



INSTITUTO POLITÉCNICO  
DE VIANA DO CASTELO

# O PAPEL DAS CANÇÕES DA RESISTÊNCIA NO RESGATE DA MEMÓRIA DE TIMOR- LESTE

Tercísio Afonso Bendito Pinto





INSTITUTO POLITÉCNICO  
DE VIANA DO CASTELO

Tercísio Afonso Bendito Pinto

# O papel das canções da resistência no resgate da memória de Timor-Leste

Mestrado em Educação Artística

Trabalho efetuado sob a orientação do(a)  
Professora Doutora Manuela Benvinda Vieira Gomes Cachadinha e  
Professor Doutor Carlos Alberto dos Santos Almeida

Fevereiro de 2024



## **DEDICATÓRIA**

Pretendo dedicar este trabalho em honra dos corajosos heróis e heroínas que deram suas vidas pela conquista da independência da República Democrática de Timor-Leste (RDTL), e também para todos os talentosos artistas timorenses.

## AGRADECIMENTOS

Ao Presidente do Instituto Politécnico de Viana do Castelo - IPVC, Professor Doutor Carlos Manuel da Silva Rodrigues.

À Diretora da Escola Superior de Educação, Professora Doutora Carla Maria Gomes Marques de Faria.

Ao Coordenador do Curso de Mestrado em Educação Artística, Professor Doutor Carlos Almeida.

Aos meus queridos orientadores: Professora Doutora Manuela Cachadinha e Professor Carlos Almeida pela dedicação e acompanhamento na realização desta pesquisa, pois com todo o seu esforço, motivação, paciência e disponibilidade, durante os encontros realizados, ajudou a que esta dissertação fosse concluída.

Ao corpo Docente da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo ESE-IPVC.

Ao Instituto Camões em Lisboa e em Timor-Leste pela bolsa de estudo de PROCULTURA, financiada pela União Europeia.

Às pessoas que me fizeram cartas de recomendações para o autor concorrer à bolsa PROCULTURA: Professora Maria da Cunha; Professora Vanessa Pleno Petrov; Sr. Moisés de Jesus; Professora Keu Apoema; Professora Inês Mendes e mana Stella Araújo.

A todos os meus colegas da turma de Mestrado em Educação Artística.

Ao entrevistado: Sr. Berliku Lian Timur, e aos inquiridos estudantes do Departamento do Ensino de Língua Portuguesa da UNTL.

À atual Coordenadora do Departamento de Língua Portuguesa, professora Eugénia de Jesus das Neves por me autorizar a fazer inquéritos aos estudantes do Departamento do Ensino de Língua Portuguesa da UNTL.

Ao Coordenador Científico-Pedagógico do CLP-UNTL, Professor Doutor Paulo Faria e aos meus colegas professores tanto nacionais como internacionais do Centro de Língua Portuguesa da Universidade Nacional Timor Lorosa'e (CLP-UNTL).

À minha estimada namorada Clarinha Ximenes Pinto pelo desafio que me deu como uma motivação para eu poder finalizar este trabalho.

À querida mana Filipa Filipe pela coragem e motivação que me deu para ultrapassar os momentos constrangimentos que tinha passado em Portugal.

Ao maun David Mesquita, Professora Benvinda de Oliveira e ao meu amigo Samba Ndiaye pelo reforço e disponibilidade nesta pesquisa.

À mana Gertrudes Costa pela disponibilidade de fazer revisão linguístico do tétum na parte dos questionários.

À Natércia do Rosário, Domingas Bachita, Clobélia Gama e Marlene Castro.

Aos meus colegas de grupos artísticos: Associação *Haktuir Ai-Knanoik*, *Fitun Tasi Akustik* (FITA) e Família Tamarindeira (FT).

Expresso também a minha gratidão à minha querida família Pinto, Soares, Lopes, Alves, Branco, e em especial aos meus amados pais, Afonso Pinto e Maria Joana de Araújo Pinto.

## RESUMO

É necessário salientar que a conquista da independência de Timor-Leste foi realizada de várias formas; uma delas foi através de músicas e poemas de caráter Revolucionários que encorajam e motivam o povo para lutar com firmeza contra os inimigos.

Assim esta pesquisa surge com intuito de resgatar a memória das músicas e poemas destas que quase desapareceram ao longo do tempo pois a maioria das populações timorenses ainda não conhecem.

Será apresentada a análise de algumas cantigas revolucionárias timorenses e também de algumas canções revolucionárias portuguesas, designadamente de Zeca Afonso e de Lopes Graça, na medida em que ambos prezam o tema revolucionário, por ter sido um ideal importante durante a luta que passou no seu país. Portanto, deseja-se ainda manifestar uma reflexão à cerca da parte da produção da musicalidade dos autores referidos.

Nesta investigação, pretende-se também aprofundar e disseminar aspetos de diferença e semelhança neste tipo de canções e músicas, particularmente na forma como abordam o tema da revolução, como aplicam o modelo na composição e como transmitem mensagens de encorajamento, resistência e revolta contra os inimigos. Pretende-se também dar a conhecer às gerações vindouras timorenses o saber à cerca das contribuições dos hinos revolucionários na conquista da independência de Timor-Leste.

As respostas coletadas através de uma entrevista a um artista (compositor de músicas da resistência) e dos alunos de uma turma do curso do Ensino de Língua Portuguesa, via *Google Forms*, evidenciam a importância das canções da resistência em Timor-Leste, tanto do ponto de vista cultural quanto educacional. Essas canções, são vistas como uma maneira de preservar a história e a identidade cultural do país, bem como transmitir o sofrimento e a luta do povo timorense durante o período de ocupação e a busca pela independência. Além disso, as canções da resistência são consideradas uma forma de motivação e inspiração para as gerações mais jovens, lembrando-lhes do sacrifício e da coragem daqueles que lutaram pela independência.

Em suma, as canções da resistência em Timor-Leste desempenharam um papel crucial na expressão da luta pela independência e na mobilização popular. Através de sua análise externa e interna, podemos compreender alguns aspetos políticos e sociais do país e sua importância na preservação da cultura e da identidade nacional. São músicas valorizadas e reconhecidas como parte do património cultural de Timor-Leste e como um meio de educação sobre a história do país.

***Palavras-chave: Música da Resistência; Timor-Leste; Ensino; Património Musical; Educação Artística.***

## ABSTRACT

It is necessary to point out that the conquest of Timor-Leste's independence was accomplished in several ways; one of them was through revolutionary songs and poems that encourage and motivate the people to fight firmly against the enemies.

So, this research arises with the intention of rescuing the memory of these songs and poems that almost disappeared over time because most Timorese populations still do not know. An analysis of some Timorese revolutionary songs also some Portuguese revolutionary songs will be presented, namely by Zeca Afonso and Lopes Graça, as it was an important ideal during the struggle that passed in their country. Therefore, it is also desired to express a reflection about the production of the musicality of the referred authors.

In this investigation, it is also intended to disseminate aspects of difference and similarity in these artistic genres, particularly in the way in which both approach the theme of revolution, how they apply the model in their composition and how they convey a message of encouragement, resistance and revolt against enemies and to the At the same time, make know to future Timorese generations the knowledge about the contributions of Timor-Leste's independence.

The responses collected through an interview with an artis (composer of resistance songs) and questionnaires from students in a Portuguese Language Teaching class, via Google Forms, highlight the importance of resistance songs in Timor-Leste, both from a cultural and educational point of view. These songs are seen as a way of preserving the country's history and cultural identity, as well as conveying the suffering and struggle of the Timorese people during the period of occupation and the search of independence. Furthermore, resistance songs are considered a form of motivation and inspiration for younger generations, reminding them of the sacrifice and courage of those who fought for independence.

In short, resistance songs in Timor-Leste played a crucial role in expressing the struggle for independence and popular mobilization. Through its external and internal analysis, we can understand some political and social aspects of the country and its importance in persevering culture and national identity and these songs are valued as part of Timor-Leste's cultural heritage and as a means of education about the country's history.

***Keywords: Resistance Music; Timor-Leste; Teaching; Musical Heritage; Artistic education.***

## REZUMU

Nesesáriu tebes atu salienta katak vitória ba Independénsia Timor-Leste nian realiza husi forma oin-oin; ida mak liu hosi knananuk no peoma ho karakter revoulusinária ne'ebé enkoraja no motiva povu atu luta ho firme hodi hasoru inimigu sira.

Sei apresenta mós análize husi knananuk revolucionária balu Timor nian no knananuk balu husi Portugal, dezignadamente husi Zeca Afonso no Lopes Graça ninian, iha medida ne'ebé mak knananuk sira ne'e iha tema revolucionáriu, ne'ebé ideal importante durante luta iha sira-nia rain rasik. Nu'une dezeja mós atu hatudu refleksaun kona-ba parte produsaun muzikalidade husi autor sira ne'ebé mak refere tiha ona.

Iha investigasaun ne'e, ami hakarak mós atu haklaken aspetu sira ne'ebé lahanesan no hanesan husi jéneru artístiku hirak ne'ebé, partikular liu iha forma ne'ebé mak hanesan autór no kompozitór sira aborda konabá tema revolusaun nian no oinsá atu transmite ninia mensájen enkorajamentu nian ba nia povu no revolta hasoru inimigu sira; no iha tempu ne'ebé mak hanesan atu fó hatene ba jersaun Timor nian sira tuir mai atu hatene konabá knananuk revolusinária sira iha konkista independénsia Timor-Leste nian.

Husi resposta sira neebé kolleta tiha ona liu husi entrevista ba artista ida (kompositór knananuk resisténsia nian) no kestionáriu ba alunu sira husi turma ida husi kursu Ensino de Língua Portuguesa, via *Google Forms*, evidensia ba importánsia husi knananuk rezisténsia iha Timor-Leste, tantu husi pontu de vista kultural nian nunne'e mos edukasional nian. Knananuk sira ne'e, ita haree hanesan maneira atu prezerva istória no identidade kulturál rai ninian, atu transmiti sofrimentu no luta husi povu timor oan nian durante período okupasaun no atu hetan independénsia. Nune'e mos, knananuk rezisténsia sira ne'e konsidera nu'udar forma motivasaun no inspirasaun nian ba jersaun foun sira, fo hanoin ba sira sakrifisiu no korájen ba sira ne'ebe mak luta tiha ona ba independénsia.

Rezumu katak, knananuk rezisténsia sira iha Timor-Leste dezempeña papel krusial iha expresaun ba luta independénsia nian no mobilizasaun popular nian. Liu husi nia analiza externa no interna, ita bele komprende aspetu politiku no sosial rai ninian no knananuk sira ne'e nia importánsia iha prezervasaun ba kultura no identidade nasional nian no knananuk sira ne'e valorizada hanesan parte ba patrimóniu kultural Timor-Leste nian no mos nu'udar meiu ida ba edukasaun ba istória ba rai ninian.

***Liafuan-xave: Knananuk Rezisténsia; Timor-Leste; Ensinu; Patrimóniu Muzikál; Edukasaun Artística***

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| DEDICATÓRIA .....   | iii |
| AGRADECIMENTOS.....   | iv  |
| RESUMO .....  | v   |
| ABSTRACT.....   | vi  |
| REZUMU .....  | vii |
| ÍNDICE .....  | 1   |
| ÍNDICE DE GRÁFICOS .....  | 4   |
| ÍNDICE DE TABELAS .....   | 4   |
| LISTA (GLOSSÁRIO) DE TERMOS, SIGLAS, ACRÓNIMOS OU<br>ABREVIATURAS ..... | 5   |
| INTRODUÇÃO .....  | 6   |
| CAPÍTULO I.....   | 7   |
| Introdução .....  | 7   |
| 1.1. Definição do Problema:.....  | 7   |
| 1.2. Questões de Investigação: .....                                    | 7   |
| 1.3. Importância do Estudo: .....                                       | 8   |
| 1.4. Objetivos do Estudo: .....   | 8   |
| Sumário .....   | 8   |
| CAPÍTULO II .....   | 9   |
| ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CONCEPTUAL.....                                 | 9   |
| 2.0. Introdução .....   | 9   |
| 2.1. Considerações sobre alguns conceitos .....                         | 9   |
| A. Conceito de Arte.....  | 9   |
| B. Conceito de Música .....   | 10  |
| 2.2. O Lugar da Música na Rotina do Ser Humano .....                    | 13  |
| 2.2.1. A Influência das Músicas nas Emoções das Pessoas .....           | 14  |
| 2.3. Conceito de Resistência .....                                      | 16  |

|   |    |
|---|----|
| 2.4. Conceito de Música da Resistência.....   | 16 |
| 2.5. Conceito do Hino .....   | 18 |
| 2.6. Conceito de Património e Património Musical .....  | 18 |
| 2.7. A Educação Artística.....  | 21 |
| 2.8. O Ensino e a Educação Artística em Timor-Leste .....   | 24 |
| 2.9. Os Compositores Timorenses Francisco Borja da Costa e Vicente Manuel dos Reis “Sahe” .....   | 30 |
| A. Francisco Borja da Costa.....  | 30 |
| B. Vicente Manuel dos Reis (Sa’he) .....  | 30 |
| C. Abílio Araújo.....   | 31 |
| 2.9.1. Os Compositores Portugueses Zeca Afonso e Fernando Lopes Graça .....                       | 31 |
| A. Zeca Afonso .....  | 31 |
| B. Fernando Lopes Graça.....  | 32 |
| 2.10. O Período da Resistência em Timor-Leste.....  | 32 |
| A. As três Frentes da Resistência de Timor-Leste (Armada, Diplomática Externa e Clandestina)..... | 32 |
| B. A Participação da Igreja Católica na luta do povo timorense. ....                              | 34 |
| Sumário .....   | 36 |
| <br>  |    |
| CAPÍTULO III .....  | 37 |
| METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO .....   | 37 |
| 3.0. Introdução .....   | 37 |
| 3.1. Caracterização do Método .....   | 37 |
| 3.2. Método Estudo de Caso .....  | 38 |
| 3.2.1. Técnicas e Instrumentos de Recolha de Dados .....  | 40 |
| 3.2.3. Inquéritos por Entrevista Semiestruturadas .....   | 41 |
| 3.2.4. A Vantagem e Desvantagem do Método Estudo de Caso.....                                     | 43 |
| 3.3. O Contexto e Local de Investigação .....   | 45 |
| 3.4. Sujeitos e Participantes .....   | 46 |
| 3.5. Instrumentos e Materiais Usados .....  | 47 |
| 3.6. Plano de Ação .....  | 47 |
| Sumário .....   | 48 |
| <br>  |    |
| CAPÍTULO IV .....   | 49 |

|   |     |
|---|-----|
| ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS .....   | 49  |
| 4.0. Introdução .....   | 49  |
| 4.1. Descrição do Trabalho de Pesquisa.....   | 49  |
| 4.2. O Percurso da Libertação Nacional – Análise das músicas da resistência de<br>Timor-Leste e de Portugal.....                  | 50  |
| 4.3. Análise Intertextualidade .....  | 72  |
| A. Análise Intertextualidade entre as músicas “Loron Aban Hahu ohin” com<br>Cantemos o Novo Dia; e Foho Ramelau com Acordai. .... | 72  |
| B. Análise Intertextualidade entre as músicas “Foho Ramelau”, Monte Ramelau e<br>“Acordai” .....                                  | 73  |
| C. Análise das Respostas da Entrevista.....   | 75  |
| D. Análise e apreciação dos questionários .....   | 77  |
| Sumário .....   | 88  |
| <br>  |     |
| CAPÍTULO V – CONCLUSÕES .....   | 89  |
| 5.0. Introdução .....   | 89  |
| 5.1. Apresentação das conclusões .....  | 89  |
| 5.2. Recomendações.....   | 91  |
| <br>  |     |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....   | 93  |
| <br>  |     |
| Anexo 1 .....   | 97  |
| Anexo 2 .....   | 105 |
| Anexo 3 .....   | 106 |

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

|  |    |
|--|----|
| Gráfico 1. Local de residência dos estudantes.....   | 77 |
| Gráfico 2. A Idade .....   | 78 |
| Gráfico 3. O Sexo .....  | 78 |
| Gráfico 4. Gosto dos estudantes por música.....  | 78 |
| Gráfico 5. Tipos de músicas preferidos pelos estudantes .....  | 78 |
| Gráfico 6. Conhecimento dos estudantes sobre a música de resistência .....                                       | 79 |
| Gráfico 7. Meios através dos quais se conheceu a música de resistência.....                                      | 80 |
| Gráfico 8. Sentimentos provocados pelas canções de resistência .....   | 80 |
| Gráfico 9. Importância atribuídas às canções de resistência na luta pela<br>independência .....                  | 80 |
| Gráfico 10. Conhecimento sobre algumas músicas emblemáticas.....   | 82 |
| Gráfico 11. Conhecimento da autoria de canções emblemáticas .....  | 82 |
| Gráfico 12. Conhecimento sobre Vicente Manuel dos Reis.....  | 82 |
| Gráfico 13. Conhecimento de uma música emblemática .....   | 83 |
| Gráfico 14. Conhecimento das mensagens transmitidas pela música .....  | 83 |
| Gráfico 15. Importância atribuídas às canções de resistência .....   | 84 |
| Gráfico 16. Importância atribuída ao conhecimento da história.....<br>da luta e das músicas da resistência ..... | 85 |
| Gráfico 17. Formas consideradas adequadas para divulgar as músicas<br>de resistência .....                       | 86 |

## ÍNDICE DE TABELAS

|  |    |
|--|----|
| Tabela 1. Calendarização de entrevista e do lançamento dos questionários ..... | 43 |
| Tabela 2. Plano de Ação .....  | 47 |

## **LISTA (GLOSSÁRIO) DE TERMOS, SIGLAS, ACRÓNIMOS OU ABREVIATURAS**

ALMAMOR – Alma e Amor

AMRT, IP – Arquivo e Museu da Resistência Timorense, Instituição Pública

CEFERPOL – Centro de Formação Política

CNRM – Conselho Nacional da Resistência Maubere

CNRT – Conselho Nacional da Resistência Timorense

C-DRTL – Constituição da República Democrática de Timor-Leste

DELP – Departamento do Ensino da Língua Portuguesa

DEEPE – Departamento do Ensino da Educação Pré-Escolar

FALINTIL – Forças Armada da Libertação Nacional de Timor-Leste

FEAH – Faculdade de Educação, Artes e Humanidades

FECLITIL – Frente Estudantil da Clandestina de Timor-Leste

FITUN – Frente Iha Timor Unidu Nafatin

OJECTIL – Organização da Juventude dos Estudantes Católicos de Timor-Leste

OPJLATIL – Organização Popular da Juventude Loriku Assuwa'in de Timor-Leste

OPMT – Organização Popular da Mulher de Timor

OSF – Organização Sagrada Família

RDTL – República Democrática de Timor-Leste

RENETIL – Resistência Nacional dos Estudantes de Timor-Leste

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

UNTL – Universidade Nacional Timor Lorosa'e

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho, intitulado “O Papel das Canções da Resistência no Resgate da Memória de Timor-Leste”, retoma a minha monografia de licenciatura, cujo título é *“A Contribuição de Músicas da Resistência e dos Poemas do PALOP na Formação dos Jovens Timorenses”*.

A escolha deste tema justifica-se pelo meu interesse nas temáticas de música, educação, identidade e memória, mas também devido a um episódio que me ocorreu quando eu exercia a docência na Universidade Nacional Timor Lorosa’e.

Nessa altura, tive oportunidade de trabalhar a canção revolucionária “Lutar Lutando” com os estudantes de Didática da Literatura no Departamento de Língua Portuguesa da Faculdade de Educação Artes e Humanidades - FEAH da Universidade Nacional Timor Lorosa’e - UNTL, comparando-a com o poema “Revolução” de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Como estratégia, dispus-me a levar os alunos a uma visita de estudo ao Arquivo e Museu da Resistência Timorense, a fim de ouvir o testemunho de um veterano sobre o surgimento destas canções. Na altura, pude verificar que os alunos não tinham conhecimentos sobre as canções de Resistência. Tinha feito uma pesquisa no Arquivo e Museu da Resistência Timorense, onde consultei documentos textuais com algumas das músicas estudadas e outras de que tive conhecimento através duma entrevista realizada ao meu pai um dos sobreviventes e antigo membro do CEFERPOL (Centro de Formação Política). Foi este motivo que me levou a dar a continuidade a esta pesquisa no âmbito do mestrado em Educação Artística na Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Viana do Castelo.

## CAPÍTULO I

### Introdução

No capítulo I, tratamos do contexto da investigação, o tema da pesquisa e argumentando a sua importância. Esclarecemos ainda o problema e a importância desta investigação tendo em conta as questões desta pesquisa.

#### 1.1. Definição do Problema:

É pertinente salientar que alguns registos escritos da época da invasão indonésia, como por exemplo, canções da Resistência timorense, merecem estar mais acessíveis tanto a nível nacional como internacional.

Entende-se que é importante dar a conhecer as músicas da resistência aos jovens timorenses estudantes de língua portuguesa e dar um leque de conhecimentos aos outros futuros investigadores.

#### 1.2. Questões de Investigação:

- Como surgiram as músicas da resistência timorense e para que serviram?
- Que temas foram abordados nas músicas da resistência?
- As músicas da resistência foram esquecidas ou ainda fazem parte da vida quotidiana dos timorenses?
- Que tipo de relação tem a população timorense e em especial os jovens para com as músicas da resistência?
- Será que as novas gerações têm curiosidade em conhecer as cantigas da resistência timorense?
- Que papel podem desempenhar as músicas da resistência na formação da população timorense e em especial dos jovens estudantes universitários?

### **1.3. Importância do Estudo:**

Verificando-se a inexistência de estudos dedicados às músicas da resistência em Timor-Leste, esta investigação procura colmatar essa lacuna, contribuindo para o seu estudo e divulgação, sensibilizando para a relevância destas músicas junto da população timorense, e em particular dos estudantes universitários. Conhecer as músicas da resistência e as histórias a elas associadas contribuirá para uma melhor compreensão da história de Timor-Leste e resgatar as memórias esquecidas.

### **1.4. Objetivos do Estudo:**

- Contribuir para o estudo e divulgação das músicas da resistência no contexto do ensino superior da língua portuguesa;
- Valorizar a literatura timorense e contribuir para a preservação deste elemento do património imaterial;
- Sensibilizar os estudantes universitários para a importância da música e da literatura para uma melhor compreensão da história do país.

### **Sumário**

Este capítulo, introduz a pesquisa sobre as músicas da resistência timorense. O capítulo também apresenta questões de pesquisa que abordam a origem, finalidade, e relevância contínua dessas músicas na vida dos timorenses, em particular dos jovens. Além disso, enfatiza a importância do estudo, dado a falta de pesquisa anterior sobre o tema em Timor-Leste, com o objetivo de resgatar memórias e promover uma compreensão mais profunda da história do país. Os objetivos incluem contribuir para o estudo de divulgação das músicas da resistência, valorizar literatura timorense e sensibilizar os estudantes universitários para a importância da música e literatura na compreensão da história do país.

## CAPÍTULO II

### ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CONCEPTUAL

#### 2.0. Introdução

No capítulo II, propomo-nos retratar alguns conceitos que têm a relação com o tema da investigação sobretudo a arte, a música a música da resistência, o hino, o património, o património musical, o papel do ALMAMOR, a importância do Ensino e da Educação Artística em Timor-Leste, a biografia de alguns compositores das canções da resistência dos timorenses, dos portugueses, o período da época da invasão militar da Indonésia e a contribuição da Igreja Católica de Timor-Leste na luta pela independência.

#### 2.1. Considerações sobre alguns conceitos

Em princípio, é importante argumentar que o presente estudo se centra na forma como as canções da Resistência timorense surgiram no tempo da ocupação dos indonésios. Assim, pretende-se apresentar definição de alguns conceitos que tem a relação com o presente tema.

##### A. Conceito de Arte

A arte é um elemento que não pode ser dissociado da vida humana e parte da cultura que é criada a partir das relações humanas em seu meio social, ou seja a arte é uma forma de expressar sentimento, emoções, ideias, e visões de mundo. Ela pode ser usada como meio de comunicação, como forma de resistência política, como forma de entretenimento ou como meio de reflexão sobre a condição humana. Além disso, a arte desempenha um papel importante na construção e manutenção da identidade cultural de um povo. Ela pode ser usada para transmitir tradições, valores e histórias de geração em geração, ajudando a preservar a memória de uma sociedade.

O Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001. p.366) define o conceito de arte *“Habilidade ou conhecimento especial, desenvolvido de forma refletida e com uma finalidade, por oposição e na natureza que é espontânea e irrefletida”*.

Sousa (2003, p. 55) afirma que *“A arte é a linguagem das emoções, a procura de comunicar algo que não é traduzível em palavras e em pensamentos”*. Nesse sentido, um indivíduo só pode sentir o que sente através das suas emoções e criatividade que tem a relação com a arte. A arte também é definida como obras criadas com habilidades extraordinárias, como música, dança, pintura e escultura. O autor realça de outra forma (2003, p. 83) *“A arte é uma linguagem eminentemente simbólica de sentimentos”*.

Segundo Arheim (1999, p. 44) *“A arte, costuma-se dizer, expressa «emoção» por meio de estados emocionais. É devido a sentimentos e transmite sentimentos”*.

De acordo com a Organização das Nações Unidas para a Educação, UNESCO (2006):

“A arte é simultaneamente manifestação de cultura e meio de comunicação do conhecimento cultural. Cada cultura possui as suas expressões artísticas e as suas práticas culturais específicas. As culturas, na sua diversidade, e os seus produtos criativos e artísticos, representam formas contemporâneas e tradicionais de criatividade humana que contribuem de forma incomparável para a nobreza, o património, a beleza e a integridade das civilizações humanas”.

Portanto, a arte é uma expressão da criatividade humana que contribui para a riqueza e a integridade das civilizações humanas, e deve ser valorizada e preservada como um património cultural valioso. Além disso, cada cultura tem a sua própria expressão artística e práticas culturais específicas.

Em suma, a arte é um elemento inseparável da vida humana e faz parte da cultura que é criada e compartilhada pelas pessoas em seu meio social. Ela é uma forma de expressar a criatividade humana, transmitir ideias e valores, preservar a memória e construir a identidade cultural de um povo.

## **B. Conceito de Música**

Em primeiro lugar, é importante mencionar que a história de música é riquíssima.

A música é uma obra de arte que utiliza o som como elemento principal. Além disso, na música também existem outros elementos como harmonização, melodia e notação.

A origem da palavra “música” vem da língua grega, que significa “mousikê” (musas) era a arte das musas, as potestades da lindeza, as belas-artes, especialmente aquela cujo componente básico era o som. As músicas para os gregos, tinham um significado mais amplo que atual. Mousikê era toda a cultura da arte, educação da alma. Estava associada à vida social do povo grego, às suas festas, religião e suas manifestações culturais.

De acordo com Brécia citado por Skalski, (2003 p. 11) *“A música é uma linguagem universal, tendo participado da história da humanidade desde as primeiras civilizações”*. Deste modo, podemos dizer que a música guarda uma linguagem muito alargada, onde já nasceu no meio das pessoas ao longo dos tempos.

Segundo Jean-Jacques Rousseau, citado por Willems (1970, p. 66): *“A música é a arte de combinar os sons de maneira agradável ao ouvido, mas é normal que no prazer musical, o ouvido tenha também a sua parte, assim como a emoção e a inteligência”*.

Quanto o Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001. p. 2556) define o conceito de música *“Arte de conjugar sons; de forma melodiosa e de acordo com determinadas regras, capaz de exprimir ou despertar emoções e evocar certas realidades”*, podemos acrescentar que é a *“ação de se conjugar através de sons pautando-se em normas que variam de acordo com a cultura, sociedade, etc.”*, ou seja, trata-se de uma forma de transmitir o que se sente e/ou o que se pensa graças à utilização de um ou vários instrumentos ou do canto. Também cada comunidade ou país possui os seus próprios géneros musicais, como por exemplo, Samba ou a Bossa Nova no Brasil, Fado em Portugal e o Tebe ou o Tebedai em Timor-Leste.

Conforme Dolfres, citado por Fernandes, (2014, p. 10):

Com efeito, a música é talvez a única forma artística cuja capacidade é inexausta e inexaurível; cuja capacidade de ligar-se a estados ora poéticos, ora sensoriais, ora pelas mais abstratas motivações, é infinita. É por isso que, enquanto a pintura, a poesia, a dança, estão sempre ligadas a uma sua precípua qualidade, ora figurativa, ora gésica, ora discursiva, a música pode, de vez em vez, “encarnar-se”, tanto discursivamente como em forma translata, dentro do nosso pessoal e autonomia atividade formativa, suscitando, por vezes, a copresença de imagens figurativas, de sinestésias pato eidéticas, por vezes a comparticipação de elementos conceptuais e discursivos, embora permanecendo em si própria, objetivamente avulsa de qualquer necessário compromisso de conteúdo ou

poético e, portanto, apoiada unicamente nas leis abstratas que regulam – época em época – a sua existência e a sua evolução”.

Desta forma, a música também assenta em princípios mais abstratos que regem a criação, a interpretação e a evolução ao longo do tempo. Estes princípios tornam a música numa forma de arte única, capaz de se conectar com uma ampla gama de emoções e sensações humanas.

De acordo com Gordon (2000, p. 19) “*A música não tem palavras nem gramática. Em vez disso, tem só sintaxe, que é o arranjo ordenado dos sons*”. Nesse sentido, a música que é muito fácil de desenvolver entre as pessoas é a referência básica.

De facto, a música é uma forma de expressão artística que não depende da linguagem verbal para transmitir uma mensagem ou contar uma história. Em vez disso, a música usa a organização dos sons para criar uma estrutura sonora que pode ser apreciada e interpretada de diferentes maneiras pelos ouvintes. Desta forma, devemos ouvir e compreender a música de forma consciente na sua essência, mesmo quando o som não está fisicamente presente, uma vez que “*A audição tem lugar quando assimilamos e compreendemos na nossa mente a música que acabamos de ouvir executar, ou que ouvimos executar num determinado momento passado*”. (Gordon, 2000, p. 16)

Nesse sentido, a audição é o processo pelo qual os sons percebidos e interpretados pelo cérebro. Quando ouvimos música, nossos ouvidos captam as ondas sonoras e as transformam em impulsos elétricos que são enviados para o cérebro.

