

# COMUNICAÇÃO E DANÇAS POPULARES NAS FESTIVIDADES CERIMONIAIS DOS POVOS ASIÁTICOS E DE TIMOR-LESTE

## KOMUNIKASAUN NO DANSA POPULÁR IHA FESTIVIDADE SERIMÓNIAL HUSI POVO ASIÁTIKU NO TIMOR-LESTE

### *COMMUNICATION AND POPULAR DANCES IN THE CEREMONIAL FESTIVITIES OF THE ASIAN AND TIMOR-LESTE PEOPLE*

**Vicente Paulino\***

Universidade Nacional Timor-Lorosa'e (UNTL)

**Regina Pires de Brito\*\***

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

**Irta Sequeira Baris de Araújo\*\*\***

Universidade Nacional Timor-Lorosa'e (UNTL)

RESUMO: Pretendemos, neste artigo, falar sobre danças populares manifestadas pelos povos asiáticos e de Timor-Leste nas festividades cerimoniais. Esses povos utilizam as danças populares como meio de comunicação para fazerem chegar suas intenções aos espíritos da natureza. As danças populares que esses povos praticam são quase na sua maioria ligadas aos rituais de celebrações, fertilidade e invocação à natureza. Os povos asiáticos e de Timor-Leste

\* Doutor em Estudos de Literatura e Cultura/especialidade em Cultura e Comunicação pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Ulisboa), Lisboa, Portugal. Estágio Pós-doutoral na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, Brasil. Professor Convidado da Universidade Nacional Timor Lorosa'e (UNTL), Díli, Timor-Leste. Investigador do Centro de Estudos de Cultura e Artes da Universidade Nacional Timor Lorosa'e (UNTL), Díli, Timor-Leste. Investigador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa (IELT-FCSH-NOVA), Lisboa. E-mail: [vicentepaulino123@gmail.com](mailto:vicentepaulino123@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0215-9712>

\*\* Doutora e Mestre em Linguística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, Brasil. Estágio Pós-doutoral na Universidade do Minho (Uminho), Braga, Portugal. Professora Adjunta da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, Brasil. Coordenadora do Doutorado Interinstitucional Internacional (DINTER) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, Brasil, com a Universidade Nacional Timor Lorosa'e (UNTL), Díli, Timor-Leste. E-mail: [regina.brito@mackenzie.br](mailto:regina.brito@mackenzie.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0634-8572>

\*\*\* Doutoranda em Relações Interculturais pela Universidade Aberta (Uab), Lisboa, Portugal. Mestre em Educação e Movimentos Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Brasil. Professora do Departamento do Ensino de Língua Tétum (DELT) e pesquisadora do Centro de Estudos de Cultura e Artes (CECA) da Universidade Nacional Timor Lorosa'e (UNTL), Díli, Timor-Leste. E-mail: [barisaraujo@gmail.com](mailto:barisaraujo@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7292-3419>

têm consciência de que as suas relações sociais se associam às atividades folclóricas e ritualísticas. Por isso, que, neste artigo, procuramos abordar a relação que há entre a comunicação e a dança, identificar e descrever danças populares manifestadas nas cerimónias rituais agrícolas e ritual de dança da chuva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação. Danças populares. Dança da chuva. Ásia. Timor-Leste.

**RESUMU:** Hakarak, iha artigu ne'e, atu ko'alia kona-ba dansa populár sira ne'ebé manifestadu husi povu asiátiku no Timor-Leste iha festividade serimoniál sira. Povu sira ne'e uza dansa populár nu'udar meu komunikasaun ida hodi hatoo sira-nia intensaun ba espírito sira natureza nian. Dansa populár sira ne'ebé povu sira ne'e manifesta kuase maioria ligadu ba iha rituál selebrasaun, fertilidade no invokasaun ba natureza. Povu sira asiátiku no Timor-Leste iha konsiénsia ida katak sira-nia relasaun sosiál ne'e asosiadu liu ba iha atividade folklórika no ritualístika sira. Tanba ne'e, iha artigu ida-ne'e, buka aborda kona-ba relasaun ne'ebé iha entre komunikasaun no dansa, identifika no deskreve dansa populár sira ne'ebé manifestadu iha serimónia rituál agrícola sira nian no rituál dansa bolu udan.

**LIAFUAN-XAVE:** Komunikasaun. Dansa popular. Dansa bolu udan. Ásia. Timor-Leste.

**ABSTRACT:** In this article, we intend to talk about popular dances performed by Asian and Timor-Leste people in ceremonial festivities. These people use popular dances as a means of communication to convey their intentions to the spirits of nature. The popular dances that these people practice are mostly linked to rituals of celebrations, fertility, and invocation to nature. The Asian and Timor-Leste people are aware that their social relationships are associated with folkloric and ritualistic activities. In this article, we seek to approach the relationship between communication and dance, identifying and describing popular dances manifested in agricultural ritual ceremonies and rain dance rituals.

**KEYWORDS:** Communication. Popular dances. Rain dance. Asia. Timor-Leste.

## 1 INTRODUÇÃO

A dança é usada por povos do mundo como uma forma de expressar intenções particulares entre membros da comunidade com algo acreditado como superior. A dança é também considerada como uma comunicação que se manifesta, no sentido prático, nas trocas simbólicas e culturais. Ela permite que os indivíduos se manifestem de forma particular as suas emoções, no sentido de se libertarem das preocupações quotidianas. Além disso, a dança é uma prática social que promove a interação e a conexão entre as pessoas e a natureza.

