

Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2021)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Tecendo o (pós)colonialismo em Timor-Leste: o tais como objecto de memórias praticadas

Sandra Lourenço 

Como Citar | How to cite:

Lourenço, S. (2021). *Tecendo o (pós)colonialismo em Timor-Leste: o tais como objecto de memórias praticadas*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (54), 235-255. <https://doi.org/10.34619/hhbk-eyye>

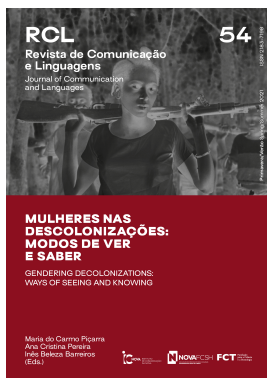
DOI: <https://doi.org/10.34619/hhbk-eyye>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2021)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Tecendo o (pós)colonialismo em Timor-Leste: o tais como objecto de memórias praticadas

Sandra Lourenço 

Como Citar | How to cite:

Lourenço, S. (2021). *Tecendo o (pós)colonialismo em Timor-Leste: o tais como objecto de memórias praticadas*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (54), 235-255. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1367>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Tecendo o (pós)colonialismo em Timor-Leste: o *tais* como objecto de memórias praticadas

Weaving (post)colonialism in East Timor: the tais as an object of practiced memories

SANDRA LOURENÇO

Investigadora independente

Factory Group, European Labour History Network

olissiponia@gmail.com

Resumo

O *tais* (*ikat*) timorense emerge de uma prática têxtil ancestral, exclusivamente feminina, que passa oralmente e por demonstração de mãe para filha, neta ou nora, firmando-se em experiências colectivas e individuais. Se a complexidade tecnológica e a diversidade estilística regional têm sido analisadas de modo aprofundado no contexto da reconstrução de Timor-Leste, ainda que de forma escassa e circunscrita, as políticas da memória inscritas no e veiculadas pelo têxtil na sua relação com a arte contemporânea e a curadoria são praticamente inexistentes. Como objecto de herança cultural intrínseco à história do território, e como objecto artístico, sagrado e quotidiano sujeito a diversas transformações, o *tais* conta muitas histórias: as pré-coloniais, as coloniais e as neo-coloniais. Conta ainda histórias no feminino, materializando-se, nesse sentido, como um objecto do passado, presente e futuro. *Como e quando* foram essas histórias alteradas e sobrepostas? Que imaginários são colocados em prática? E de que forma podem resgatar um passado e relacioná-lo com o futuro? Neste artigo foco-me em duas perspectivas curatoriais que tratam de maneira distinta o *tais* como matéria referencial: a exposição histórica,

Textiles of Timor, Island in the Woven Sea (2014-15) e a exposição contemporânea, *Elastic/Borracha/Elástico* (2014). Através do conceito memórias praticadas conduzidas pelo próprio *tais*, na primeira exposição, exponho camadas dos tempos colonial e neocolonial que dão continuidade à temática da exposição, destacando aspectos ambivalentes da memória colectiva timorense; na segunda exposição, incido em práticas contemporâneas que re-centram o poder imagético e ancestral do *tais*, reforçando a sua contemporaneidade. Destas análises, resultam questões incontornáveis para um debate actualizado em torno das memórias dos sujeitos e objectos colonizados. *Tais* | memórias praticadas | tecedeiras | arte contemporânea | curadoria | exposições

Palavras-chave

Abstract

The Timorese *tais* (*ikat*) emerges from an ancestral textile practice, exclusively feminine, which passes orally and by demonstration from mother to daughter, granddaughter or daughter-in-law, establishing itself in collective and individual experiences. If the technological complexity and the regional stylistic diversity have been analysed in depth in the context of East Timor reconstruction, albeit in a scarce and circumscribed manner, the politics of memory inscribed in and conveyed by the textile in its relationship with contemporary art and curatorship are practically non-existent. As an object of cultural heritage intrinsic to the history of the territory and as an artistic, sacred, and everyday object subjected to various transformations, the *tais* conveys many stories: the pre-colonial, the colonial and the neo-colonial. It also conveys women's stories, materialising, in that sense, as an object of the past, present, and future. *How* and *when* those stories changed and overlapped? What imaginaries are put into practice? And how can they redeem a past and relate it to the future? In this article, I focus on two curatorial perspectives that deal with the *tais* as material reference in a different manner: the historical exhibition, *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea* (2014-15) and the contemporary exhibition, *Elastic / Borracha / Elástico* (2014). Through the concept of practiced memories conducted by the *tais*, in the first exhibition, I expose layers from the

colonial and neo-colonial periods that somehow continue the theme of the exhibition, emphasising ambivalent aspects of Timorese collective memory; in the second exhibition, I consider contemporary practices that relocate the imagery and ancestral power of the *tais*, reinforcing its contemporaneity. This analyses result in compulsory questions for an updated debate around the memories of colonised subjects and objects.

Keywords

Tais | practiced memory | weavers | contemporary art | curatorship | exhibitions

Se um pequeno número de imagens, como representações de “antepassados” ou “crocodilos”, pode parecer testemunhar a sobrevivência de mitos antigos, um número muito maior parece ter caído no esquecimento colectivo.

Pierre Dugard, “Um motivo pode esconder outro”, 2020

Introdução: intermitências da memória

Memórias praticadas são aqui entendidas, por um lado, como processos de rememoração catárticos, simbólicos e subjectivos, activados no contexto expositivo histórico e, por outro lado, como processos de mobilização de memórias e imaginários artísticos no espaço expositivo contemporâneo. Em vista disso, a palavra *praticadas* não significa o fim da ação da memória, antes que a sua dinâmica, neste contexto específico, é caracterizada por intermitências (perda, recuperação, perda) associadas ao próprio têxtil.

Para a elaboração do conceito, inspirei-me na “mobilização da memória” proposta em *Women Mobilizing Memory* (2019), editado pela teórica da pós-memória, Marianne Hirsch, e membros do grupo *Women Mobilizing Memory*.¹ Nele, mobilizam-se memórias de histórias violentas de e sobre mulheres, para iniciar um novo ciclo como resultado de uma colaboração transdisciplinar. O grupo parte de vários movimentos feministas dos últimos anos (*MeToo*, direito ao aborto na Argentina e Irlanda, movimentos estudantis no Chile, entre outros) e procura interligá-los com a viragem transnacional e transcultural dos estudos da memória no início da década de 2000. Esta viragem envolveu contestar narrativas oficiais e resgatar múltiplas memórias de outros sujeitos, objetos e de outras

¹ Ayse Gül Altınay, Maria José Contreras, Marianne Hirsch, Jean Howard, Banu Karaca e Alisa Solomon, figuram como editoras da publicação. Cf. Hirsch *et. al.* *Women Mobilizing Memory* 2019.

culturas até então negligenciados. Partilham-se testemunhos de experiências traumáticas, histórica e culturalmente distintas, como uma teia de solidariedade que apreende e re-imagina, que partilha e dissemina. Essa teia espraia-se na análise de, entre outras práticas, objectos, memoriais, questões museológicas, caminhadas em colectivo, conferências, exposições, performances, etc. É dentro deste quadro metodológico que analiso o *tais*, como objecto memorialista, onde vestígios pessoais e colectivos se entrecruzam.