15) salienta que:

Ao falar da natureza da música, pensamos primeiro que tudo nos três elementos fundamentais da música: ritmo, melodia e harmonia. Este triplo aspeto da música, cujo acesso é fácil na prática diária, permite nos estabelecer paralelos comprovativos com a natureza humana, pois estes três elementos, nos seus momentos característicos são respetivamente tributários da vida fisiológica, afetiva e mental. Willems (1970, p. 15)

O que podemos concluir com a teoria de Gordon e de Willems relacionando-a com a situação de Timor-Leste no período da invasão militar indonésia é que a maioria do povo timorense naquela altura não conhecia as pautas musicais, mas sim só pode ouvir e memorizar facilmente as músicas ensinadas por outros que sabem para cantar juntos.

Por fim realçando com a perspectiva de Callegari (2008, p. 22) “*A música é uma prática constituída social e culturalmente e envolve manifestações e valores que lhe são externas, ou seja, referem-se aos aspetos extramusicais ou à significação social dos contextos de produção, distribuição e receção da música*”. Nesse sentido, a música é uma herança social herdada de geração em geração, ou seja, a música é uma prática cultural e socialmente construída que reflete e molda as tradições, valores e significados de uma determinada sociedade ou cultura.

## **2.2. O Lugar da Música na Rotina do Ser Humano**

A era da globalização levou a um compartilhamento de gêneros musicais entre várias culturas mundiais. Assim, esta manifestação artística pode ser interessante no que diz respeito a análises de cariz académico por parte de investigadores e também no seu entendimento e interpretação por parte dos indivíduos em geral.

De acordo com Green, citado por Callegari (2008, p. 23) “*a música é uma parte da vida cotidiana e seus significados e valores devem ser entendidos nesse termo*”.

Nesse sentido, a música é frequentemente usada para acompanhar e moldar atividades cotidianas, como trabalhar, estudar, exercitar-se ou relaxar. Além disso, a música também é associada a momentos e eventos importantes na vida das pessoas, como casamentos, funerais, festivais e feriados.

Na perspectiva de Green, citado por Pinto (2019, p. 12) “*a presença desta manifestação artística que é a música é importante no dia-a-dia dos povos, pois possui “conotações (...), isto é, associações sociais, culturais, religiosas, políticas ou outras*”.

Nesse sentido, a presença da música no dia-a-dia dos povos é, portanto, importante para a manutenção e transmissão de sua cultura e identidade. É uma forma de expressão artística que pode ser usada para conectar e unir pessoas em torno de interesses comuns. Por isso, a música deve ser valorizada e incentivada como uma forma de expressão e conexão social.

Segundo Green, citado por Pinto (2019, p. 12):

A música é pluralidade de significados; por essa razão, temos sempre de verificar “*a maneira em que os materiais inerentes à música – sons e silêncios – são combinados um em relação ao outro*”. Assim, os referidos materiais merecem ser apreciados por cada ouvinte, pois é através da atenção e da capacidade de descodificação que o público consegue descobrir essas combinações que fazem parte das canções ou músicas. Green (1997:28) continua a sua reflexão, ao afirmar o seguinte: “*Eles [os materiais] são ‘inerentes’ porque estão contidos no material sonoro, e têm ‘significados’ uma vez que são relacionados entre si*”.

O que podemos atingir da teoria de Green que foi citado por Pinto (2019) é que os períodos de silêncio ou a diminuição de volume dos instrumentos ou da voz de um cantor, numa peça musical, são reveladores de um ou vários sentidos; podem provocar voluntariamente suspense, mas também tranquilidade, por exemplo, durante a audição da música, aspeto indicador de que essa arte é subjetiva e passível de ser estudada e analisada de várias formas pelos pesquisadores.

De acordo com Peixinho (1992, p. 219) “*a música aparece-nos, à primeira vista, como uma arte desligada do conceito do «fantástico» e, de um modo geral, exterior a todos os conceitos que têm a ver, de uma maneira ou de outra, com uma semântica ligada ou vinculada, direta ou indiretamente, ao real quotidiano*”.

Deste modo, a música é um costume cultural humano que tem inspirado regularmente os seres humanos nas suas vidas quotidianas. As pessoas desfrutam livremente o ritmo e o som de uma canção para manifestarem os seus costumes culturais, sobretudo, para comemorarem algumas festas pertinentes. Por conseguinte, a música é uma forma de linguagem que nos permite comunicar ideias e emoções não verbais, e muitas vezes incorpora elementos de fantasia e imaginação em suas letras, melodias e arranjos.

### **2.2.1. A Influência das Músicas nas Emoções das Pessoas**

O Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001, p. 1368) define a emoção é a “*reação efetiva, em geral intensa e breve, ligada a ideias e estados de espírito complexos e à ruptura repentina das funções mentais e fisiológicas, que se manifesta por diversas perturbações, como a palidez ou rubor, aceleração de pulso, palpitações,*

*tremuras, incapacidade de se mover...*”. Assim as emoções são experiências complexas e multifacetadas que envolvem a interação entre corpo e mente. Elas podem ser desencadeadas por uma variedade de estímulos, pensamentos ou situações, e cada emoção (como alegria, tristeza, raiva, medo, entre outras) pode manifestar-se de maneira única no corpo e na mente das pessoas.

De acordo com António Damásio citado por Leonardo (2017, p. 5) “*a emoção conseguida suscitará o sentimento e, posteriormente, a racionalidade*”.

Nesse sentido, a emoção é uma resposta psicológica e fisiológica a um estímulo externo ou interno, que envolve uma experiência subjetiva de sentimentos. As emoções são uma parte fundamental da experiência humana e podem ser expressas de diversas formas, como através da linguagem, expressões faciais, postura corporal, entre outras.

Segundo Stephanie citado por Leonardo (2017, p. 7) “*A música tem uma importante função nas nossas vidas, na medida em que consegue aumentar os níveis de dopamina, serotonina, oxitocina e endorfina, graças ao funcionamento de todo o sistema límbico*”. Deste modo, a música tem uma grande influência nas emoções das pessoas. Estudos mostram que a música pode afetar diretamente o humor, a ansiedade, o estresse e a felicidade de uma pessoa. A música pode nos fazer sentir animados, tristes, relaxados ou energizados.

Além disso, a música pode afetar nossas emoções e estado de espírito de diferentes maneiras. Por exemplo, uma música animada e ritmada pode aumentar nosso nível de energia e nos fazer sentir mais positivos e motivados, enquanto uma música lenta e suave pode ajudar a acalmar nossos pensamentos e relaxar o corpo.

Em suma, a música tem uma grande influência nas emoções das pessoas, e pode ser ferramenta poderosa para ajudar a melhorar o humor, reduzir o estresse e a ansiedade, e trazer lembranças emocionais positivas. Assim a música também influenciou as emoções do povo de Timor-Leste a lutar contra o inimigo durante a ocupação dos indonésios.

### 2.3. Conceito de Resistência

O *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* indica as definições da palavra resistência que significa “*propriedade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo*”, mas também que é “*organização que, num país ocupado por forças militares estrangeiras, reúne civis e militares empenhados em combater o inimigo com ações de sabotagem, guerrilha, etc.*”.

Segundo a definição que o *Dicionário Priberam* deu sobre a palavra “resistência”:  
“1. Força por meio da qual um corpo reage contra a ação de outro corpo. 2. Defesa contra o ataque. 3. Oposição. 4. Delito que comete aquele que não obedece à intimação da autoridade”.

Nesse sentido, a resistência será realizada por grupos comunitários ou indivíduos que se sentem oprimidos, frustrados com a presença da situação de injustiça. Essa frustração chega ao ápice, vai causar o que se chama um movimento social do qual resultarão mudanças nas condições sociais, políticas e económicas tornando-se condições diferentes das de antes, como por exemplo, a situação de Timor-Leste após a independência e no tempo de regime de Salazar e Marcelo Caetano em Portugal.

### 2.4. Conceito de Música da Resistência

Quanto a este conceito, Pinto (2019, p. 8) define que “*A música da resistência é uma arte animada de sons com ritmos que permitem apelar ou chamar a atenção de um ouvinte ou de um público*”. Portanto, esta expressão artística é uma arma que motiva e encoraja um indivíduo ou um grupo a atingir um determinado objetivo.

Pinto (2019, p. 8) salienta que:

“As canções da Resistência servem como instrumento para travar lutas, nas quais é necessário dar coragem a uma vasta parte da população de um país ou de várias nações. Assim, devem ser animadoras, motivadoras, a fim de apoiar moral e mentalmente os povos que, regra geral, se encontram em busca da sua própria libertação”. Pinto (2019, p. 8)

Nesse sentido, este gênero musical expressa, em geral, o pensamento humano, nomeadamente compositores ou bandas formadas por músicos, tem como mensagem a concretização de determinados objetivos. As mensagens resistências servem como ferramenta para travar lutas, onde é necessário dar coragem a grande parte da população de um país ou de vários países, ou seja, estes gêneros musicais são um meio de resistência contra a opressão ou um meio de propaganda pública contra as condições que ocorrem na vida do seu redor.

De acordo com Esperança (2005, p. 114) “*o canto de intervenção pode definir sumariamente como um tipo de música consciente dos problemas sociais e políticos que tenta alterar as pessoas para a necessidade mudança*”. Nesse sentido, o canto de intervenção ou a música revolucionária possui um papel muito pertinente no período da ocupação estrangeira, porque existe nela uma força sobrenatural que inspira e motiva o povo timorense no seu alcance da história da luta pela libertação nacional.

As letras das músicas de intervenção costumam abordar temas como desigualdade social, injustiça, corrupção, opressão e outras questões relevantes para a sociedade. O objetivo é fazer com que as pessoas reflitam sobre esse problema e se sintam motivadas a agir para mudar a realidade.

Em relação com a situação de Timor-Leste na época da invasão Indonésia, foi necessariamente graças às músicas, cantigas e palavras de ordem da Resistência que o povo, no geral, continuou com força, ânimo e encorajamento, mas também e em especial, às Forças Armadas que resistiram até alcançar o seu próprio sonho, objetivo, este sendo a Independência Nacional. Ao ouvir e cantar as canções da resistência na época da ocupação estrangeira os timorenses sentem-se motivados para lutar contra os inimigos e não tinham nenhum medo para sacrificar a sua vida pela pátria.

Em suma, a música da resistência era aplicada como uma ferramenta para transmitir opiniões sobre pontos de vista ou eventos retirados das condições sociais que ocorrem no ambiente ao redor. A música de resistência tende a ter um lugar especial na mente do público, isso acontece porque a letra da música tem uma proximidade emocional com o ouvinte. As letras das músicas criadas podem mudar a visão da realidade atual.

## 2.5. Conceito do Hino

No que diz respeito ao termo “hino”, vale evidenciar a seguinte definição, presente no Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa (2001:1985): “*canto em louvor de alguém ou de alguma coisa, que exprime alegria e entusiasmo*”. Assim, podemos referir que se trata de um tipo de música que é, geralmente, cantada em momentos oficiais, tais como cerimónias de comemoração ou em solenidades ligadas a épocas históricas de uma nação. Um exemplo é o de cântico de Resistência, pelo facto de constituir um tipo de canção simples a nível linguístico e que possui um objetivo comum.

## 2.6. Conceito de Património e Património Musical

Conforme Carlan e Funari, citado por Araújo (2018, p. 100), etimologicamente, a palavra património tem sua origem no termo em latim *patrimonium*, cujo significado é “tudo que pertencia ao pai”.

De acordo com o Dicionário Priberam no significado 3 define a palavra património “*Bem ou conjunto de bens, materiais, naturais ou imateriais, reconhecidos pela sua importância cultural (ex: património edificado)*”. Assim o património cultural imaterial é um fator importante na manutenção da diversidade cultural diante da crescente globalização.

Viola (2017, p. 18) salienta que:

O património apresenta-se como uma forma de recuperação eficaz, como algo projetado com a finalidade de identificar o espaço e o tempo. Ele representa, para a sociedade atual, uma necessidade como elemento de referência, de tal forma que se converteu, nos últimos anos, num vasto culto popular, aglutinando um vastíssimo conjunto de elementos e objetos, do individual ao coletivo, do material ao intangível ou imaterial, de um passado mais longínquo a um passado mais recente. (Viola, 2017, p. 18)

Nesse sentido, o património é uma forma eficaz de restauração que visa identificar o espaço e o tempo. Por outras palavras, o património cultural é importante para a preservação da história e da identidade de um povo, sendo o seu valor cada vez mais reconhecido pelo público em geral.

Sousa (2007, p. 225) salienta que “*As definições de património material e imaterial não parecem ter em conta as transformações ocorridas em comunidades locais*”

*efetuadas por guerras e as soluções por estas encontradas para darem significado à sua identidade”.*

Quanto ao património cultural, Ribeiro (1997, p. 84) afirma que é *“bem cultural de uma comunidade reflete a identidade e identidade dessa comunidade, da qual se faz presença histórica, material e significativa”.*

Cotta e Blanco (2006, p. 25) afirmam que *“Pensar as questões relativas à preservação e ao acesso ao património musical implica necessariamente em repensar a noção tradicional de património cultural. Esta noção historicamente relaciona-se ao tão criticado conceito de “património histórico e artístico nacional” (...)”.*

Dentro da música há duas interfaces. Como referiram Cotta e Blanco (2006, p. 26):

*“(...) as duas interfaces: enquanto registada em documentos, como no caso de manuscritos musicais, a música pode ser considerada como património material, pois são os documentos bens palpáveis, tangíveis; por outro lado, sabe-se que os documentos são, pois, registos que dão suporte a uma prática cultural que é, esta sim, a sua verdadeira manifestação fenomenológica, que se dá propriamente como música aos sentidos humanos – esta é sua face imaterial. Assim, o património musical é, ao mesmo tempo, material e imaterial. Dada essa sua situação particular, o património musical oferece grandes desafios do ponto de vista de sua preservação”. (Cotta & Blanco, 2006, p. 26)*

Em suma, podemos dizer que as canções da resistência timorense fazem parte do património cultural e imaterial de Timor-Leste.

No que diz respeito ao património imaterial ou intangível, Fonseca (2009, p. 66) define que:

*“tem presença relativamente recente nas políticas de património cultural. Em verdade, é motivado pelo interesse em ampliar a noção do património histórico e artístico, entendida como repertório de bens, ou “coisas”, ao qual se atribui excepcional valor cultural, o que faz com que sejam merecedores de proteção por parte do poder público”. (Fonseca, 2009, p. 66).*

Dado que o património musical tem a uma vertente material e outro imaterial torna-o mais rico, com mais significados e com potencial para ser usado em diferentes funções sociais, culturais, políticas e religiosas deve ser preservado para as gerações futuras.

De acordo com a resolução do Governo timorense 25/2011 classifica os tipos de património cultural em quatro grupos:

- Património arqueológico terrestre e subaquático, incluindo sítios arqueológicos, e materiais oriundos de escavações e de sítios arqueológicos;
- Património arquitetónico, incluindo construções de vários tipos dos períodos colonial português e holandês (incluindo o património religioso), do período de ocupação japonesa e do período de ocupação indonésia;
- Património etnográfico e tradicional, móvel e imóvel, incluindo arquitetura tradicional, arquitetura e sítios sagrados, e objetos etnográficos e tradicionais associados a culturas vivas;
- Património imaterial, incluindo tradições, expressões orais e línguas, práticas sociais, rituais e eventos festivos, conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e a gestão de recursos naturais, e ainda artes tradicionais e de espetáculo, incluindo música, dança e cantares. (República Democrática de Timor-Leste, 2011).

Deste modo, o património imaterial inclui tradições, expressões orais e línguas, práticas sociais, rituais e eventos festivos, conhecimentos relacionados com a natureza e a gestão de recursos naturais, e ainda artes tradicionais e de espetáculo, como música, dança e cantares. A preservação desse património é importante para a compreensão da história, a identidade cultural e da diversidade do mundo. Desta forma, as músicas da resistência timorense são um exemplo da forma de património, pois foram criadas e transmitidas de maneira oral, muitas vezes em contextos de reunião e celebração da comunidade. Elas trazem mensagens de esperança, resistência e luta contra a ocupação indonésia, e representam a resiliência e a coragem do povo timorense durante anos de repressão.

Por outro lado, a missão da Comissão Nacional da UNESCO de Timor-Leste é *Preservar e desenvolver a cultura, segundo o contexto de Timor-Leste na era da globalização*.<sup>1</sup> Isso significa que a Comissão trabalha não só para manter as tradições culturais timorenses, mas também para promover a inovação e o desenvolvimento cultural de forma apropriada à realidade atual do país.

Assim, a preservação e o reconhecimento dessas músicas da resistência timorense como património imaterial são importantes para manter viva a história e a cultura de Timor-Leste, e para honrar a memória dos artistas e músicos que foram perseguidos e

---

<sup>1</sup> Cf. Página do VIII Governo Constitucional Ministério Do Ensino Superior, Ciência e Cultura “A Qualidade na Formação é o Futuro da Nação”. In <https://mescc.gov.tl/organizacao-de-cn-unesco/#>. (Acesso em: 19 jan. 2023)

presos por suas canções. Além disso, a valorização das músicas da resistência pode contribuir para a construção de uma identidade nacional mais forte e coesa, baseada na diversidade cultural e histórica do país.

## **2.7. A Educação Artística**

É necessário salientar que a Educação Artística é uma compreensão estética (beleza) e a divulgação da estética em uma obra de arte. Compreender a estética é um evento de entrar na estética através do sentido do gosto e do pensamento para objetivar.

Aprender arte ou estética pelo método construtivista permite que os alunos obtenham objetos de beleza através da experiência direta, as crianças observarão uma obra de arte e, finalmente, poderão imitar para que sintam e experimentem a beleza do processo, forma e resultado.

Sousa (2003, p. 81) salienta que:

“A Educação pela Arte é uma educação do sensível, tendo em vista a estimulação e enriquecimento do racional, numa interação benéfica entre o pensar, o sentir e o agir, dirigindo-se com especial interesse para os problemas que afetam a criança e o adolescente”. (Sousa, 2003, p. 81)

Nesse sentido, a Educação pela Arte é uma abordagem que busca estimular os sentidos e emoções, visando enriquecer o desenvolvimento cognitivo e emocional das crianças e adolescentes.

Para Sousa (2003, p. 83): *“A Educação pela Arte proporciona, portanto, todo um vasto leque de vivências simbólicas e emocionais, que contribuem de modo muito especial (...)”*.

Por outro lado, o mesmo autor afirma que:

“a Educação pela Arte utiliza sobretudo os princípios da espontaneidade, da atividade, do ludismo, da criação e da expressividade, não apenas numa ou noutra, mas em todas as áreas artísticas, globalizada mente: Expressão Musical, Expressão Dramática, Expressão Dançada, Expressão Verbal, Expressão Plástica, Expressão Literária, etc.” (Sousa, 2003, p. 83)

Nesse sentido, a educação artística como forma de moldar a atitude e a personalidade de crianças que possuem funções mentais que incluem fantasia, sensibilidade, criatividade e expressão. Uma criança pode fantasiar sobre os resultados do seu trabalho, através dos sentimentos, faz com que a criança tenha boa criatividade e expresse obras de arte.

No ponto de vista de Arnheim (1999, p. 89): *“a educação artística de forma um tanto míope, discutindo o que a arte pode fazer ou receber de áreas de aprendizagem não artística. É necessário, no entanto, ver nosso campo específico como um aspecto da educação em geral”*. Assim, é fundamental dizer que a educação artística seja vista como um aspecto integrado da educação em geral, e que sejam criadas oportunidades para integração com outras áreas do conhecimento.

O mesmo autor continua a sua reflexão sobre a aprendizagem da educação artística na formação de uma personalidade, (Arnheim 1999, p. 89),

(...) há três áreas de aprendizagem cuja missão era dotar a mente do jovem de competências para enfrentar com sucesso todas as vertentes do currículo. A primeira dessas três áreas centrais é a filosofia, que instrui o aluno em a) lógica, ou seja, a capacidade de racionar corretamente, b) epistemologia, ou seja, a capacidade de compreender a relação da mente humana com o mundo da realidade, e c) ética, ou seja, saber a diferença entre o certo e o errado. A segunda área central é a aprendizagem visual, onde o aluno aprende a lidar com os fenômenos visuais como principal meio para abordar a organização do pensamento. A terceira área é a aprendizagem de línguas, capacitando os frutos de seu pensamento.

Assim, essas três áreas principais formam uma base sólida para a aprendizagem ao longo da vida e o sucesso em todos os aspectos do currículo. Ao desenvolver essas habilidades, os alunos podem enfrentar desafios complexos, pensar criticamente e se comunicar de forma eficaz, preparando se para a vida inteira de aprendizado e crescimento contínuos.

Segundo UNESCO (2006, p. 5):

“A cultura e a arte são componentes essenciais de uma educação completa que conduza ao pleno desenvolvimento do indivíduo. Por isso a Educação Artística é um direito humano universal, para todos os aprendentes, incluindo aqueles que muitas vezes são excluídos da educação, como os imigrantes, grupos culturais minoritários e pessoas portadoras de deficiência”. (UNESCO, 2006, p. 5)

Neste modo, a Educação Artística contribui para a promoção da diversidade cultural e para a valorização das diferentes formas de expressão artística.

A UNESCO (2006, p. 9) salienta que: *“Ao longo da história, vários tipos de expressão artística receberam rótulos. É importante reconhecer que, embora termos como “dança”, “música”, “drama” e “poesia” sejam de utilização universal, o significado mais profundo de tais palavras difere de cultura para cultura”*. Assim, essa afirmação destaca a importância de entender que as diferentes formas de expressão artística são moldadas por diferentes culturas e, portanto, têm significados diferentes em contextos culturais específicos. Da mesma forma, a música pode ser usada para contar história, celebrar eventos ou transmitir mensagens políticas ou religiosas em diferentes culturas.

A UNESCO (2006, p. 10) defende que:

“As artes podem ser (1) ensinadas como matérias de estudo individuais, através do ensino das várias disciplinas artísticas, desenvolvendo assim nos estudantes as aptidões artísticas, a sensibilidade e o apreço pela arte, (2) encaradas como método de ensino e aprendizagem em que as dimensões cultural e artística são incluídas em todas as disciplinas”. (UNESCO, 2006, p. 10)

Nesse sentido, a integração da arte e cultura em todos os aspectos da educação pode contribuir para uma abordagem mais ampla e significativa do conhecimento, além de ajudar a desenvolver habilidades criativas, críticas e reflexivas nos estudantes.

Existem 3 dimensões na Educação Artística, como referiu a UNESCO (2006, p. 11):

“(1) o estudante adquire conhecimentos interagindo com o objetivo ou a representação de arte, com o artista e com o seu (a sua) professor(a); (2) o estudante adquire conhecimentos através da sua própria prática artística; (3) o estudante adquire conhecimentos pela investigação e pelo estudo (de uma forma de arte, e da relação entre arte e história”. (UNESCO, 2006, p. 11)

Portanto, esses três tipos de aprendizagem na educação artística são frequentemente chamados de «apreciação», «criação» e «contextualização». A criação envolve a própria prática artística do estudante, permitindo que ele experimente os materiais e técnicas da arte para criar algo e original. Todos esses tipos de aprendizagem são importantes para uma educação completa em artes.

Através da Educação Artística, os aprendizes podem desenvolver habilidades criativas, críticas e de resolução de problemas, além de terem a oportunidade de expressão da sua identidade cultural e individualmente. A arte também pode ser uma ferramenta poderosa para a promoção da inclusão social, da tolerância e do diálogo intercultural.

É importante que as instituições de ensino incluam a Educação Artística em seu currículo, garantindo o acesso igualitário a todas as formas de arte e cultura. Além disso, é fundamental que os professores de arte tenham formação adequada e recursos suficientes para promover uma educação artística de qualidade, inclusiva e significativa.

## **2.8. O Ensino e a Educação Artística em Timor-Leste**

É importante salientar que a educação é um processo de obtenção de novos conhecimentos com a finalidade de desenvolver aspetos intelectuais, morais e físicos de um cidadão, ou seja, a educação é um esforço consciente para estimular e desenvolver uma boa personalidade humana espiritual ou física.

Segundo Willems (1970, p. 10) *“A educação, bem compreendida, não é apenas uma preparação para a vida; ela própria é uma manifestação permanente e harmoniosa da vida”*.

Santos citado por Sousa (2003, p. 88) afirma: *“A educação deve estimular todas as capacidades potenciais existentes na criança, para que ele possa desenvolver as aptidões que lhe permitam a escolha da atividade que mais lhe convenha”*.

Como o sistema educativo em Timor-Leste ainda está em processo de desenvolvimento, o Ministério da Educação, nos seus planos de formação, está a preparar as capacidades dos professores para, assim, poder melhorar o sistema de educação e, conseqüentemente, facilitar o processo de ensino-aprendizagem em cada escola no território de Timor-Leste.

No artigo no Artigo 59.º (Educação e Cultura) da Constituição da RDTL (República Democrática de Timor-Leste), alínea 1 e 2 referem que:

1. O Estado reconhece e garante ao cidadão o direito à educação e à cultura, competindo-lhe criar um sistema público de ensino básico universal, obrigatório e, na medida das suas

possibilidades, gratuito, nos termos da lei. 2. Todos têm direito a igualdade de oportunidades de ensino e formação profissional. (CRDTL, p. 215)

Nesse sentido, os princípios destacados revelam a significativa valorização que o Estado de Timor-Leste atribui à educação e à cultura como direitos fundamentais dos seus cidadãos. O empenho em instituir um sistema público de ensino básico universal e obrigatório demonstra claramente a busca pela democratização do acesso à educação, enquanto a promoção da igualdade de oportunidades reforça o compromisso de garantir que todos os cidadãos desfrutem de um acesso justo e equitativo à educação e a formação profissional.

De acordo com Revière citado por, Paulino e Santos (2014, p. 54): *“O presente sistema educativo em Timor-Leste adapta o sistema global chamada “educação universal e básica para todos os cidadãos, visando a sua importância, amplitude, frequência e velocidade nas mudanças”*. Nesse sentido, o atual sistema educacional em Timor-Leste tem com objetivo fornecer educação básica e universal para todos os cidadãos, com foco na importância, alcance, frequência e velocidade das mudanças. Isso sugere que o país está buscando garantir que todas as pessoas tenham acesso a uma educação de qualidade, independentemente de sua origem social económica.

Paulino e Santos (2014, p. 54) reforçam que se de *“um ensino primário universal e obrigatório para todas as crianças, a possibilidade assegurada a todos os jovens de acesso aos níveis e graus de ensino subsequentes, a alfabetização de todos os adultos, a igualdade de oportunidades em relação à educação para as mulheres e uma maior variedade de opções de escolha de carreiras de formações para todos”*. Essa é uma descrição geral do que se espera de um sistema de educação inclusivo e igualitário. Além disso, é importante garantir que os jovens tenham acesso aos níveis e graus de ensino subsequentes, para que possam continuar a sua educação e desenvolvimento pessoal. A igualdade de oportunidades em relação à educação para as mulheres é uma medida de justiça social que contribui para a equidade de género.

No que diz respeito a publicação oficial do Jornal da República de Timor-Leste, sobre a LEI N.º 14/2008 Lei de Bases da Educação:

A lei de bases da educação representa um passo decisivo no sentido do estabelecimento de um quadro legal de referência para a organização, orientação, regulação e desenvolvimento do sistema educativo emergente das profundas mudanças que o País

atravessa desde a sua independência. A consagração da universalização do ensino básico de nove anos de escolaridade obrigatória e gratuita, o reforço da garantia da igualdade de oportunidades de acesso e sucesso escolares e a previsão de medidas destinadas a proporcionar uma escolaridade efetiva a todos os cidadãos assente em padrões de qualidade, são marcos importantes desta lei. (PUBLICAÇÃO OFICIAL DA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DE TIMOR – LESTE p. 2641)

Nesse sentido, a Lei de Bases da Educação timorense reconhece a importância da educação para o desenvolvimento pessoal e social dos indivíduos, para a promoção da cidadania ativa e responsável, para a formação de valores e para a aquisição de competências e saberes que permitam a participação ativa na vida social, económica e cultural.

No Artigo 17.º Âmbito e objetivos da Lei Bases da Educação, na alínea 2. São objetivos do ensino superior “*c) Incentivar o trabalho de pesquisa e investigação científica, visando o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, das humanidades e das artes e a criação e difusão da cultura e, desse modo, desenvolver o conhecimento e a compreensão do Homem e do meio em que se integra (...)*”.

Na mesma ocasião, o artigo 30.º sobre o Ensino artístico especializado da Lei Bases da Educação diz:

1. O ensino artístico especializado destina-se a pessoas com aptidões específicas para as artes, que pretendam desenvolver e aprofundar linguagens artísticas, nomeadamente nas áreas das belas-artes, das artes do espetáculo, do audiovisual e multimédia, do design e das artes aplicadas.
2. O ensino artístico especializado visa proporcionar uma formação de excelência e respostas diversificadas à procura individual orientada para o aprofundamento de linguagens artísticas específicas, bem como criar as bases necessárias ao desenvolvimento pessoal da maturidade artística, tendo em consideração a precocidade e a sequencialidade exigidas pelas diferentes artes.
3. O ensino artístico especializado abrange o ensino básico, o ensino secundário e o ensino superior, desenvolvendo-se de forma integrada ou articulada com estes.
4. Os planos de estudos do ensino artístico especializado são organizados de acordo com as exigências próprias de cada nível de ensino, de modo a adequar a formação artística especializada aos desafios da contemporaneidade e aos contextos culturais e artísticos, mediante recurso, em cada área artística, a composição curricular específica, que privilegie a inovação, a experimentação e a prática artísticas.
5. Os diplomas e certificados atribuídos ao ensino artístico especializado de nível básico e secundário conferem as mesmas qualificações e possibilidades de prosseguimento de

estudos que os diplomas e certificados obtidos nos correspondentes níveis da modalidade geral de educação escolar.

