou de magia simpática”, sublinhando que os seus gestos coreográficos reproduzem os movimentos dos pescadores a lançar as redes. Cada arcada do violino dá início a uma “precipitada de passos”, revelando coreografias de cortejo que alternam entre convites masculinos e femininos, mediados por um lenço branco. Cinatti observa ainda que “os timorenses graves, circunspectos, executam a dança como se compartilhassem num ritual” (1996, p.41), o que evidencia o seu carácter simbólico e cerimonial.

B. TEBE

O tebe, expressão musical coral-coreográfica timorense, ocupa um lugar central na vida social maubere. Como aponta Barreto (1987), trata-se de uma forma de dança cantada em que homens e mulheres se alternam em coro, cantando e dançando em roda, sem instrumentos. Aprendido desde a infância, o tebe acompanha o ciclo vital e social — do berço ao funeral — e atua como veículo de transmissão oral da memória coletiva, consolidando identidades e reforçando laços comunitários em cada celebração, ritual ou atividade laboral. Barreto (1987) distingue entre tebe sagrado (lulik) e profano: os primeiros acompanham cerimónias fúnebres e rituais com textos imutáveis e solenidade; os segundos surgem em festas (dahur) e no trabalho, sendo mais livres e improvisados. Canções como o sama hare, entoadas durante a ceifa, exemplificam o papel do tebe como gesto de solidariedade e convívio

comunitário. Assim, o tebe não é apenas forma estética, mas também tecnologia social e expressão cultural total, estruturando o tempo e os afetos do povo timorense.

C. DAHUR

O dahur é uma dança tradicional timorense de carácter coletivo, profundamente enraizada em contextos cerimoniais e agrícolas, como a colheita do arroz (sau-batar) ou a inauguração da uma-lulik (casa sagrada). Paulino et al. que se trata de uma prática coral-coreográfica “dançada entre homens e mulheres [...] das planícies litorais até às montanhas” (p.34, 2024), em que os participantes cantam e movimentam os pés ritmicamente em círculo. Os homens entoam dadolin e as mulheres respondem com refrões, numa estrutura dialogada que afirma a coletividade e a memória partilhada. Durante a ocupação indonésia, o dahur transcendeu a sua função ritual e foi apropriado como forma de resistência cultural. Segundo Dias e Araújo, “os velhos, os jovens e as crianças [...] dançam o dahur e cantam as músicas de Resistência” (2019, p.68) como expressão de insurgência simbólica. Coreografias como a do “Foho Ramelau” ou de “Fretilin besi asu” incorporavam gestos codificados de autodeterminação. O dahur, assim musicalizado, tornou-se “uma produção artística associada ao movimento social revolucionário” (p.68), afirmando a continuidade entre tradição e luta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de narrar a história, as práticas performativas timorenses reconfiguram-se em gesto, som e partilha sensível. Entre o ritual e a insurgência, música e dança emergem como linguagens de reinvenção coletiva, codificando afetos, pertença e territorialidade. Mais do que memória, são formas vivas de conhecimento incorporado, em que o corpo atua como arquivo, meio e agente. Reconhecê-las é reconhecer no presente uma força ativa de criação política, estética e espiritual — não resíduos do passado, mas motores de continuidade e transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Akademia Arte no Indústria. (2011). Akademia Arte no Indústria Kriativa: Timor-Leste 2011. Díli: Secretaria de Estado da Cultura da República Democrática de Timor-Leste. https://issuu.com/incidentaldoc/docs/ci_book



Barreto, S. (1985). *Eco Timor: Dez anos de ocupação, dez anos de resistência*. Lisboa: Comissão para os Direitos do Povo Maubere / Grupo “A Paz é Possível em Timor-Leste”. <https://xdata.bookmarc.pt/cidac/tl/TL0256.pdf>

Barreto, S. (1987). *Breve ensaio sobre a música vocal timorense*. Lisboa: Fundação Austronésia Borja da Costa. <https://xdata.bookmarc.pt/cidac/tl/TL2427.pdf>

Costa, L. (Org.). (2020). *Francisco Borja da Costa: Seleção de poemas – Klibur Dadolin*. Lisboa-Porto: LIDEL.

Cinatti, R. (1996). *Um cancionário para Timor*. Lisboa: Editorial Presença.

Departamento de Informação da FRETILIN. (1975). *Timor-Leste: Jornal do Povo Maubere* (n.º 7 e 8). Imprensa Nacional de Timor-Leste.

<https://chartperiodicals.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/timor-leste-07-p.pdf> e <https://chartperiodicals.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/timor-leste-08-p.pdf>

Dias, C., & Araújo, I. (2019). *As músicas de resistência e dahur dos timorenses*.