O *tais* é um pano tecido originalmente em algodão, em tear de cintura, denominado, na língua oficial tétum, como *tais mane*, quando usado pelos homens, e como *tais feto*, quando usado pelas mulheres. Tem uso cerimonial em ligações matrimoniais e sociais e em rituais funerários e sagrados. A complexidade dos padrões e das cores varia, dependendo da região e da linhagem do clã, e a sua qualidade determina a hierarquia social da família (Barrckman 2008; Niner 2009; Soares 2015; McIntosh 2020). Linda McIntosh (2020, 86) descreve que o *ikat* em teia, também chamado *futus* em tétum, “é uma técnica que requer que sejam atadas secções específicas de uma urdidura com tiras resistentes à água antes de a colocar no tear. Um padrão de duas cores requer que a teia seja atada apenas uma vez, mas os fios podem ser imersos num corante múltiplas vezes”. Trata-se de um processo tão intrincado quanto trabalhoso. Presume-se que a tecelagem de tear tenha entrado na ilha de Timor através de fluxos migratórios austro-nésios há cerca de 2,500 anos (Bellwood 1996).

É, neste sentido, um artefacto, objecto de comunicação e referente simbólico de práticas e imaginários socioculturais timorenses, hoje um símbolo nacional. É também paradigma do que conceptualmente designo como memórias praticadas, conduzindo a (re)encontros artísticos com um tempo pré-colonial com o qual os diferentes colonialismos interferiram e que, parcialmente, deturparam.

Ao longo do tempo a prática do *tais* foi-se transformando, o que se acentuou ainda mais com o domínio indonésio (1975-1999), que restringiu o acesso ao território, levando Geoffrey Gunn a denomina-lo de “intervalo etnográfico” (2007). Porém, com a independência, no início da década de 2000, há um recrudescimento desta prática. A sua recuperação deu-se, por um lado, com a intervenção de coleccionadores, da ONU e das Organizações Não Governamentais, como a Timor Aid (1998) e a Fundação Alola (2001); por outro, com a criação de grupos de tecedeiras, alguns integrados na Cooperativa Lo’ud (2007), e com a prática de artistas, investigadores e curadores.

Neste artigo, detenho-me no segundo grupo, reflectindo sobre o que significa e o que implica essa recuperação num contexto museológico e sobre as dinâmicas conceptuais e processuais que ressurtam quando a arte contemporânea e o mundo do têxtil se cruzam. O *tais* tem integrado exposições em formatos diversos, que vão desde abordagens monográficas e/ou históricas respeitantes às variações tecnológicas² de cada re-

² As palavras *tecnológica/tecnologia* substituem, por vezes, a palavra *técnica* no contexto da tecelagem.

gião e a colecções de museus e particulares — sobrepondo-se frequentemente as duas — a outros enquadramentos que convocam a sua relação com as práticas artísticas contemporâneas.³

Textiles of Timor, Island in the Woven Sea (2014-15), produzida pelo Fowler Museum da Universidade da Califórnia (UCLA), e *Elastic/Borracha/Elástico* (2014), decorrente de uma residência itinerante por Timor-Leste, tiveram, subjacentes às suas tipologias, tempos distintos: a primeira abordou a tecelagem como referente cultural de união entre as diferentes comunidades timorenses a partir de uma memória do passado colonial timorense; a segunda interligou têxtil e arte contemporânea, perspectivando o futuro. Uso-as, aqui, como meta-objectos que me permitem entrar no objecto propriamente dito, o *tais*, e tecer a partir daí várias leituras sobre ele.

Em *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea*, começo por analisar vicissitudes locais e globais, suscitadas pela temática da exposição, que inevitavelmente alteraram os procedimentos da concepção do têxtil, centrando-me nalguns aspectos das governanças coloniais, portuguesa e indonésia. Nesse seguimento, dou particular atenção a um subnúcleo da exposição que incluiu relatos de tecedeiras que rememoram a importância do têxtil nas suas vidas, e a experiência traumática da ocupação militar indonésia e o seu papel activo (ou não) nas Forças Armadas de Libertação Nacional de Timor-Leste (FALINTIL), sob alçada da Frente Revolucionária de Timor-Leste Independente (FRE-TILIN). Algumas são mulheres que formaram grupos procedentes dos movimentos de resistência, no conflito com a Indonésia, para dar continuidade à produção têxtil.

Em *Elastic/Borracha/Elástico*, abordo projectos artísticos que trabalham sobre a prática têxtil enquanto legado de memórias ancestrais num contexto geopolítico, readaptando-o às linguagens contemporâneas. As práticas desenvolvidas numa residência colaborativa permitem problematizar as categorias “tradicional”⁴ e contemporâneo, as várias leituras a elas subjacentes — suscitadas pelo próprio diálogo entre tecelagem e arte contemporânea — e o reposicionamento do *tais* no contexto expositivo. A exposição possibilita ainda transpor fronteiras e acentuar a pertinência do mundo têxtil nas últimas décadas.

2. *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea*: tecendo histórias e memórias

Comissariada por Joanna Barrkman e Roy Hamilton, em 2014-15, *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea*⁵ enquadrou-se na tipologia histórico-monográfica com foco nos

³ Este artigo é parte integrante de um projecto de investigação em curso, que procura compreender o significado desta prática e de outras práticas de tecelagem dentro de um quadro dos colonialismos português, britânico e neerlandês, e da sua intersecção com a arte contemporânea.

⁴ A noção “tradicional” e o seu correlativo “tradição” serão sujeitos a discussão, por isso, ao longo do artigo utilizo aspas sempre que as refiro.

⁵ Patente de 7 de Setembro de 2014 a 4 de Janeiro de 2015. A exposição deu origem ao catálogo com o mesmo título. Roy Hamilton, Roy e Joanna Barrkman, *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea*, 2015.

têxteis “tradicionais” de Timor-Leste e de Timor Ocidental.⁶ A exposição teve como fundo temático a disputa pelo controlo de Timor desde o século XVII pelos poderes colonizadores português e neerlandês, culminando na divisão definitiva do território em 1913, com a zona oriental (Leste) sob o domínio de Portugal e a ocidental sob o domínio dos Países-Baixos (Barrkman e Hamilton, 2015). A mostra pretendia reforçar que, apesar desta divisão, as relações sociais e identitárias inerentes à prática têxtil, bem como a diversidade artística regional, perduraram como factor de união entre as duas partes da ilha, mesmo depois da passagem de Timor Ocidental para o domínio indonésio (1949) e da ocupação militar de Timor-Leste pela indonésia (1975-1999), no momento da descolonização portuguesa.