6. Compete ao Governo, através do ministério responsável pela política educativa, definir as normas gerais do ensino artístico especializado, nomeadamente quanto ao seu funcionamento e aos seus aspetos pedagógicos, didáticos e técnicos, apoiando, avaliando, inspecionando e fiscalizando a sua execução.

A Lei Orgânica do Ministério do Ensino Superior, Ciência e Cultura - MESCC, manda, ao abrigo do disposto no artigo 34.º do Decreto-Lei n.º 2/2019, de 5 de março, artigo 3º sobre **Atribuições e Competências**:

b) Promover atividades culturais que visem o conhecimento e a divulgação do património histórico, antropológico, arqueológico e museológico de Timor-Leste, incentivando a participação e intervenção das escolas;

c) Promover e auxiliar a edição de livros, de documentos, de discos, de diapositivos, a produção de filmes ou de vídeos de interesse cultural, bem como a aquisição de obras de arte;

d) Fomentar a execução de projetos inovadores nas diferentes áreas culturais e promover a sua divulgação;

e) Fomentar, desenvolver e divulgar, através de suportes diversificados, as atividades culturais e promover intercâmbios a nível nacional e internacional;

f) Propor a legislação que consagre a criação de escolas ou instituições culturais que promovam a política nacional para o setor da cultura ou o plano estratégico para o setor da cultura;

g) Elaborar documentos legais sobre a proteção da propriedade intelectual no que diz respeito ao direito do autor;

Sendo assim, os estudos artísticos em Timor-Leste ainda enfrentam desafios de vária ordem (Plano Estratégico (2011-2030)). Por outro lado, não existe uma academia de artes e indústrias criativas e culturais, uma sociedade de autores ou escolas superiores de música ou artes. Assim, a carreira artística é encarada como um *hobbie* pelo Estado, desenvolvendo-se de modo marginal na sociedade timorense. A inclusão da arte na cultura, vista como algo sagrado (“lulik”), é também um constrangimento para a legitimação dos grupos artísticos.

Com o tempo, esperamos ver mais investimentos em programas educacionais e iniciativas que promovam as artes em Timor-Leste, a fim de ajudar a desenvolver uma cena artística e próspera no país.

Por enquanto, existe uma associação de músicos em Timor-Leste que se chama ALMAMOR. A ALMAMOR parece ter um nome significativo e inspirador, com “ALMA” representando o espírito e “MOR” representando o amor. Essa associação desempenha um papel em apoiar e promover artistas locais, oferecendo oportunidades para apresentarem em eventos locais e internacionais, e ajudando a desenvolver suas habilidades musicais artísticas. É encorajador ver que as artes estão sendo valorizadas e apoiadas em Timor-Leste, e esperamos ver mais progresso na cena artística do país no futuro.

Citado de página oficial de jornal, um jornal online timorense, *The Dili Weekly Independent News in an Independent Nation*, 23-09-2020:

“Associação de Músicos de Timor-Leste (ALMAMOR), husu Parlamentu Nasional atu re-abertura diskusaun proposta lei propriedade intelektual ne’ebe kaduka tiha ona, tanba lakonsege aprova iha mandatu IV legislatura, tanba lei ne’e importante atu proteje musika no produ tu kultura seluk hanesan rekursu nasaun nian”.

“A Associação de Músicos de Timor-Leste (ALMAMOR), pede ao Parlamento Nacional para reabertura a discussão de proposta da lei propriedade intelectual que tinha caducado porque não conseguia ser aprovada no mandato da IV legislatura, porque essa lei é importante para proteger as músicas no produto cultural como recurso da nação”.  
Tradução livre.

Por outro lado, o Presidente do ALMAMOR Erick Waywatu afirma que:

- *“Iha tinan 2017, ami mai apresenta ona, no agora ami hakarak ejiji nafatin atu lei ne’e aprova hodi artista sira ne’e hetan valorizasaun atu ami mos labele sente anak tirikan iha Timor,”*.

- “No ano de 2017, nós já tínhamos apresentado e agora queremos exigir para que essa lei seja aprovada assim os artistas possam ter valorização para que não sentirmos enteados em Timor”. Tradução livre.

Finalmente com o esforço do ALMAMOR, conseguiu convencer o Parlamento Nacional timorense para aprovar o primeiro código do direito do autor no dia 29 de novembro de 2022 e é um marco importante para o país, pois estabelece um conjunto de

leis e regulamentos que protegem os criadores e detentores de obras artísticas, literárias, musicais e outras formas de expressão intelectual.

Com essa nova legislação em vigor, os artistas e criadores em Timor-Leste terão mais segurança e incentivos para produzir e compartilhar suas obras, sabendo que seus direitos serão reconhecidos e protegidos legalmente. Isso também pode atrair investimentos culturais e criativos para o país, estimulando o crescimento dessas indústrias.

Conforme a Constituição da RDTL (República Democrática de Timor-Leste), no Artigo 59.º (Educação e Cultura), nas alíneas 4 e 5:

4. O Estado deve garantir a todos os cidadãos, segundo as suas capacidades, o acesso aos graus mais elevados do ensino, da investigação científica e da criação artística. 5. Todos têm direito à fruição e à criação culturais, bem como o dever de preservar, defender e valorizar o património cultural. (CRDTL, 2011, p. 215)

Sousa (2017, p. 433) salienta que:

A ronda pelos programas de governo leva-nos a 2015, ano em que pela primeira vez é mencionado o conceito de património material/imaterial. O Governo desempenhará um papel ativo na área da preservação do Património Cultural, incluindo casas tradicionais e monumentos históricos, património imaterial (tradições e conhecimentos, expressões artísticas) e objetos culturais. No seguimento do trabalho que tem vindo a ser desenvolvido e estando a ser preparada a ratificação de importantes convenções culturais da UNESCO, a área da preservação e promoção do património cultural de Timor-Leste deve merecer atenção especial, sobretudo considerando o seu potencial para o desenvolvimento local, através da possibilidade de gerar emprego, atrair turismo e criar riqueza.

Assim, o governo de Timor-Leste desempenhará um papel ativo no campo da preservação da Conservação Cultural, incluindo casas tradicionais e monumentos históricos, património cultural imaterial e objetos culturais. Portanto, é importante também destacar a preservação e promoção do património cultural de um país. Isso envolve a implementação de políticas e programas específicos, além de investimentos em infraestrutura e recursos humanos para a conservação e divulgação do património cultural. Além disso, é necessário envolver a comunidade local na preservação e valorização do património cultural, garantindo a sua participação ativa na gestão e uso desse património.

## **2.9. Os Compositores Timorenses Francisco Borja da Costa e Vicente Manuel dos Reis “Sahe”**

### **A. Francisco Borja da Costa**

Francisco Borja da Costa é um autor timorense que compôs duas obras famosas, o Hino Nacional “Pátria Pátria” e “*Foho Ramelau*”, que sempre são cantadas nas cerimónias nacionais. Nasceu em 1946, era poeta e militante independentista e casou com Maria Genoveva da Costa Martins. Foi assassinado no primeiro dia da invasão indonésia, a 7 de dezembro de 1975, na sua casa em Bairro Formosa, que é agora o lugar onde podemos resgatar a sua memória, ou seja, esse sítio encontra-se no jardim que, hoje, lhe presta homenagem como mártir da luta timorense, o Jardim Borja, à frente da igreja de Motael.<sup>2</sup>

### **B. Vicente Manuel dos Reis (Sa’he)**

“*Sa’he*” é o pseudónimo conhecido de um autor timorense Vicente Manuel dos Reis, nasceu em Baucau a 22 de junho de 1953, teve sete irmãos e era filho do *Liurai* Manuel Reis. Descobriu e criou várias músicas para inspirar os jovens e o povo de Timor-Leste a lutar contra o inimigo, pois tinha talento musical e era defensor da produção de cantigas e da divulgação das culturas nacionais. Depois de concluir os seus estudos no Liceu Dr. Francisco Machado, em 1972, continuou a sua formação em Engenharia Mecânica em Lisboa. Mas, não acabou o seu estudo e voltou para a sua terra natal, a fim de apoiar o povo timorense para obter a independência.

A nível pessoal e artístico, foi profundamente influenciado pela ideologia marxista-leninista. Aos 26 anos de idade, em fevereiro de 1979, em Manufahi (entre Fatuberliu e Alas), *Sa’he* foi apanhado numa emboscada dos indonésios, na qual a sua perna ficou ferida. Durante vários dias, não parou de perder sangue, até acabar por falecer.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Cf. Biografia de Francisco Borja da Costa, in: <https://www.jn.pt/arquivo/2008/interior/timor-leste-viuvado-poeta-borja-da-costa-recorda-a-clandestinidade-e-a-tortura-942261.html> (Acesso em 14 de novembro de 2022)

## **C. Abílio Araújo**

Abílio da Conceição Abrantes de Araújo, nascido a 18 de outubro de 1949 em Aileu, é conhecido por sua aptidão especial pela música. Ele iniciou sua educação na Missão Salesiana de Lahane, em Díli, onde concluiu sua instrução primária. Posteriormente, prosseguiu seus estudos na Escola São Francisco Xavier, localizada em Dare. Em 1962, Abílio juntou-se ao Seminário de Nossa Senhora de Fátima, onde continuou sua formação religiosa. Durante seus anos de estudo na Missão Salesiana e no Seminário, ele desempenhou o papel de gerente de coro do Seminário, demonstrando seu talento e interesse pela música.<sup>3</sup>

### **2.9.1. Os Compositores Portugueses Zeca Afonso e Fernando Lopes Graça**

O motivo que levou os investigadores a escolher os compositores portugueses Zeca Afonso e Fernando Lopes Graça é porque Timor-Leste antes da independência enfrentava a ditadura de Salazar e a de Soeharto enquanto Portugal também se encontrava num período difícil denominado salazista. O outro motivo é a existência de mensagens convergentes e divergentes em algumas obras dos compositores Zeca Afonso e Lopes Graça, bem como nos compositores “Sa’he” e Borja da Costa, pode fornecer uma base para uma análise comparativa interessante. Essas mensagens podem se referir a temas políticos, sociais e culturais que permeiam as obras dos compositores. Ao examinar essas mensagens, podemos comparar e contrastar as diferentes perspectivas e abordagens que cada compositor adota em relação a esses temas.

#### **A. Zeca Afonso**

Nasceu em Aveiro (Portugal), a 2 de agosto de 1929, o compositor ou cantor português José Afonso, mais conhecido como Zeca Afonso, era filho de um magistrado e de uma professora primária. Teve uma infância andarilha, devido às deslocções profissionais do pai. Viveu no “Ultramar” (como eram chamadas normalmente no período as colónias africanas), Belmonte, e depois Coimbra. Nesta cidade fez a escola secundária e a universidade. O início da carreira profissional do José Afonso começava por cantar o fado de Coimbra tradicional. A seguir foi

---

<sup>3</sup> CF. Biografia de Abílio Araújo, in [www.abilioaraujojr.com](http://www.abilioaraujojr.com) (Acesso em 26 de março de 2023)

buscando as suas cantigas para outros percursos, quer recolhendo e analisando músicas tradicionais quer compondo poema e música de novas canções, muitas delas com uma mensagem política (normalmente não demasiado óbvia, pois a censura cortava as críticas ao regime). A composição emblemática de Zeca Afonso é "Grândola Vila Morena".<sup>4</sup>

## **B. Fernando Lopes Graça**

Fernando Lopes-Graça nasceu em Tomar, a 7 de dezembro no ano de 1906. Iniciou os seus estudos musicais na sua terra natal, tendo-os concluído no Conservatório Nacional de Lisboa, que frequentou entre 1923 e 1931. Nessa instituição foi discípulo de piano dos professores Adriano Merea e José Viana da Mota, estudou composição com Tomás Borba, e ciências musicais com Luís de Freitas Branco.

Envolveu-se na organização política Movimento Unidade Democrática, após a Segunda Guerra Mundial. Criou e desenvolveu várias obras artísticas e umas dessas obras são as músicas com temáticas revolucionárias. A composição emblemática desse autor é "Cantemos um Novo Dia". Lopes Graça faleceu em 1994.<sup>5</sup>

## **2.10. O Período da Resistência em Timor-Leste**

### **A. As três Frentes da Resistência de Timor-Leste (Armada, Diplomática Externa e Clandestina)**

Timor-Leste conquistou a sua independência a 20 de maio de 2002, no seguimento de um referendo (*Dia da Consulta Popular*) e vinte e quatro anos após a invasão indonésia (*Dia dos Heróis Nacionais*). A luta pela autodeterminação foi feita através das frentes e conjuntamente com a Igreja Católica. Além da morte de 1/3 da população timorense, a ocupação indonésia foi responsável pela destruição de locais e objetos de importância cultural, registos culturais e arquivos. Por conseguinte, o desafio

---

<sup>4</sup> Cf. Biografia de Zeca Afonso, in: ESPERANÇA, João Paulo Tavares in *et all* (2005). *O que é a Lusofonia / Saida maka Luzofonia*. Baucau: Gráfica Diocesana de Baucau.

<sup>5</sup> Cf. biografia de Fernando Lopes Graça, in: <https://www.instituto-camoes.pt/activity/centro-virtual/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/fernando-lobes-graca>. (Acesso em 12 outubro de 2022)

do Plano Estratégico 2011-2030 (UNESCO) passa por preservar e divulgar o património cultural deste país.

Vale salientar que no período da resistência do povo timorense, especialmente na época da invasão Indonésia havia três frentes que resistiram contra os inimigos que foram organizadas pelo Conselho Nacional da Resistência Timorense (CNRT). A frente Armada foi comandada pelo Xanana Gusmão. A frente Clandestina, composta por integrantes da comunidade timorense no território e a frente Diplomática Externa, formada por elementos das diásporas timorenses moradores em Portugal, na Austrália, Angola e em Moçambique. No entanto, Prata (2017, p. 2) referiu que:

“Resistência Clandestina. No dia 8 de novembro de 1991 David Alex Daitula<sup>6</sup>, Subchefe do Estado Maior das Falintil, responsável pela Região II, recebe o jornalista Max Stahl. Chega a Timor para recolher informações de um país ocupado desde 1975. Uma complexa rede de pessoas, pertencentes à Frente Clandestina, permite que se desloque até Baucau, suco de Samalari - Ossoluga, onde num abrigo natural tem encontro marcado com a Frente Armada. As forças indonésias estão muito próximas. Em surdina fala sobre os objetivos da luta, da complexidade de viver tão próximo do inimigo e do papel da comunidade, a Frente Clandestina. A ela se deve a subsistência e a informação que permitirá os movimentos de defesa e ofensiva”. Prata (2017, p. 2)

Portanto, as gloriosas Forças Armadas da Libertação Nacional de Timor-Leste - FALINTIL trabalharam com a comunidade para fazer guerrilha, como por exemplo levar os jornalistas ao mato para fazer entrevista com os guerrilheiros, passar as informações e entre outros e essas informações podem chegar até os diplomatas na diáspora.

Lousada (2015) citado em Sousa (2017) diz que, a Frente Clandestina de Timor-Leste tinha 4 tarefas para trabalhar: “1. *Informação, organização e propaganda*; 2. *Disseminação dos naturais armados, da sua mobilização e organização*; 3. *União dos nacionalistas, levando-os a participar na Luta*; 4. *Organização e mobilização das massas*”. (p. 187)

Em suma, a comunidade, ou seja, o povo desempenha um papel muito importante para apoiar os guerrilheiros. O povo é o ouvido e os olhos das FALINTIL e dos D diplomatas. Como referiu Sun (2006) citado por Sousa (2017): “*O povo era água e as*

---

<sup>6</sup> David Alex, mais conhecido por Daitula nasceu em Bualale, Quelicai, Baucau em 1940. No início de 1977, David tornou-se o 2. Permanece na região, ocupando, mais tarde, o lugar de Subchefe do Estado-Maior das FALINTIL e é responsável pela Região II. É capturado na madrugada de 25 de junho de 1997

*FALINTIL eram peixe*”. Esta citação revela um grande envolvimento e convivência entre o exército e o povo na luta pela libertação”. (p. 25)

A metáfora “*O povo era água e as FALINTIL eram peixe*” significa a água e os peixes estão interligados, o povo de Timor-Leste e as Forças Armadas de Libertação Nacional de Timor-Leste (FALINTIL) estavam unidos em um objetivo comum para ganhar duas coisas valiosas para Timor-Leste, um pano de quatro cores: VERMELHO, AMARELO, PRETO e BRANCO; e uma palavra de cinco sílabas: IN-DE-PEN-DÊN-CIA. As FALINTIL eram como peixes, que nadam livremente na água, lutando pela independência e proteção do povo. Já o povo era como a água, que envolvida e apoiava as FALINTIL, dando-lhes suporte e proteção.

Além de Xanana Gusmão e José Ramos Horta como os dois atores mais conhecidos na luta do povo de Timor-Leste, foram criadas também várias organizações de resistência como o CNRM (Conselho Nacional da Resistência Maubere) que depois mais tarde se transformou para CNRT (Conselho Nacional da Resistência Timorense), a Organização Popular Juventude de Timor (OPJT), Organização Popular da Mulher de Timor (OPMT), *Frente Iha Timor Unido Nafatin* (FITUN), Resistência Nacional dos Estudantes de Timor-Leste (RENETIL), Organização Sagrada Família (OSF), *Dewan Solidaritas Mahasiswa*, Frente Estudantil da Clandestina de Timor-Leste (FECLITIL), Organização Popular da Juventude *Loriku Asua in* de Timor-Leste (OPJLATIL), Brigada Negra, Brigada Vermelha, Brigada Choque e outras.

## **B. A Participação da Igreja Católica na luta do povo timorense.**

A igreja é um lugar para todas as pessoas poderem receber a educação espiritual de acordo com o que está escrito na bíblia.

Segundo Sousa (2018, p. 9) “*A Igreja Católica em Timor desempenhou um papel importante na difusão do nacionalismo e no apoio à resistência*”. Nesse sentido, a igreja católica de Timor-Leste contribuiu bastante na luta do povo timorense para defender o direito do seu povo. OJECTIL - Organização da Juventude dos Estudantes Católicos de Timor-Leste era uma organização católica que era composta por estudantes católicos de Timor-Leste na época da ocupação ilegal da Indonésia

Ximenes (2021, p. 6) salienta que:

Nos tempos difíceis a Igreja Católica em Timor-Leste continuava a comparecer em público para testemunhar a verdade e defender a vida humana violada. Quando eclodiram revoltas em Díli, Santa Cruz, em 1991, que fizeram muitas vítimas em resultado das ações bárbaras dos militares indonésios, a Igreja Católica estava presente para prestar assistência que foi por vezes interpretada incorretamente pelos militares indonésios e pelo governo civil como intervenção política. (Ximenes, 2021, p. 6)

Após a invasão, a Igreja ficou do lado do povo, que passou a buscar apoio e refúgio dentro dela. Apesar dos grandes esforços dos militares indonésios para desacreditar os representantes da Igreja, a Igreja Católica em Timor-Leste continua a ser uma pedra angular da luta pela autodeterminação do povo timorense. (Ximenes, 2021, p. 9)

Isso destaca a difícil posição da Igreja Católica em Timor-Leste durante o período de ocupação indonésia, em que a igreja teve que equilibrar sua missão religiosa com o desejo de proteger e apoiar o povo local em meio a uma situação de violência e opressão. Enquanto a Igreja Católica trabalhava para prestar assistência humanitária e promover a justiça social, suas ações foram muitas vezes mal interpretadas pelas autoridades indonésias como uma interferência política.

O primeiro-ministro de Timor-Leste, Dr. Rui Maria de Araújo fez o seu discurso numa cerimónia solene no Palácio de Lahane, no dia 9 de abril de 2015 e referiu que:

“Entrando agora no período específico da ocupação indonésia, quero mencionar alguns factos que são fundamentais para se compreender a importância do papel da Igreja Católica, e dos padres e madres que nas suas missões protegeram e apoiaram o povo, e 5 / 6 continuaram a contribuir para a construção de um sentimento nacional e identitário”.

De outra forma, a frase evidencia a importância da Igreja Católica, dos padres e madres durante a ocupação indonésia em Timor-Leste, e a sua contribuição para proteger e apoiar o povo local, bem como para a construção de uma identidade nacional.

No que diz respeito a Constituição da República Democrática de Timor-Leste (CRDTL) no artigo 11º na alínea “2. *O Estado reconhece e valoriza a participação da Igreja Católica no processo de libertação nacional de Timor-Leste*”. (CRDTL, 2011, p. 57). Isso indica que o Estado timorense reconhece o papel importante que a Igreja Católica desempenhou durante o período de luta pela independência do país, que ocorreu entre os anos 1975 e 1999.

De facto, a igreja católica é uma instituição que fornece a proteção de segurança para os combatentes e jovens de Timor-Leste que combateram contra o governo

indonésio. Assim, vale salientar que a igreja também desempenhou o seu papel distintivo em criticar o governo indonésio sem recorrer à violência e também era um abrigo para cobrir os sobreviventes do Massacre de Santa Cruz que aconteceu em 12 de novembro de 1991, como por exemplo, a maioria dos jovens sobreviventes fugiu para a residência do Bispo Dom Ximenes Belo em Bidau, Lecidere mas durante o período de ocupação, a igreja também enfrentou desafios internos, incluindo a prisão e tortura de padres e freira por parte das autoridades indonésias.

Por conseguinte, embora a Igreja Católica também tenha desempenhado o seu papel importante na proteção e apoio a alguns membros da resistência timorense, não é correto afirmar que ela forneceu proteção e segurança para todos os combatentes e jovens que lutaram contra o governo indonésio em Timor-Leste.

## **Sumário**

No decorrer deste capítulo, foi abordado um conjunto de elementos que se entrelaçam com o tema central, contemplando aspetos cruciais da cultura e história de Timor-Leste e também o desenvolvimento artístico em Timor-Leste. As músicas, em especial da resistência, será um componente fundamental dessa análise, destacando seu papel na manifestação da resistência contra a ocupação estrangeira. Foi manifestada a biografia de alguns compositores das canções da resistência, tanto timorenses quanto portugueses, a fim de compreender suas trajetórias e contribuições para a luta de independência. Ademais, uma parte significativa do capítulo foi dedicada ao período histórico da invasão militar da indonésia, um evento crucial na história de Timor-Leste que moldou profundamente o país. Por fim, a contribuição da igreja católica de Timor-Leste na luta pela independência foi minuciosamente analisada, reconhecendo o seu papel desempenhado na mobilização e apoio ao povo timorense na busca pela autodeterminação.

## CAPÍTULO III

### METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

#### 3.0. Introdução

Neste capítulo, descrevemos o procedimento metodológico que será levado a cabo nesta pesquisa, partindo da definição do método de investigação selecionado para a exposição das suas vantagens e desvantagens.

#### 3.1. Caracterização do Método

No que diz respeito ao conceito de Metodologia, vale salientar a seguinte definição oferecida pelo Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa: “*capacidade de orientar em processo de investigação*”. Para um trabalho de dissertação, a metodologia é um conjunto de técnicas e processos empregados para pesquisa e a formulação de uma produção científica.

O método científico também visa procurar ou formular conhecimento a partir de um determinado do problema, a coleta de dados, a realização de análise de dados e interpretação de dados. Depois de realizados todos os processos, as conclusões podem ser tiradas com base nas considerações existentes.

Em essência, a ciência é universal e objetiva, e a pesquisa deve ser empírica e sistematicamente estruturada.

De acordo com Marconi e Lakatos (2000, p. 22), ciência é uma “*sistematização de conhecimentos, um conjunto de preposições logicamente correlacionadas sobre o comportamento de certos fenómenos que se deseja estudar. A ciência é todo o conhecimento com objetivo limitado, capaz de ser submetido à verificação*”.

Deste modo, a pesquisa científica é, com frequência, dividida em dois tipos distintos: a quantitativa e a qualitativa. De uma forma geral, a pesquisa quantitativa preocupa-se com a representatividade numérica, as generalizações estatísticas e as relações lineares de causa e efeito, enquanto a pesquisa qualitativa objetiva a compreensão dos fenómenos, interpretados segundo a perspectiva dos próprios sujeitos.

Segundo Freixo (2009, p. 80) “o método é o conjunto das atividades sistemáticas e racionais que, com maior segurança e economia, permite alcançar o objetivo, conhecimentos válidos e verdadeiros, traçando o caminho a ser seguido, detetando erros e auxiliando às decisões do investigador”

Para Marconi e Lakatos (2000, p. 46) “Método é o conjunto das atividades sistemáticas e racionais que com mais segurança e economia, permite alcançar o objetivo – Conhecimentos válidos e verdadeiros – traçando caminho a ser seguido, detetado erros auxiliando as decisões cientistas”

Assim, como o título desta pesquisa está relacionado com textos literários e a sua análise, recorre-se ao método qualitativo, ou seja, ao estudo documental de fontes bibliográficas e à leitura das canções revolucionárias, inquéritos e entrevista.

Sampieri *et al.* (2006, p. 10) definem que:

“Os estudos qualitativos envolvem a coleta de dados utilizando técnicas que não pretendem medir nem associar as medições a números, tais como observação não estruturada, entrevistas abertas, revisão de documentos, discussão em grupo, avaliação de experiências pessoais, inspeção de histórias de vida, análise semântica e de discursos cotidianos, interação com grupos com comunidades introspeção”. Sampieri *et al.* (2006, p. 10)

Na pesquisa qualitativa, quanto mais aprofundados minuciosos e os dados investigados, também deve-se analisar melhor as propriedades de investigação. Assim, em termos de número de respondentes ou objetos de pesquisa, os métodos de pesquisa qualitativa (centra-se mais na qualidade e não a quantidade de dados).

### **3.2. Método Estudo de Caso**

Os estudos de caso são um dos vários tipos de pesquisa qualitativa que são usados bastante frequentemente como afirma Yin (2010, p. 24) “o estudo de caso é um método de pesquisa como na psicologia, sociologia, ciência política, antropologia, assistência social, administração, educação, enfermagem e planejamento comunitário”.

Conforme Sampieri *et al.* (2006, p. 277) “no estudo de caso todo o tipo de dados (quantitativos e qualitativos) e depois são resumidos, e é necessário estar com muitos

*sintomas (pessoais, familiares, organizacionais), identificar as áreas-chave para o diagnóstico e evitar conclusões rápidas*". Deste modo, a combinação desses tipos de dados pode ajudar a fornecer uma compreensão mais completa do fenômeno em questão e permitir uma análise mais profunda.

Segundo Merriam, citado por Bogdan e Biklen (1994, p. 89) "*O estudo de caso consiste na observação detalhada de um contexto, ou indivíduo, de uma única fonte de documentos ou de um acontecimento específico*". Nesse sentido, o estudo de caso como uma metodologia de pesquisa que envolve a observação detalhada de um contexto, indivíduo, fonte de documentos ou acontecimento específico.

Bogdan e Bilken (1994, p. 89) defendem que:

"O plano geral do estudo de caso pode ser representado como um funil. Num estudo qualitativo, o tipo adequado de perguntas nunca é muito específico. O início do estudo representado pela extremidade mais larga do funil: os investigadores procuram locais com as pessoas que possam ser objeto do estudo ou fontes de dados e, ao encontrarem aquilo que pensam interessar-lhes, organizam então uma malha larga, tentando avaliar o interesse do terreno ou das fontes de dados para os seus objetivos. Procuram indícios de como deverão proceder e qual a possibilidade de o estudo se realizar. Começam pela recolha de dados, revendo-os e explorando-os, e vão tomando decisões acerca do objetivo do trabalho. Organizam e distribuem o seu tempo, escolhem as pessoas que irão entrevistar quais os aspetos a aprofundar. Podem pôr de parte algumas ideias e planos iniciais desenvolver outros novos". Bogdan e Biklen (1994, p. 89)

Com a base nas citações mencionadas os pesquisadores recorrem ao método de Estudo de Caso porque seria mais adequado para o presente estudo.

De acordo com Bell (1994),

"O método estudo de caso particular é especialmente indicado para investigadores isolados, dado que proporciona uma oportunidade para estudar, de uma forma mais ou menos aprofundada, um determinado aspeto de um problema em pouco tempo". (Bell, 1994, p. 22)

Em suma, o Estudo de Caso é uma pesquisa detalhada de um determinado histórico, pessoa, assunto, lugar ou evento que é estudado em profundidade. De outra forma, o Estudo de Caso envolve coleta de dados de várias fontes, como entrevistas,

observações, documentos, entre outros. É uma abordagem que permite uma análise profunda e rica de um fenômeno em particular, e que geralmente envolve a descrição detalhada de caso em estudo, seguida de uma análise e interrupção dos dados. O objetivo principal é compreender o fenômeno estudado em profundidade, coletando e analisando dados qualitativos, como observações, entrevistas, documentos e outras fontes relevantes.

### **3. 2.1. Técnicas e Instrumentos de Recolha de Dados**

O presente trabalho dá continuidade ao trabalho monográfico de Licenciatura cujo tema é "A CONTRIBUIÇÃO DE MÚSICAS DA RESISTÊNCIA NA FORMAÇÃO DOS JOVENS TIMORENSES" (Pinto, 2019). Como elemento inovador, iremos conhecer a influência das canções da Resistência nas gerações mais jovens e na sua formação. Para isso iremos, em primeiro lugar, entrevistar um veterano que exerce funções de direção no Arquivo e Museu da Resistência Timorense Instituição Pública – AMRT, IP.

De seguida, serão aplicados questionários aos estudantes universitários da Universidade Nacional Timor Lorosa'e – UNTL, a única instituição pública de ensino superior no território timorense.