O timorense tem consciência de que a realização de uma actividade folclórica associa-se sempre ao divertimento em que se apresenta “dahur cultural”. O “dahur” feito nas

cerimónias rituais – como por exemplo, na cerimónia de *sau-batar*, de consagração das casas sagradas e na cerimónia de “*loi-bosok – simu matak-malirin* – receber a frescura” – tem uma característica de especial relevo no contexto da “cultura ritual”, trata-se de uma manifestação espiritual que se encontra nas próprias práticas culturais.

O trabalho desenvolve-se em três partes. Começa por abordar relações entre comunicação e danças, pois, percebemos que a dança é uma arte de comunicação e a própria comunicação na dança é sempre realizada por meio de uma manifestação da materialidade simbólica do corpo que fala na dança. Segundo, falaremos sobre danças populares nas cerimónias rituais agrícolas. As danças populares são, em ocasiões diversas, consideradas como danças culturais e sociais. Por último, abordaremos sobre o ritual de dança da chuva.

## 2 COMUNICAÇÃO E DANÇAS

A comunicação é uma interação e um processo de troca que os seres humanos estão a realizar na sua convivência quotidiana. Dessa forma, a comunicação não é simplesmente ligada ao emissor e receptor, mas ela desempenha função de configurar os gestos na produção e interpretação de sentidos. Como no caso de dança, os sujeitos não são simplesmente emissores e receptores, mas são produtores de sentidos de acordo com os papéis assumidos. Logo, por um lado, a comunicação manifestada na dança produz uma ação de compartilhamento de sentidos entre sujeitos dançantes (dançarinos) e espectadores (aqueles que assistem a dança); por outro, a comunicação manifestada na dança é realizada por meio de uma materialidade simbólica (da produção de discurso com destaque estético) e é inserida em determinado contexto sobre o qual os sujeitos dançantes atuam e do qual comunicam entre eles. Portanto, aqui os sujeitos dançantes são construídos e direcionados para serem dialógicos na relação com o outro, reconhecendo a diferença como símbolo de união e de valorização da nossa sociedade humana.

As experiências artísticas da sociedade humana estão, no campo de estética e de comunicação, associadas às práticas culturais. As culturas com que praticamos são construídas e desenvolvidas segundo padrões simbólicos e que também são fundamentadas pelas estruturas de ação. Claro que esta ação é, no processo artístico, atuação humana regulada por quadros de sentidos e padrões simbólicos já preestabelecidos. Os padrões simbólicos que dão sentidos à produção cultural e artística são também considerados como elementos de representações sociais dos comportamentos estéticos manifestados coletivamente, particularmente, no que diz respeito às relações de comunicação e às relações de poder corporal e social simbólico estabelecidas na dança. Do mesmo modo, a dança como produto de cultura que sempre assume o seu papel como a mais universal e multifacetada forma de comunicação humana, isto é, a comunicação produzida na dança está associada sempre entre aqueles que criam e aqueles que participam nos receptáculos dessa criação, incluindo aqueles que participam como espectadores.

A dança é definida como parte integrante dos rituais de “celebração, fertilidade, iniciação, caça ou invocação à natureza, assemelhando-se em suas características mais elementares aos desenhos rupestres” (Silva, 2005, p. 81). É possível dizer que as danças são normalmente consideradas como manifestações culturais associadas às características religiosas. Por exemplo, no Egito, a dança era concebida e “apresentada por mulheres nos festivais dos deuses Ísis e Osíris, respectivamente nas épocas da enchente do Nilo e da colheita” (Silva, 2005, p.82); enquanto na Grécia, era muito utilizada nas peças teatrais – dando origem à tragédia – e em cerimônias de casamento, nas quais os movimentos circulares eram realizados pelos homens; e já em Esparta, “a dança era utilizada como proteção contra doenças e mortes, sendo dedicadas aos deuses e apresentadas por garotos nus, que baseavam suas ações em gestos de lutas” (Mendonça & Simões, 2009, p. 9).

Historicamente, “a dança não existe sem um corpo que necessariamente, por condição de existência, prossegue através de relacionamentos com o mundo por processos coevolutivos” (Spanghero, 2003, p.19). Significa que a comunicação na dança funciona através do corpo que se comunica com a alma, para que ela possa orientar a movimentação do corpo em cada segundos transmite a mensagem que a sociedade queria recebê-la. Ou seja, para que a comunicação na dança seja bem-sucedida quando

as informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (Katz & Greiner, 2001, p. 71)

Assim, o corpo é um icônico central do ser humano e com ela o homem realiza ações da alma. O corpo assume, segundo Merleau-Ponty (1990), um particular papel que permite construir inúmeras pontes em relação à dança e à comunicação corporal ou não-verbal. O corpo é, nos discursos comunicacionais, descrito como um instrumento que descrever a atividade humana, por isso que, segundo Foucault (2011), o corpo é o local onde se insere a microfísica do poder que por sua vez mostra “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, numa dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (Foucault, 2008, p. 136). E, se o corpo não adotasse a cultura na qual ele está inserido, certeza que fica desvalorizado na construção cultural. Digamos isso porque a dança na sua definição particular é uma manifestação cultural onde cada movimentação do corpo mostra a realidade da sociedade que a sua vivência particular e social associasse sempre à mãe-natureza acolhedora.