In Arte e cultura na identidade dos povos: XXIX Encontro da Associação das Universidades de Língua Portuguesa (pp. 59–70). Lisboa: AULP.

<https://aulp.org/wp-content/uploads/2020/11/Livro-Atas-XXIX-Encontro-AULP-2020.pdf>

FRETILIN, & Angin Timur. (1977). *Hinos e canções da Revolução do Povo Maubere [Álbum]*. Vento de Leste.

Paulino, V., Pires de Brito, R., & Araújo, I. S. B. de. (2024). *Comunicação e danças populares nas festividades cerimoniais dos povos asiáticos e de Timor-Leste*. Dadolin: *Revista Científica de Cultura e Artes Performativas*, 1(1), 28–44.

<https://dadolinuntl.com/index.php/rev/article/view/5/16>

Pinto, T. (2019). *A contribuição de músicas da resistência de Timor-Leste e de poemas dos PALOP na formação dos jovens timorenses [Monografia de licenciatura, Universidade Nacional Timor Lorosa’e]*. Gráfica Nacional.

Pinto, T. (2024). *A dança e a identidade cultural em Timor-Leste: Formas coreográficas e resistência simbólica [Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico de Viana do Castelo]*. Repositório Científico do IPVC.

http://repositorio.ipvc.pt/bitstream/20.500.11960/3995/1/Tercisio_Pinto.pdf

Sylvan, F. (1982). *Luta*. *In Enterrem meu coração no Ramelau*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.

Tradisom. (1998). *Tata-Hateke ba Dok Timor [Álbum]*.

Bibliografia

Timor Leste

Akademia Arte no Indústria. (2011). *Akademia Arte no Indústria Kriativa: Timor-Leste 2011*. Dili: Secretaria de Estado da Cultura da República Democrática de Timor-Leste. https://issuu.com/incidentaldoc/docs/ci_book

Barreto, S. (1985). *Eco Timor: Dez anos de ocupação, dez anos de resistência*. Lisboa: Comissão para os Direitos do Povo Maubere / Grupo “A Paz é Possível em Timor-Leste”. <https://xdata.bookmarc.pt/cidac/tl/TL0256.pdf>

Barreto, S. (1987). *Breve ensaio sobre a música vocal timorense*. Lisboa: Fundação Austronésia Borja da Costa. <https://xdata.bookmarc.pt/cidac/tl/TL2427.pdf>



- Costa, L.** (Org.). (2020). *Francisco Borja da Costa: Seleção de poemas – Klibur Dadolin*. Lisboa-Porto: LIDEL.
- Cinatti, R.** (1996). *Um cancionero para Timor*. Lisboa: Editorial Presença.
- Departamento de Informação da FRETILIN.** (1975). *Timor-Leste: Jornal do Povo Maubere* (n.º 7 e 8). Imprensa Nacional de Timor-Leste. <https://chartperiodicals.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/timor-leste-07-p.pdf> e <https://chartperiodicals.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/timor-leste-08-p.pdf>
- Dias, C., & Araújo, I.** (2019). As músicas de resistência e datur dos timorenses. In *Arte e cultura na identidade dos povos: XXIX Encontro da Associação das Universidades de Língua Portuguesa* (pp. 59–70). Lisboa: AULP. <https://aulp.org/wp-content/uploads/2020/11/Livro-Atas-XXIX-Encontro-AULP-2020.pdf>
- FRETILIN, & Angin Timur.** (1977). *Hinos e canções da Revolução do Povo Maubere* [Álbum]. Vento de Leste.
- Paulino, V., Pires de Brito, R., & Araújo, I. S. B. de.** (2024). Comunicação e danças populares nas festividades cerimoniais dos povos asiáticos e de Timor-Leste. *Dadolin: Revista Científica de Cultura e Artes Performativas*, 1(1), 28–44. <https://dadolinuntl.com/index.php/rev/article/view/5/16>
- Pinto, T.** (2019). *A contribuição de músicas da resistência de Timor-Leste e de poemas dos PALOP na formação dos jovens timorenses* [Monografia de licenciatura, Universidade Nacional Timor Lorosa'e]. Gráfica Nacional.
- Pinto, T.** (2024). *A dança e a identidade cultural em Timor-Leste: Formas coreográficas e resistência simbólica* [Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico de Viana do Castelo]. Repositório Científico do IPVC. http://repositorio.ipvc.pt/bitstream/20.500.11960/3995/1/Tercisio_Pinto.pdf
- Sylvan, F.** (1982). Luta. In *Enterrem meu coração no Ramelau*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Tradisom.** (1998). *Tata-Hateke ba Dok Timor* [Álbum].