Sampieri *et al.* (2006, p. 286) afirmam que há três atividades para recolher dados que essencialmente são ligadas entre si:

“Selecionar um instrumento ou método de coleta dos dados entre os disponíveis na área do estudo na qual está inserida na nossa pesquisa. Este instrumento deve ser válido e confiável. Aplicar esse instrumento ou método para coletar dados. Preparar observações e registos para que sejam analisados corretamente”. Sampieri *et al.*, (2006, p. 286)

Nesta pesquisa científica recorre-se a análise documental como referiu Fonseca:

“A pesquisa documental trilha os mesmos caminhos da pesquisa bibliográfica, não sendo fácil por vezes distingui-las. A pesquisa bibliográfica utiliza fontes constituídas por material já elaborado, constituído basicamente por livros e artigos científicos localizados em bibliotecas. A pesquisa documental recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão, etc”. (Fonseca, 2002, p. 32)

Assim, a pesquisa documental segue o mesmo caminho da pesquisa bibliográfica e às vezes, pode ser difícil perceber a diferença. A pesquisa bibliográfica utiliza fontes compostas por materiais preparados, basicamente construídos por livros e artigos científicos encontrados na biblioteca.

Marconi e Lakatos salientam que:

“A característica da pesquisa documental é que a fonte de coleta de dados está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias. Estas podem ser feitas quando o fato ou fenômeno ocorre, ou depois”. Marconi e Lakatos (2000, p. 174)

De acordo com Bell (1993, p. 91):

“Os documentos podem dividir-se em fontes primárias e secundárias. As fontes *primárias* são aquelas que surgem durante o período de investigação (isto é, as atas das reuniões do conselho diretivos da escola). As fontes *secundárias* são interpretações dos acontecimentos desse período baseadas nas fontes primárias (por exemplo, a história da escola comprovada pelas atas do conselho diretivo)”. Bell (1993, p. 91)

Deste modo, a análise documental é uma avaliação dos documentos que são considerados para apoiar os resultados da pesquisa. Análise de documentos realizado para coletar dados provenientes de arquivos e documentos tanto dentro ou fora, que tem a ver com a pesquisa, como por exemplo, na parte de leituras bibliográficas (livro, internet).

### **3.2.3. Inquéritos por Entrevista Semiestruturadas**

Na pesquisa, um inquérito pode se referir a um método de coleta de dados, no qual os pesquisadores utilizam questionários ou entrevistas padronizadas para obter informações de um grupo de pessoas. Esses questionários ou entrevistas podem ser feitos pessoalmente, por telefone, correio ou pela internet.

Segundo Moser e Kalton *apud* Bell (1993, p. 118-119) “*a entrevista como uma conversa entre um entrevistador e um entrevistado que tem um objetivo de extrair determinada informação do entrevistado*”.

Morgan, citado por Bogdan e Biklen (1994, p. 134) “*Uma entrevista consiste numa conversa intencional, geralmente entre duas pessoas, embora por vezes possa*

*envolver mais pessoas, dirigida por uma das pessoas, com o objetivo de obter informações sobre a outra”.*

De acordo com Iarossi (2011, p. 215) *“A entrevista é um inquérito é o resultado final de muitos fatores, visíveis ou não, interagindo muito antes de o entrevistador e o entrevistado se encontrarem”.*

Para Marconi e Lakatos:

*“A entrevista é um encontro entre duas pessoas, a fim de que uma delas obtenha informações a respeito de determinado assunto, mediante uma conversação de natureza profissional. É um procedimento utilizado na investigação social, para a coleta de dados ou para ajudar no diagnóstico ou no tratamento de um problema social”.* Marconi e Lakatos (2003, p. 195)

Em suma, as entrevistas geralmente envolvem a transferência de informações do entrevistado para o entrevistador. As pessoas que fornecem informações são chamadas fontes. Nesse sentido, Sampieri *et al.* (2006, p. 375) afirmam que *“o que procura é obter informação de indivíduos, comunidades, contextos, variáveis ou situações em profundidade, nas próprias palavras, definições ou termos dos indivíduos em seu contexto”.*

Deste modo, será realizada uma entrevista a um veterano que trabalha no Arquivo e Museu da Resistência Timorense na unidade de Arquivo e Museologia.

Quanto aos inquéritos Bell salienta que: *“O objetivo de inquérito é obter informação que possa ser analisada, extrair modelos de análise e tecer comparações”.* Bell (1993, p. 25). Assim, o objetivo principal de um inquérito é coletar informações sobre um determinado assunto ou fenômeno para que possam ser analisadas e utilizadas para formular conclusões ou criar modelos de análise.

De acordo com Bell (1993, p. 26) *“um inquérito propõe-se obter informação a partir de uma seleção representativa da população e, a partir da amostra, tirar conclusões consideradas representativas da população como um todo”.*

Bell (1993, p. 99) afirma que *“a conceção de um inquérito, só será atingida depois de ter realizado todo o trabalho preliminar relacionado com o planeamento, consulta e definição exata da informação que necessita de obter”.*

Portanto, para este estudo serão realizados inquéritos aos alunos universitários de uma turma do 4º ano curso de licenciatura no Ensino da Língua Portuguesa da Universidade Nacional Timor Lorosa'e.

O objetivo de um inquérito pode variar dependendo do contexto e das necessidades de pesquisa. No entanto, em geral, um inquérito tem como objetivo obter informações relevantes sobre um determinado assunto ou tema de investigação.

Assim, foi estabelecida uma programação para a condução da entrevista e o lançamento dos questionários por *Google Forms* com as seguintes participantes:

Tabela 1. Calendarização de entrevista e do lançamento dos questionários

| Entrevistado e Inquiridos  | Data                      | Hora  | Plataforma   | Local   | Duração Prevista |
|--|---------------------------|---|--------------|---|------------------|
| Berliku Lian<br>Timur  | 13 de<br>abril de<br>2023 | 08h00 de<br>Portugal e<br>16h00 de<br>Timor-Leste | Google Meet  | Viana do Castelo<br>Portugal e Díli,<br>Timor-Leste | 1h               |
| 20 Estudantes<br>do 4º ano do<br>curso do Ensino<br>de Língua<br>Portuguesa da<br>UNTL | 28 de<br>abril de<br>2023 | 08h00 de<br>Portugal e<br>16h00 de<br>Timor-Leste | Google Forms | Universidade<br>Nacional Timor<br>Lorosa'e UNTL     | 1h               |

### 3.2.4. A Vantagem e Desvantagem do Método Estudo de Caso

O significado da pesquisa pode ser dito como uma série de criação de novos conhecimentos que podem ser usados para agregar às fontes de referência existentes de maneiras novas e criativas para gerar novos conceitos, metodologias e entendimentos.

Segundo Bell (1993, p. 23) *“A vantagem deste método consiste no facto de permitir ao investigador a possibilidade de se concentrar num caso específico ou situação e de identificar”*.

De acordo com Yin (2010, p. 35) *“os estudos de caso têm sido considerados como uma forma menos desejável de investigação do que os experimentos ou os levantamentos”*.

Para Bogdan e Biklen (1994, p. 94) a vantagem do Estudo de Caso é *“o tipo de estudo de caso que escolha, a avaliação da viabilidade de execução do projeto é, em geral, muito óbvia”*.

Bogdan e Biklen (1994, p. 96) afirmam que *“Outra dificuldade no planeamento está relacionada com a quantidade de tempo que deve disponibilizar para um estudo de caso”*. Assim, a questão do tempo também seria uma questão pertinente que um investigador dum Estudo de Caso tem de ser refletir.

A desvantagem que Bogdan e Biklen (1994, p. 94) salientam num Estudo de Caso é *“Não é possível, por exemplo, efetuar um estudo de caso ou utilizar registos relativos a alunos aos quais não tenha acesso”*. Nesse sentido, se o investigador não tiver acesso a todas as informações relevantes sobre o caso, isso pode limitar a precisão e a validade dos resultados do estudo de caso. Por outro lado, Bogdan e Biklen (1994, p. 66) continuam as suas reflexões *“um estudo de caso em determinada turma, isto não significa necessariamente que tenham intenção, ao relatarem os resultados do estudo, de sugerir que todas as turmas se lhe assemelham”*.

Sousa (2009, p. 139) afirma que *“Os críticos de estudo de caso apontam-lhe sobretudo a sua impossibilidade de estabelecer generalizações, colocando deste modo em causa a sua utilidade científica”*. Nesse sentido, é verdade que um dos principais desafios de estudo de caso é a sua limitação para estabelecer generalizações. Como o estudo de caso geralmente envolve uma análise aprofundada de um único caso ou de um pequeno número de casos, é difícil generalizar para outras situações ou contextos.

Finalmente, podemos concluir que a pesquisa qualitativa utilizando o método de Estudo de Caso tem algumas vantagens e desvantagens em relação à obtenção de fontes de dados. O Estudo de Caso é uma técnica de pesquisa qualitativa que busca investigar

um fenômeno em seu contexto natural e histórico, por meio da análise de fontes documentais e entrevistas com pessoas que vivenciaram o fenômeno em questão.

Uma das vantagens do Método de Caso é que ele pode permitir uma procura de fontes de dados mais completa, uma vez que a pesquisa pode envolver uma grande variedade de fontes, incluindo documentos oficiais, registros, relatórios, correspondências, entre outros. Além disso, a análise de fontes secundárias pode fornecer um panorama mais amplo e abrangente do fenômeno em estudo.

Portanto, é pertinente que o investigador que utiliza o método de Estudo de Caso esteja ciente dessas vantagens e desvantagens na procura e análise de fontes de dados, e esteja preparado para lidar com elas adequadamente, a fim de obter resultados de investigação confiáveis.

### **3.3. O Contexto e Local de Investigação**

Esta investigação será desenvolvida no Arquivo e Museu da Resistência Timorense - AMRT, IP e na Universidade Nacional Timor Lorosa'e – UNTL. O AMRT, IP que é uma instituição pública do governo tutelada pelo Gabinete do Primeiro-Ministro de Timor-Leste. O seu principal objetivo é preservar e divulgar as tradições, os valores e os efeitos heroicos da luta pela independência. O Arquivo e Museu da Resistência Timorense - AMRT, IP «é uma entidade especialmente vocacionada a preservação da memória e do património nacional e para a divulgação dos valores da Luta de Resistência do Povo de Timor-Leste, especialmente junto das camadas mais jovens»

Será ainda realizada uma entrevista online ao Sr. Domingos Gabriel Pinto, pseudónimo Berliku Lian Timur, funcionário do Arquivo e Museu da Resistência Timorense IP que trabalha na direção de Arquivo e Museologia. Na época da invasão, Domingos Pinto acompanhava Xanana Gusmão e juntos criaram várias músicas da resistência. Enquanto o senhor Gusmão compunha as letras, o senhor Berliku musicalizava estas obras.

As músicas da resistência timorenses contribuíram para a libertação do povo timorense assim é pertinente que os estudantes universitários conheçam e aprendam essa parte da sua história de libertação. Portanto, a amostra inclui um veterano de guerra que

será entrevistado, e uma turma do 4º ano do curso do Ensino da Língua Portuguesa da Universidade Nacional Timor Lorosa'e – UNTL, aos quais será distribuído o inquérito.

### **3.4. Sujeitos e Participantes**

Os sujeitos da pesquisa são indivíduos que participam da pesquisa. Informações, ou seja, os dados são coletados de ou sobre indivíduos para ajudar a responder à pergunta que está sendo investigada.

De acordo com Bogdan e Bilken (1994, p. 51) *“Os investigadores qualitativos estabelecendo as estratégias e procedimentos que lhes permitam tomar em consideração as experiências no ponto de vista ao informador. O processo de condução de investigação qualitativa reflete uma espécie de diálogo entre os investigadores e os respetivos sujeitos”*.

Deste modo, na pesquisa qualitativa, o objetivo é compreender o mundo a partir da perspectiva dos participantes ou informantes envolvidos na pesquisa. Isso significa que os investigadores devem estar abertos a ouvir e considerar as experiências, opiniões e perspectivas dos participantes, em vez de impor a sua própria visão de mundo. É importante que o pesquisador estabeleça uma relação de confiança com os participantes, criando um ambiente seguro e respeitoso em que possam compartilhar as suas experiências e perspectivas. Os pesquisadores devem ser sensíveis às nuances culturais e sociais que podem influenciar a forma como participantes se comunicam e devem ser capazes de se adaptar às diferentes situações e contextos em que o estudo é realizado.

Bogdan e Biklen (1994, p. 150) salientam *que “o relato escrito daquilo que o investigador ouve, vê, experiência e pensa no decurso da recolha e refletindo sobre os dados de um estudo qualitativo”*.

Nesse sentido, para esta investigação os investigadores vão revelar as experiências dos participantes que são: um funcionário do Arquivo e Museu da Resistência Timorese, Instituição Pública - AMRT, IP que se considera ter um papel como o observador privilegiado e estudantes universitários da Universidade Nacional Timor Lorosa'e – UNTL de uma turma do 4º ano do curso do Departamento do Ensino de Língua Portuguesa – DELP.

### 3.5. Instrumentos e Materiais Usados

Para esta pesquisa, será utilizada o Google *Meet* para entrevistar o senhor Berliku Lian Timur, outro instrumento será o Google *Forms* para distribuir os inquéritos aos estudantes universitários de uma turma da Universidade Nacional Timor Lorosa'e - UNTL.

A vantagem principal do uso das duas plataformas supramencionadas prende-se com o facto de facilitar o envolvimento dos participantes com o pesquisador, ultrapassando a distância física.

A desvantagem principal será o problema da conexão da rede da internet em Timor-Leste e a diferença de fuso de horário entre Portugal e Timor-Leste. Além disso, sem ligação vídeo não se pode ver os gestos dos entrevistados. Por outro lado, as questões de uso de internet implicam pagamentos, situação delicada em Timor-Leste – a maioria das pessoas apenas consegue pagar um acesso mínimo à rede.

### 3.6. Plano de Ação

Tabela 2. Plano de Ação. As etapas para a realização desta pesquisa serão manifestadas na seguinte tabela

|   | 2022     |          |    |          |          |          | 2023     |    |    |          |          |          |    |    |
|---|----------|----------|----|----------|----------|----------|----------|----|----|----------|----------|----------|----|----|
|   | 02<br>03 | 04<br>05 | 06 | 07<br>08 | 09<br>10 | 11<br>12 | 01<br>02 | 03 | 04 | 05<br>06 | 07<br>08 | 09<br>10 | 11 | 12 |
| Revisão da literatura                       |          |          |    |          |          |          |          |    |    |          |          |          |    |    |
| Redação de proposta da dissertação          |          |          |    |          |          |          |          |    |    |          |          |          |    |    |
| Entrega de proposta da dissertação          |          |          |    |          |          |          |          |    |    |          |          |          |    |    |
| Preparação de questionários                 |          |          |    |          |          |          |          |    |    |          |          |          |    |    |
| Implementação de questionários e entrevista |          |          |    |          |          |          |          |    |    |          |          |          |    |    |
| Análise dos dados recolhidos                |          |          |    |          |          |          |          |    |    |          |          |          |    |    |
| Conclusão da dissertação                    |          |          |    |          |          |          |          |    |    |          |          |          |    |    |

## **Sumário**

Este capítulo desempenha um papel crucial na pesquisa, pois ele define a estrutura e a abordagem que foram adotadas ao longo do estudo. Evidenciando as vantagens e desvantagens da metodologia principalmente o método Estudo de Caso. Foi contextualizada a caracterização dos instrumentos de recolha de dados, seleção da amostra, questões éticas e plano de ação que são componentes essenciais da metodologia de pesquisa, contribuindo para a solidez e validade do estudo, bem como para a garantia de que os dados coletados sejam relevantes e confiáveis.

## CAPÍTULO IV

### ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

#### 4.0. Introdução

Neste capítulo, manifestamos a explicação e a análise dos dados. Discutimos os resultados obtidos através da realização dos inquéritos aos participantes da investigação e da entrevista, apreciando o resultado da entrevista do observador privilegiado das canções da resistência, os resultados dos inquéritos e fazendo análise interna e externa para canções recolhidas e fazendo também a análise intertextualidade entre canções da resistência timorenses e de Portugal.

#### 4.1. Descrição do Trabalho de Pesquisa

As atividades estruturadas no âmbito desta investigação estão divididas em duas fases. A primeira fase começou por mensagens via WhatsApp, enviadas por email e conversas telefónicas que prestaram como suporte ao projeto. Consultamos também os materiais de investigação, como por exemplo, revista, artigos e dissertações. Na segunda fase realizamos as entrevistas e os questionários aos informantes, com a intenção de recolher dados que dão resposta às seguintes questões: como surgiram as músicas da resistência timorense e para que serviram; que temas foram abordados nas músicas da resistência; as músicas da resistência foram esquecidas ou ainda fazem parte da vida quotidiana dos timorenses; que tipo de relação tem a população timorense e em especial os jovens para com as músicas da resistência; será que as novas gerações têm curiosidade em conhecer as cantigas da resistência timorense; que papel podem desempenhar as músicas da resistência na formação da população timorense e em especial dos jovens estudantes universitários.

## 4.2. O Percurso da Libertação Nacional – Análise das músicas da resistência de Timor-Leste e de Portugal

“A Internacional”, ou em tétum “Foti Oin Kasian ho Atan Sira”, é um hino associado ao movimento socialista e comunista, e sua letra original foi escrita em língua francesa por Eugène Pottier em 1871. No entanto, em 1888, depois da morte de Eugène Pottier, o compositor Pierre Degeyter musicou a letra de “A Internacional”, dando-lhe uma versão musical definitiva.

Esta canção foi traduzida para tétum por Vicente Reis “Sa’he” no ano de 1976. Esta obra apresenta uma estrutura consistente. Ela é composta por três estrofes, com a primeira e a segunda estrofe e contendo quatro versos cada, enquanto a terceira estrofe é formada por apenas dois versos. Os versos da canção são caracterizados como “livres”, o que significa que não seguem uma métrica rígida ou um esquema rima específico. Versos livres permitem uma maior liberdade criativa na composição e podem se adaptar às necessidades e intenções do autor. Essa estrutura particular da canção fornece uma base sólida para a expressão lírica, permitindo que os versos transmitam a mensagem e o sentimento desejados. “A Internacional” é uma marcha que se destaca pela sua melodia pelas palavras que unem pessoas em torno de ideias de solidariedade e justiça social.

De acordo com a análise do Pinto (2019, p. 19):

“Na primeira estrofe da música “A Internacional” ou “Foti Oin Kasian ho Atan Sira” em tétum, o sujeito poético expressa um desejo forte de se unir ao seu povo, incluindo mulheres e homens, para participar de uma revolta contra os ricos e combater as falsas propagandas. Essa estrofe revela um senso de solidariedade e uma chamada à ação coletiva. O sujeito poético deseja se juntar aos membros de sua comunidade para lutar contra a opressão representada pelos ricos e poderosos. A inclusão de mulheres e homens ressalta a importância da participação igualitária de todos na busca por justiça social.

Na segunda estrofe, o “eu” lírico mantém a sua determinação em lutar contra a opressão dos ricos. Bem como contra os soberbos e enganadores. O sujeito poético encoraja seu povo a permanecer de pé e unido, destacando que somente dessa forma a população jamais será vencida. O “eu lírico também reforça a importância da unidade e da determinação na luta por justiça social. Ele ressalta que, ao permanecerem unidos, o povo tem mais força para enfrentar os desafios e resistir às formas de opressão impostas pelos ricos e poderosos.

Na terceira estrofe, o “eu” lírico reforça a importância da unidade e da determinação na luta por justiça social. O “eu” lírico também alerta os timorenses sobre a necessidade de

criar um novo sistema político social, no qual não haja lugar para corruptores e ricos arrogantes. Essa análise interna da música destaca a mensagem de resistência e transformação social. O “eu” lírico inspira e convoca o povo a se manter firme, unido e determinado na luta por um sistema político e social mais justo, livre de opressão e injustiça.

Na terceira estrofe, que também serve como refrão da marcha, o sujeito poético faz um apelo emocionado ao povo miserável para que se unam uns aos outros e fortaleçam sua inteligência com firmeza. Nessa estrofe, o “eu” lírico reconhece a situação difícil em que o povo miserável se encontra e busca despertar sua consciência e determinação. O “eu” lírico convoca o povo a trabalhar em conjunto, unido suas mentes e esforços, para criar uma sociedade melhor e mais justa. O “eu” lírico inspira o povo a se levantar contra as injustiças e a usar sua inteligência para moldar um futuro mais promissor e igualitário”. Pinto (2019, p. 19)

Nesta análise da música “A Internacional” ou “Foti Oin Kasian ho Atan Sira” em tétum, as três estrofes e refrão expressam uma mensagem de solidariedade, unidade e determinação na luta por justiça social. O sujeito poético deseja unir o seu povo, homens e mulheres, para revoltar-se contra opressão dos ricos, combatendo falsas propagandas. A igualdade de género é enfatizada como essencial na busca por justiça.

A segunda música que iremos analisar é “Lutar Lutando” é uma canção de apoio e inspiração às Forças Armadas da Libertação Nacional de Timor-Leste (FALINTIL). Ela tem como objetivo encorajar e motivar os membros das FALINTIL que estavam engajados na luta pela independência e liberdade de Timor-Leste.

Em primeiro lugar, é relevante observar que o autor desta canção permanece desconhecido, ou, seja, ela é uma composição anónima relacionada à Resistência. Provavelmente, esta obra foi escrita durante as décadas de 1970 ou 1980, uma vez que faz menção ao partido timorense FRETILIN e às Forças Armadas de Libertação Nacional de Timor-Leste (FALINTIL).

Esta obra se estrutura em duas estrofes, com a primeira contendo oito versos e a segunda também contendo oito versos. Da mesma forma que na marcha “A Internacional” ou “Foti Oin Kasian ho Atan Sira”, os versos desta canção se caracterizam por sua liberdade e falta de regularidade.

Quanto ao padrão de rimas, nesta marcha, podemos observar a presença de rimas emparelhadas nos primeiros dois versos, como “*Lutar lutando* / *Continuando*”. Da mesma forma, essa estrutura se repete nos versos quinto e sexto, com “*Não agressores* /

*Morte aos traidores*”. E também nos versos sétimo e oitavo “*Maubere alerta* / *Vitória é certa*”.

Relativamente à análise interna, sobre esta canção, segundo Pinto (2019, p. 20-21):

(...) a utilização de verbos na forma infinitiva seguidos de gerúndios (“*Lutar lutando*”; “*Morrer matando*”; “*Matar morrendo*”) são indicadores da ideia de que os guerrilheiros da luta pela independência se encontram em plena batalha. Outro aspeto que merece aqui referir é que o gerúndio “*continuando*” mostra que os combatentes não pretendem desistir do seu objetivo, isto é, de obter a independência desejada para a sua nação. A presença de rimas emparelhadas, já mencionada na análise externa da música, atribui ritmo à canção, na medida em que esta marcha pretendia ser um grito de guerra da população timorense ao invasor indonésio.

Em segundo lugar, observamos repetições de palavras, tais como “*justa*” e “*solo*”, repetições que revelam um desejo ou vontade de justiça e de pertença dos timorenses à sua nação. O registo lexical e a presença de palavras ligadas à área bélica (“*lutar*”, “*morrer*”, “*matar*”, “*defesa*”, “*sangue*”) indicam que os timorenses, e sobretudo os defensores da pátria, são sujeitos a torturas, a vários tipos de opressão, à dor física e psicológica. Os “*agressores*” e os “*traidores*” são, nesta canção, todos os militares da Indonésia, mas também os cidadãos timorenses que estiveram do lado dos inimigos. Note-se que as aliteraões **t**, **m** e **d**, assim como a repetição das vogais nasais atribuem sonoridade e ritmo à canção, sons que lembram a batida de tambores e de trombeta, instrumentos muito usados em instituições militares (quartéis-gerais e bases do Exército) e em desfiles ou formaturas das Forças Armadas.

Por outro lado, a escolha de léxico simples indica que o propósito da canção era transmitir a uma grande parte da população timorense os ideais defendidos pelos dois partidos, assim como apelar a todos os que queriam a independência do território leste de Timor para participarem na luta, na “*revolução para a nação*”.

O terceiro hino, igualmente relevante para nossa análise, é intitulado “Fretilin Besi Asu” (em português, “Fretilin Ferro Sólido”). Escrito no ano de 1974, o autor desta composição permanece anónimo. Como nas canções mencionadas anteriormente, este hino apresenta versos, é notável por sua estrutura heptassilábica. Além disso, destaca-se a presença de rima cruzada, como evidenciado em trechos “*Fretilin, ferro sólido / içando a sua bandeira / Poste de ferro sólido / (...)*”, que também é encontrada na versão em tétum (“*Fretilin besi asu / Harii nian bandeira / Rin besi asu / (...)*”), e rima emparelhada, como ilustrado por “*Soeharto por mais abane / Adam Malik por mais abane*” – é uma tradução dos versos em tétum “*Soeharto doko doko / Adam Malik doko doko*”.

Dentro deste cântico, é evidência uma vez mais a influência do partido FRETILIN, que desempenhou um papel crucial na busca pela independência e autossuficiência de Timor-Leste.

No ponto de vista analítico de Pinto (2019, p. 22-23):

“A presença da metáfora “*Fretilin, ferro sólido*”, no primeiro verso, repetida nos terceiro e quinto versos, reforça a rigidez, a inflexibilidade e a determinação dos apoiantes do partido. Assim, não são pessoas que se deixam vergar perante os obstáculos da vida e também os que decorrem durante a luta. Outro aspeto que vale salientar, nesta música, é a ocorrência de aliteraões, ou seja, da repetição dos sons da consoante fricativa *f* e da sibilante *s*, reveladora da força e do espírito perigoso dos guerrilheiros da FRETILIN. De facto, outra metáfora que transparece nesta canção é “Corrente que não quebra”, que pode simbolizar a profunda e poderosa união de todos os timorenses durante os momentos de luta pela libertação da sua nação.

No que diz respeito à opção lexical, é essencial mencionar que surgem várias repetições, ou seja, o objetivo do autor (que é anónimo) era transmitir de forma rápida a sua mensagem a uma grande parte da população de Timor-Leste. Essa ideia também se encontra no momento em que os guerrilheiros da Frente içam “*a sua bandeira*”. Esse episódio simbólico pode ser considerado como um apelo, uma marca evidente para a participação do povo nas várias batalhas. Efetivamente, como referido anteriormente, esta canção é outra que faz parte do repertório das mensagens, dos gritos de guerra. As referências diretas aos nomes dos invasores indonésios Suharto e Adam Malik mostram que os combatentes não temem represálias ao cantarem esta música. O que transparece é o espírito feroz, destemido e corajoso dos guerrilheiros e dos seus apoiantes. A presença da anáfora interna “por mais que abane” é mais um aspeto indicador da dureza e irredutibilidade da população e sobretudo da FRETILIN.

A nível rimático, como anteriormente referido, prevalecem rimas emparelhadas; isso pode ter um objetivo específico, o de gravar a mensagem no pensamento dos timorenses, e sobretudo dos seus guerrilheiros. Esta canção visa fortalecer, dar ânimo às forças da FRETILIN em todos os momentos da luta pela libertação”. Pinto (2019, p. 22-23)

Resumidamente, desde o início de sua existência, a FRETILIN rejeitou sistematicamente seus oponentes políticos em Timor-Leste, proclamando com uma certa altivez ser a única e legítima representante do povo timorenses. como resultado, eles conceberam o hino “Fretilin Besi Asu” (“Fretilin ferro sólido”). Na verdade, nesta canção, a FRETILIN se apresenta como uma força inabalável e, independentemente das tentativas do regime da ditadura de Soeharto e Adam Malik de influenciar o povo com propaganda enganosa, as forças da Frente de Libertação Nacional de Timor-Leste aparecem como

vitoriosas, içando sua bandeira no mastro de ferro sólido e mantendo a bandeira acorrentada de forma que seja inquebrável.

No que refere à canção “*Ó javanês, Ó javanês*”, foi escrita em 1975, em primeiro lugar, vale referir que, ao contrário das precedentemente mencionadas, tem um autor / compositor, cujo nome é António do Espírito Santo conhecido como Watumau. Notamos igualmente que é composta por sete versos reunidos numa única estrofe, ou seja, estamos em presença de uma sétima. Possui versos soltos ou livres, tal como ocorre em quase todos os hinos estudados até agora. Na versão portuguesa, há a presença de rima emparelhada (“*Ó javanês, ó javanês / Ó javanês, ó javanês*”), nos dois primeiros versos; em tétum, também existe rima emparelhada, nomeadamente nos quarto e quinto versos (“*Tansa tansa o mai to’o iha **ne’e?** / Tansa tansa o mate **nune’e?***”). A presente música é constituída por um texto curto, tal como “*Fretilin besi asu*” / “*Fretilin ferro sólido*”, e inicia-se pela anáfora “*Ó javanês*”, apóstrofe repetida três vezes, nos dois primeiros versos da letra da canção. Essa figura de estilo serve para acentuar o apelo do sujeito poético / compositor ao “*javanês*”, que é a figura do combatente indonésio. Esse chamamento é seguindo no terceiro verso por um conselho de Watumau a essa pessoa, ideia que está presente na utilização do verbo no imperativo “*Regressa*”. Trata-se de uma sugestão para voltar para casa, para a sua “*terra*”. Em vez de se aventurar noutras atividades, o javanês deve estar mais focado no bem-estar da sua família (“*para cuidar dos teus parentes*”).

Para além disso, o aparecimento de nova anáfora, com a repetição do pronome interrogativo “*Porque*” – quarto, quinto e sexto versos -, pode mostrar a preocupação do sujeito poético / compositor relativamente a escolhas ou pensamentos, ou até a ações do “*javanês*”. Watumau pretende abrir os olhos dessa pessoa para a inutilidade do seu combate e da sua presença no cenário de guerra. De facto, a repetição do verbo “*morres*” indica que a terra, a nação onde se travam as batalhas pode nem ser a dele. Surge, então, o desejo por parte do compositor da canção em conhecer verdadeiramente o sentido da participação do “*javanês*” num combate que não é do seu interesse. O verso final é claro, pois responde sem desvios às três perguntas, presentes nos versos anteriores: “*Tudo isso é interesse dos ricos*”. Assim, existe nesta música a questão da disparidade económica e social. De um lado, há pobres, entre os quais temos o “*javanês*”, e do outro, “*os ricos*”, aqueles que estão em lugares de liderança ou chefia e que são possuidores de recursos/bens, e eventualmente, de todas as decisões respeitantes à vida da população.