Mais de uma dezena de estilos artísticos foi apresentada nos panos de Biboki, Suai Loro, Camenaça, Marobo, Oecusse, parte deles pertencentes ao espólio do museu que foi sendo adquirido por intermédio de coleccionadores,⁷ o que significa expor têxteis de grande qualidade. Cada pano contou uma história e, nesse sentido, são fragmentos de um todo que desconhecemos. A memória que o museu convocou do passado colonial da ilha possibilitou mobilizar outras memórias, outros *tais* e outras narrativas do passado e presente.



Imagem 1
Textiles of Timor, Island in the Woven Sea. Fowler Museum-UCLA, ©Don Cole, 2014. Cortesia do Fowler Museum-UCLA.

⁶ Apesar do cariz predominantemente histórico da exposição, a programação do Fowler Museum é, em larga medida, transdisciplinar, intersectando arte contemporânea, história e etnografia de culturas africanas, asiáticas, do Pacífico e indígenas das Américas.

⁷ Confirmado em conversa com Gassia Armenian, curadora, a 31 de Março de 2021, e divulgado no *site* do museu em <https://www.fowler.ucla.edu/collections/home/> (acesso a 22/02/2021).

Do ponto de vista do colecionador Peter ten Hoopen (2020,11) “o fim da idade do ouro do *tais* situa-se entre 1850 e 1950”. Este período coincide com um primeiro momento que, gradualmente, influenciou a produção têxtil, o *design* e o próprio uso do *tais*, até então maioritariamente direccionado para cerimónias e rituais, ou para trocas que ocorriam entre famílias (Niner, 2009). Corresponde ao alargamento do comércio entre os impérios coloniais desde a segunda metade do XIX, prolongando-se pela primeira metade do século XX, e com uma administração mais firme da colonização portuguesa. Algumas dessas mudanças foram observadas por agentes coloniais portugueses colocados em “Timor Português”.⁸ A descrição do capitão José Simões Martinho (1943, 172) confirma o impacto das importações nos têxteis:

Durante largos anos, a não ser as linhas de côr e o retrós para desenhos e figuras dos *tais* e *sarões* e o pano para as cabaia, que eram importados, o material do seu vestuário preparava-o o indígena na respectiva aldeia. Veio o comércio. E o *tais*, em cujo fabrico se empregavam muitas mulheres, foi passando de moda substituído pela *lipa* de algodão, tecida na Holanda e hoje em Java e no Japão.

Aliás, o *design* dos panos da década de 1950, produzidos durante o período do Estado Novo (1933-1974), e que integram hoje a colecção do Museu Nacional de Etnologia, incluem inscrições de ofertas a administradores coloniais e desenhos de influência ocidental (também portuguesa). Na seguinte citação, Ruy Cinatti (1987,14) critica essa conversão ao “gosto europeu:”

Com grande espanto meu os motivos figurados nada tinham de timorense. Exemplificavam nada menos do que cortes, angelicais, candelabros e flores (...) meras cópias de modelos europeus da mais provecta banalidade ou do não menos provecto gosto missionário de tanto agrado entre a população feminina metropolitana e timorense convertida (...) o seu gosto imagético modificara-se ou fora suplantado pelas preferências das “senhoras malais”, as europeias.

⁸ Um arquivo antropológicamente trabalhado por Ricardo Roque (2010, 2011, 2012, 2014, 2017), nomeadamente sobre a forma como estes agentes registaram os rituais timorenses numa sociedade predominantemente oral.

Imagem 2

Pano, algodão tecido manualmente em tear horizontal, 176 x 70,5cm. Inscrição “OFERTA LAUTÈM 1952”, ao ministro do Ultramar, Sarmiento Rodrigues. Colecção do Museu Nacional de Etnologia, Lisboa. Cortesia do Museu Nacional de Etnologia, António Rento.



Efectivamente, a assimilação de bordados, pontos de cruz e iconografia cristã, ensinados por freiras católicas portuguesas às tecedeiras timorenses, é mencionada por Barrkman (2013, 2015), Rosália Soares (2015) e pela artista Maria Madeira (2018), as três destacando a região de Oecusse como o local onde os motivos ocidentais e a imagética autóctone (antropomórfica, zoomórfica, geométrica) mais se misturam na produção têxtil. Mas, ontem como hoje, a influência europeia não é generalizada, nem tampouco bem aceite noutras regiões. Soares (2015,17) salienta essa diferença quando refere o valor cultural do *tais* e a hierarquia qualitativa subjacente “à estrutura, técnica, cor e *design*,” de cada distrito, subdistrito e comunidade. O *tais* de influência europeia é mesmo considerado “de terceira categoria” no distrito de Lautém.⁹



Imagem 3

Pano feminino, algodão tecido manualmente em tear horizontal com motivos antropomórficos e fitomórficos, 140 x 70cm, 1952. Doação de Ruy Cinatti. Colecção do Museu Nacional de Etnologia, Lisboa. Cortesia Museu Nacional de Etnologia, António Rento.

⁹ Esta particularidade foi referida por Andresa Ferreira e Kelly Silva (2016) no contexto das suas análises sobre as colecções da Fundação Alola e da Timor Aid.

Para além do período que vai de 1850 a 1950, outros dois momentos mudaram de forma drástica a produção e a qualidade dos panos: o turismo, na década de 1960, e a ocupação indonésia (1975-1999). A propósito do impacto do turismo, Cinatti (1987, 15-16) afirma que “ainda incipiente em 1962 foi acompanhado de um fomento artesanal para fins comerciais, por vezes de imitações mal confeccionadas no que diz respeito ao têxtil, quando se poderia ter investido na recuperação de formas e motivos culturais esquecidos”. Tal potencializou o reconhecimento do têxtil, originando uma produção em massa com apoio oficial, à qual se juntou a apreciação dos mercados numa procura por vezes ilegal (Silva e Sousa 2015). Foi este um segundo momento de mudança que iniciou o processo de industrialização do *tais* e, conseqüentemente, o declínio da sua qualidade, um ponto de não-retorno, acelerado pela ocupação indonésia. A indústria do têxtil, incentivada a nível nacional, ainda hoje suscita ambivalência na sociedade timorense, como reconhece Maria Madeira. Por um lado, permitiu transformar-se numa fonte de rendibilidade mas, por outro lado, é lamentado por tecedeiras idosas para quem a tecelagem manual representa a sua própria identidade cultural (conversa com a artista, em Abril de 2021).