A dança é, acima de tudo, não buscar apenas o significado da mensagem transmitida por cada manifestação gestual do corpo, mas procurar manter a essência de sua relação com a criação da natureza humana. Isto é, manter o equilíbrio entre o homem e a natureza em uma

das danças realizadas. Para tal, é necessário ter “vontade comunicativo” (Gasparini & Katz, 2013) entre os participantes para garantir o verdadeiro performance da dança em sua totalidade. Ou seja, para ter uma performance verdadeiramente “belo artístico” ou “ideal estético”, segundo Hegel, “deve haver um acordo entre a subjetividade e o contexto, pois a obra deve dialogar com o público” (Hegel apud Siqueira, 2006, p. 86). A comunicação na dança é tecida por esse acordo e o diálogo entre participantes tem de ser ajustado de acordo com as transformações e mudança social da sociedade no mundo em forma de arte, pois como dizia Cândido (1972), “a arte é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (Cândido, 1972, 53). E isso faz-nos pensar que

a dança como composição de movimento pode ser comparada à linguagem oral. Assim como as palavras são formadas por letras, os movimentos são formados por elementos; assim como as orações são compostas de palavras, as frases da dança são compostas de movimento. Esta linguagem de movimento, de acordo com seu conteúdo, estimula a atividade mental de maneira semelhante, e talvez até mais complexa que a da palavra falada. (Laban, 1990, p. 31)

Portanto, na dança é precisa fundamentalmente a linguagem de movimento, estimulando a emoção de maneira associável à palavra formada pela linguagem oral e o fluxo rítmico da linguagem musical.

Dança é uma arte de comunicação, porque segundo Wayan Suarjaya (professor do Instituto Hindu Dharma Negeri Denpasar), na tradição balinesa:

Arte da tradição é sempre acompanhada por realizações das atividades religiosas na forma ‘*Panca Yadnya*’, que seja sempre apresentada, ou outras atividades religiosas. Arte de dança é uma das atividades da população [balinesa] que fortifiquem atividades religiosas e *budaya masyarakat* (tradição do povo) (...) dança é uma arte que tem forma de existir e a sua essência é fundamentalmente para manter os laços entre [ênfase adicionada] ‘Sang Pencipta’<sup>1</sup> com suas criaturas. Desse modo, a dança é uma arte que procure oferecer o que é belo no mundo ao ‘Sang Pencipta’, como alto reconhecimento ao ‘Tuhan’ (Deus)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ‘Sang Pencipta’ é ‘Senhor Criador’ do universo.

<sup>2</sup> A tradução foi feita por nós a partir do texto original em língua indonésia: “*Seni budaya selalu mengiringi kegiatan keagamaan baik dalam bentuk “Panca Yadnya”, yang dikemukakannya, maupu aktivitas keagamaan lainnya. Seni tari merupakan aktivitas masyarakat yang menunjang kegiatan keagamaan dan budaya masyarakat. (...)Tari merupakan seni yang dipersembahkan kepada Sang Pencipta, sebagai penghormatan tertinggi kepada Tuhan*”. Este trecho de informação foi buscado no “Seni tari dalam ritual dan budaya Bali”, disponível em <https://www.antaraneews.com/berita/374115/seni-tari-dalam-ritual-dan-budaya-bali> (acesso em 8/3/2024).

Para os balineses da Indonésia, danças são consideradas como um elemento fundamental da cultura e da comunicação ritual. Pois, com danças estabelecem comunicação com suas divindades supremas, espíritos de seus entes ancestrais e da natureza também. Por isso que Bali é conhecida mundialmente por essas suas danças tradicionais, como o *Barong* e o *Legong*, que são frequentemente apresentadas durante cerimônias religiosas e festivais. Os visitantes podem assistir a essas performances cativantes que contam histórias antigas e celebram a mitologia local. Normalmente, festas e eventos desempenham um papel crucial na vida dos indonésios, particularmente, dos balineses, proporcionando momentos de alegria e de celebração. O *Nyepi*, por exemplo, é conhecido como o *Dia do Silêncio* (*Hari raya Nyepi*, designado em língua indonésia), é uma das festividades mais notáveis em Bali. Durante esse dia, a ilha inteira fica parada sem movimentação de pessoas e de transportes públicos. Trata-se de um dia de silêncio e de meditação. Outro evento considerado sagrado por balineses é o *Hari Raya Galungan* (Grande dia de Galungan)<sup>3</sup>, que é celebrado para honrar a vitória do bem sobre o mal. Significa que nesse *Haria Raya Galungan*, os deuses descem à terra para tomar parte nos banquetes festivos com a missão de expulsar os espíritos malignos ao reino das trevas. Ou seja, celebrar o dia de Galungan é um momento único para honrar a criação do universo e seus respectivos *habitat*, trata-se de uma celebração ritual de agradecimento dos hinduístas ao criador *Sang Hyang Widhi e Dewa Bhatara*.

**Imagem 1:** Uma senhora balinesa está a preparar *sajian*<sup>4</sup> (à esquerda); e um senhor balines está a benzer *sajian* (à direita)



Fonte: Vicente Paulino, novembro 2023.

