

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE INFORMAÇÃO E CULTURA

LUMA PEREIRA DE ALMEIDA

Organização de acervo de arte têxtil:
a bordadura de Dona Jacira

São Paulo
2022

LUMA PEREIRA DE ALMEIDA

**Organização de acervo de arte têxtil:
a bordadura de Dona Jacira**

Monografia apresentada ao Departamento
de Informação e Cultura da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de
bacharel em Biblioteconomia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vânia Mara Alves
Lima.

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)**

Almeida, Luma Pereira de
Organização de acervo de arte têxtil: a bordadura de
Dona Jacira / Luma Pereira de Almeida; orientadora,
Vânia Mara Alves Lima. - São Paulo, 2022.
118 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Informação e Cultura / Escola de
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Bordado. 2. Catalogação . 3. Dona Jacira. 4.
Memória. 5. Cataloguing Cultural Objects. I. Lima, Vânia
Mara Alves . II. Título.

CDD 21.ed. - 020

LUMA PEREIRA DE ALMEIDA

**Organização de acervo de arte têxtil:
a bordadura de Dona Jacira**

Monografia apresentada ao Departamento de Informação e Cultura da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de bacharel em Biblioteconomia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vânia Mara Alves Lima.

Aprovado em: 08/02/2022

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Vânia Mara Alves Lima
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Cavalcanti Simioni
Universidade de São Paulo

Marina Marchini Macambyra
Universidade de São Paulo

Às mulheres que me formaram, mas principalmente à minha mãe e à minha avó; obrigada por serem minhas raízes.

AGRADECIMENTOS

É com lagrimas que relembro aqueles que fizeram e fazem parte de minha formação, e que de uma forma ou outra me ajudaram a chegar ao fim desta pesquisa. Todas as palavras do mundo não são capazes de expressar a gratidão por tantos encontros neste curto tempo de vida.

Primeiro agradeço à minha mãe, mais uma vez e sempre, por ser minha maior fonte de inspiração e força. Obrigada por ser a maior incentivadora, não apenas da graduação, mas de todos os sonhos que ousei perseguir; por me ensinar a ler na infância e ainda me ensinar todos os dias. É você quem eu quero ser quando crescer, Janete.

Agradeço à minha família por todo apoio, especialmente à Dona Nazinha, minha avó, pelo exemplo de força e cuidado, e ao Caio, meu irmão, por me ensinar a compartilhar a vida.

Ao Renan por todo amor e parceira. Obrigada por ouvir meu choro e sempre acreditar minhas ideias.

Ao Fellipe pela vida compartilhada desde muito cedo e pela presença em todos estes anos. Obrigada especialmente por ser a ponte para a execução deste trabalho, pelas longas caminhadas e disponibilidade para me acompanhar neste processo. Sem você, eu não chegaria aqui.

À Bruna, João Pedro e Gael por serem um porto seguro e por tanto amor multiplicado.

Ao Alex pela amizade e tanto mais. Obrigada pelas longas conversas, risadas, revisões, e especialmente pelo suporte no desenvolvimento desta ideia, por me ajudar a enxergar melhor os caminhos e por compartilhar alegrias e tristezas em todos estes anos de curso, mas também de convívio e admiração – quem tem um amigo realmente tem tudo.

Ao trio de ouro que compus nestes anos de curso com Larissa e Rodrigo, por todos os trabalhos, longas tardes de estudo e risadas que compartilhamos nos corredores do departamento, e depois virtualmente. Obrigada por aceitarem qualquer desafio, pela compreensão e parceria nestes anos. Sou feliz porque a Biblioteconomia pode contar com o brilhantismo de vocês.

Aos meus colegas de formação e especialmente à turma do primeiro semestre de 2017 do curso de Biblioteconomia da Escola Técnica do Parque da Juventude por me ajudarem a descobrir nesta área um amor inesperado.

À Dona Jacira por me receber em sua casa e me ensinar tanto. Obrigada pela oportunidade de trabalhar com um acervo tão rico e pelo aprendizado que encontrei no desenvolvimento desta pesquisa.

À minha orientadora, professora Vânia, pelo apoio no desenvolvimento desta pesquisa. Aos professores e funcionários da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo pelo trabalho e dedicação destes últimos anos. Agradecimento que estendo a meus demais professores, da educação infantil à graduação, mas especialmente ao professor Orlando pelo incentivo e apoio.

Espero algum dia conseguir retribuir o tanto que fizeram por mim. Obrigada!

“Percebo que minha mãe fica radiante somente quando cuida de suas flores, quase a ponto de se tornar invisível - a não ser como criadora: mãos e olhos. Ela se envolve com o trabalho que sua alma precisa fazer. Organizando o universo à imagem de sua concepção pessoal de beleza. [...] Para ela, tão interrompida e invadida de tantas formas, ser uma artista ainda tem sido uma porção diária da vida. Essa capacidade de persistir, ainda que das maneiras mais simples, é um trabalho que as mulheres negras realizam há muito tempo.”