O terceiro momento que marca a história do declínio do *tais* é o do neocolonialismo indonésio. Sob a premissa “unidade na diversidade”, o neocolonialismo indonésio começou com a invasão militar da ilha tendo em vista a expansão territorial, integração e desenvolvimento. As populações timorenses foram “expulsas das suas terras, os objectos ligados aos seus cultos queimados, espoliadas dos seus bens em campos de concentração — posteriormente transformados em vilas e quintas de desenvolvimento” (Forshee 2020; Shepherd, 2014, 13). Quando não destruídos pelos militares indonésios, os têxteis foram, então, integrados na lógica de mercado e adaptados às forças das circunstâncias, tornando-se esses militares os principais compradores. Motivos decorativos como insígnias e outros símbolos indonésios foram tecidos nos panos (Hoopen, 2020, 18), outro exemplo da ambivalência como um sentimento constante na sociedade timorense concernente aos poderes coloniais. Contrapondo esta postura, as tecedeiras timorenses usaram a língua tétum e o português no *design* dos têxteis como acto de resistência à ocupação indonésia, sendo que a utilização das duas línguas chegou mesmo a ser incorporada pela indústria têxtil (Barrkman 2008; Niner 2008; Madeira 2018).

Tal ambivalência tem sido um debate em núcleos familiares e sociais, afirma Maria Madeira (2018, 93), entre a “percepção de que a longa presença portuguesa foi destrutiva e não respeitava os costumes ancestrais timorenses, e as evidências que mostram que as mudanças mais marcantes ocorreram com a invasão indonésia em 1975.”

Cada um destes três momentos encerra em si outras histórias ainda por revelar. Um dos aspectos mais intrincados do pós-independência timorense é, a meu ver, a ambivalência que em camadas percorre a sociedade quanto ao seu passado colonial. Uma maneira de a desintricar e de a compreender melhor passará por focar a atenção na forma como essa ambivalência se inscreve no *tais*. Enzo Traverso (2005) recorre a vários exemplos, como o Holocausto, crise do historicismo e descolonizações, para problematizar sobre os

diferentes modos de usar o passado, estabelecendo nesse processo uma distinção entre memória (individual e colectiva) e história: a primeira é subjectiva, variável, selectiva, filtrada pelo presente; a segunda deverá procurar compreendê-la de forma crítica. O que as une é o passado como matéria comum dentro de uma tensão dinâmica.¹⁰ Os usos que se dão ao passado, em Timor-Leste, misturam por vezes momentos históricos e memórias, podendo ser vistos dentro da sua subjectividade, como reinvenções para o reforço da identidade cultural, para a necessária reparação e para um distanciamento da história colonial.¹¹ Tal é particularmente visível no têxtil timorense, em que o passado é tecido organicamente no *tais*, entrelaçando histórias, crenças e saberes.

3. *Perda e Retorno: entre rememoração e práxis de resistência*

Um dos núcleos da exposição *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea*, intitulado *Loss and Return* [Perda e Retorno], centrou-se nas histórias pessoais das tecedeiras Falaluku, um dos grupos etnolinguísticos do município de Lautém, reunidos por Jill Forshree.¹² O próprio subtítulo prenuncia a temática dos relatos: perda de autonomia, perda de liberdade, perda de memória, perda de poder sobre o têxtil, e o retorno gradual de todas essas perdas. A causa é, efectivamente, a ocupação indonésia (também rememorada), e um dos efeitos desse retorno é a recuperação de uma prática que continua em risco de desaparecer. Ambos estão implícitos tanto nos testemunhos das tecedeiras em vídeo, como nas observações de Forshree (2020) sobre a resistência destas mulheres. Neles é revelada a violência dos indonésios, mas também a violência da própria guerrilha timorense contra a população. Como demonstra o testemunho de Luísa de Jesus:

Durante a guerra com a Indonésia, os combatentes da FRETILIN queimaram as nossas casas. Se nos encontrassem na floresta, matavam-nos imediatamente. Os indonésios também nos culpavam, dizendo que conspirávamos com a FRETILIN. Se quiséssemos ir aos coqueiros, tínhamos que ir com uma patrulha do exército indonésio. Quando íamos às nossas hortas, víamos que a FRETILIN tinha roubado as nossas colheitas (...) Agora

¹⁰ Para uma recensão do livro, ver Pontes (2011) em <https://journals.openedition.org/lerhistoria/1546> (acesso a 25/05/2021).

¹¹ A tensão provocada pela ambivalência bem como a revisitação de um tempo pré-colonial e da colonização portuguesa, por vezes sobrepostas e ficcionadas, encontram-se na literatura do timorense Luís Cardoso, “como se a memória recorrente da violência indonésia se tenha tornado demasiado pesada de suportar”. Ver Soares (2011, 129).

¹² Parte destes testemunhos já tinha sido mostrada na exposição, *Weavers' Stories from Island Southeast Asia* (2010), comissariada por Roy Hamilton, também no Fowler Museum, que incluía relatos de tecedeiras das Filipinas, Indonésia e Malásia. A convergência de testemunhos de vários locais do sudeste asiático indica que estas mulheres experienciam emoções e desafios idênticos em relação à tecelagem. O que distingue, acima de tudo, os relatos de Timor-Leste dos outros é a experiência da ocupação militar indonésia. O que não significa que, nos outros contextos, estas e outras mulheres de comunidades rurais não tenham vivenciado (ou vivenciem) violência, por exemplo, quando procuram impedir a privatização das suas terras por grandes corporações, fazendo-se valer, por vezes, da prática têxtil como acto de resistência. O documentário *Our Mothers Land* (2020) produzido pelo The Gecko Project e Mongabay, trata desta temática em três locais da Indonésia: nas montanhas Kendeng, na província central de Java, região Mollo em Timor Ocidental, e no distrito de Banggai na província Central de Sulawesi. Online em <https://www.youtube.com/watch?v=xwro9TsU2mE> (acesso a 02/05/2021).

que temos independência, podemos ir para onde quisermos. Não temos mais medo de ninguém (2015).¹³

Os mitos são representativos da importância que a cosmologia e a natureza têm para as comunidades que habitam Timor.¹⁴ O relato de Luísa de Jesus revela ainda como as suas memórias estão emocionalmente interligadas à presença do animismo nas crenças recontadas pelos antepassados e associadas ao seu clã através dos têxteis.

Desde o tempo dos nossos antepassados, este pano já era sagrado. Esta cor vermelha, é a cor da cabeça da cobra. Quando trouxeram a cobra, os antepassados copiaram as cores e os padrões directamente de seu corpo. Quando o ikatting foi feito, os nossos antepassados carregavam a cobra num pano junto com sete grãos de arroz e um ovo (...) Só pertence ao nosso clã, ninguém mais pode ficar com ele. Usamo-lo apenas para fazer rituais ou para fazer oferendas ao espírito da cobra (2015).