<sup>3</sup> Este *Hari Raya Galungan* é também celebrado por chineses residentes em Bali, conhecido por *Galungan China* (*Imlek*). A população local não proíbe as outras comunidades minorias, por exemplo, a comunidade chinesa a realizar suas cerimônias culturais e rituais sem apagar ou destruir a identidade cultural da população nativa balinesa.

<sup>4</sup> A palavra *Sajian* significa “comidas para deuses”.

O movimento corporal na dança é uma questão do poder de estimular a mente em direção à perfeição, embora não de maneira absolutamente perfeita, procura-se garantir o equilíbrio das relações íntimas entre o homem, o Deus e a natureza. Em busca desse equilíbrio, o homem que dança manifesta toda a energia para que o seu “movimento mostre-se como um poder independente que cria estados mentais frequentemente mais poderosos que a vontade humana” (Laban, 1990, p. 13). Se a dança é uma arte, então o corpo que dança seria uma manifestação de “amor pela arte” e de “acesso à cultura” (Santana, 2015), e isso faz-nos saber que o poder do corpo que tem na dança é um refinamento do discurso artístico na produção e reprodução cultural.

### 3 DANÇAS POPULARES NAS CERIMÓNIAS RITUAIS AGRÍCOLAS

As danças realizadas nas festas públicas – como *dabur*, *sama-hera* e *tebedai* – são na sua maioria praticadas nas cerimónias rituais agrícolas, que pelo facto têm a sua própria importância no fortalecimento da comunicação interna com seres invisíveis como um “diálogo de reconhecimento”. A posição transversal do conceito de “dahur” praticado na cerimónia, enquanto um produto de entretenimento, é definida e identificada de forma clara, para que o seu significado está sempre dentro da linha conceptual da cultura ritual. A expressão movida no “dahur” de *sau-batar* ou “colheita de arroz” é relacionada directamente ao aspecto de vida no campo de cultivo.

O *dabur* é uma dança de grupo, de carácter ritualizado e tem sua modalidade artística híbrida que fortifica a confraternização entre os participantes, é dançado entre homens e mulheres um pouco por todo o país, das planícies litorais chamadas “*fehan*” até das montanhas chamadas “*fobo*”. Por vezes, durante horas da cerimónia de alguns rituais, ou apenas diversão, os homens e as mulheres costumam celebrar com algumas danças específicas associadas à atividade agrícola, como no caso do ritual de “sau-batar” ou “colheita de arroz” ou na “construção e inauguração da casa sagrada”, dando as boas-vindas às novas colheitas (Paulino, 2019a e 2019b). No *dabur*, os participantes são homens e mulheres, estes cantam e fazem o movimento corporal em forma de círculo, movimentando os pés para frente e para trás e mudando de lugar. Os homens fazem *dadolin* (cantigas) e as mulheres respondem com refrão. Enquanto na dança *tebedai*, os elementos femininos tocam os *babadok* e os *dadir* com ou sem movimentos corporais. “O *tebedai* é geralmente classificada como uma dança feminina, é acompanhado pelo *bidu* masculino, realizado por um ou mais homens, que se movem livremente à frente, ao lado ou atrás das mulheres, ergendo a espada e emitindo gritos guerreiros” (Paulino, 2019b, p. 81).

Será que no *dabur* e no *tebedai* existe o movimento ritmado, usando a movimentação dos passos como uma experiência corporal em conexão com a alma? Para tal, recorre-se a ideias de alguns pensadores de dança, como John Martin em seu livro *The Modern Dance* (1933) define a dança como uma acção de *mover* o corpo, o sentido de *mover* é substância da

própria dança que vem da experiência corporal do ser humano. *Mover* não é encontrado apenas no respiratório corporal do ser humano no modo de sentir a vida, mas também uma expressão de toda a experiência emocional do próprio ser. Curt Sachs em *World History of the Dance* (1965) defende que a dança é um movimento rítmico, e dança não é apenas mover o corpo, porque mover em si não é suficiente para dar resposta sobre a essência de dança, mas a estilização do movimento deve ter contada como forma de dar a vida à dança. Quanto Corrie Hartong em *Danskunts* explica que a dança é a essência de alguns elementos associada a ela mesma. Dança é um movimento que vem do corpo dentro de um espaço, quer dizer que a dança é presenciada mesmo dentro do corpo dançarino que necessita espaço para fazê-la.

Alberto Osório de Castro descreveu o que acontecia em Timor por volta de 1912 com uma descrição generalizada sobre acontecimentos colectivos diversos no mesmo classificatório, dizendo que

há festas gerais dos povos timorenses, oferecendo de carne cozida ou assada dos animais sacrificados, acompanhadas de tebedai ante a uma-lulik da povoação, na ocasião do casamento dos régulos, na volta da guerra ou da “razia”, ao aparecer a espiga na seara de arroz ou no milheiral. (Castro, 1943 – obs cit. Cinatti, 1996, p. 39)

Ainda que, como diziam Campagnolo & Lameiras-Campagnolo (1992, p. 105):

há diferentes modalidades de exibição de danças bem como o vestuário utilizado reflectem na maioria dos casos temas do trabalho e da vida social timorenses, que seguem a ordem ritual. A diferenciação sexual na dança é nítida em Timor, com a excepção dos grupos em que a divisão masculino/feminino se esbate perante outras clivagens predominantes na organização e no funcionamento da sociedade.