Em resumo, ao contrário das canções anteriores, esta música expressa o desejo de escapar da dor e do sofrimento da guerra, retornando a um estado de carinho, amor, tranquilidade e paz. É uma tentativa de suavizar o espírito guerreiro e feroz do “javanês”, buscando relembrar a importância dos entes queridos em vez de morrer longe de sua pátria ou local de nascimento, servindo os interesses dos poderosos líderes indonésios. Watumau revela sua decepção em relação ao conflito armado e todas as formas de violência, priorizando o retorno à paz, à serenidade e à tranquilidade da vida.

Em relação à análise de outra canção da Resistência, “*Oho Mohu Sira Hotu*” (traduzido como “Matemo-los todos”, escrita em 1977, o autor da canção permanece desconhecido. Nota-se que a letra é composta por uma única estrofe contendo oito versos, configurando uma oitava. A presença de rima emparelhada nos dois versos primeiros versos (*Matemo-los todos / Enxotemo-los todos*”), bem como as rimas cruzadas nos quatro últimos versos da música, mais uma vez revela a intenção do compositor e ritmo à canção, com o objetivo de torná-la mais acessível ao público timorense. A repetição de palavras em posição final dos versos permite igualmente transmitir a ideia de que o “eu” lírico visa, com garra e determinação, alcançar os seus objetivos. Esta canção é uma das que mais mostra a decisão dos guerreiros relativamente ao inimigo. A utilização de três verbos no imperativo (“*Matemo(s)*”, “*Enxotemo(s)*” e “*deixemos*”) serve para delinear de forma definitiva o destino dos invasores indonésios. A violência presente na escolha lexical norteia os fins da luta: acabar com a ocupação e destruir o inimigo, sem dó nem piedade. Efetivamente, esta música expressa a resolução unânime de todos os combatentes, tanto os “irmão(s) velho(s)” como os “novo(s)”, legítimos habitantes de Timor-Leste, em continuarem a lutar na guerra, e em se apoiarem mutuamente, caso houver feridos. A meta é clara: expulsar os inimigos que estão, desde 1975, a roubar os timorenses e a permanecer tranquilamente numa pátria que não é a sua.

No que diz respeito à canção “*Vencemos, vitória é nossa*”, o autor é anónimo. Trata-se de uma música composta por uma estrofe com sete versos, uma sétima. Uma vez mais, tal como nos hinos precedentes, surgem rimas cruzadas, do segundo ao quinto versos (“*Vencemos os lacaios do colonialismo / Todos os assassinos, nossos inimigos / Alerta às manobras do imperialismo / Todos os assassinos, nossos inimigos*”), mas também existe rima emparelhada, nos dois últimos versos (“*O povo Maubere unido, Maubere armado, / Jamais esmagado*”). A nível da escolha de rimas cruzadas, podemos

ver que visam reforçar a oposição do autor (anónimo) relativamente a estas duas formas de opressão.

Outra característica desta música, que também está presente nas outras canções da Resistência, é a repetição de palavras e de partes de frase, ou seja, logo no início da letra, a anáfora “*Vencemos*”, para reforçar a ideia da vitória, das metas alcançadas, dos sonhos realizados. Efetivamente, pela repetição do verbo vencer, conjugado no presente do indicativo (“*Vencemos*”), encontra-se manifesta a ideia da luta, do conflito armado, nomeadamente através da repetição do terceiro verso no quinto “*todos os assassinos nossos inimigos*”. É, portanto, evidente o furor, a pujança e determinação guerreira do povo timorense. De facto, a nível da análise interna, vale salientar que o repertório lexical está ligado à guerra e às injustiças sociais, resultantes de regimes ou ideologias políticas que já não satisfazem o povo Maubere. Assim, para o compositor, ou sujeito poético, é necessário manter-se “*unido*” e “*armado*”, para “*jamais [ser] esmagado*”.

Por tanto, este hino pretende mostrar que, embora Timor-Leste ainda estivesse sob o domínio dos invasores, nas duas últimas décadas do século XX, os timorenses tinham conseguido ultrapassar uma etapa difícil, a luta contra o colonialismo português, ou seja, Timor-Leste pretendia ser um país anticolonialista, anti-imperialista. A população timorense insurge-se, neste hino, contra qualquer forma de exploração do homem pelo homem, como acontecera em Portugal e nos países lusófonos com o regime do Estado Novo adotado por ditadores, tais como Salazar e Marcelo Caetano.

Em seguida, fazemos uma análise externa e interna da música “*Foho Ramelau*”, Monte Ramelau. É preciso salientar que esta canção foi escrita pelo Francisco Borja da Costa em 1974 e o arranjo musical foi feito pelo Dr. Abílio Araújo. Esta obra é composta por seis estrofes com dois versos cada, que se designa por dístico e contem o verso livre.

Estrofe 1: AA; Estrofe 2: CD; Estrofe 3: DD; Estrofe 4: EE; Estrofe 5: FD; Estrofe 6: AA

Rima A: Nos primeiros e últimos dísticos (estrofe 1 e 6) a rima A é representada pela interjeição “*eh*”.

Rima C: A rima C apresenta uma anáfora, onde os sons de rima são “**uain-uain**”

Rima D: A rima D é representada pelos sons “**lá! lá**” e é tratada como um vocativo

Assonância: A assonância é uma figura de linguagem que se refere à repetição de sons de vogais em palavras próximas ou em uma sequência. No caso desta obra, há

assonância dos sons “o” e “ã” nas palavras “oan”, “atan”, “lolon” e “rain”. Essa repetição desses sons de vogais cria uma sonoridade semelhante e contribui para a musicalidade do texto.

Aliteração: A aliteração é uma figura de linguagem que envolve a repetição de sons consonantais no início de palavras próximas ou em uma sequência. Como por exemplo, a aliteração de sons “l” é observada nas palavras “lolon”, “lulun” e “talin”. Essa repetição cria um efeito sonoro marcante e contribui para a sonoridade e ritmo da música.

Vogais nasais: A presença de vogais nasais, como “ã”, “ĩ”, “õ” e “ũ”, também contribui para a sonoridade e musicalidade da obra. Esses sons nasais adicionam uma característica particular ao texto e podem ajudar a criar uma atmosfera específica na música.

Essas figuras de linguagem sonoras, como assonância, aliteração e vogais nasais, são recursos poéticos comuns que visam enriquecer a experiência auditiva e a musicalidade da obra. Elas podem contribuir para a criação de ritmo, sonoridade e efeitos estilísticos na composição. E as figuras estilísticas mais predominantes nesta obra é anáfora e encontra-se também uma pergunta retórica na segunda e na terceira estrofe. *[Tan sá timor oan hakruuk bei beik? Tan sá timor oan atan uai-uain? Tan sá timor oan ulun sudur uai-uain? Tan sá timor oan atan uai-uain?]*

O surgimento desta letra aconteceu porque naquela altura os timorenses foram muito escravizados e não tinham força, nem vontade para discordar da escravatura que os colonizadores andavam a fazer. Contudo, esta canção serve como um alerta ou força para aquecer ou encorajar o povo a ficar mais crítico e levantar-se a dizer não à escravatura; é algo que os timorenses almejam ter. Assim, analisarmos a música de seguinte modo:

Na primeira estrofe o autor poético faz uma súplica ao monte de Ramelau para falar todas as coisas que sentiu acerca daquilo que aconteceu ao seu país, ou seja, o eu lírico procura conversar pessoalmente com o Foho Ramelau para pedir ajuda ou auxílio, assim espera-se dar-lhes força natural e energia para puderem resolver as escravaturas que acontecem na sua terra natal. Além disso, é uma forma ou um meio que o autor poético utiliza para encorajar o povo a não perder esperanças, pois ainda tinham um monte que poderia dar-lhes força sobrenatural; e com essa, poderiam vencer a luta contra os ocupantes estrangeiros.

De facto, “Ramelau” é um monte muito sagrado segundo a crença timorenses, pois lá estavam os corpos dos antepassados. Assim consideram-no como um lugar onde os entes-queridos moravam ou uma dimensão invisível que poderia nos dar força sobrenatural, se almejamos algo para o bem-estar do povo, neste caso para a harmonia dos timorenses.

Efetivamente no primeiro verso: **“Eh! Foho Ramelau, Foho Ramelau,”** nesse verso, o autor poético como se fosse realiza uma oração ou reza, isto é, antes de começar a sua súplica ao Monte de Ramelau, ele mencionou-o por quatro vezes. Contudo leva-nos a lembrar na hora de fazer o **“hamulak”** / (orar) de uma forma da crença ateia, ou seja, animista e a oração Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. Assim, concluimos que com esta prece, o “eu” lírico considerou-o como uma crença animista e o Deus Criador. No entanto no segundo verso: **“Sá be aas liu o tutun, sá be bein liu o lolon eh!”**, nesta o autor poético elogia a sua altitude e sua grandeza, tamanho que é muito grande, pois Monte de Ramelau é um dos montes mais altos em Timor-Leste, ou o monte mais enorme. Em suma o autor poético considera o ‘Foho Ramelau’ como Deus Altíssimo que é representado pelo próprio monte, além disso, elogiando a sua santidade.

Na segunda estrofe, o autor poético faz uma retórica ou coloca perguntas ao ‘Ramelau’ acerca do comportamento ou atitudes dos timorenses que sempre seguirem desejos dos colonizadores, ou seja o autor poético discorda com posições do povo que, todavia, cumprirem as ordens dos ocupantes e continuem a ser escravos: **“Tan sa timor oan hakru’uk beibeik?... Tan sa timor oan atan uai-uain?”**.

Na terceira estrofe, o autor poético insiste em questionar os timorenses de aceitarem sempre as ideias dos colonizadores: **“Tan sa timor ulun sudur uai-uain?... Tan sa timor oan atan uai-uain?”**; ou seja, o povo nunca discorda com a fala dos ocupantes, isto é, eles seguem sempre a instrução dos seus amos, embora as foram desumanas. De facto, na altura o povo timorense foi muito escravizado, pois eles não tinham forças nem pessoas inteligentes para golpear ou contra cada ato feito pelos colonizadores.

Na quarta estrofe, o autor poético encoraja ou melhor provoca o povo a se levantar e fazer uma revolução, pois já é de demonstrar suas lamentações, ou seja, é a hora de realizar revolução ou fazer mudanças para o país. Efetivamente, o “eu” lírico alerta ao povo: **“Hadér, rai hun mutin ona la! Hadér, loro foun sa’e ona la!”**; que já surgiram muitas pessoas sábias que podem dirigir a nação, assim não devem ter mais medo de se

levantar porque existiam líderes nacionais competentes que vão fazer revolução e governar o país.

Na quinta estrofe, **“Loke matan, loro foun to’o iha o knua... Loke matan, laron foun iha ita rain”**; neste verso o autor poético insiste em alertar ao povo que se prepare e fique atenta, pois aparecerão pessoas sábias no bairro ou cada suco / **knua** líderes que vão organizar pequenos grupos para o rumo da revolução. Contudo, podemos entender que, o “eu” lírico almeja informar aos timorenses a se preparem com fé porque surgirão líderes revolucionários que vão comandar ou governar o próprio país.

Na sexta estrofe, o autor poético insiste em encorajar o povo, mas desta vez, utilizou uma metáfora de **“kuda talin”** para designar o poder, isto é, o “eu” lírico motivou ou alertou os timorenses a se levantarem e governarem o seu próprio país. Contudo, o “eu” lírico remete ao povo o sentido de pertença, ou seja, o ao autor designa que o povo são filhos de Timor, então deveriam ser eles a governarem o próprio país e não deixem que os outros ocupantes a governarem-no, pois se não conduzir pelos próprios filhos, haveria muitas escravaturas e muitas misérias. Assim, em vez de deixarem os colonizadores escravizaram o povo, melhor os próprios filhos a governarem o país.

De acordo com Silva, citado por Urban (2020, p. 43) destaca que a palavra **“kuda”** está ligada a um processo de opressão e é um animal muito popular em Timor que é cavalo. Na música revolucionária **“Foho Ramelau”**, a frase **“Hadér, kaer rasik kuda talin eh. Hadér! Ukun Rasik ita rai eh!”** é utilizada para despertar as pessoas e incentivar e tomarem controle de suas próprias vidas e governarem sua própria terra. Nesse contexto, a palavra **“Kuda”** é uma palavra-chave que representa a resistência e é utilizada juntamente com outras palavras e temas geradores, na língua Tétum, como uma forma de trabalhar com a realidade local e cultural na luta pela resistência.

Quanto a música **“Avante p’ra Vitória Timor-Leste”**, foi criada no ano de 1975, é uma obra da autoria Vicente Reis Sa’he que tem 6 estrofes na primeira, quinta e sexta estrofes existem rimas cruzadas: **“sólida”**, **“oprimida”**.

Na primeira, segunda, quinta e seta estrofes, o sujeito poético afirma que a determinação do povo timorense é durável, lutará incansavelmente pela liberdade, com coragem e bravura, enfrentará as adversidades, até que a justiça prevaleça e a opressão seja vencida.

Na terceira estrofe, o “eu” lírico afirma com firmeza que o seu povo em se libertar do domínio português e posteriormente resistir ao expansionismo javanês. Além disso, o sujeito poético destaca a vitória final do povo timorense.

Na quarta estrofe, o sujeito poético expressa um sentimento de amor e orgulho pela pátria de Timor-Leste e destaca a importância da herança cultural e histórica da nação timorense e a visão de um futuro onde Timor-Leste se erguerá e será livre, ou seja, o sujeito poético afirma com uma determinação do povo timorense em construir um futuro próspero e livre, honrando suas raízes e valores culturais.

Relativamente à canção **“Oras To’o Ona” / (Hakotu ba)**, ou seja, em português **“Chegou o Tempo”** de modo geral esta música é uma música de alerta ou chamada de atenção (agitação). É uma forma de socialização do dia do referendo, na verdade, pois naquela altura era difícil de fazer socialização acerca da maneira de como exercer a votação num centro de votação. Pois, naquela altura há muitas espionagens (dos indonésios / pró-Indonésio) andam a procura dos quem querem socializá-la, vai ser capturado, ou pode até perder a vida. Então uma das formas mais brilhantes achamos nos ou segunda a nossa interpretação é usavam a canção como uma forma de socializar o povo acerca da votação. Mas o autor desta obra tenta elaborar a letra o máximo possível, ou seja, nas letras da canção ele tenta esconder intenção real da canção, pois, ele escreve-se utilizando frases ideias indiretas, assim os indonésios não vão perceber.

De acordo com a fonte oficial de um jornal online timorense, Agência Noticiosa de Timor-Leste, 28-08-2020, Zeca Smith afirma que:

- “Objetivu prinsipal halo múzika “Oras To’o Ona” ne’e maka múzika ne’e tenke sai formatu diferença katak múzika ninia konteudu ne’e atu fo motivasaun, esperansa no korajen ba ita nia povo iha tempu difisil ne’ebá, oinsá sira hotu bele sente katak ne’e tempu ikus liu ona ba ita nia rai atu deside sira-nia futuru no rai Timor-Leste nia destinu ba ukun rasik-aan”

- “O objetivo principal de criar a música “Oras To’o Ona” / Chegou o tempo tem que ser feito em formato diferente, ou seja, o conteúdo dessa música é dar motivação, esperança e coragem para o nosso povo naquele tempo difícil para que eles possam sentir que esse é o último tempo para o nosso país para eles decidirem os seus futuros e o destino da terra Timor-Leste”.

Felizmente, esta canção é composta por 6 estrofes e foi escrita por José Filipe Ximenes Smith é conhecido como “Zeca Smith”, em agosto 1999; onde vai decorrer a eleição geral para determinar o futuro de Timor-Leste.

Na primeira estrofe, o sujeito poético alertou ou avisou ao povo acerca do dia da votação que está a chegar, isso nota-se nas duas frases **‘oras to’o ona’**; **‘atu ita hili’**... ou seja fez-se uma chamada de atenção aos timorenses em todo território para ficar atento, pois a eleição que determinara o futuro da nação vira em frente.

Na segunda estrofe, o sujeito poético convidou todas as populações tanto homem quanto mulher, de leste a oeste de Timor-Leste para irem realizar suas obrigações, isto é o dever de cada cidadão, exercer suas funções na votação. Neste sentido, eu lírico utilize o **‘imperativo’** para dar ordem a todas as pessoas a participarem ao máximo no centro de votação e determinar o destino do país de acordo com o desejo de cada um... isto podemos ver nas frases em que se diz **‘mai ona ba’**; **‘mai fihir tuir ó-nia hakarak’**.

Na terceira estrofe o eu lírico incentiva ou motiva o povo nas frases **‘Ita hotu-hotu mai hili hodi ksolok’**, isto é o autor da canção avisa as populações para ficarem contentes ou sentirem gratidão, pois **‘UNAMET fo dalan ba Timor oan’**; pois a eleição decorrerá com auxílio da UNAMET, ou seja, a votação vai ser realizada com parcialidade, assim não haverá manipulações por parte dos indonésios. Além disso, o sujeito poético utilize essas palavras para incentivar ou encorajar-lhes a não perder esperanças, pois tudo decorrerá com calmo e justo.

De facto, o autor da canção pertence a rede clandestina. Com a composição dessas letras, o autor queria dar mensagem ao povo de forma indireta, utiliza a letra da canção para socializar e mobilizar os votantes.

Infelizmente naquela altura o povo maioria não tinham televisão, então rádio é um meio mais utilizados pelos timorenses para terem informações acerca da situação de Timor. Aproveitando este meio, o autor criou esta canção e dentro desta há várias informações escondidas, isto é a letra da música foi escrita para dar mensagem de encorajamento aos timorenses, decidirem o destino de país. Aprofundou ainda a sua ideia ou mensagem com palavras **‘Iha ne’ebá ita sei fo naran’**, para reforçar sua ideia sobre o envolvimento da **‘UNAMET’**, pois no terceiro verso da terceira estrofe dizia que ao votarem cada pessoa ia registar nomes de cada votante pelos funcionários da UNAMET (*polling staff*), com estas palavras interpreto como umas das formas utilizadas pelo sujeito

poético para reforçar suas mensagens, em outras palavras, o eu lírico almeja encorajar populações a não perder esperanças e nem terem medo de irem ao centro de votação, pois não havia tropas indonésias, mas empregados da UNAMET e neles que cada votantes vai registrar os nomes e não aos exércitos indonésios, pois haviam muitos boatos de que haverá milícias em cada centro votação, prontos para fazer torturas, então surgiu esta trecho para afirmar ou tentar corrigir os rumores.

Na quinta estrofe, o autor desta canção insiste em encorajar os votantes para que cada um tanto homem, quanto mulher. Velho ou velha votem com a consciência própria **“Ita idak-idak hili tuir ho nia laran”**; **“Ba aban bain rua nian”**, pois com essa é a oportunidade única para determinar o futuro de Timor-Leste. Também salientou nos dois últimos versos **“Keta tauk no rona ba”**; **“Konsulta ne’e ba ema hotu”** Não terem medo, pois reforçou o **“imperativo: Não tenha medo e ouça”** para dizer que essa consulta é para todos os timorenses, assim todos que ouvem a canção devem seguir esta mensagem, porque quando falhar significa que o povo continua a sofrer ou viver para sempre numa miséria lançada pelas tropas indonésias e milícias pró-autonomia.

Na sexta e última estrofe o sujeito poético um resumo geral da sua mensagem, isto é, ele alertou a todos que através desta votação podemos identificar ou souberem a percentagem das pessoas que vão votar para independência e os que vão escolher pró-autonomia. Nessa, ele insiste em utilizar o ‘imperativo’ nas palavras **“Hili fihir hakotu ba”**; para avisar a todos a escolherem e decidem bem de acordo com a consciência de cada um. No terceiro e quarto verso da sexta estrofe, eu lírico utiliza um retórico nas frases **“Tuir idak-idak nia lian”**, **“Ne’ebé mak ó nia hakarak?”** Nesta parte podemos identificar que a intenção do autor era para aliviar os que vão votar a favor dos indonésios, pois ele tinha que referir-lhes também para que os indonésios não se notam, assim a canção pode passar nas rádios.

De facto, ao interpretamos bem este parte o autor desta canção almeja dizer ao povo timorense a decidir, se quer continuar a falar o tétum ou língua malaio, mas em vez de expressar diretamente, ele utiliza o sentido oposto para subentender a intenção original da mensagem.

Passamos para a outra música que é **“Loron Aban Hahu Ohin”**, se fosse em português seria **“O Dia de Amanhã Começa Hoje” / O Futuro Começa Hoje**.

Geralmente esta canção é composta por 7 estrofes e contêm 24 versos. É uma música de continuação de outra música escrita por Zeca Smith, no ano de 2000, depois da canção **“Oras To’o Ona”** tinha saído ou produzido, ou seja, esta é a continuação da primeira música que narra sobre a visão do autor poético em relação ao futuro de Timor-Leste quando for ganho a Liberdade. Essa obra foi cantada pela primeira vez por Grupo Lahane no dia da Restauração da Independência de Timor-Leste, 20 de maio de 2002.

No início ou na primeira estrofe o autor poético coloca uma retórica acerca do futuro da sua terra (Timor-Leste), pois não só apenas o autor poético, mas a maioria dos timorenses tinham convicções de que Timor vai se tornar um país independente. Segundo que analisarmos esta tem relação com a outra música que retrata sobre votação.

Na primeira música, o autor poético fez um alerta ou chamamento / faz uma socialização aos timorenses sobre o processo de votação e também lhes incentivam acerca de obrigações que os timorenses devem tomar em relação ao futuro de Timor-Leste.

Nesta primeira estrofe, **“Loron aban hahu ohin... Rai Timor sai oin sa los”**, o “eu” lírico como se estivesse a perguntar-se a si próprio e aos ouvintes ou timorenses acerca do futuro de Timor Leste depois de votação/ se os povos votariam a independência, porque se tornar-se um país independente o que vão fazer, pois muitas coisas vão surgir, muitas responsabilidades, então nesta estrofe o autor poético faz-se uma proposta para o futuro de Timor-Leste, ou seja como se fosse exprimir suas ideias sobre coisas que devem fazer se querem desenvolver o Timor-Leste no futuro.

Na segunda estrofe, o “eu” lírico incentiva os vindouros, ou seja, deu a esperança as novas gerações nas frases **“nu’udar fini rai Timor nian”** para designar acerca das responsabilidades que vão assumir caso Timor-Leste tornara um país independente, pois elas são alicerces que vão sustentar e desenvolvê-la: **“sira matan rasik sei hatan... Rai Timor nia moris”**. Contudo podemos interpretar que o, eu lírico tenha convicção de que no futuro quem fortalecerão o país vão ser os que vem depois.

Na terceira estrofe o autor poético coloca uma retórica aos velhos acerca de como desenvolver os vindouros, pois eles ainda estão na idade precoce: **“balun sei habai-an iha loron laran... habai-an iha loron laran... halai ain tanan... oinsá los halo tuir sira hakarak”**, nesses remetem-se aos esforços dos ancestrais de como tomar a medida

certa para poderem desenvolver as novas gerações em termos físico, mental e espiritual, assim poderem fortalecer ou desenvolver o país com responsabilidade e profissionalismo.

Na quarta estrofe, o autor poético insiste em colocar mais uma vez a retórica: **“Loron aban hahu ohin... Rai Timor sai oin sa los”**, para designar o futuro de Timor-Leste, mas desta vez o foco concentra-se de como construir uma nação no mundo contemporâneo, isso se nota nas frases **“atu harii nasaun foun ida... tuir mundu ohin loron nian...”**, contudo podemos entender que o autor poético perguntou-se a si mesmo ou pode ser uma reflexão que ele queria dar aos ouvintes ou timorenses principalmente aos velhos a pensarem que tipo ou modelo de sistema governamental que queriam adaptar, nesse mundo moderno.

Na quinta estrofe, o autor poético encontrou-se uma solução ou pode ser uma proposta que ele queria propor para responder suas dúvidas que colocou na quarta estrofe, nesse estava a dizer: **“ buka malu halibur ba... Timoroan mai hamutuk ona...”** para falar da importância de união de todos os timorenses, não importa a história ou perfil da pessoa, pois para que o país tenha o seu progresso é fundamental que todas as fases etárias juntem-se em uma só palavra: desenvolver o Timor-Leste, é uma forma mais eficaz e eficiente que precisam de seguir.

Na sexta estrofe, o autor poético aprofundou sua ideia na quinta estrofe onde dizia: **“lia los paz no justisa... tuir lisan Timoroan nian... buka malu halibur ba... hodi foti ita-nia rai”** para designar o perdão que os timorenses devem ter, principalmente aos timorenses que apoiam a independência e aos que não apoiam, pois para ele (autor poético) na cultura timorense também existe a verdade e equidade, assim um país quando se desenvolve ou ter o progresso precisam estar juntos na harmonia e seguir os procedimentos estabelecidos no país.

Na sétima e última estrofe, salientou ainda que os timorenses devem juntar-se como irmãos **“simu malu nu’udar maun ho alin”**, pois para ele se os povos construírem um bom laço no presente o futuro de Timor vai ser brilhante. Nesse ele insistiu ainda sobre a unidade entre povo em geral: **“hametin unidade iha ita le’et”**, para designar que o futuro ou desenvolvimento de Timor-Leste dependera da união de cada pessoa ou de todas as faixas etárias, pois só que o fortalecimento da unidade entre os povos, pois

eles já sofriam miseravelmente, então para erradicar esse sofrimento precisam da unidade em ação, assim para o futuro Timor-Leste tornara um país bem desenvolvido.

No que diz respeito à música da Resistência portuguesa, “Grândola, Vila Morena”, é necessário salientar que foi escrita e cantada por Zeca Afonso, considerado como um dos maiores compositores das músicas populares portuguesas. Saliente-se que esta música foi utilizada pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), em Portugal, como um sinal da revolução, pois permitiu levar o povo a lutar e conhecer a democracia no seu país, ou seja, esta canção foi escolhida pelas forças militares que iniciaram a Revolução de 25 de Abril de 1974. Outro aspeto importante é o facto de ter sido elaborada graças à inspiração do autor pelo ambiente fraterno e solidário da sociedade alentejana, em Grândola. A canção foi gravada em França no ano de 1971 e faz parte do álbum de Zeca Afonso, intitulado *Cantigas de Maio*, gravado com o auxílio de José Mário Branco. É essencial mencionar que a música “Grândola, Vila Morena” possui repetição de cada quadra por ordem inversa dos versos, como é tradicional no canto alentejano. Os passos ouvidos, no início da canção, são os de soldados; essa ideia foi a de José Mário Branco que quis recriar o tipo de ambiente criado pelos grupos corais alentejanos. Composta por seis estrofes, “Grândola, Vila Morena” tem, em cada estrofe, quatro versos, que também são livres ou soltos.

Quanto ao esquema rimático, observamos a presença de rimas cruzadas em todas as estrofes, exceto na última estrofe (sexta estrofe), pois há uma rima interpolada no primeiro e quarto versos da estrofe: “(...) *vontade* / (...) *idade*”. Além disso, na mesma estrofe existe também uma rima encadeada, no segundo e terceiro versos: “(...) *companheira* / (...) *azinheira*”. Em relação ao tipo de rima na última estrofe, vemos que é pobre, porque as duas palavras “*vontade*” e “*idade*” são substantivos.

A seguir, apresentamos as classes gramaticais das palavras da primeira até à penúltima estrofe, para saber o tipo de rima presente na canção:

Na primeira estrofe; no primeiro e terceiro versos “(...) *Morena*” é um substantivo, e “(...) *ordena*” é um verbo; por isso, é uma rima rica; enquanto no segundo e quarto versos “(...) *fraternidade*” e “*cidade*” temos dois substantivos, então a rima é pobre.

Na segunda estrofe; no primeiro e terceiro versos “(...) *cidade* / (...) *fraternidade*” existem substantivos, o tipo de rima é pobre, porque, no segundo verso - “(...) *ordena*”, temos um verbo -, e no quarto – “(...) *morena*”, um adjetivo”. Por isso, essa rima é rica.

Na terceira estrofe, no segundo e quarto versos, “(...) *igualdade* / (...) *fraternidade*” são substantivos; então, essa rima é pobre.

Na quarta estrofe, as palavras, que existem no primeiro e terceiro versos, “(...) *fraternidade* / *igualdade*”, são substantivos. Por isso, é uma rima pobre; relativamente ao segundo e quarto versos, as palavras “(...) *idade* / “(...) *vontade*” são substantivos, então, o tipo de rima é pobre.

Na penúltima estrofe, no primeiro e terceiro versos - “(...) *azinheira* / (...) *companheira*”, temos dois substantivos; portanto, essa rima é pobre. Além disso, no segundo e quarto versos, “(...) *idade* / (...) *vontade*” são também dois substantivos; assim, podemos verificar que o tipo de rima é pobre.

Relativamente à análise interna, o sujeito poético descreve uma vila muito bonita, na qual o povo que vive em harmonia, ou seja, os seus habitantes consideram-se uns aos outros irmãos, aspeto presente na repetição de palavras, na anáfora “*Terra da fraternidade*”, na primeira, segunda, terceira e quarta estrofes. Outro aspeto evidente é a ocorrência da metáfora, que surge também noutra anáfora, na repetição de palavras “*em cada rosto igualdade*”, na terceira e quarta estrofes, o que indica que, nesta aldeia, não há distinção ou discriminação entre as pessoas, nem há desigualdade, pois todos se consideram iguais uns aos outros. Efetivamente, o povo é quem governa Grândola e não uma única pessoa ou líder. O sujeito poético recorre a outra metáfora, nos versos “*À sombra duma azinheira*” e “*Que já não sabia a idade*”. De facto, o “eu” lírico deseja divulgar ou transmitir este exemplo de paz demonstrado pelo povo da “*Vila Morena*” que, durante anos, continuou a lutar firmemente e de forma determinada, ou seja, Grândola surge como um modelo de heroísmo para a nação portuguesa, porque existe também a defesa das raízes, origens do povo, através da presença das árvores (“*azinheira*”, por exemplo) e do adjetivo “*morena*”. Portanto, o sujeito poético revela o seu encantamento e deseja seguir a ação do povo, a luta dos habitantes dessa aldeia.