Para Forshee, os relatos das tecedeiras reúnem informação histórica crucial sobre a luta pela sobrevivência e, nomeadamente, de como os têxteis eram onnipresentes nessa luta. Aludindo ao testemunho de Joanina Marques, Forshee (2020, 42-43) relata:

Mana Joanina relatou que, pouco depois da invasão indonésia, ela e família juntaram os seus pertences e fugiram para o Monte Matebian. Durante os oito meses em que viveram numa caverna, a família encontrou algum conforto nos vinte panos tecidos que Joanina levou para a montanha (...) Mana Joanina foi uma combatente decidida e resiliente ao longo de toda a ocupação indonésia. Ganhou fama entre os refugiados no Monte Matebian como ‘Bi Alak’, um termo honorífico para uma guerrilheira da resistência, em língua tétum.

Saliente-se que a designação “Mana” — tal como “Tia” — é um tratamento de consideração e reconhecimento na comunidade e, por vezes, revelador da perícia da tecedeira na criação de motivos e padrões complexos.

Outros testemunhos em vídeo de tecedeiras da Koperativa Lo’ud¹⁵ mencionam as funções que tinham na resistência durante a ocupação indonésia. Do testemunho de Tia Marcela, fundadora do *Mate’ Restu* (Colectivo de Tecelagem das Sobreviventes), percebe-se o papel fundamental das mulheres na resistência à ocupação:

¹³ Relato original no idioma Fataluku traduzido para inglês. Vídeo produzido pelo Fowler Museum-UCLA. Foi também incluído na exposição *Timor Totems e Traços* no Museu do Oriente, em Março de 2020. Online em <https://vimeo.com/13845274> (acesso a 24/03/2021).

¹⁴ Sobre a diversidade dos mitos e a sua relação com o grupo étnico, ver Paulino (2013, 103-129). Sobre a importância da cosmologia nos rituais da comunidade Mambae, ver Traube (1986).

¹⁵ Organização não governamental com parceria australiana sob o acrónimo ETWA (East Timor Women Australia). A cooperativa integra grupos de tecedeiras que se juntam em comunidade para praticar, ensinar, partilhar e preservar o conhecimento do têxtil.

...o trabalho das mulheres durante a resistência apoiou os guerrilheiros da Falintil. Cozinávamos para eles e cuidávamos dos jardins. Se tivéssemos algodão, tecíamos *tais* para que os guerrilheiros da Falintil tivessem roupas. Era o género de coisas que as mulheres faziam como activistas clandestinas (...). Embora não tenhamos escolaridade, sempre entendemos que não queríamos fazer parte de um país estrangeiro (2010).¹⁶

Já o relato fragmentado de Olinda da Cruz enfatiza esse fundamental papel na resistência, cruzando memórias passadas e recentes, ao mesmo tempo que reforça a importância que estes grupos têm na preservação do saber tecer um *tais*.

Lembro-me da OMT (Organização da Mulher Timorense), organização clandestina da qual fazíamos parte durante a resistência. (...) Partilhamos o nosso conhecimento umas com as outras para que todas no nosso grupo saibam tecer *tais*. Tecer o *tais* e a fiação do algodão fazem parte da nossa cultura em Iliomar. Observamos o que os nossos antepassados faziam e tentamos seguir seus passos para preservar a nossa cultura (...) Acho que se não formarmos grupos como este, a nossa cultura pode um dia desaparecer (2010).¹⁷

Se a relevância da prática têxtil é um factor de unanimidade entre as tecedeiras, dos relatos decorre que as experiências da ocupação e as relações com as forças de resistência são factores da sua subjectividade.¹⁸ Os relatos manifestam impressões divergentes quanto às últimas, de acordo com as funções que desempenhavam. Acresce que a criação destes grupos, para a preservação da prática têxtil, tentando recuperar a produção natural que vai sendo cada vez mais escassa, tem para além da vertente terapêutica, um efeito benéfico propiciado pelo convívio e a partilha — mesmo que sustentados por uma micro economia que visa a comercialização.

A transmissão oral da prática têxtil compreende, em si mesma, uma enorme vulnerabilidade, principalmente quando situações exteriores e/ou internas interferem e afectam a passagem desse saber, levando à perda definitiva do conhecimento. Dependendo das localidades, colocam-se paralelamente em prática estratégias de transmissão que poderão atenuar esse risco.¹⁹ Maria Madeira (2018) confirma que apenas duas tecedeiras da ilha de Atauro, Adele Soares e Maria Gomes, retêm o conhecimento da prática têxtil, por falta de interesse das gerações mais novas das suas famílias em

¹⁶ Relato em vídeo produzido pela Koperativa Lo'ud, *online* em <https://www.etwa.org.au/news-media/watch/> (acesso a 05/04/2021).

¹⁷ *Online* em <https://www.etwa.org.au/news-media/watch/>

¹⁸ A subjectividade da mulher timorense tem sido abordada por Teresa Cunha (2006, 2007, 2012, 2014) no âmbito das questões de género, geralmente em termos comparativos com as experiências das mulheres moçambicanas. Vendedeiras, líderes e membros de organizações de resistência são geralmente as agentes da sua análise.

¹⁹ Ao analisar a diversidade tecnológica e sociocultural do *tais* de Tatala, Lospalos, e Lautém, aqui denominado *lau*, Soares (2015, 14) refere que “as tecedeiras também passam os seus métodos ao cortar a ponta de um *lau* tecido, e dando esse pedaço a um membro da seguinte geração”.

aprender. Esta observação resulta de uma residência artística, em formato colaborativo, em Timor-Leste, que abordarei de seguida.

4. *Elastic/Borracha/Elástico*: o “tradicional” e o contemporâneo ou o tais sagrado e o tais produto

A exposição *Elastic/Borracha/Elástico* decorreu de uma residência itinerante concretizada em onze distritos de Timor-Leste em 2012, por quatro artistas visuais: Maria Madeira (n. 1969) e Vitor De Sousa de Timor, e Narelle Jubelin (n. 1960) e Fiona MacDonald (n. 1956) da Austrália, a que se juntou a artista e tecedeira Verónica Maia (n. 1930) e sua reconhecida obra *Tais Don*. A mostra, repartida por dois espaços artísticos, inaugurou quase simultaneamente em Setembro de 2014, no Chan Contemporary Art Space (Darwin) e no The Cross Art Projects (Sydney), com a curadoria de Jo Holder, directora artística do segundo, e dos artistas.