A festa é como um todo que consiste num rito de fertilidade e que se apresenta também como um rito agrícola e um rito pesqueiro<sup>5</sup>, uma vez que os timorenses afirmam que sua realização acarreta sucesso na caça, na pesca e na agricultura. Dizem ainda que eles são herdeiros de seus antepassados caçadores, pescadores e agricultores. É por isso que durante de sua realização, mencionam algumas personalidades consideradas sagradas, por exemplo, Maromak (deus), rai-nain (espíritos da terra ou da natureza) e os espíritos dos ancestrais, que compõem a cosmovisão do mundo timorense. Estas realizações encontram-se também nas festas ritualísticas dos Ticuna e Tupi Guarani do Brasil (Faulhaber, 1999; Faulhaber, 2004), dos Rotenense e dos Timor Ocidental (Manek, 2015) e dos Toraja e Batak da Indonésia.

Na Indonésia a época de colheita é festejada com a *tari panen* (dança de colheita), é considerada como uma dança que reflecte sobre “*kehidupan petani* – a vida de agricultores”

---

<sup>5</sup> A este último, pode dizer-se que se realize anualmente na lagoa de Bee Malae, localizada na Aldeia de Sanirin – Balibo.

iniciada desde a preparação do terreno até o plantio de arroz. O fundamento de “*Tari panen*” é a manifestação e a demonstração de alegria da população local de Minangkabau que trabalha na agricultura<sup>6</sup>. Há ainda outras danças agrícolas, por exemplo, “*Tari Caping Ngancak*” do distrito Lamongam, “*Tari Manen Pare*” (*tari panen padi*)<sup>7</sup> do distrito Pandeglang – Província Kalimantan Tengah e “*Tari Bendrong Lesung*” da região Banten<sup>8</sup>, são danças tradicionais que reflectem sobre “*petani menanang da memanen padi*” – os agricultores que trabalham nas várzeas, desde o plantio até a colheita de arroz.

Portanto, nessas danças populares, o corpo é por sua natureza definido como

instrumento de comunicação na dança e revela toda uma história cultural, social, psicológica e biológica em seus movimentos. Movimentos coreografados ou não, atos e gestos do cotidiano deixam entrever aspectos da cultura na qual está inserido aquele que se move ou fica imóvel. (Siqueira & Siqueira, 2004, p. 63)

Aqui entendemos também que o corpo movido nas danças populares é denominado como “corpo cultural”, porque a sua relação orgânica associada à matéria e à forma de recepção mostra aparentemente a sua origem (Merleau-Ponty, 1990, p. 47). O corpo na dança é “portador das condutas simbólicas e da conduta do verdadeiro [que] propõe-me a tarefa de uma verdadeira comunicação e confere a meus objetos a dimensão nova do ser intersubjetivo ou da objetividade” (Merleau-Ponty, 1990, p. 51), porque ele é um instrumento que permite que um sujeito ou um indivíduo estabeleça uma ideia possível acerca do mundo simbólico e culturalmente constituído. Nesse sentido, o corpo tem adquirido o “significado por meio da experiência social e cultural do indivíduo em seu grupo” (Siqueira, 2006, p. 42), tornando-o como elemento constitutivo de vida onde é interpretado, valorizado e respeitado com várias leituras diferenciadas por sujeitos sociais distintos. Provavelmente que, em hipótese, todos esses sujeitos sociais distintos aceitam a

---

<sup>6</sup> Antigamente “*Tari panen*” realizada na cerimónia de colheita de arroz é para agradecer a deusa, mais conhecida por “*dewi padi* – deusa de arroz”. A cerimónia é realizada na noite com a procissão, levando uma “menina ainda virgem” como figura que simboliza a presença da “*dewi padi*”.

<sup>7</sup> “*Tari Manen Pare*” na era dos antepassados da população de Pandeglang costuma a ser realizada como sinal de agradecimento sobre a graça oferecida por Deus, como explica Sulaeman (um dos amantes da arte e da cultura daquela região) que no início, *Tari Manen Pare* é apresentada apenas na cerimónia de colheita de arroz, mas hoje, muitas vezes apresentada nos festivais culturais e artísticas. Esta dança é também apresentada na cerimónia de matrimónio e outras cerimónias específicas – veja <https://kalteng-cyberz.blogspot.com/2017/08/pola-gerakan-tari-bertemakan-petani.html?m=1> (acesso em 19/1/2018).

<sup>8</sup> “*Tari Bendrong Lesung*” é uma dança cultural e ritual que na sua realização usa-se o “*lesung*” e o “*alu*” como instrumentos de atracção. “*Lesung*” e “*alu*” são instrumentos tradicionais de “*penumbuk* – compressor ou dilatante” de arroz, feitos com madeira. Esta dança é uma das obras da arte tradicional da região Cilegon – Banten que reflecte sobre a alegria da população dessa região na celebração da época colheita. Na apresentação “*Tari Bendrong Lesung*” é acompanhada pelas canções como “*Mamanguan*” e “*Bajing Loncat*” – veja <https://www.negerikuindonesia.com/2015/09/bendrong-lesung-kesenian-tradisional.html> (acesso em 19/01/2018).

considerar o corpo e a dança como produto de produção e de afirmação da identidade cultural e que de uma forma geral são essencialmente definidos como parte do capital cultural da sociedade no contexto do poder simbólico (Bourdieu, 2001).