A seguir apresentamos também a análise da música “**Cantemos o Novo Dia**”. Esta obra é da autoria Fernando Lopes Graça que composta por seis estrofes e em cada estrofes existem rimas alternadas, ou seja, cruzadas.

Na primeira estrofe, o sujeito poético quer fazer uma afirmação utilizando um verbo no modo imperativo e diz ao seu povo que vão passar dias difíceis e fez também um alerta para o seu povo a lutar porque o seu canto é de verdade e eles são estão livres.

Na segunda estrofe, o “eu” lírico faz uma descrição para o novo dia que está a chegar à sua terra. Parece uma celebração da natureza exuberante e da alegria que permeia o céu e a terra. É uma expressão de amor entusiasmo pelo novo dia que inicia. Essa composição transmite uma sensação de otimismo e renovação, convidando a todos para cantar em união porque Portugal tornou se um país livre do regime de uma Ditadura.

Nesta terceira estrofe, o sujeito poético traz uma mensagem de trabalho árduo e recompensa. O convite para semear e colher está ligado ao esforço e a á dedicação necessários para alcançar nossos objetivos. A papoila, com sua beleza efêmera, representa a delicadeza e a fragilidade da vida, enquanto o trigo simboliza nossa vontade de prosperar e alcançar o sucesso. É uma expressão que nos lembra da importância de cultivar nossos sonhos e colher os frutos do nosso trabalho.

Na quarta estrofe, o sujeito poético afirma que a palavra de amor é uma mensagem que espalhe com carinho para o seu povo e eles vão viver plenamente o Novo Dia a cantar e a festejar se.

Na penúltima estrofe, o “eu” lírico revela um ciclo de natureza que está a presenciar a seiva forte que faz renascer da terra árida, vida desponta e a primavera trazendo o amanhecer, ou seja, a primavera é o símbolo da vida e os homens, como as flores a brotar encontram a esperança a guarida e seguem o caminho do amar.

Por fim, na última estrofe, o sujeito desta obra afirma que neste novo dia brindam á juventude ao amor que principia e os arrebatam aproveitam a plenitude da juventude cantando a alegria. Por outro lado, ele diz que a vida se desdobra em possibilidades e a juventude é uma fonte inesgotável de momentos vividos com intensidade em que o amor é puro e inquebrável.

Relativamente os recursos estilísticos, o autor utiliza vários figuras de estilos para enriquecer a sua obra. Assim, na primeira estrofe, na frase “**o nosso canto é verdade**” é hipérbole. Nesse caso, ao afirmar que “o nosso canto é verdade”, há um exagero intencional na caracterização do canto como sendo não apenas verdadeiro, mas a própria

verdade em si. Isso serve para ressaltar a autenticidade e a sinceridade do canto, enfatizando sua importância na mensagem transmitida.

A outra figura de estilo que está presente na frase **“nós somos a liberdade”** é a personificação. Nesse caso, a palavra “liberdade” está sendo atribuída com características humanas, como se fosse uma entidade capaz de ser uma parte ativa da luta e do movimento. Isso cria uma imagem mais forte e emotiva, dando um senso de identidade e força à causa que está sendo representada.

O recurso estilístico presente na segunda estrofe, nas frases **“A terra está toda em flor; O céu é toda alegria. A nossa voz é de amor”** é a personificação. Nesse caso, tanto a terra quanto o céu estão sendo atribuídos com características humanas, como se pudessem experimentar emoções e sensações. Isso cria uma imagem poética e vivida, permitindo que elementos de natureza sejam associados a sentimento humanos, o que enriquece a descrição de harmonia e beleza na natureza, reforçando a imagem positiva da música.

Na terceira estrofe, **“Ó jovem que és cavador, semeia, hás-de colher. A papoila é nossa flor, O trigo é nosso querer,”**. A figura de linguagem presente na primeira linha, **“Ó jovem que és cavador”**, é um apóstrofe. Nesse sentido, o sujeito poético está se dirigindo diretamente ao jovem que é um tabulador Agrícola. A Segunda linha, **“Semeia, hás-de colher”**, contém um jogo de palavras ou paronomásia, em que as palavras **“semeia”** e **“colher”** estão relacionadas semanticamente, evocando a ideia de que o que é plantado no presente resultará em recompensas futuras. A personificação é evidente na terceira linha, **“A papoila é nossa flor”**. Aqui a papoila está sendo tratada como se fosse uma parte integrante do grupo ou comunidade, atribuindo-lhe uma característica de pertencimento humano. O último verso, **“O trigo é nosso querer”**, apresenta uma metáfora. Em que o trigo é usado como um símbolo do desejo ou da aspiração da comunidade. Através dessa metáfora, o trigo representa mais do que seu significado literal, carregando um sentido mais profundo de anseio e determinação.

Relativamente a quarta estrofe **“Toda palavra é de amor, A hora é nossa, confia, Nosso olhar tem mais fulgor”**. O uso de hipérbaton é evidente na primeira linha, **“Toda a palavra é de amor”**. O hipérbaton consiste na inversão da ordem natural das palavras na frase, aqui empregado para destacar “de amor”, enfatizando o tema central do verso.

A segunda linha, **“A hora é nossa, confia”**, apresenta um apóstrofe, onde a palavra **“confia”** é dirigida diretamente a alguém ausente ou a uma ideia personificada, encorajando a confiança na situação mencionada. O verso **“Nosso olhar tem mais fulgor”** utiliza a metáfora para comparar o olhar com o **“fulgor”**, ou seja, brilho intenso. Aqui, o olhar é enriquecido com características visuais que expressam uma intensidade maior. O trecho final, **“-Cantemos o Novo Dia”** como uma expressão veemente e poderosa.

Em seguida, na quinta estrofe **“Há seiva forte a brotar, Novas folhas a nascer, a primavera a chegar, Os homens querem viver”**. A metáfora presente no primeiro verso, **“Há seiva forte a brotar”**. A seiva forte é comparada a algo que está surgindo ou crescendo. Sugerindo um novo vigor ou energia. No segundo verso, **“Novas folhas a nascer”**, contém uma metonímia, onde **“folhas”** são usadas para representar o crescimento e renovação mais ampla da natureza. Isso transmite a ideia de um ciclo de renovação. Na terceira linha ou verso **“A Primavera a chegar”**, apresenta uma personificação, onde a estação Primavera é tratada como se fosse uma entidade com ação intencional própria, chegando como algo ativo e vivo. O último verso **“Os homens querem viver”**, é uma afirmação direta e assertiva. Não apresenta um recurso estilístico específico, mas contribui para a clareza e força da mensagem.

Por último, na sexta estrofe, **“A juventude é mais moça, Quando o amor principia, Pois se a vida é toda nossa”**. O uso do oxímoro é evidente no primeiro verso, **“A juventude é mais moça”**. Aqui, há uma combinação de palavras contraditórias (**“Juventude”** e **“mais moça”**) para enfatizar a ideia da vitalidade e juventude intensificada. A aliteração está presente no segundo verso, **“Quando o amor principia”**, onde a repetição do som inicial das palavras **“quando”** e **“principia”** cria um ritmo suave e cativante. O uso do hipérbaton (inversão da ordem das palavras) está presente no terceiro verso, **“Pois se a vida é toda nossa”**. Essa inversão enfatiza a posse e o controle sobre a vida, dando um tom de assertividade à frase. O trecho final, **“-Cantemos o Novo Dia!”**, contém uma exclamação que conclui a música de maneira enfática e assertiva, chamando à ação para celebrar o **“Novo Dia”**.

Quanto a letra da música **“Acordai”** foi escrita por José Gomes Ferreira e foi musicalizada por Fernando Lopes Graça. Esta obra é composta por três estrofes. Nas

primeira e segunda estrofes contem nove versos que se designa por nona enquanto na terceira estrofe é composta por dez versos que se designa por uma décima.

Na primeira estrofe, o sujeito poético faz um alerta ao seu povo utilizando o verbo no modo imperativo nos primeiros dois versos: “Acordai” e isto significa que está a chamar os homens adormecidos. Convidando-os a despertar e enfrentar a dor dos silêncios visíveis. Neste apelo, busca despertar as almas corajosas para arrancar a flor que dorme na raiz. Essas palavras evocam uma imagem de luta e resistência, de enfrentar as tristezas ocultas e encontrar a beleza que está escondida profundamente dentro do seu povo e é uma chamada para a coragem e a transformação.

Na segunda estrofe, o “eu” lírico está a utilizar a sua palavra utilizando os recursos de natureza com grande intensidade e poder, como uma forma de convocar uma transformação no mundo e despertar as pessoas. A expressão “incendiar as pedras do mar” retrata a vontade de superar obstáculos e limitações aparentemente intransponíveis. Já a menção aos astros e canções simboliza a beleza e a inspiração divina, capazes de iluminar e mover as pessoas. O sujeito poético faz um apelo apaixonado por mudança revolucionária e por uma conexão mais profunda com o universo, sugerindo que é necessário despertar uma energia interior e exterior para alcançar esse objetivo.

Na terceira estrofe, o sujeito poético convida o seu povo para despertar a essência interior e trazer luz a um mundo perdido, sem direção. Por outro lado, o “eu” lírico apela e também para acordar os heróis adormecidos, aqueles que lutaram até o fim e agora descansam em covais e é uma invocação para honrar esses heróis, trazendo à tona sua coragem e lembrança, para que suas ações não sejam esquecidas. No último verso desta estrofe o sujeito poético utiliza um verbo no modo imperativo e um ponto de exclamação “**Acordai!**” para carregar consigo a urgência de uma transformação, de que é necessário agir e despertar para enfrentar os desafios e iluminar o mundo com coragem e esperança.

No que diz respeito à análise dos recursos estilísticos presentes nessa obra. Na primeira estrofe, “**acordai homens que dormis a embalar a dor dos silêncios vis vinde no clamor das almas viris arrancar a flor que dorme na raiz**”. O uso de um chamamento direto é visto no primeiro verso, “**acordai**”. Esta interpelação direta é um apóstrofe que convoca os leitores a despertarem, criando um senso de urgência e participação. A repetição do som inicial “**d**” nas palavras “**dormis**” e “**dor**” no segundo

verso cria um efeito aliterativo, contribuindo para o ritmo e a musicalidade da estrofe. O uso da metáfora é notável no terceiro verso, **“a embalar a dor dos silêncios vis”**. Aqui, a dor é personificada como algo sendo (embalado), e os **“silêncios”** representam a ocultação dos sentimentos dolorosos. A antítese está presente no quarto verso, **“vinde no clamor das almas viris”**. A contraposição entre **“clamor”** e **“as almas viris”** enfatiza a força das almas que clamam por ação. A aliteração é novamente usada no quinto verso, **“arrancar a flor”**, com repetição do som inicial **“a”**, enfatizando a ação de arrancar. O uso da metáfora continua no último verso, **“que dorme na raíz”**, onde a flor é comparada a algo adormecido nas raízes, representando algo que precisa ser despertado ou revelado.

Na segunda estrofe apresenta-se diversos recursos estilísticos que contribuem para criar uma atmosfera poética e intensa. Aqui estão alguns deles: O uso da repetição, tanto o primeiro quanto no segundo verso (**“Acordai, acordai”**), cria um efeito de ênfase e urgência, reforçando a ideia de despertar. A personificação é evidente nos versos **“raios e tufões”** e **“astros e canções”** são tratados como se fossem seres capazes de dormir e agir, o que atribui qualidades humanas a elementos da natureza. A aliteração é acessível no verso **“vinde incendiar de astros e canções”**, onde a repetição do som **“in”** cria um ritmo suave e cativante. O uso da metáfora é notável no verso **“as pedras do mar”**. Aqui, as **“pedras do mar”** são usadas como símbolo das coisas sólidas e estáveis, e a ideia de incendiá-las sugere uma transformação radical. A repetição de **“o”** nas palavras **“o mundo e os corações”** também contribui para o ritmo da canção. O último verso, **“o mundo e os corações”**, é uma metonímia, onde **“mundo”** e **“corações”** são usados para representar a totalidade das experiências humanas.

Por fim, na terceira estrofe dessa canção continua a usar uma variedade de recursos estilísticos para transmitir emoção e intensidade. Aqui estão alguns presentes na estrofe: A repetição **d** imperativo **“Acordai!”** no final da estrofe, seguida um ponto de exclamação, cria uma sensação de urgência e convocação, reforçando a ideia central de despertar. A aliteração é evidente nas palavras **“almas”** e **“sóis”**, onde a repetição do som **“s”** contribui para um ritmo suave e musical. O uso da metáfora é notável em **“este mar sem cais / nem luz de faróis”**. O **“mar sem cais / nem luz de faróis”** é utilizado para simbolizar a incerteza, a falta de direção ou orientação de vida. A antítese é presente em **“de almas e de sóis”** onde a contraposição entre **“almas”** e **“sóis”** ressalta a dualidade e a ampla gama de experiências humanas. O verso **“e acordai depois / das lutas finais”** sugere um despertar após enfrentar desafios ou dificuldades, criando um contraste entre

dois estados. O uso da personificação é notado no verso **“nossos heróis / que dormem nos covais”**, contém uma figura de linguagem chamada antítese. Neste caso, a antítese é evidente na posição entre **“heróis”** (que geralmente são vistos como pessoas corajosas e admiráveis) e **“dormem nos covais”** (que sugere morte ou decadência). Isso cria um contraste marcante na frase, destacando a ideia de que os heróis mencionados já passaram por grandes dificuldades.

### **4.3. Análise Intertextualidade**

#### **A. Análise Intertextualidade entre as músicas “Loron Aban Hahu ohin” com Cantemos o Novo Dia; e Foho Ramelau com Acordai.**

A análise intertextualidade é um conceito da teoria literária e crítica textual que se refere às relações e conexões entre diferentes textos. Essas relações podem ocorrer quando um texto faz referência direta ou indireta a outros textos, seja através de citações, paráfrases, alusões, imitações, ou simplesmente por meio de semelhanças temáticas, estruturais ou estilísticas.

A análise intertextual entre as duas músicas **“Loron Aban Hahu Ohin”**, ou seja, em português **“O Dia de Amanhã Começa Hoje” / O Futuro Começa Hoje** e **“Cantemos o Novo Dia”**, revela algumas conexões temáticas e imagéticas entre eles. Ambas as músicas enfatizam a ideia de um novo começo, a juventude como portadora de esperança e a importância de unir esforços para um futuro melhor. Aqui estão algumas das semelhanças e conexões:

##### **1. Tema da juventude e esperança:**

- Ambos as músicas referenciam aos jovens e à juventude como agentes de mudança. “Os jovens e os mais novos” em **“O dia de amanhã inicia-se hoje”** e “Ó jovem que és cavador” em **“Cantemos o novo dia”** destacam a juventude como força vital que moldará o futuro.

##### **2. Imagens de renovação:**

- Em **“O dia de amanhã inicia-se hoje”**, a ideia de iniciar o dia de amanhã hoje sugere a importância de começar a construir um futuro melhor no

presente. Isso se relaciona com a ideia de “Novas folhas a nascer” em “**Cantemos o novo dia**”, que simboliza a renovação e o crescimento.

### 3. Ideia de união e solidariedade:

- Ambos as canções enfatizam a importância de unir esforços e trabalhar juntos para alcançar um objetivo comum. Na obra, “**O dia de amanhã inicia-se hoje**”, a referência a “Juntam-se uns com os outros” sugere a necessidade de solidariedade, enquanto “Dar as mãos uns aos outros como irmãos” em “**Cantemos o novo dia**” promove a ideia de unidade.

### 4. Referência à terra e nacionalismo:

- Ambos as músicas fazem referência à terra e à nação. “A terra de Timor-Leste” em “**O dia de amanhã inicia se hoje**” destaca a importância de construir uma nova nação, enquanto “A nossa voz é de amor” em “**Cantemos o novo dia**” indica um sentimento de patriotismo e amor pela sua terra natal, Portugal.

### 5. Elementos de otimismo e esperança:

- Essas duas obras transmitem uma mensagem de otimismo e esperança. “A nossa voz é de amor” e “A hora é nossa, confia” na música “**Cantemos o novo dia**” refletem um sentimento positivo em relação ao futuro, enquanto a ideia de “O céu é toda alegria” isto sugere uma visão otimista da vida.

Essas conexões temáticas e imagéticas entre as duas músicas demonstram como eles compartilham ideias semelhantes sobre a importância da juventude, da esperança, da união e do otimismo na construção de um futuro melhor para nação e para mundo.

## B. Análise Intertextualidade entre as músicas “Foho Ramelau”, Monte Ramelau e “Acordai”

Relativamente à análise intertextual entre as duas músicas, “**Foho Ramelau**” e “**Acordai**”, revela algumas conexões temáticas e de conteúdo entre elas. Ambas as

músicas abordam temas de despertar, resistência, luta por liberdade e independência. Aqui estão algumas semelhanças e conexões entre as duas:

### 1. Chamado à ação:

- Ambas as músicas começam um chamado à ação. **“Foho Ramelau”** inicia com repetições do nome, sugerindo um chamado para reconhecer sua imponentia, enquanto **“Acordai”** começa com um chamado “homens que dormis” e “raios e tufões que dormis”, convidando à ação e despertar.

### 2. Tema de Liberdade e independência:

- Ambas as músicas abordam tema da liberdade e independência. **“Foho Ramelau”** questiona por que os timorenses devem ser escravos para sempre, enquanto **“Acordai”** menciona “arrancar a flor que dorme na raiz” e iniciar o despertar das almas viris para libertação.

### 3. Unidade e autodeterminação:

- Ambas as músicas enfatizam a importância da unidade e da autodeterminação. **“Foho Ramelau”** incentiva o povo timorense a tomar conta de seu próprio destino, enquanto **“Acordai”** fala sobre incendiar os corações e o mundo com astros e canções, destacando a capacidade de moldar o próprio destino.

### 4. Tema da resistência:

- Ambas as músicas contêm elementos de resistência. **“Foho Ramelau”** pergunta por que os timorenses devem se curvar para sempre, sugerindo uma atitude de resistência à opressão. **“Acordai”** trata sobre acender almas e corações e incitar o despertar após lutas finais, o que também é um tema de resistência.

### 5. Apelo à ação coletiva:

- Ambas as canções concluem com um apelo à ação coletiva: **“Foho Ramelau”** encoraja o povo a governar sua própria terra, enquanto

“**Acordai**” instiga a acordar e incendiar o mundo e os corações, além de homenagear os heróis que lutaram pela liberdade.

Em suma, as duas músicas compartilham temas despertar, resistência, luta por independência e liberdade, unidade e autodeterminação. Elas são expressões artísticas que convocam um chamado para ação e reflexão sobre a situação de Timor-Leste e a busca por liberdade e independência.

### **C. Análise das Respostas da Entrevista**

O surgimento das canções da resistência timorense e como serviram no período da resistência.

#### **1. O que o motivou para escrever as canções da resistência?**

O entrevistado menciona que as canções da resistência foram uma forma de luta pela libertação da pátria, impulsionadas pelo desejo que de liberdade independência.

#### **2. Qual é a primeira música que o senhor inventou?**

O entrevistado não consegue recordar a primeira música que escreveu, mas sugere que talvez tenha sido “Hamrok-hamlaha han deit ailok-musan”, ou seja, em português (Sede e fome come só *ailok -musan*)

#### **3. Todas as músicas inventadas pelo senhor foram ensinadas a outras pessoas?**

**Se sim, a quem?**

Ele relata que muitos de seus companheiros aprenderam a cantar essas músicas nas montanhas, e muitos deles, infelizmente, perderam a vida na guerra. Ele menciona alguns nomes de pessoas que aprenderam as músicas: Bi Doli Mau, Hamaluk Alin Sandok, Kanay, Helik e algumas ainda estão vivos.

#### **4. Das músicas criadas pelo senhor, quais são as mais específicas de resistência?**

O entrevistado afirma que todas as músicas que escreveu têm o mesmo conteúdo de “RESISTÊNCIA”.

#### **5. Que temas foram abordados essas músicas?**

O senhor respondeu que os temas das músicas variaram de acordo com as diferentes fases da luta contra a ocupação indonésia, como por exemplo: Lutar pela autodeterminação e independência. Viver como um país livre, democrático e independente.

**6. Qual era o seu sentimento ao escrever e cantar as músicas da resistência na época da invasão?**

Ele descreve que na época da invasão, havia um forte espírito de nacionalismo e patriotismo entre eles, impulsionando-os a escrever e cantar com orgulho as músicas da resistência.

**7. Quais os instrumentos musicais que usou para tocar e cantar as referidas músicas?**

O entrevistado menciona que usaram apenas violas feitas à mão para tocar e cantar as músicas.

**8. Conseguiu gravar algumas músicas revolucionárias durante a época da invasão?**

Ele menciona que sim, conseguiram fazer várias gravações de músicas revolucionárias durante a ocupação indonésia. A partir dos anos de 1983 até 1990.

**9. Qual é o seu objetivo ao fazer as gravações?**

O entrevistado menciona que o objetivo das gravações era servir como mensagem ou apelo à luta, incentivando todos a lutar pela libertação da pátria.

**10. Como era o entusiasmo do povo e da FALINTIL ao ouvir as canções revolucionárias?**

As músicas da resistência inspiram tanto o povo quanto a FALINTIL, unindo-os em prol da luta com palavras de ordem como “pátria ou Morte! Resistir é Vencer! A Luta Continua!”

**11. Quais eram as canções da resistência mais cantadas durante o tempo da ocupação? Importa-se de descrever?**

Algumas das músicas mais cantadas incluíam o Hino Nacional “Pátria Pátria”, o hino da revolução, entre outras, bem como danças guerreiras tradicionais e clássicas.

**12. Em que momento é que foram cantadas as referidas músicas?**

O entrevistado respondeu que as músicas da resistência eram cantadas principalmente nas comemorações dos Dias Nacionais, que incluíam festas apresentações diversas, destacando tanto as canções revolucionárias quanto as danças tradicionais.

Em síntese, as músicas da resistência desempenham um papel vital na mobilização e a união do povo e da FALINTIL, transmitindo não apenas palavras de ordem, mas

também um espírito inabalável de determinação. Elas ecoaram como um lembrete constante de que a luta pela libertação da pátria era uma causa digna e inadiável, transformando-se em um poderoso símbolo de esperança e perseverança que impulsionou todos os envolvidos rumo à vitória.

## D. Análise e apreciação dos questionários

Neste subtópico, apresentamos os resultados gráficos e a análise dos dados recolhidos através dos questionários que foram aplicados aos estudantes de uma turma do curso do Ensino de Língua Portuguesa da Universidade Nacional Timor Lorosa'é – UNTL, via do *Google Forms* no dia 28 de abril de 2023. Os questionários foram respondidos por 20 alunos.

### Breve caracterização sociodemográfica dos estudantes inquiridos

Gráfico 1. Local de residência dos estudantes

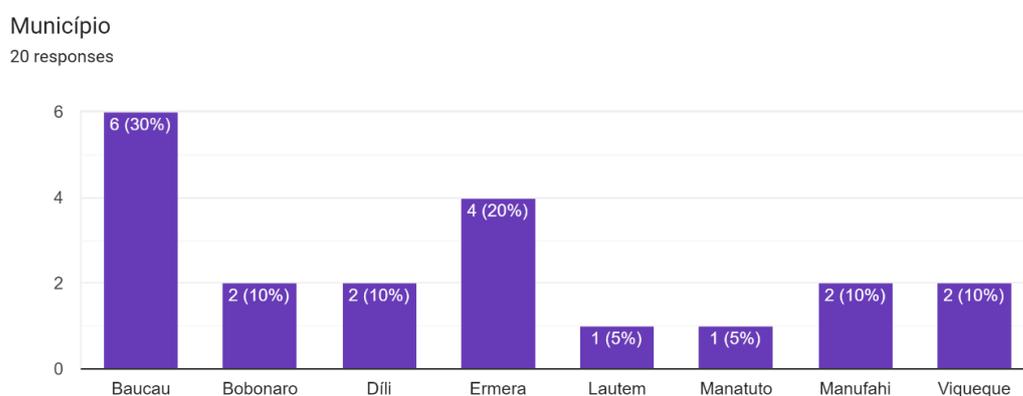


Gráfico 2. A Idade

Idade

20 responses

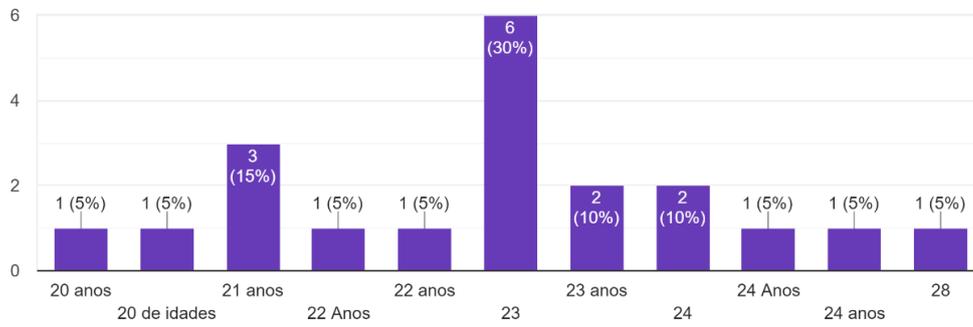


Gráfico 3. O Sexo

Sexo

20 responses

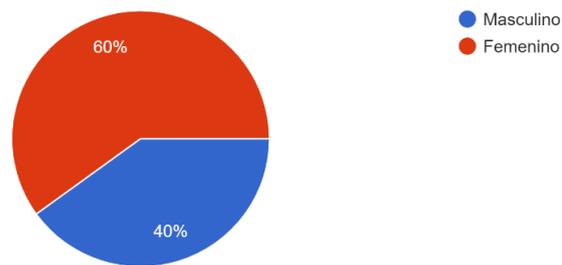


Gráfico 4. Gosto dos estudantes por música

1. Gosta de ouvir música? Ita gosta rona knananuk?

20 responses

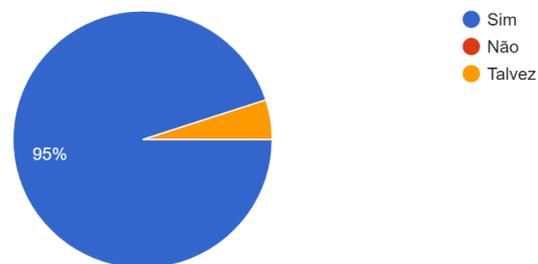


Gráfico 5. Tipos de músicas preferidos pelos estudantes

2. Que tipo de música é que costuma ouvir?

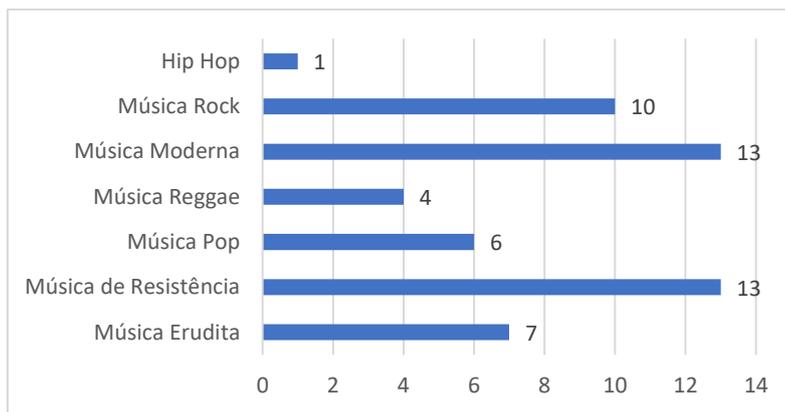
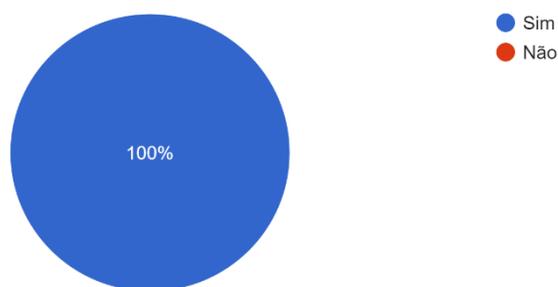


Gráfico 6. Conhecimento dos estudantes sobre a música de resistência

3. Já ouviu algumas músicas da resistência? Ita rona ona knananuk rezisténsia sira?  
20 responses



### 3.1. Se responder sim. De alguns exemplos.

Karik nune'e. Fo tok ezemplu ruma.

Os inquiridos responderam que sim eles sabem as canções da resistência de Timor-Leste. Eles mencionam também algumas canções que são: “Pátria, pátria”, “Kadalak Suli Mutu”, “Foho Ramelau”, Por Ti Timor e outros.

Gráfico 7. Meios através dos quais se conheceu a música de resistência

4. Conheceu essas músicas através de que meio? Ita hatene knananuk sira ne'e liu husi meu saída?

20 responses

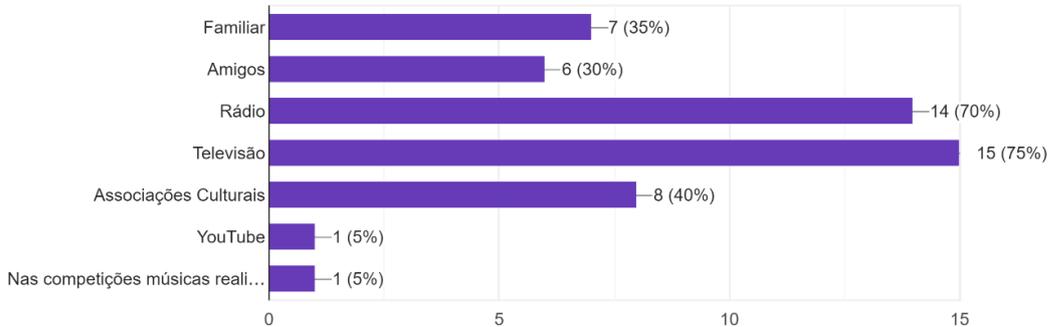


Gráfico 8. Sentimentos provocados pelas canções de resistência

5. Indique o que sente ao ouvir as canções revolucionárias e de resistência? Hatudu tok saída mak ita ita sente bainhira rona knananuk revolusionáriu no rezisténsia sira?