A exposição apresentou processos individuais e colaborativos colocados em prática pelos artistas, cruzando tecelagem, *petit point*, pintura, filme, instalação, performance, serigrafia e documentação fotográfica dos encontros com as tecedeiras. A linha conceptual da mostra, cujo título aponta para o jogo do elástico nas três línguas (inglês, tétum e português), seguiu o tema da residência em torno da reconstrução de Timor-Leste e da tensão geopolítica entre o território e a Austrália, matérias transversalmente trabalhadas com o quotidiano timorense.

Da exposição fez parte a obra icónica da artista e tecedeira Verónica Maia, *Tais Don*, tecida durante cinco anos (1995-99) e onde se inscrevem os nomes dos mortos no massacre de Santa Cruz, em 1991.²⁰ Em cinco panos, cada um com dois metros de comprimento, Maia teceu as letras a branco sob um fundo preto, com os nomes separados por um cruxifixo e cada linha dividida por listas vermelhas. A paleta tem um significado local: o vermelho remete para o sacrifício e a libertação, o preto para o triunfo e o branco para a paz. Num acto simbólico em memória do massacre, já tinha feito, em 2000, uma performance pública com contornos institucionais.²¹

²⁰ Este objecto foi produzido para o Darwin Fringe Festival, de 1996.

²¹ Ver em <http://crossart.com.au/97-2014-exhibitions-projects/261-elastics-borracha-elasti>

Imagem 4

Verónica Pereira Maia com um dos cinco *Tais Don* (1995-96) em Humpty Doo, Austrália. Cortesia de Jo Holder / The Cross Art Projects, Sydney.



Recorrendo frequentemente ao *petit point* — técnica de bordado executada em linhas diagonais ou horizontais na tela —, Narelle Jubelin tem reflectido sobre as narrativas oficiais dos impérios coloniais, ou locais, do seu país de origem, a Austrália, justapondo minuciosamente os discursos e referências culturais que daí resultam. Na obra com a qual participa nesta exposição, *MAP: Sydney (petit point s/linho, 2014)*, partiu da tensão geopolítica inerente aos interesses australianos no petróleo no Mar de Timor e transpô-la para um mapa onde bordou fronteiras fictícias para questionar a desproporcionalidade económica entre os dois países.

Narrativas intimistas manipuladas por interesses socioeconómicos, arquivos e colecções de história natural e o cruzamento entre as artes artesanais e contemporâneas, são algumas das questões no centro da prática de Fiona MacDonald. Um dos projectos para a exposição, *Open Archive No 3, No 4, No 5, No 6, Open Archive 2 e Open Archive 1*, consistiu em quatro filmes que mostram aspectos do quotidiano timorense e da residência. Essas imagens foram depois impressas em jacto de tinta em papel de arquivo. Por sua vez, Victor De Sousa, artista e cineasta timorense, filmou e editou, juntamente com Jubelin e McDonald, a residência.



Imagem 5

Elastic/Borracha/Elástico, Chan Contemporary Art Space, Darwin, 2014. Cortesia de Jo Holder /The Cross Art Projects, Sydney.

Finalmente, a obra *Foremother's Fingerprints* de Maria Madeira, materializa a expressão que passou a ser adoptada como metodologia da sua investigação artística posterior, sobre os vestígios do fazer/saber das tecedeiras em Timor-Leste:

Durante a residência, numa visita a Ilat Lau no município de Bobonaro, notámos semelhanças entre os *tais* produzidos, por isso perguntámos às tecedeiras como os conseguiam distinguir. Uma das tecedeiras respondeu, “estas são as nossas impressões digitais herdadas dos nossos antepassados, por isso reconhecemo-las logo” (conversa com a artista, em Maio de 2021).²²



Imagem 6

Impressões digitais das antepassadas (Foremother's Fingerprints), técnica mista s/ tela, (acrílico, gesso, impasto gel, terra vermelha, lápis, noz de bétel, folha de bétel, carvão, cola, cabelo e selador), 91x46 cm. Cortesia da artista.

²² Esta metodologia foi colocada em prática na sua tese de doutoramento em 2018 (não publicada), onde desenvolve os vários encontros do trabalho de campo, incluindo os da residência.

Duas semanas de colaboração intensa entre artistas e tecedeiras resultaram em diferentes linguagens artísticas no espaço expositivo e suscitaram questões e constatações. Maria Madeira (2018) confirma que uma das mais interessantes tem que ver com a forma como o “tradicional” e o contemporâneo²³ convergem nos padrões abstractos e geométricos, por vezes estilizações de elementos antropomórficos e zoomórficos (conversa com a artista, em Maio de 2021). Na verdade, Pierre Dugard (2020) propôs recentemente que entendamos a iconografia têxtil como símbolo que reflecte a diversidade cultural da sociedade timorense, que não funciona como um sistema ideográfico, mas como um sistema codificado que permite identificar a história e geografia da família e do clã, como nos brasões ocidentais. Nessa medida, será sempre entendido de forma superficial por uma leitura exterior.

Observa também que se no decurso da análise iconográfica dos panos de Timor Ocidental muitas tecedeiras perderam a memória de certos símbolos, por outro lado, a complexidade de outros símbolos foi sendo ampliada ao longo de gerações, reinventada pela maior ou menor criatividade de cada tecedeira.

Ao convocar esta exposição contemporânea trago para a discussão um lado contemporâneo do têxtil, passível de alterar visões mais conservadoras do mesmo. Tal sugere que o “tradicional” e o contemporâneo, enquanto categorias, suscitem diferentes níveis de leitura. A leitura das tecedeiras não é forçosamente igual à das artistas ou à minha. Para as tecedeiras, segundo Maria Madeira, o “tradicional” representa o *tais* mais elaborado (sagrado ou cerimonial), e o contemporâneo o *tais* disponibilizado para comercialização (conversa com a artista, em Abril de 2021).²⁴ O “tradicional” contém ainda outra camada, uma vez que poderá incluir padrões de influência portuguesa, como o bordado desfiado ou o ponto de cruz (Soares, 2015), ainda que não seja unânime entre regiões.

Um aspecto que fui investigando no cruzamento do têxtil de matriz ancestral e a arte contemporânea no espaço expositivo diz respeito à alteração de ideias preestabelecidas. A reapropriação e inclusão de elementos tradicionais por artistas visuais e o reposicionamento deste têxteis como arte contemporânea, são duas dinâmicas distintas que se complementam. Se, na primeira, se procura um reencontro e/ou estratégias socioculturais e políticas,²⁵ o reposicionamento envolve uma dessacralização no acto de tornar público um objecto de carácter privado, que poderá despertar nas próprias

²³ O significado de “contemporâneo” tem sido problematizado no âmbito da arte contemporânea por uma vertente teórica e filosófica, de forma mais intensa nas duas últimas décadas. Embora debatido sob diferentes pontos de vista, no cerne da questão está a interrogação sobre a forma como o contemporâneo se faz projectar/manifestar/percepcionar como conceito e evento, também na relação com o mundo não-ocidental. Pode não se cingir apenas ao presente, e incluir igualmente matérias/objectos de outras temporalidades históricas e contextuais. Sobre o assunto, ver Agamben (2007), Canclini (2014), Gillick (2010), Groys (2009, 2010), Rancière (2007, 2012), Smith (2009, 2019), Weiss (2018), entre outros.