Nas aldeias em que estão agrupadas determinada comunidade da casa sagrada, pode-se, de facto, identificar um maior índice de trocas e cruzamentos de vários tipos de actividades que ocorrem no momento da realização de uma cerimónia cultural e ritual, como a de “*sau-batar*” (colheita do milho novo), ou a de “*ban uma ween*” (consagração da casa sagrada). É, portanto, o que se passa nas festas culturais e rituais é, todavia, comentado, reproduzido e lembrado à sombra de uma árvore na varanda da casa, na noite afora, por um grupo de amigos e familiares. Trata-se de um momento de prazer em que, fora do mundo e do tempo, onde os timorenses revivem o que o tempo e o mundo sendimentaram na sua alma de rural e que, por mais adequado que seja, importante é que se aflora num verso e numa canção (cf. Cinatti, 1996, p. 39).

Assim, por consideração, é natural que as práticas culturais de tipo folclórico são consideradas “dados culturais”, pois sua existência é sempre relacionada com a vida da comunidade rural, onde as trocas simbólicas e culturais são praticadas gradualmente. Porém, não obstante a ruralidade que caracteriza as práticas tradicionais, os processos através dos quais estes se institucionalizam, acontecem, na verdade, com base em cenários urbanos. Isto para dizer que, num certo modo, “toda a vida social timorense é semeada de festas culturais e religiosas, nas quais intervém geralmente o sacerdote gentílico” (Corrêa, 2009, p. 72) conhecido no estudo pós-colonial como “autoridade ritual”.

**Imagem 2:** Dahur no acto da cerimónia ritualística de sau-batar<sup>9</sup>



Fonte: Celeste Sequeira Tilmam, 2017.

<sup>9</sup> Fotografia foi cedida pela nossa interlocutora técnica Celeste Sequeira Tilmam que presenciou a cerimónio de sau-batar realizada no mês de abril de 2017, em Holarua, Same.

De um modo geral, danças como *dabur*, *tebedai*, *tebe-tebe*, incluindo as danças dos povos indonésios já mencionadas, são marcas de representação da identidade cultural. Mesmo que os gestos e movimentos também são construídos e aprendidos “diretamente no contato interpessoal, ou por imagens e representações veiculadas por meios de comunicação” (Siqueira, 2006, p. 42).

#### 4 RITUAL DE DANÇA DA CHUVA

A dança da chuva associa-se sempre ao rito de chamar a chuva, que na língua timorense tétum chama-se “*rituál bolu udan*<sup>10</sup>”. O ritual “*bolu udan*” na cultura timorense associa-se ao ciclo de experiência de vida norteada por dois ciclos: época da chuva e época seca. Portanto, a realização deste ritual é articulada com o labor do trabalho realizado no campo cultivado, e nesse ritual o *lia-na'in*<sup>11</sup> convida os espíritos dos montes e vales, espíritos das águas e das florestas a fazerem derreter a água do céu e da terra sobre os homens e seus respectivos campos de cultivo.

A dança da chuva é um tipo de dança ritual que é habitualmente executada por certas comunidades com a finalidade de propiciar chuvas para a colheita. O ritual da dança da chuva é parte de uma cerimônia em que são invocados os espíritos da terra e dos antepassados para trazer a chuva como também assegurar a abundância na colheita, a fertilidade da terra e espantar os espíritos que vivem perdidos pelo mundo. Na maioria dos rituais, os “dançarinos” personificam um ou mais espíritos um poder superior, e as expressões apresentadas na dança são, de forma alguma, gestos e movimentos cadenciados e ritmados. Os instrumentos utilizados na execução de dança da chuva são chocalhos de vários tamanhos e tipos, flautas e tambores. A dança possui um grande valor simbólico e até hoje é praticada nas Américas, na África, Austrália, Nova Zelândia e existem relatos que até no século XX eram realizadas também nos Balcãs por algumas sociedades que ainda mantêm traços animistas.

#### Imagem 3: Dança da chuva em Harar, na Etiópia

<sup>10</sup> “Ritual Chamar a chuva”.

<sup>11</sup> Senhor da palavra, ou seja, dono da palavra.



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Harar\\_Dance.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Harar_Dance.jpg)

A dança da chuva em Harar, na Etiópia, tem uma característica própria, porque a sua manifestação artística não é propriamente criada para fazer a precipitação de chuva. Trata-se de uma prática cultural e ritual em que se manifesta a convicção da comunidade etiopiana em relação ao pedido de chuva à Divindade Suprema para que Essa possa abençoar a solicitação, dando-lhe a chuva. Portanto aqui “a questão principal não se trata da verdade, mas saber porque esse algo se tornou verdade” (Peters, 2000, p.10) como resultado de um processo de produção cultural no ambiente social, e por norma, é ritualmente concebido pela razão da fé que a própria comunidade assume como herança cultural de seus ancestrais.