20 responses

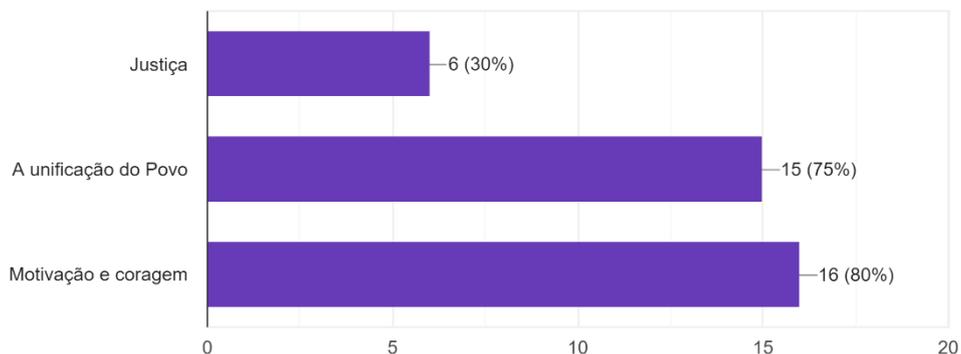
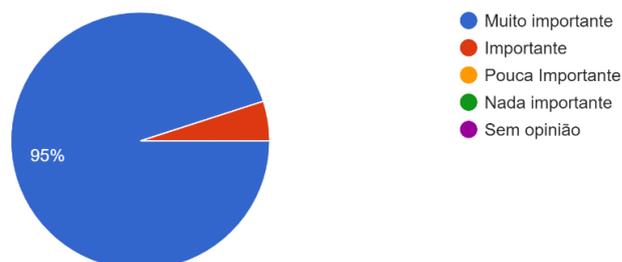


Gráfico 9. Importância atribuídas às canções de resistência na luta pela independência

6. Na sua opinião, qual a importância das canções revolucionárias e de resistência na luta pela independência? Tuir ita nia hanoin, Knananuk revol...importante ka lae iha luta ba ukun rasik an nian?

20 responses



## 6.1. Justificação da resposta.

Justifikasaun husi resposta.

As respostas abordam de maneira consistente a importância das canções revolucionárias e de resistência na luta pela independência de Timor-Leste. Algumas das principais ideias e temas evidenciam nas respostas incluem:

1. **Educação Histórica:** Muitos inquiridos enfatizam a importância das canções da resistência na educação histórica das gerações mais jovens. Eles afirmam que as músicas revolucionárias permitem que as novas gerações entendam e sintam a história da luta pela independência, mesmo que não tenham vivido naquela época.
2. **Memória e reflexão:** As canções da resistência são vistas como ferramentas de memória e reflexão sobre o passado, permitindo que as pessoas relembrem os sentimentos e eventos daquele período doloroso.
3. **Motivação e Coragem:** As músicas da resistência são percebidas como fontes de motivação e coragem, tanto para os guerrilheiros que lutaram naquela época quanto para as gerações atuais, incentivando a continuação da luta pela independência.
4. **Conexão com a Identidade e Cultura:** As respostas indicam que as canções representam os sentimentos e a cultura do povo timorense, e, portanto, são uma parte integral da identidade do país.
5. **Comunicação e Denúncia:** As músicas revolucionárias são mencionadas como veículos para comunicar denúncias, sofrimento e esperança do povo timorense, dando voz aos que não tinham voz.
6. **Lembranças e Homenagem:** Algumas respostas destacam que as canções da resistência servem como uma lembrança aos lutadores da guerra, aos guerrilheiros e aos avós que participam na luta pela independência.

Em geral, as respostas enfatizam que as canções revolucionárias e de resistência desempenham um papel fundamental na preservação da história, na motivação das gerações atuais e na conexão com a cultura e a identidade de Timor-Leste. Elas são vistas como uma ferramenta poderosa para manter viva a memória da luta pela independência.

Gráfico 10. Conhecimento sobre algumas músicas emblemáticas

7. Conhece a música “Foho Ramelau” e “Kadalak Sulimutu”? Ita hatene knananuk “Foho Ramelau” no “Kadalak Sulimutu”?

20 responses

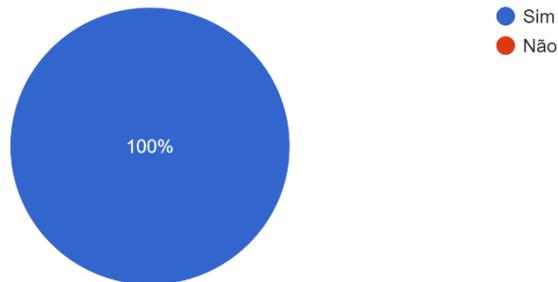


Gráfico 11. Conhecimento da autoria de canções emblemáticas

7.1. Indique qual é o autor destas canções? Hatudu tok se mak autor ba knananuk sira ne'e?

20 responses

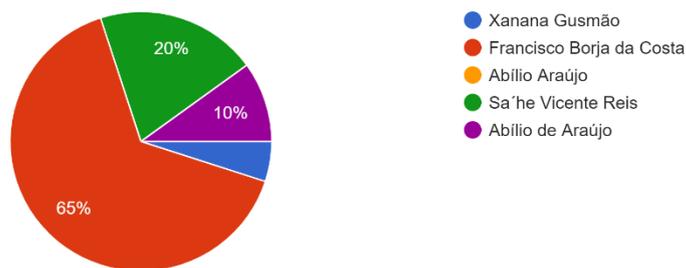


Gráfico 12. Conhecimento sobre Vicente Manuel dos Reis

8. O que sabe sobre “Sa’he” Vicente Manuel dos Reis? (Assinale as várias respostas corretas) Ita hatene konabá sé mak “Sa’he” Vicente ...l dos Reis? (Tau sinál ba respota sira ne'ebe los.)

20 responses

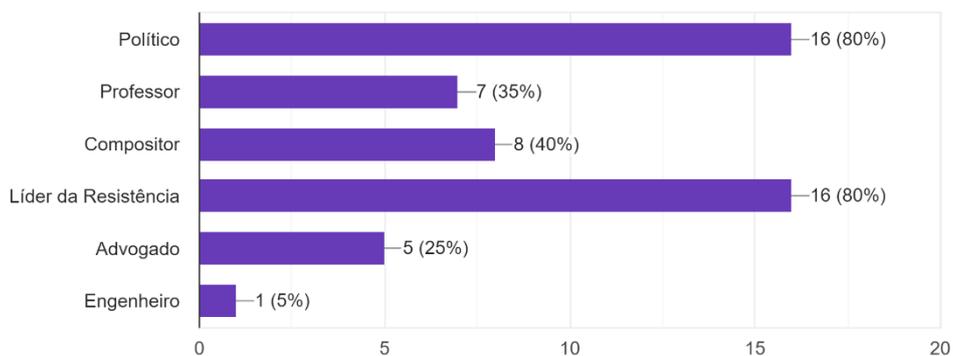


Gráfico 13. Conhecimento de uma música emblemática

9. Conhece a marcha dos proletários “A Internacional” ou “Foti oin Kasian ho Atan Sira”? Ita hatene marxa ba servisu nain sira nian “A Internacional” ka “Foti Oin Kasian ho Atan Sira”?  
20 responses

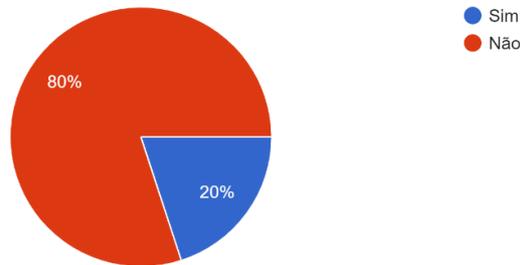


Gráfico 14. Conhecimento das mensagens transmitidas pela música

9.1. Qual a mensagem desta Marcha? Importa se de descrever? Mensajem sa'ida mak ita hetan husi marxa ida ne'e? Bele deskreve?  
20 responses

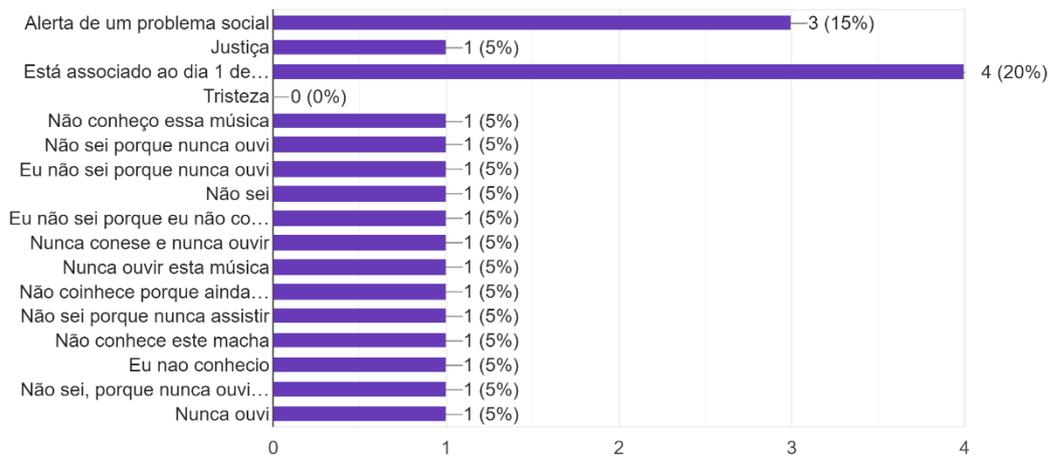
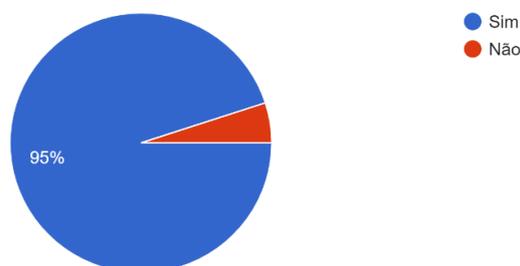


Gráfico 15. Importância atribuídas às canções de resistência

10. Como estudante universitário e como cidadão acha que é importante saber essas canções? Nu'udar estudante universitáriu no sidad...é? Karik nune' e, tamba sá? Karik lae, tamba sa?  
20 responses



### 10.1. Justificação da resposta.

Justikasun husi resposta

As respostas abordam a importância de conhecer as canções da resistência tanto como estudante universitário quanto como cidadão de Timor-Leste. Há várias justificações fornecidas:

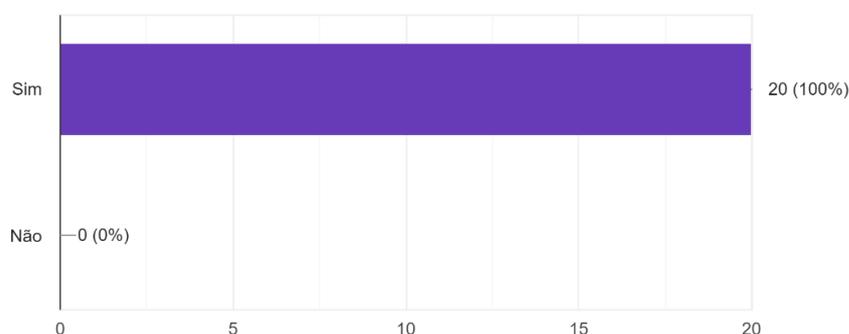
1. **Preservação da História:** Muitas respostas enfatizam que as canções da resistência ajudam a preservar a história da luta pela independência, mantendo-a viva na memória coletiva.
2. **Identidade e Conexão com o Passado:** As músicas revolucionárias são vistas como uma maneira de compreender a identidade do povo timorenses e de se conectar com a história do país, proporcionando uma base cultural sólida.
3. **Reflexão e Reflexão Acadêmica:** Algumas respostas destacam que o conhecimento das canções de resistência é importante para refletir sobre a realidade da guerra e as experiências dos guerrilheiros. Isso pode ser útil tanto para os cidadãos quanto os estudantes universitários, promovendo uma reflexão crítica.
4. **Valor Educacional:** Algumas respostas mencionam que as canções de resistência têm um valor educacional, auxiliando na aprendizagem da história de Timor-Leste e contribuindo para o desenvolvimento cultural e nacional.

5. **Significado Profundo:** As respostas enfatizam que as canções de resistência têm significados profundos, refletindo as contribuições e os sacrifícios dos heróis de Timor-Leste, que lutaram pela liberdade.

No geral, as respostas apontam para a importância das canções da resistência como veículos essenciais para preservar a história, a cultura e a identidade de Timor-Leste, bem como para promover reflexão crítica sobre o passado e as lutas do povo timorense. Os respondentes também enfatizam a relevância dessas canções no contexto educacional e na construção da identidade nacional.

Gráfico 16. Importância atribuída ao conhecimento da história da luta e das músicas da resistência

11. Acha que é importante conhecer a história de luta pela libertação e as músicas da resistência para preservar a identidade cultural e p...ian atu prezerva identidade kultural no patimoniun?  
20 responses



### 11. 1. Justificação da resposta.

Justifikasaun husi resposta.

As respostas refletem uma clara compreensão da importância de conhecer a história de luta pela libertação e as músicas da resistência para preservar a identidade cultural e patrimonial de Timor-Leste. Algumas justificações apresentadas nas respostas incluem:

1. **Educação e Transmissão Geracional:** Muitas respostas enfatizam a necessidade de transmitir a história de luta pela libertação às novas gerações. O conhecimento da história e das músicas da resistência permite que os cidadãos contem essa história para as gerações futuras, assegurando que a memória coletiva não se perca.

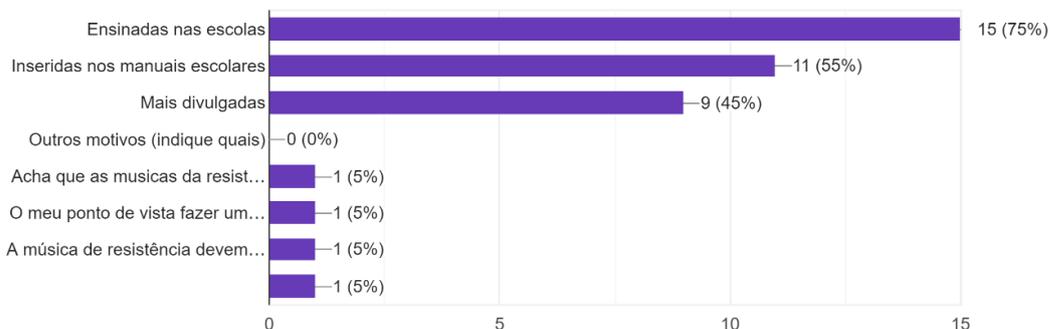
2. **Identidade Cultural e Patrimonial:** As respostas destacam que essa história e as músicas são fundamentais para preservar a identidade cultural e o património de Timor-Leste. Elas são vistas como elementos que ajudam a definir a nação e a sua herança cultural.
3. **Conexão com o Passado:** Conhecer a história de luta pela libertação e as músicas da resistência é visto como uma forma de se conectar com o passado do país, compreender as dificuldades enfrentadas pelo povo timorense e apreciar a luta e os sacrifícios feitos para conquistar a independência.
4. **Valorização da História:** As respostas mencionam que a história e as músicas da resistência têm um valor intrínseco que merece ser conhecido e valorizado. Elas representam as lutas do povo timorense e os heróis que contribuíram para a independência.
5. **Construção da Identidade Nacional:** As músicas da resistência e a história de luta pela libertação desempenham um papel na construção da identidade nacional e da nação de Timor-Leste.

No geral, as respostas indicam que o conhecimento da história de luta pela libertação e das músicas da resistência é fundamental para manter viva a memória do passado, preservar a cultura e a identidade do país, e transmitir essas informações às gerações futuras. Os inquiridos reconhecem a importância de valorizar a história e a herança do povo timorense.

Gráfico 17. Formas consideradas adequadas para divulgar as músicas de resistência

11.2. Acha que as músicas da resistência deveriam ser: Tuir ita nia hanoin knananuk resistensia sira né'e tenki ser:

20 respostas



## 12. Qual é a sua opinião geral sobre as canções da resistência? (opinião geral sobre as canções da resistência)

Oinsá ho ita nia hanoin jeral konabá knananuk rezisténsia sira?

20 responses

As respostas refletem diferentes perspectivas e opiniões sobre as canções da resistência em Timor-Leste. Alguns dos principais pontos levantados nas respostas incluem:

1. **Conexão com a História:** Muitos respondentes destacam a importância das canções da resistência como forma de conectar as gerações atuais com a história e os sofrimentos do povo timorense durante a luta pela independência. Eles veem as referidas canções como uma maneira de lembrar e valorizar o passado do país.
2. **Identidade Cultural:** Várias respostas mencionam que as canções da resistência desempenham um papel importante na preservação da identidade cultural de Timor-Leste. Elas (canções da resistência) são vistas como uma expressão artística significativa da história e da cultura do país.
3. **Agradecimento aos Autores e Lutadores:** Algumas respostas expressam gratidão aos autores das canções de resistência e aos lutadores que contribuíram para a independência de Timor-Leste. Eles reconhecem o papel dessas canções em representar os sentimentos do povo timorense.
4. **Valorização e Conscientização:** Algumas respostas enfatizam a importância de valorizar e divulgar as canções da resistência, a fim de educar as novas gerações e conscientizar o mundo sobre a independência de Timor-Leste.
5. **Significado Cultural:** A música de resistência é vista como uma parte importante do património cultural e como um meio de motivar o povo timorense.
6. **Importância na Educação:** Alguns respondentes sugerem que as canções de resistência deveriam ser ensinadas nas escolas para que os alunos possam conhecer a história do país e valorizar as contribuições dos compositores.

Geralmente, as respostas demonstram a valorização das canções de resistência como parte essencial da história e cultura de Timor-Leste. Elas são vistas como uma forma poderosa de preservar a memória da luta pela independência e de transmitir a herança cultural do país para as gerações futuras. Além disso, muitos respondentes

reconhecem a importância de agradecer aos autores e lutadores que contribuíram para a independência.

Com base na análise dos elementos considerados, podemos inferir que a maioria parte dos inquiridos possui conhecimento básico sobre algumas das canções de resistência. Além disso, eles estão familiarizados com canções já gravadas, como “Foho Ramelau” e “Kadalak Suli mutu”, inclusive conhecendo os compositores dessas obras. Entretanto, a maioria dos inquiridos ainda não teve contacto com outras canções de resistência que não foram gravadas, tais como a “Marcha dos Proletários”, “A Internacional” (ou seja, “Foti Oin Kasian ho Atan Sira”), a marcha da FALINTIL “Lutar Lutando” e “Vencemos Vitória Nossa”. De forma unânime e expressiva, os inquiridos enfatizam a importância das canções revolucionárias e de resistência em Timor-Leste. Estas desempenham papéis cruciais na preservação da história, na motivação das gerações atuais e na conexão com a cultura e com a identidade do país, e, por isso, há um clamor por sua inclusão no currículo escolar.

## **Sumário**

Neste capítulo, concentra-se na análise e apreciação dos dados coletados ao longo da pesquisa, com ênfase nos resultados dos inquiridos, na perspectiva do observador privilegiado, na análise das canções revolucionárias recolhidas e também na análise intertextualidade entre algumas músicas da resistência timorenses com as de Portugal. A análise dos dados desempenha um papel fundamental na construção de conclusões e no enriquecimento da compreensão do tópico de pesquisa.

## CAPÍTULO V – CONCLUSÕES

### 5.0. Introdução

Neste último capítulo, consolidamos os principais resultados e descobertas obtidas ao longo dos quatro capítulos anteriores. Esta síntese tem como objetivo proporcionar uma visão das conclusões que derivam desta pesquisa. A seguir, destacamos os pontos-chaves:

1. **Resumo dos objetivos e Metodologia:** Inicialmente, relembremos os objetivos desta pesquisa e a metodologia adotada para alcançá-los.
2. **Principais Descobertas:** apresentamos um resumo das descobertas mais significativas, enfatizando os resultados que mais contribuíram para o avanço do conhecimento na área estudada.
3. **Discussão dos Resultados:** analisamos os resultados mais relevantes relativos aos objetivos do nosso estudo. Discutimos como os dados coletados corroboram ou refutaram essas hipóteses.
4. **Contribuições para a Área:** destacamos as contribuições originais deste trabalho para a literatura acadêmica e para a prática profissional no campo de estudo.

### 5.1. Apresentação das conclusões

A música não é apenas uma coleção de belas notas criadas, mas sim uma expressão do coração mesmo uma das maneiras que temos de estabelecer uma relação dialética com pessoas que amamos. A música nos torna honestos em fazer, pensar e agir em uma existência viva onde há uma linguagem possível para transmitir o que não pode ser dito pela boca ou palavras.

A música também pode ajudar a memória e a concentração, além de ser uma forma eficaz de comunicação e expressão emocional, ou seja, a música desempenha um papel importante em nossa saúde mental e física, e pode ser uma ferramenta útil para melhorar nosso bem-estar geral.

Este estudo destaca que as músicas da resistência não são apenas arte, mas também um veículo poderoso para a mudança social e uma parte intrínseca da narrativa histórica. Elas lembram que, independentemente das circunstâncias, a música pode ser uma ferramenta de resistência, esperança e inspiração. Portanto, é fundamental que continuemos a valorizar e celebrar essas músicas, reconhecendo seu papel importante em nossa cultura e história.

As canções de resistência surgiram de uma forma natural e desempenharam um papel vital ao inspirar e fortalecer a determinação do povo timorense e da FALINTIL no período da resistência quanto os temas oscilam de acordo com as circunstâncias, especialmente ao longo do processo de avanço na resistência contra as forças de ocupação Indonésia. Um exemplo notável é a busca pela autodeterminação e independência, aspirando a uma existência como nação livre, democrática e autônoma.

Considerando a avaliação dos elementos em questão, podemos deduzir que a maior parte dos inquiridos possui uma compreensão fundamental de algumas das músicas de resistência. Adicionalmente, demonstram familiaridade com as composições já registradas, como “Foho Ramelau” e “Kadalak Suli Mutu”, chegando até mesmo a conhecer os autores destas composições e isto significa que as canções da resistência ainda fazem parte do dia a dia deles, ou seja, eles têm curiosidade a cerca das canções da resistência, mas eles ainda não têm conhecimentos sobre algumas músicas da resistência que ainda não foram gravadas, como “Foti Oin Kasian ho Atan Sira”, “Lutar Lutando” e “Vencemos Vitória é Nossa”.

A maioria parte dos inquiridos responderam que as músicas da resistência deveriam ser ensinadas nas escolas. Promover o conhecimento e a apreciação das músicas da resistência dentro do ambiente acadêmico pode ser realizado por meio de atividades como eventos culturais, seminários, cursos e projetos que abordem a importância dessas músicas na formação da identidade timorense.

Conclui-se que a relação da população timorense, especialmente os jovens, com as músicas da resistência é frequentemente caracterizada por uma ligação profunda e significativa. Essas músicas desempenharam um papel vital na história de Timor-Leste, servindo como expressão artística e veículo de resistência durante os períodos de ocupação, para os jovens, essas músicas muitas vezes representam uma conexão com a história e a luta de seus antepassados pela independência.

É essencial referir que o presente estudo visa lembrar às novas gerações a existência de hinos revolucionários, músicas que foram quase esquecidas nos últimos anos. Pretende-se transmitir aos jovens universitários a existência das canções revolucionárias e também abrir o leque de possibilidades para abordagem de temas, no futuro.

Neste estudo sobre o património musical e imaterial, exploramos a riqueza e a vitalidade de expressões culturais que, muitas vezes, transcendem as fronteiras do tempo e do espaço. Durante nossa jornada, identificamos diversas descobertas que nos ajudam a compreender a importância desse património e as implicações para a preservação e promoção das tradições culturais.

As músicas da resistência são consideradas património imaterial, pois representam uma importante expressão cultural histórica de Timor-Leste. O património imaterial refere-se a práticas, expressões, conhecimentos e técnicas transmitidos de geração em geração, e que são importantes para a identidade cultural de uma comunidade ou país. A passagem do conhecimento e das práticas culturais de uma geração para a seguinte desempenha um papel fundamental na preservação dessas tradições. Portanto, a educação e a conscientização são componentes essenciais para a manutenção desse património.

Por outro lado, outra ideia que merece ser realçada a nível da mensagem deixada pelos compositores das músicas é o facto de não ter apenas sido com as armas que os nossos heróis lutaram, mas também com o poder da palavra, dos instrumentos musicais, da linguagem. Esses elementos foram fundamentais para encorajar o povo a lutar, sem medo, para a sua libertação e para alcançar a independência da sua pátria.

## **5.2. Recomendações**

A partir desta pesquisa científica, pretendemos deixar algumas recomendações e sugestões:

1. Ao público em geral, especialmente aos estudantes timorenses: É importante encorajar o público em geral, e especialmente os estudantes de Timor-Leste, a se envolverem com a literatura e a música revolucionária do país. Incentivar a audição, leitura e análise das músicas e poemas revolucionários ajudam manter viva memória da luta pela independência e a compreender a história de Timor-Leste.
2. Aos professores: Os professores desempenham um papel crucial na transmissão de conhecimento e na formação das futuras gerações. Recomenda-se que eles não apenas ensinem aspetos linguísticos, mas também incentivem os alunos a aprofundar seu conhecimento em literatura e cultura,

especialmente no género lírico. Isso permite que os alunos se conectem com a história de sua nação e entendam a importância da luta pela libertação.

3. Aos músicos timorenses: Os músicos locais podem desempenhar um papel fundamental na preservação da história e da cultura de Timor-Leste. Gravar novamente as músicas revolucionárias com o objetivo de divulgá-las ao mundo e às futuras gerações é uma maneira importante de manter viva a tradição e compartilhar a história do país com um público mais amplo.
4. Ao Ministério da Educação de Timor-Leste: sugere-se que o Ministério da Educação crie um currículo específico que inclua as histórias e canções timorenses. Isso garantiria que os alunos nas escolas de Timor-Leste tenham a oportunidade de adquirir conhecimento sobre sua cultura e história, contribuindo para uma compreensão mais profunda e uma conexão mais forte com as suas raízes.

Essas recomendações demonstram um compromisso com a preservação e promoção de herança cultural e literária de Timor-Leste, bem como com a educação das futuras gerações sobre a história do país. Elas são um passo importante na valorização e na conservação do patrimônio cultural e literário do país.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alocução de Sua Excelência Primeiro-Ministro Dr. Rui Maria De Araújo por Ocasião da Conferência “Igreja Com O Seu Rosto Timorense” / “A Igreja na Luta pela Libertação Nacional: Memória e Reflexão” (2015)
- ARAÚJO, Pedro Ivo Vieira e Assis (2018). *Patrimônio Documental Musicográfico e Iconográfico Musical no Brasil: Problemas E Soluções*. Tese do Doutorado. Salvador: Universidade Federal Da Bahia Escola De Música Programa De Pós-Graduação Em Música
- ARNHEIM, Rudolf (1999). *Concideraciones sobre la Educación Artística*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Mariano Cubí: Barcelona y Editorial Paidós, SAICF
- BELL, Judith (1993). *Como Realizar um Projeto de Investigação*. Gradiva.
- BOGDAN, R & BIKLEN, S.K. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação: Uma Introdução à Teoria e aos Métodos*. Porto Editora. Porto
- CALLEGARI, Paula Andrade (2008). A Relação Indivíduo-Música na Perspetiva dos significados de Lucy Green: Um Estudo de Caso em um Projeto Social. Tese de Mestrado. Universidade de Brasília Instituto de Artes / Departamento de Música
- COMISSÃO NACIONAL DA UNESCO, (2006). Roteiro para a Educação Artística – Desenvolver as Capacidades Criativas para o Século XXI. Lisboa
- COTTA, AG., e BLANCO, PS., org. Arquivologia e patrimônio musical [online]. Salvador: EDUFBA, 2006. 92 p. ISBN 85-232-0406-7. Available from SciELO Books.
- Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa 3.0. Instituto António Houaiss, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.
- Dicionário de Português-Tétum, Lidel – Edições Técnicas, Lda. 1ª. Edição imprensa: novembro 2015
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. Academia das Ciências de Lisboa. Braga: Editorial Verbo, 2001.
- ESPERANÇA, João Paulo Tavares, OLIVEIRA, Triana *in at all* (2005). *O que é a Lusofonia / Saida maka Luzofonia*. Baucau: Gráfica Diocesana de Baucau.
- FERNANDES, Isaías dos Santos (2014). *A Hipótese de Análise de Uma Música Revolucionária numa Aula de Literatura e Cultura Timorense*. Monografia de Licenciatura. Universidade Nacional Timor Lorosa'e. Gráfico Nacional.
- FONSECA, J. J. S. Metodologia da pesquisa científica. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. Para Além da Pedra e Cal: por uma conceção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e património: ensaios contemporâneos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, pp.59-79, 2009.

- FREIXO, Manuel I.V. (2009). *Metodologia Científica Fundamentos, Métodos e Técnicas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- GORDON, Edwin E. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical Competências, conteúdos e padrões*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa
- IAROSSO, Giuseppe (2011). *O Poder da Concepção em Inquéritos por Questionários*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian: Av. de Berna Lisboa
- LEONARDO, Ana Maria Manito (2017). *O Ensino de Música e o Despertar de Emoções*. Dissertação de Mestrado. Escola Superior de Educação. Instituto Politécnico de Coimbra.
- MARCONI, Marina de Andrade & LAKATOS, Eva Maria. (2003). *Fundamentos de metodologia científica*. Editora ATLAS S.A. 5ª edição. São Paulo. Publicado
- MARCONI, Marina de Andrade & LAKATOS, Eva Maria (2000). *Metodologia Científica*. Editora ATLAS S.A. 3ª Edição. São Paulo
- PAULINO, Vicente & SANTOS, Miguel Maia (2014). *Metodologias e Estratégias de Aquisição da Leitura aos Alunos do Ensino Básico*. Editora Tipografia Sylvia Díli. Edição. Unidade de Produção e Disseminação do Conhecimento/Programa de Pós-Graduação e Pesquisa da UNTL, Díli Timor-Leste
- PINTO, Tercísio Afonso Bendito (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. Gráfico Nacional.
- PUBLICAÇÃO OFICIAL DA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DE TIMOR – LESTE –  
Quarta-Feira, 15 de maio de 2013 Série I, N.º 15
- PUBLICAÇÃO OFICIAL DA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DE TIMOR – LESTE –  
Quarta-Feira, 29 de outubro de 2008, Jornal da República Série I, N.º 40
- PRATA, Cristina (2017). *A Nossa Força é a Nossa Razão Museu Cenário da Memória do Povo, Timor-Leste*. In Revista MEMORIA MEDIA 1. Art. 7.
- RIBEIRO, José Manuel de Oliveira (1995). *Património Cultural Português Problemas. Mundividências. Atributos* In Património Classificado: Lisboa
- SKALSKI, Tatiana Reichack (2003). *A Importância da Música nos Anos Iniciais*. Trabalho de Licenciatura: Porto Alegre.
- SOUSA. Alberto B. (2003). *Educação pela Arte e Artes na Educação. Bases Psicopedagógica (Vol. 1)*. Lisboa: Instituto Piaget.
- SOUSA. Alberto B. (2009). *Investigação em Educação*. 2ª Edição: Rollo & Filhos, II, S. A.