²⁴ O relato pormenorizado de Maria Madeira sobre este assunto encontra-se na página 111 da sua tese *Women's Contribution to Timor-Leste's Art and Culture* (2018). Esta forma de ver o *tais* foi também abordada por Ferreira e Silva (2015) nas suas análises sobre a Fundação Alola e Timor Aid.

²⁵ Tem sido a investigação de Leonor Veiga (2015; 2017) sobre fragmentos de tradição nas artes visuais timorenses (*Movimento Kultura*) e indonésias.

tecedeiras uma outra percepção dos têxteis que fazem parte da sua história. Refiro-me, precisamente, ao *tais* que tem um ónus sagrado, simbólico e qualificativo por detrás da produção, visto que a sua comercialização, desde meados do século XX, o introduziu no espaço público como produto de mercado ou, como refere Niner (2009, 13), a “marketable commodity”. Este reposicionamento do *tais* encontra paralelo nos têxteis *Koloa*, originários do Reino de Tonga. *Koloa* é uma designação genérica para panos de uso privado, esteiras e acessórios feitos geralmente com cabelo e fibras de coqueiro. Recentemente, em 2019, a exposição *Koloa: Women, Art, and Technology* mostrava, pela primeira vez, os *koloa* privados da família de Tunakaimanu Fielakepa, especialista em têxtil, em diálogo com três artistas visuais contemporâneas que trabalham sobre a ancestralidade da tecelagem. Na altura, Tunakaimanu Fielakepa referiu que considera os *Koloa* objectos “vivos” mais do que históricos.²⁶

No entanto, a intersecção entre o mundo artístico e o mundo têxtil não é nova; tem mais de um século. Basta pensar, no mundo ocidental, nos movimentos *Arts & Crafts*, *Art Nouveau*, e modernistas, que questionaram a distinção entre artistas e artesãos. A artista Anni Albers (1965), no já clássico *On weaving*, fez uma abordagem histórica sobre técnicas e materiais têxteis, salientando os pré-colombianos e peruanos pela sua sofisticação. Nas décadas de 1960-70, com os movimentos feministas surgiu o *Fiber Art*, associado às artistas Judy Chicago, Lenore Tawney e Sheila Hicks, que procuraram reivindicar a tecelagem como uma nova categoria artística, integrando-a na escultura, pintura e instalação e, nas décadas de 1980-90, despontaram micronarrativas identitárias, de género e políticas através da prática têxtil. Esta intersecção intensificou-se nas duas últimas décadas de forma generalizada, sendo visível na multiplicidade de exposições, bienais e trienais sobre têxteis, nas temáticas museológicas, na transformação de antigas fábricas têxteis como corolários de processos de desindustrialização e reindustrialização.²⁷

Tal pode ter como motivo inicial trabalhar sobre e com legados ancestrais que estão em risco de desaparecer, abrindo posteriormente para uma multiplicidade de linguagens e temas que vão desde a consciência ecológica à interacção entre a ciência e a tecnologia. É também fruto de reivindicações e resistências femininas que procuram mostrar o seu trabalho em sociedades que as tem relegado para as margens. Por exemplo, a artista e designer Poonam Pandit tem se focado na transformação histórica das fibras têxteis

²⁶ Uma parceria entre o Parasite Art Space (Hong Kong) e o centro histórico Langa Fonua’a Fafine (Tonga), com a curadoria de Tunakaimanu Fielakepa, e co-curadoria de Cosmin Costinas e Vivien Ziherl, A autora esteve presente na exposição.

²⁷ Por exemplo, *Art Textile Biennale* e *Tamworth Textile Triennial* (Austrália); *International Textile art Biennial* (Bélgica); *British Textile Biennial*; *Cheongju Craft Biennale* (Coreia do Sul); *The World Textile Art Organization-WTA* (bienal itinerante, criada na Colômbia pela artista Pilar Tobón); *Kaunas Biennial* (Lituânia); *Rijswijk Textile Biennial* (Países-Baixos); *European Textile Network (ETN)-International Fiber Art Biennale* (Lausanne e Pequim); *International Triennial of Tapestry* (Polónia); *Contextile* (Portugal); *Scythia International Biennial on Contemporary Textile Art* (Ucrânia), entre outras. E ainda antigas fábricas transformadas em espaços artísticos e museológicos, Nottingham Industrial Museum (Nottingham); Central Museum of Textiles e Manufaktura (Lodz); The Mills (Hong Kong); Tianhua Textile Mill (China), entre outros.

goenses; Vaimaila Urale faz um processo inverso, partindo de corpos gramaticais actuais que surgem entre palavras para recriar formas visuais da arte pré-colonial nos têxteis de Samoa; através da narrativa cinemática, Leyla Stevens explora as colorações vegetais na produção têxtil indonésia. A readaptação de linguagens e narrativas ancestrais possibilita novos diálogos que poderão apontar para um futuro mais promissor.

5. Considerações Finais

Escrever sobre o *tais* não é tarefa fácil. A dificuldade advém tanto da riqueza artística e tecnológica que o caracterizam, como da complexidade histórica e formal que o envolve, que é também a história de Timor. Assim, este texto foi tecido na cadência dessa complexidade, entre teias e tramas de grande complexidade também elas e que dele emanam.

A partir de duas exposições, *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea* (histórica) e *Elastic/Borracha/Elástico* (contemporânea), que aqui funcionaram como meta-objetos, procurei transmitir a dinâmica entre os efeitos provocados no têxtil pelo passado colonial e por um passado que se quer recuperar e projectar no futuro. É nessa dinâmica que se encontram as *memórias praticadas* inscritas no próprio *tais*.

O tema da exposição histórica — a divisão da ilha pelos poderes coloniais e a prática têxtil como factor de união entre as duas partes — foi um ponto de partida para, no ponto 2, recompor três momentos históricos que, por dentro de memórias, confirmam as transformações do têxtil e a ambivalência da memória colectiva timorense quanto ao seu passado colonial: o período de 1850 a 1950, os anos de 1960 com o *boom* do turismo e a ocupação indonésia (1975-1999). Depois, a partir do subnúcleo expositivo, que se centra na práxis das tecedeiras como exemplo de resistência, reforcei, no ponto 3, esse sentimento oscilante em torno do têxtil: entre a perda definitiva e iminente de saberes e o desejo urgente de os recuperar.