Na Indonésia, nomeadamente na cidade de Semarang, a dança da chuva é conhecida por “*Tari Ujungan – dança de solicitação*” e feita na época seca prolongada. Esta dança é buscada na história de agricultores que brigaram sobre águas, ficaram feridos e derramaram sangue até que a chuva caísse no céu sobre a terra; e foi nesse mesmo momento que surgiu esta dança da chuva. Na região de Karo (localizada mesmo na zona de Bukit Barisan) realiza-se sempre a dança da chuva, denominada “*Tari Gundala*” ou “*Gundala Karo*”, trata-se de uma dança que tem por função de “pedir a chuva” que na língua dos batakenses (dos Batak) chamar-se-lhe “*Ndilo Wari Udan*”. Na região Bayan – Lombok do Norte (Província de Nusa Tenggara Barat) é denominada “*Tarian Suling Dewa – dança dos deuses*”. Em Madura é conhecida por “*tari Okol Madura*”. No suco Cakru do posto administrativo Kencong Jember, a dança da chuva é designada por “*ritual ojung*” e no suco Dayak Ot Danun (Kalimatan Tengah – Borneo Sudeste) chamar-se-lhe “*Nyalu Ondou*”. Em Bali, particularmente no *Desa Seraya*, a dança da chuva é conhecida por *Gebug ende*. De um modo particular, é considerada como cerimónia “*ritual pemanggilan bujan*” realizada por agricultores no momento em que a seca prolongada é eminente (Gunarta, 2016; Bandem & Deboer, 1995).

Enquanto no Japão, a dança da chuva é denominada por “*Dança Taiko*”, é uma prece de pedir a chuva, e está a ser valorizada como património cultural japonês.

No Brasil, por exemplo,

a festa das Águas é o grande ritual dos pataxós. Os indígenas se preparam para ela com muita pintura e também muito ensaio. As danças e cantos são harmônicos, ritmados e profundos. Após dançar e cantar por horas, os indígenas vão para a mata: é hora de o Pai da Mata participar da festa, incorporando no cacique da aldeia. O ritual celebra a chegada das chuvas, que vai proporcionar a fartura na colheita da plantação dos indígenas. No final do ritual, todos os participantes são jogados na lama e depois na água do lago. O ato é para purificar o corpo. (Frazão, 2015)

Quanto aos nativos Javaé do Brasil, alguns estudos dizem que a dança das aruanãs,

desde que os humanos de baixo ascenderam do Fundo das Águas, os xamãs e a coletividade masculina responsabilizam-se em trazer, todos os anos, os aruanãs (*irasò*) – ancestrais que permaneceram morando no nível subaquático, em sua maioria – para conhecer o mundo “aqui de fora” e suas comidas diferentes. Cada aruanã é uma dupla de personagens rituais quase idênticos, que é “entregue” ritualmente a um casal com filhos, como um presente honrado, para que este se responsabilize por sua alimentação durante todo um ciclo anual, o qual se dá, em geral, paralelamente à estação das chuvas. Os aruanãs são considerados como um “bem de valor” (*nobõ*) e são transmitidos dentro das famílias, ao longo do tempo, idealmente através de uma linha de primogênitos, não importando o sexo. (Rodrigues, 2010)

Os povos originários Maia, na América Central, estão a dançar em passos marcados para pedir chuvas aos deuses e espíritos. Os Cherokee, dos Estados Unidos, até hoje realizam a cerimónia ritual para trazer chuva à terra com o intuito de combater a seca prolongada e de ajudar a comunidade a preparar seus terrenos agrícolas para plantarem seus produtos alimentícios. Os Cherokee também acreditam que a cerimónia ritual de trazer a chuva pode afastar os espíritos malignos que tentam destruir a natureza. Acreditam também que a chuva invocada por via ritual tem uma significância própria, pois está a chamar os espíritos dos antigos *caciques* que trazem águas aos seus descendentes que habitam a terra. O céu abre seu espaço e faz cair a água sobre a terra, e os Cherokee com espírito da fé recebem-na com alegria. É assim que define a “identificação do céu” (Vieira, 1999) em busca de intersecções dos saberes nos céus sobre águas divinas, alimentadoras de vida na terra (Corrêa, 2003).

Contudo, em Timor-Leste, no momento da celebração do ritual de pedir a chuva, inicia-se com (em algumas comunidades) a dança da chuva, como no caso da comunidade de Suai Loro, que oferece esta dança como uma forma de invocar os espíritos da água e dizem os *lia-na'in* que esta dança da chuva existe desde tempos remotos e a sua origem é desconhecida. Inicialmente, praticada por povos nativos com o intuito de pedirem aos Deuses ou aos Espíritos da Natureza o envio de chuva, continua a ser uma prática comum em Suai Loro.

Só com a chuva, o paraíso está à vista nos olhos humanos e ficam encantados com ela.

## CONCLUSÃO

A prática cultural folclórica *dabur* ganha novo espaço de atuação, pois não apenas é realizada nos eventos rituais, como também nas atividades comunitárias ligadas à diversão. Além disso, é considerada como um elemento cultural de Timor-Leste que precisa ser preservada e promovida em eventos culturais realizados pelas instituições ligadas à arte e à cultura.