- SOUSA, Domingos Francisco de Jesus (2018). *A Ocupação Indonésia e a Resistência Timorense (1975-2002)*. Tese de Doutoramento: Instituto Universitário de Lisboa.
- SOUSA, Lúcio (2017). *Da Destruição à Patrimonialização: Passado e Presente das Uma Lulik (Casas Sagradas de Timor-Leste)* Universidade Aberta, IELT – FCSH/UNL, CEMRI-UAb
- SOUSA, Lúcio Manuel Gomes (2007). *As Casas e o mundo: identidade local e Nação no património material/imaterial de Timor-Leste*. Atas do III Congresso Internacional: Cabeceiras de Basto
- URBAN, Samuel Penteado (2020). *Educação Popular e Tecnologia Social no Timor-Leste*. Tese de Doutoramento: Universidade Federal Santa Catarina. Florianópolis
- VIOLA, Sílvia da Conceição Ferreira (2017). *Lugares da memória: projeto de educação artística em contexto não formal em Alhos Vedros*. Dissertação de Mestrado: Instituto Politécnico de Lisboa
- WILLEMS, Edgar (1970). *As Bases Psicológicas da Educação Musical*. Edição Patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Ed. Pro-Música: Bienne Suíça
- XIMENES, Fernão Marçal (2021). *O Catolicismo em Timor-Leste durante a ocupação da Indonésia: resistência e evangelização*. Dissertação de Mestrado: Universidade Católica Portuguesa.
- YIN, K. Robert (2010). *Estudo de caso planejamento e métodos*. 4ª edição.

## Web grafia

Agência Noticiosa de Timor-Leste

<https://tatoli.tl/2020/08/28/muzika-unamet-oras-too-ona-fanu-povu-timor-leste-hadeer/>.  
(Acesso em :28 mar. 2023)

CASCUDO, Teresa “Instituto-Camões.pt” in: <https://www.instituto-camoes.pt/activity/centro-virtual/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/fernando-lobes-graca>. (Acesso em 12 out. 2022)

Constituição da RDTL 2002, disponível em; [http://www.mj.gov.tl/jornal/files/Constitui%C3%A7%C3%A3o\\_Anotada.pdf](http://www.mj.gov.tl/jornal/files/Constitui%C3%A7%C3%A3o_Anotada.pdf).  
(Acesso em: 4 out. 2022)

Dicionário Priberam. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/>

MARCHESI, Reinaldo, “Memória de "Bie Ki Sa'he" Vicente Reis”, in <http://kiakilir.blogspot.com/2015/05/memoria-de-bie-ki-sahe-vicente-reis.html>.  
(Acesso em: 5 set. 2022)

Página do VIII Governo Constitucional Ministério do Ensino Superior, Ciência e Cultura  
“A Qualidade na Formação é o Futuro da Nação”, in  
<https://mescc.gov.tl/organizacao-de-cn-unesco/#> (Acesso em: 19 jan. 2023)

“Timor-Leste: Viúva do poeta Borja da Costa recorda a clandestinidade e a tortura”, in  
<https://www.jn.pt/arquivo/2008/interior/timor-leste-viuva-do-poeta-borja-da-costa-recorda-a-clandestinidade-e-a-tortura-942261.html>. (Acesso em: 12 set. 2022)

TIMOR-LESTE PLANO ESTRATÉGICO DE DESENVOLVIMENTO 2011 – 2030.  
Palácio do Governo, Edifício 1, R/C, Avenida Presidente Nicolau Lobato, Dili,  
Timor-Leste in: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/34336124/plano-estrategico-de-desenvolvimento-timor-leste-governo-de->. (Acesso em: 14 nov. 2022)

The Dili Weekly Independent News in an Independent Nation

<https://www.thediliweekly.com/tl/noticias/kapital/18654-almamor-husu-parlamentu-re-abertura-proposta-lei-propriedade-intelektual>. (Acesso em: 20 dez. 2022)

Resolução do Governo 25/2011. Relativa à proteção do património cultural. 2011.  
Disponível em:

[https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/qpr/government\\_resolution\\_on\\_the\\_protection\\_of\\_cultural\\_heritage.pdf](https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/qpr/government_resolution_on_the_protection_of_cultural_heritage.pdf). (Acesso em: 16 jan. 2023)

[www.abilioaraujopr.com](http://www.abilioaraujopr.com). (Acesso em: 26 de mar. de 2023)

# Anexo 1<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> As canções da Resistência timorense aqui apresentadas foram recolhidas no Arquivo e Museu da Resistência Timorense AMRT IP, em Díli (Timor-Leste), nomeadamente numa coletânea de textos pertencente ao Senhor Domingos Pinto Gabriel “*Berliku Lian Timur*” e algumas foram ensinadas pelo Sr. Afonso Pinto para o autor: Oho Mohu sira hotu e Ó Javanês.

| Versão em tétum   | Versão em português  |
|---|--|
| <p><b><u>1. Foti Oin Kasian ho Atan Sira</u></b></p> <p>Foti oin kasian ho atan sira<br/> Hamrik hasoru riku na'in<br/> Feto ho mane hamutuk halo funu<br/> Halakon bosok no na'ok hotu</p> <p>Hasoru riku no butarten sira<br/> Hamatak povu nia kosar be'en<br/> Ran nakali funu aten barani.<br/> Povu rai tomak harii mundu foun</p> <p><b>Oan kasian halibur ne'on ho laran fo malu</b></p> <p><b>Atu hamutuk sei harii, buat foun iha mundu ne'e (bis)</b></p> <p><b>Letra em tétum traduzida e adaptada por Vicente Reis "Sa'he"</b></p> | <p><b><u>1. "A Internacional"</u></b></p> <p>De pé, ó vítimas da fome!<br/> De pé, famélicos da terra!<br/> Da ideia a chama já consome<br/> A crosta bruta que a soterra<br/> Cortai o mal bem pelo fundo!<br/> De pé, de pé, não mais senhores!<br/> Se nada somos de tal mundo<br/> Sejamos nós, oh produtores!</p> <p>Bem unido façamos<br/> Nesta luta final<br/> Uma terra sem amos<br/> A internacional</p> <p>Senhores, patrões, chefes supremos<br/> Nada esperamos de nenhum!<br/> Sejamos nós que conquistemos<br/> A terra mãe livre e comum!<br/> Para não ter protestos vãoos<br/> Para sair desse antro estreito<br/> Façamos nós por nossas mãos<br/> Tudo o que a nós nos diz respeito!</p> <p><b>Letra em português traduzida por Neno Vasco</b></p> <p><b>Compositor: Eugène Pottier Musicalizado por Pierre Degeyter</b></p> |
|   | <p><b><u>2. Lutar lutando</u></b></p> <p>Lutar lutando,<br/> Continuando,<br/> Os guerrilheiros da FRETILIN<br/> As gloriosas FALINTIL<br/> <b>"Não agressores<br/> Morte aos traidores<br/> Maubere alerta<br/> Vitória é certa" (bis)</b></p> <p>Morrer matando,<br/> Matar morrendo<br/> Por causa justa<br/> Na justa luta<br/> Indo em defesa do solo pátrio<br/> <b>"Solo tingido<br/> Sangue vertido<br/> Revolução para a nação" (bis)</b></p> <p style="text-align: right;"><b>Autor anónimo</b></p>  |

|   |  |
|---|--|
|   |  |
| <p><b><u>3. Fretilin besi asu</u></b></p> <p>Fretilin besi asu<br/>     Harii nian bandeira<br/>     Rin besi asu<br/>     Talin be korente la kotu</p> <p>Besi asu tebes duni<br/>     Suharto doko doko<br/>     Ada Malik doko doko<br/>     Talin be korente la kotu</p> <p style="text-align: right;"><b>Autor anónimo</b></p>   | <p><b><u>3. Fretilin ferro sólido</u></b></p> <p>Fretilin, ferro sólido<br/>     Içando a sua bandeira<br/>     Poste de ferro sólido<br/>     Corrente que não quebra</p> <p>Poste de verdadeiro ferro sólido<br/>     Soeharto por mais que abane<br/>     Ada Malik por mais que abane<br/>     Corrente que sendo de elos fortes não quebra</p> <p style="text-align: right;"><b>Autor anónimo</b></p>   |
| <p><b><u>4. Ó javanês, Ó javanês</u></b></p> <p>Ó javanês, ó javanês<br/>     Fila ba o nia rain haree parente (<i>bis</i>)<br/>     Tansa tansa o mai to'o iha ne'e?<br/>     Tansa tansa o mate nune'e?<br/>     Tansa tansa o mate arbiru deit?<br/>     Buat ne'e hotu ema riku nia hahalok</p> <p style="text-align: right;"><b>Autor: António do Espírito Santo<br/>(Watumau)</b></p> | <p><b><u>4. Ó javanês, Ó javanês</u></b></p> <p>Ó javanês, ó javanês<br/>     Regressa à tua terra para cuidar dos teus<br/>     parentes<br/>     Porque é que vieste aqui?<br/>     Porque é que morres desta maneira?<br/>     Porque é que morres estupidamente?<br/>     Tudo isso é o interesse dos ricos.</p> <p style="text-align: right;"><b>Autor: António do Espírito Santo<br/>(Watumau)</b></p> |
| <p><b><u>5. Oho mohu sira hotu</u></b></p> <p>Oho mohu sira hotu<br/>     Duni lakon sira hotu<br/>     Keta husik sira ne'e<br/>     Hela hakmatek iha ita rain (<i>bis</i>)<br/>     Maun o ba mate karik,<br/>     Ha'u sei ba buka tuir o<br/>     Alin o ba mate uluk<br/>     Ha'u mos sei ba buka tuir o.</p> <p style="text-align: right;"><b>Autor anónimo</b></p>                 | <p><b><u>5. Matemo-los todos</u></b></p> <p>Matemo-los todos, enxotemo-los todos,<br/>     Não os deixemos.<br/>     Viver sossegados na nossa pátria.<br/>     Irmão velho se fores tombado hei-de ir a tua<br/>     procura.<br/>     Irmão novo se fores tombado primeiro<br/>     também hei-de ir a tua procura.</p> <p style="text-align: right;"><b>Autor anónimo</b></p>                             |
|   | <p><b><u>6. Vencemos, vitória é nossa</u></b></p> <p>Vencemos, vitória é nossa (<i>bis</i>)<br/>     Vencemos os lacaios do colonialismo<br/>     todos os assassinos nossos inimigos (<i>bis</i>)<br/>     Alerta as manobras do imperialismo<br/>     todos os assassinos, nossos inimigos (<i>bis</i>)<br/>     O povo Maubere unido, Maubere armado,<br/>     jamais esmagado. (<i>bis</i>)</p>          |

|  | <b>Autor anónimo</b>   |
|--|--|
| <p><b><u>7. Eh Foho Ramelau</u></b></p> <p>Eh! Foho Ramelau, Foho Ramelau,<br/>Sá be aas liu o tutun, sá be bein liu o lolon eh!<br/>Eh! Foho Ramelau, Foho Ramelau,<br/>Sá be aas liu o tutun, sá be bein liu o lolon eh!</p> <p>Tan sa timor oan hakru'uk beibeik?<br/>Tan sa timor oan atan uai-uain?</p> <p>Tan sa timor ulun sudur uai-uain?<br/>Tan sa timor oan atan uai-uain?</p> <p>Hadér, rai hun mutin ona la!<br/>Hadér, loro foun sa'e ona la!</p> <p>Loke matan, loro foun to'o iha o knua<br/>Loke matan, loro foun iha ita rain</p> <p>Hadér, kaer rasik kuda talin eh!<br/>Hadér, ukun rasik ita rain eh</p> <p><b>Compositor: Francisco Borja da Costa</b><br/><b>Musicalizado por Dr. Abílio Araújo</b></p> | <p><b><u>7. Oh Monte Ramelau</u></b></p> <p>Oh! Monte Ramelau Oh! monte Ramelau,<br/>O que é mais alto que o teu cume,<br/>Eh! Monte Ramelau Eh! monte Ramelau,<br/>O que é maior que a tua imponência!</p> <p>Porque é que o timorense há-de curvar a cabeça para sempre?<br/>Porque é que o timorense há-de ser escravo para sempre?</p> <p>Porque é que o timorense há-de curvar-se para sempre?<br/>Porque é que o timorense há-de ser escravo para sempre?</p> <p>Acorda, que a madrugada já desponta!<br/>Acorda, que o novo dia já desponta!</p> <p>Abre os olhos, o novo dia chegou à tua aldeia<br/>Abre os olhos, o novo dia chegou à nossa terra</p> <p>Acorda, toma conta do teu destino oh!<br/>Acorda, governemos nós próprios a nossa terra oh!</p> |
|  | <p><b><u>8. Avante p'ra vitória Timor-Leste</u></b></p> <p>Avante p'ra vitória Timor-Leste<br/>Que a unidade dos teus filhos é bem sólida<br/>Verteremos nosso sangue por ti<br/>Pátria querida quatro séculos oprimida</p> <p>Avante p'ra vitória Timor-Leste<br/>Que a unidade dos teus filhos é bem sólida<br/>Verteremos nosso sangue por ti<br/>Pátria querida quatro séculos oprimida</p> <p>Escorraçados portugueses<br/>Esmagaremos o expansionismo javanês<br/>Venceremos o moribundo do imperialismo<br/>Cantaremos a grande final vitória</p> <p>Timor-Leste pátria amada<br/>Dos amostrais sagrada herança<br/>Tu serás na Insulíndia<br/>Erguida e liberta</p> <p>Avante p'ra vitória Timor-Leste</p>   |

|  |   |
|--|---|
|  | <p>Que a unidade dos teus filhos é bem sólida<br/>Verteremos nosso sangue por ti<br/>Pátria querida quatro séculos oprimida</p> <p style="text-align: center;"><b>Compositor: Viecente Reis (Sa'he)</b></p>   |
| <p><b><u>9. Lahane Group - Oras to'ona / Hakotu ba</u></b><br/><b>(Música de alerta ou agitação)</b></p> <p>Oras to'ona...<br/>Atu ita hili...</p> <p>Maun alin inan feton Timor Lorosa'e<br/>Rai ulun to'ona rai ikun...<br/>Mai ona ba...<br/>Mai fihir tuir o nia hakarak.</p> <p>Ita hotu-hotu mai hili hodi ksolok...<br/>UNAMET fo dalan ba Timor oan.<br/>Iha ne'ebá ita sei fo naran...</p> <p>Oras to'ona...<br/>Ati ita hili...<br/>Ba futuru ida...<br/>Ne'ebé ho dame...<br/>Ida ne'e mak ó nia direitu</p> <p>Ita idak idak hili tuir ho nia laran...<br/>Ba aban bain rua nian...<br/>Keta tauk no rona ba...<br/>Konsulta ne'e ba ema hotu...</p> <p>Ohin loron diak ba ita atu hatene...<br/>Hili fihir hakotu ba<br/>Tuir idak idak nia lian...<br/>Ne'ebe mak ó nia hakarak?</p> <p><b>Coordenador do grupo e Compositor:<br/>José Filipe Ximenes "Zeca" Smith</b></p> | <p><b><u>9. Lahane Group - Chegou o tempo</u></b><br/><b>(Música de alerta ou agitação)</b></p> <p>Chega o tempo...<br/>Para nós escolhermos...</p> <p>Irmãos e irmãs timorenses<br/>De oeste até leste...<br/>Venham já...<br/>Venham olhar conforme o teu desejo.</p> <p>Todos nós viemos escolher para ser feliz...<br/>UNAMET abre o caminho para os timorenses.<br/>Lá nós vamos dar os nomes...</p> <p>Chegou o tempo...<br/>Para nós escolhermos...</p> <p>Para um futuro...<br/>Com paz<br/>Este é o teu direito</p> <p>Cada um de nós escolhe com a própria consciência...<br/>Para o futuro...<br/>Não tenha medo e ouça...<br/>Esta consulta para toda a gente</p> <p>Hoje é o melhor dia para nós podermos saber...<br/>Escolhe, olhe e determine!<br/>Através da voz de cada um de nós<br/>O que é que tu desejas?</p> |
| <p><b><u>10. Lahane Group - Loron Aban Hahu</u></b><br/><b><u>Ohin</u></b></p> <p>Loron aban hahu ohin</p> <p>Foin sae ho nurak sira<br/>Nudar fini rai timor nia</p>  | <p><b><u>10. Lahane Group - O Dia de Amanhã</u></b><br/><b><u>Começa Hoje / O Futuro Começa Hoje</u></b></p> <p>O dia de amanhã começa hoje<br/>Os jovens e os mais novos<br/>Como uma semente da terra<br/>Eles é que vão responder<br/>A Vida de Timor</p>  |

|  |   |
|--|---|
| <p>Sira maka rasik sei hatan<br/>Rai timor nia moris</p> <p>Balun sei oban an iha be laran<br/>Balun sei abai an iha loron laran<br/>No balun sei halai ain tanan<br/>Oinsa los hatuir sira hakarak</p> <p>Loron aban hahu ohin<br/>Rai timor sai oinsaa los<br/>Atu harii nasaun foun ida<br/>Tuir mundu ohin loron nian<br/>Buka malu haibur ba<br/>Timor oan mai hamutuk ona...2X</p> <p>Lia los paz no justisa<br/>Tuir lisan timor oan nia<br/>Buka malu hadame ba<br/>Hodi foti ita nia rai</p> <p>****</p> <p>Simu malu nudar maun ho alin<br/>Sei buka dalan diak no tulun malu<br/>Hametin unidade ita leet<br/>Ba futuru ita nia rai</p> <p><b>Coordenador do Grupo compositor:<br/>José Filipe Ximenes “Zeca” Smith</b></p> | <p>Alguns estão a mergulhar na água<br/>Alguns estão a secar-se no sol<br/>E alguns estão a correr com os peses<br/>descalços<br/>Como é que seguir a vontade deles</p> <p>O dia de amanhã começa hoje<br/>O que será de ser a terra de Timor<br/>Para construir uma nova nação<br/>Seguindo o mundo de hoje<br/>Juntam-se uns com os outros<br/>Timorenses vêm já unir</p> <p>A verdadeira palavra, paz e a justiça<br/>Seguindo o costume dos timorenses<br/>Procura-se perdoar uns aos outros<br/>Para desenvolver a nossa terra</p> <p>Dar as mãos uns aos outros como irmãos<br/>Para procurar um caminho a ajudar uns aos<br/>outros<br/>Fortalecer a unidade dentro de nós<br/>Para o futuro do nosso país</p> |
| <p><b><u>11. Grândola vila morena</u></b></p> <p>Grândola vila morena<br/>Rain fraternidade<br/>Povu ki'i krasik mak ukun<br/>Iha ó-nia laran, oh sidade<br/>Iha ó-nia lararn, oh sidade<br/>Povu ki'ik rask mak ukun<br/>Terra da fraternidade</p>  | <p><b><u>11. Grândola Vila Morena</u></b></p> <p>Grândola, vila morena<br/>Terra da fraternidade<br/>O povo é quem mais ordena<br/>Dentro de ti, ó cidade</p> <p>Dentro de ti, ó cidade<br/>O povo é quem mais ordena</p>   |

|  |  |
|--|--|
| <p>Grândola vila morena</p> <p>Iha lidun idak-idak, beun ida<br/>Em cadao rosto igualdade<br/>Grândola vila morena<br/>Terra da fraternidade</p> <p>Rain fraternidade nian<br/>Grândola vila, morena<br/>Iha ida-idak nia oinn haree nalu hanesan de'it<br/>Povu ki'ik easik mak ukun</p> <p>Iha ai-aziñeira ida nia mahon<br/>Ne'ebe la hatene ona nia tinan<br/>Hau jura há'u sei la'o ba nafatin<br/>Ho ó-nia hakarak, Grândola.</p> <p>Grândola, ho ó-nia hakarak,<br/>Há'u jura há'u sei la'o ba nafatin<br/>Iha ai-aziñeira ida nia mahon<br/>Ne'ebe la hatene ona nia tinan</p> | <p>Terra da fraternidade<br/>Grândola, vila morena</p> <p>Em cada esquina, um amigo<br/>Em cada rosto, igualdade<br/>Grândola, vila morena<br/>Terra da fraternidade</p> <p>Terra da fraternidade<br/>Grândola, vila morena<br/>Em cada rosto, igualdade<br/>O povo é quem mais ordena</p> <p>À sombra duma azinheira<br/>Que já não sabia a idade<br/>Jurei ter por companheira<br/>Grândola, a tua vontade</p> <p>Grândola a tua vontade<br/>Jurei ter por companheira<br/>À sombra duma azinheira<br/>Que já não sabia a idade</p> <p><b>Compositor: Zeca Afonso</b></p>  |
|  | <p><b><u>12. Cantemos o Novo Dia</u></b></p> <p>Cantemos o Novo Dia<br/>Olhai que vamos passar,<br/>Nosso canto é de verdade;<br/>Vinde connosco lutar,<br/>Nós somos a liberdade.</p> <p>A terra está toda em flor<br/>O céu é todo alegria.<br/>A nossa voz é de amor,<br/>- Cantemos o Novo Dia!</p> <p>Ó jovem que és cavador,<br/>Semeia, hás-de colher.<br/>A papoila é nossa flor,<br/>O trigo é nosso querer.</p> <p>Toda a palavra é de amor,<br/>A hora é nossa, confia,<br/>Nosso olhar tem mais fulgor<br/>- Cantemos o Novo Dia!</p> <p>Há seiva forte a brotar,<br/>Novas folhas a nascer,<br/>A Primavera a chegar,<br/>Os homens querem viver.</p> |

|  |   |
|--|---|
|  | <p>A juventude é mais moça<br/> Quando o amor principia<br/> Pois se a vida é toda nossa<br/> - Cantemos o Novo Dia!</p> <p><b>Compositor: Fernando Lopes Graça</b></p>   |
|  | <p><b>3. <u>Acordai</u></b></p> <p>Acordai<br/> acordai<br/> homens que dormis<br/> a embalar a dor<br/> dos silêncios vis<br/> vinde no clamor<br/> das almas viris<br/> arrancar a flor<br/> que dorme na raíz</p> <p>Acordai<br/> acordai<br/> raios e tufões<br/> que dormis no ar<br/> e nas multidões<br/> vinde incendiar<br/> de astros e canções<br/> as pedras do mar<br/> o mundo e os corações</p> <p>Acordai<br/> acendei<br/> de almas e de sóis<br/> este mar sem cais<br/> nem luz de faróis<br/> e acordai depois<br/> das lutas finais<br/> os nossos heróis<br/> que dormem nos covais<br/> Acordai!</p> <p><b>Música: Fernando Lopes Graça</b><br/> <b>Letra: José Gomes Ferreira</b></p> |

## **Anexo 2: Pedido dirigido ao sr. Berliku Lian Timur**

### **Guião de Entrevista**

Prezado Sr. Berliku Lian Timur,  
Espero que este email a vá encontrar bem.

No âmbito da minha investigação do Mestrado em Educação Artística do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, venho, por este e-mail, solicitar a sua disponibilidade para que possa fazer entrevista via online (Google Meet) comigo a falar sobre os surgimentos das canções da resistência timorense.

Os dados obtidos são confidenciais e serão utilizados no âmbito desta pesquisa. A sua participação é de extrema importância, e neste sentido, pede-se que responda de forma clara e direta a estas perguntas.

Com melhores cumprimentos,  
Tercísio Pinto

- 1. O que o motivou para escrever as canções da resistência?**
- 2. Qual é a primeira música que o senhor inventou?**
- 3. Todas as músicas inventadas pelo senhor foram ensinadas a outras pessoas?  
Se sim, a quem?**
- 4. Das músicas criadas pelo senhor, quais são as mais específicas de resistência?**
- 5. Que temas foram abordados essas músicas?**
- 6. Qual era o seu sentimento ao escrever e cantar as músicas da resistência na época da invasão?**
- 7. Quais os instrumentos musicais que usou para tocar e cantar as referidas músicas?**
- 8. Conseguiu gravar algumas músicas revolucionárias durante a época da invasão?**
- 9. Qual é o seu objetivo ao fazer as gravações?**
- 10. Como era o entusiasmo do povo e da FALINTIL ao ouvir as canções revolucionárias?**
- 11. Quais eram as canções da resistência mais cantadas durante o tempo da ocupação? Importa-se de descrever?**
- 12. Em que momento é que foram cantadas as referidas músicas?**

### **Anexo 3: Pedido de autorização dirigido à Coordenadora do Departamento de Língua Portuguesa da Faculdade de Educação, Artes e Humanidades da Universidade Nacional Timor Lorosa'e**

#### **Guião de Entrevista**

Prezada Coordenadora do Departamento de Língua Portuguesa, professora Dra. Eugénia de Jesus das Neves,

Espero que este email a vá encontrar bem.

No âmbito da minha investigação do Mestrado em Educação Artística do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, venho, por este email, pedir a sua autorização para aplicar, através de professores do CLP, um questionário a estudantes de duas turmas do 4º ano de licenciatura de Ensino de Língua Portuguesa.

Os dados obtidos são confidenciais e serão utilizados no âmbito desta pesquisa. A sua participação é de extrema importância, e neste sentido, pede-se que responda de forma clara e direta a estas perguntas.

Antecipadamente grato pela atenção dispensada, despeço-me com estima,  
Tercísio Pinto

#### **Identificação Pessoal**

Nome:

Sexo:

Idade:

Município:

#### **13. Gosta de ouvir as músicas?**

Ita gosta rona knananuk sira?

- a) Sim
- b) Não

#### **14. Que tipo de música é que costuma ouvir?**

Múzika ho tipu saida deit mak ita baibain rona?

- a) Hip Hop
- b) Música Rock
- c) Música Moderna
- d) Música Reggae

- e) Música Pop
- f) Música Resistência
- g) Música Erudita
- h) Outros

**15. Já ouviu algumas músicas da resistência? Se sim, quais são?**

Ita rona ona knananuk rezisténsia sira? Karik nune'e, dehak tok mai?

**31. Se responder sim. Dê alguns exemplos.**

Karik nue´e fo tok ezemplu ruma

**16. Conheceu essas músicas através de que meio?**

Ita hatene knananuk sira ne´e liu husi meu sa'ida?

- a) Familiar
- b) Amigos
- c) Rádio
- d) Televisão
- e) Associações Culturais

**17. Indique o que sente ao ouvir as canções revolucionárias e de resistência?**

Hatudu tok sa´ida mak ita ita sente bainhira rona knananuk rezisténsia sira?

- a) Justiça
- b) A unificação do povo
- c) Motivação e coragem

**18. Na sua opinião, qual a importância das canções revolucionárias e de resistência na luta pela independência?**

Knananuk revolusionária sira ne'e importante ka lae iha luta ba ukun rasik an nian?

- a) Muita Importância
- b) Importância
- c) Pouca Importância
- d) Nenhuma Importância

**a. Justificação da resposta.**

Justifikasaun ba resposta.

**19. Conhece a música “Foho Ramelau” e “Kadalak Sulimutu”? Quem é o autor dessas canções?**

Ita hatene knananuk “Foho Ramelau” no “Kadalak Sulimutu”? Se mak autor ba knanauk sira ne'e?

**a. Indique qual é o autor destas canções?**

Hatudu tok se mak autór ba knananuk sira ne'e?

**20. O que sabe sobre é o “Sa'he” Vicente Manuel dos Reis?**

Ita hatene konabá se mak “Sa'he” Vicente Manuel dos Reis?

**21. Conhece a marcha dos proletários “A Internacional” ou “Foti oin Kasian ho Atan Sira”?**

Ita hatene marxa ba servisu nain sira “A Internacional” ka “Foti Oin Kasian ho Atan Sira”?

**a. Qual a mensagem desta marcha? (Importa-se de descrever)**

Mensájen saida mak ita hetan husi marxa ida ne'e? Bele deskreve?

**22. Como estudante universitário e como cidadão acha que é importante saber essas canções?**

Nu'udar estudante universitáriu no sidadaun ida, ita hanoin importante ka lae atu hatene kle'an knananuk sira ne'e? Karik nune'e, tamba sá? Karik lae, tamba sa?

**a. Justificação da resposta.**

Justifikasaun ba resposta.

**23. Acha que é importante conhecer a história de luta pela libertação e as músicas da resistência para preservar a identidade cultural e patrimonial?**

Ita sente importante, atu hatene istria konabá luta ukun rasik na nian no knananuk rezisténsia nian atu prezerva identidade kultural no patimonial?

**11. 1. Justificação da resposta.**

Justifikasaun ba resposta.

**11.2. Acha que as músicas da resistência deverias ser:**

Tuir ita nia hanoin knananuk rezisténsia sira ne'e tenki ser:

**a) Ensinadas nas escolas**

- b) Inseridas no manual escolar
- c) Mais divulgadas
- d) Outros motivos (indique quais)

**12. Qual é a sua opinião geral sobre as canções da resistência?**

Oinsá ho ita nia hanoin jerál konabá knananuk rezisténsia sira?