A exposição contemporânea, desenvolvida no ponto 4, proporciona outra proximidade pelo diálogo com os artistas. O passado que se quis/quer resgatar — memórias ancestrais que precedem a colonização — foi reinventado e re-imaginado no espaço expositivo, também como escrutínio crítico sobre o presente e o futuro de Timor-Leste. Mais do que um resgate efectivo de saberes, ou de um tempo que não é invenção, mas do qual já se pouco sabe, os encontros entre o mundo artístico e o mundo da tecelagem possibilitam desorganizar categorias, desestruturar ideias e transpor fronteiras.

Poder-se-á, então, afirmar que, hoje, o *tais* como memória ancestral é *fruído* como símbolo nacional, *reclamado* como herança histórico-cultural e *problematizado* como objecto artístico.

Por fim, duas perguntas se impõem: O que implica a exposição do objecto *tais* no contexto museológico? E como é que os museus se devem implicar quando decidem produzir uma mostra sobre *tais*? Em primeiro lugar, implica um confronto com as acções, coloniais e colonializantes, que ditaram a sua apropriação, circulação e dispersão,

desapossando-o das suas comunidades. Em segundo lugar, implica que cada museu que tenha uma ligação com o *tais*, seja ela qual for, deve interrogar-se sobre que história terá de contar/mostrar, porque se trata, efectivamente, de um dever. Essa interrogação deve começar pela forma como foi adquirido pelo museu. A teia por detrás da dispersão do *tais* timorense, para além de complexa, patenteia-se como um trabalho que ainda está por fazer, nomeadamente em Portugal. Ela envolve o papel crucial dos coleccionadores, as vendas desesperadas das tecedeiras e as aquisições, em contextos problemáticos de poder, e/ou expropriações dos museus ao longo de décadas.

Estas questões encontram eco num debate actual mais amplo, sobre o modo e sob que pretexto objectos culturais de antigas colónias foram adquiridos ou “herdados” por museus ocidentais, sobre a sua restituição às comunidades de origem, ou ainda sobre o *modus operandi* dos museus nas suas metodologias de documentação. Debates públicos dos quais os museus, enquanto tecnologias coloniais, não se podem furtar.

Bibliografia

- Albers, Anni. 2017 (1965). *On Weaving*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Barrkman, Joanna, ed. 2008. *From the Hands of Our Ancestors*. Darwin: Museum and Art Gallery Northern Territory and Timor Leste: National Directorate of Culture.
- Bellwood, Peter. 1996. "Hierarchy, Founder Ideology and Austronesian Expansion". In *Origins, Ancestry and Alliance: Explorations in Austronesian Ethnography*, edited by James Fox & Clifford Sather, 19-42. Canberra: The Australian National University.
- Cinatti, Rui. 1987. *Motivos Artísticos Timorenses e a sua integração*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical-Museu de Etnologia.
- Dugard, Pierre. "Um motivo pode esconder outro." In *Timor Totems and Tokens*, edited by Peter ten Hoopen, 47-68. Lisboa: Fundação Oriente.
- Forshee, Jill. 2020. "Ambivalence and Certainty: Textiles from Lautém." In *Timor Totems and Tokens*, edited by Peter ten Hoopen, 29-45. Lisboa: Fundação Oriente.
- Gunn, Geoffrey. 2007. "The State of East Timor studies after 1999." *Journal of Contemporary Asia* 37(1): 95-114. <https://doi.org/10.1080/00472330601104672>.
- Hamilton, Roy and Joanna Barrkman, eds. 2015. *Textiles of Timor, Island in the Woven Sea*. California: Fowler Museum, University of California.
- Hirsch et. al. 2019. *Women Mobilizing Memory*. New York: Colombia University Press.
- Holder, Jo. ed. 2017. *Elastic/Borracha/Elástico*. Sydney: Northern Centre for Contemporary Art and The Cross Art Projects.
- Hoopen, Peter ten. coord. 2020. *Timor Totems and Tokens*. Lisboa: Fundação Oriente.
- Macintosh, Linda. 2020. "Diferenças que ligam. Os têxteis *ikat* em teia de Timor." In *Timor Totems and Tokens*, edited by Peter ten Hoopen, 85-101. Lisboa: Fundação Oriente.
- Madeira, Maria. 2018. "Women's Contribution to Timor-Leste's Art and Culture". PhD, theses not published. Perth: Curtin University.
- Martinho, C. José Simões. 1943. *Timor Quatro Séculos de Colonização Portuguesa*. Porto: Livraria Progredior.
- Niner, Sara. 2009. "Sacred Cloth and Development in Timor-Leste." *Asia-Pacific Social Science Review* 9(2): 1-17. <https://ejournals.ph/article.php?id=5918>.
- Shepherd, Christopher. 2014. *Development and Environmental Politics Unmasked: Authority, participation and equity in East Timor*. London/New York: Routledge.
- Silva, Kelly, and Lúcio Sousa. 2015. "Art, agency and power effects in East Timor: provocations." *Cadernos de Arte e Antropologia* 4(1):3-16. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.829>.
- Soares, Rosália E. M. 2015. "The Textiles of Lautem. Timor-Leste. Timor-Leste: Secretaria do Estado Arte e Cultura e Timor Aid." *Issuu*, May 3, 2015. https://issuu.com/incidentaldoc/docs/lautem_textiles_english.
- Traverso, Enzo. 2005. *Le passé, modes d'emploi: histoire, mémoire, politique*. Paris: La fabrique éditions.

Nota biográfica

Historiadora de arte e cultural, e teórica da curadoria. É doutorada em Arte Contemporânea, Curadoria e Escrita Criativa pelo Goldsmiths College, Londres, onde investigou mudanças nos modos de trabalho em diferentes estruturas de produção de conhecimento e a sua correlação com a arte contemporânea, como bolseira da FCT. Desde 2004, tem investigado a Arte Contemporânea Chinesa, as (des)colonizações de Hong Kong e Macau através das práticas artísticas e, mais recentemente, a relação entre o trabalho têxtil e a arte contemporânea no subcontinente indiano, no Sudeste Asiático e no Pacífico Sul. Foi assistente de curadoria do Museu de Arte Contemporânea de Xangai. Actualmente, faz parte do Factory Group na European Labour History Network (ELHN). Colabora com a Urban History Association com foco em movimentos sociais urbanos asiáticos.

ORCID iD

[0000-0003-4498-1157](https://orcid.org/0000-0003-4498-1157)

Morada institucional

ICNOVA Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2021-01-31

Aceite Accepted: 2021-03-22

DOI <https://doi.org/10.34619/hhbk-eyye>