A prática cultural folclórica *dabur* caracteriza-se pelas suas fortes ligações com a vida do campo e rural, que se preserve até agora. Assim, considera-se que o “dahur” proporciona uma positiva representação no quadro de afirmação da identidade cultural e elevação a um património, cuja responsabilidade de proteger cabe agora de todos nós a um nível local ao global.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bandem, I. M., & Deboer, F. E. (1995). *Balinese Dance in Transition Kaja and Kelod*. Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (2001). *O poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- Cinatti, R. (1996). *Um cancionero para Timor*. Lisboa: Editorial Presença
- Corrêa, A. P. (2009). *Gentio de Timor*. 2ª edição
- Castro, A.O. (1943). *A ilha verde e vermelha de Timor*. Lisboa: Agência Geral das Colónias.
- Campagnolo, H., & Lameiras-Campagnolo, M. O. (1992). *Povos de Timor, Povo de Timor: vida, aliança, morte*. Lisboa: Fundação Oriente; IICT, Catálogo de exposição, Museu de Etnologia,
- Cândido, A. (1972). A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, 24 (9), pp.803-809.
- Corrêa, I. N. (2003). *Interseções de saberes nos céus Suruí*. Dissertação de Mestrado. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Belém: UFPA.
- Faulhaber, P. (2004). As estrelas eram terrenas: antropologia do clima, da iconografia e das constelações Ticuna. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 47-nº 2, 379-425
- Faulhaber, P. (1999). A festa de *To'oena*: relatos, performance e etnografia Ticuna. In Oliveria Filho, J. P., *Amazônia em cadernos. Os Ticunas hoje*. Manaus: Ufam, pp.105-20
- Foucault, M. (2008). *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2011). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.

- Frazão, A. (15/10/2015). *Um ritual que celebra a chegada das chuvas e clama pela preservação da natureza*. <https://medium.com/jornalistas-livres/um-ritual-que-celebra-a-chegada-das-chuvas-e-clama-pela-preserva%C3%A7%C3%A3o-da-natureza-7323adeb8136> (acesso em 12/12/2017).
- Gunarta, I. W. A. (2016). Gebud Ende: ritual untuk memohon hujan. *KALANGWAN – jurnal Seni Pertunjukan*, volume 2, pp.34-40.
- Gasparini, I. & Katz, H. (2014). Comunicação entre dança e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador. *DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança*, 2(3), 51–66. <https://doi.org/10.9771/2317-3777danca.v2i2.7187>
- Katz, H., & Greiner, C. (2001). Corpo e processo de comunicação. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*, São Leopoldo, RS, v.3, n.2, dez.
- Laban, R. V. (1990). *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone.
- Mendonça, A. A. B. D., & SIMÕES, P.G. (2009). *A dança sob o olhar da comunicação: Uma análise do espetáculo “Geraldas e Avencas” do grupo “1º Ato”*. Disponível em <https://tigubarcelos.files.wordpress.com/2009/12/artigo-ariella2.pdf> (acesso em 8/3/2024).
- Martin, J. (1933). *The Modern Dance*. California: Dance Horizons, University of California.
- Manek, V. (2015). *Emat Tabakae Sisi: sebua tamasya ke akar asal di gunung Lakaan dan etika hidup komunitas adat Kobaliam di Belu - Timor*. Kupang: Penerbit Gita Kasih.
- Merleau-Ponty, M. (1990). *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papyrus.
- Silva, E. R. (2005). *Dança e pós-modernidade*. Bahia: EDUFBA.
- Sachs, C. (1965). *World History of the Dance*. New York: Norton.
- Spanghero, M. (2003). *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Paulino, V. (2019a). *Representação identitária em Timor-Leste: culturas e os média*. Porto: Edições Afrontamento.
- Paulino, V. (2019b). *Interpretação das figuras nas portas das casas sagradas timorenses*. Díli: Secretaria de Estado das Artes e Cultura/Ministério do Ensino Superior, Ciência e Cultura da RDTL.
- Rodrigues, P. de M. (03/2010), *Javaé*. <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/javae/2123> (acesso em 12/12/2017).
- Siqueira, D. C. O. (2006). *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados.
- Siqueira, D.C. O., & Siqueira, E. D. (2004). *O corpo que dança: percepção, consciência e comunicação*. *Logos*, 11(20), 61–75. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14675>

- Santana, S. B. P. (2015). A história e o refinamento do poder sobre o corpo na dança: Foucault e Laban. *XI Colóquio do Museu Pedagógico*, 14 a 16 de outubro de 2015, pp. 4395-4406.
- Samarão, L. (2006). Corpo e dança como marcas de cultura. *LOGOS 25: corpo e contemporaneidade*, ano 13, 2º semestre 2006, pp.1-3
- Peters, M. (2000). *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Vieira, F. (1999). *Identificação do céu*. Rio de Janeiro: Fundação Planetário da Cidade.

Direitos Autorais (c) 2024 Vicente Paulino, Regina Pires de Brito e  
Irta Sequeira Baris de Araújo



Este texto está protegido por uma licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Você tem o direito de Compartilhar - copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato - e Adaptar o documento - remixar, transformar, e criar a partir do material - para qualquer fim, mesmo que comercial, desde que cumpra a condição de:

Atribuição: Você deve atribuir o devido crédito, fornecer um link para a licença, e indicar se foram feitas alterações. Você pode fazê-lo de qualquer forma razoável, mas não de uma forma que sugira que o licenciante o apoia ou aprova o seu uso.

[Resumodalicença](#)

[Textocompletodalicença](#)