(WALKER, 2021, p. 218)

RESUMO

ALMEIDA, Luma Pereira de. **Organização de acervo de arte têxtil:** a bordadura de Dona Jacira. 2022. 118 f. TCC (Graduação) - Curso de Biblioteconomia, Departamento de Informação e Cultura, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Enquanto atividade artística, a produção têxtil é historicamente ocupação do trabalho feminino, geralmente associado ao ambiente doméstico e marcadas pelas opressões da sociedade ocidental estruturalmente machista. Destaca-se em especial a situação das mulheres negras, que, além das marcações de gênero, são pautadas pelo recorte de raça, e sofrem, principalmente, com as mazelas do racismo estrutural herdado de séculos de escravidão. Enquanto sujeitos históricos, as contribuições destas mulheres foram sistematicamente apagadas, e alguns exemplos revelam que o acesso à produção têxtil existiu enquanto possibilidade de narração da própria memória a estas mulheres. Nesta pesquisa, aborda-se o bordado como suporte para memória e contação de histórias de mulheres negras que foram silenciadas, considerando tais produções como documentos e fontes de informações, e propõem-se estratégias para organização e tratamento destes materiais. Para tanto, este trabalho apresenta uma proposta de organização do acervo de bordados da Dona Jacira, considerando a relevância do acervo desta artista, que, por meio de bordados, realiza a narração de histórias que a cercam, resistindo ao sistema que lhe negou por muito tempo a possibilidade da escrita e da memória. Através da aplicação e adaptação do manual Cataloguing Cultural Objects (CCO), estruturam-se os metadados necessários para a descrição de bordados em um sistema de organização de informação. Através das metodologias de revisão bibliográfica, pesquisa-ação e estudo de caso, verifica-se que a estrutura de elementos para representação do CCO permite uma boa adequação às necessidades do acervo aqui trabalhado, mas não encerra a questão do tratamento documental de bordados. Por fim, comprehende-se a importância de estudos que consideram novas formas de narrar a História como um processo de construção de práticas documentais antirracistas e feministas.

Palavras-chave: Bordado; Memória; Mulheres negras; Dona Jacira; Catalogação; Cataloguing Cultural Objects.

ABSTRACT

ALMEIDA, Luma Pereira de. **Organizing a textile art collection:** the embroidery of Dona Jacira. 2022. 118 f. TCC (Graduação) - Curso de Biblioteconomia, Departamento de Informação e Cultura, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

As an artistic activity, textile production is historically an occupation of female work, usually associated with the domestic environment and marked by the oppressions of structurally male Western society. The situation of black women stands out in particular, who, in addition to gender markings, are marked by the cut of race, and suffer, especially, with the scourges of structural racism inherited from centuries of slavery. As historical subjects, the contributions of these women were systematically erased, and some examples reveal that the access to the textile production existed as a possibility of narration of the memory itself to these women. This research approaches embroidery as a support for memory and storytelling of black women who have been silenced, considering such productions as documents and sources of information, and proposes strategies for the organization and treatment of these materials. Therefore, this work presents a proposal for the organization of Dona Jacira's embroidery collection, considering the relevance of the collection of this artist, who, through embroidery, narrates the stories that surround her, resisting the system that for a long time denied her the possibility of writing and of memory. Through the application and adaptation of the manual Cataloguing Cultural Objects (CCO), the metadata necessary for the description of embroideries in an information organization system is structured. Through the methodologies of bibliographic review, action research and case study, it is verified that the structure of elements for representation of the CCO allows a good adaptation to the needs of the collection worked on here, but does not close the question of the documental treatment of embroidery. Finally, it is understood the importance of studies that consider new ways of narrating history as a construction process of antiracist and feminist documentary practices.

Keywords: Embroidery; Memory; Black Women; Dona Jacira; Cataloguing; Cataloguing Cultural Objects.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – [Histórias de Lavadeira].....	56
Figura 2 – Lavandeiras, velhas histórias	59
Figura 3 – Lavandeiras, velhas histórias	59
Figura 4 – [Camiseta Ciranda].....	62
Figura 5 – Sem nome.....	64
Figura 6 – A raiz do baobá tem história para contá.....	66
Figura 7 – A raiz do baobá tem história para contá.....	66
Figura 8 – A Essência	68
Figura 9 – A Essência	68

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Categorias para identificação de têxteis.....	34
Quadro 2 – Metadados descritivos da Tecidoteca da EACH-USP	35
Quadro 3 – Capítulos e elementos descritivos do Cataloguing Cultural Objects.....	45

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Objetivo	16
1.2 Metodologia.....	17
1.3 Justificativa.....	17
2 ARTE DE MULHER, ARTE NEGRA E MEMÓRIA.....	19
3 DONA JACIRA, BORDADURA DE UMA VIDA.....	26
4 IDENTIFICANDO DOCUMENTOS	31
4.1 Os documentos têxteis	33
4.2 O bordado como documento	36
5 CATALOGAÇÃO DE NOVOS FORMATOS E O CATALOGUING CULTURAL OBJECTS	38
6 CATALOGANDO BORDADOS	46
6.1 [Histórias de Lavadeira].....	55
6.2 Lavandeiras, velhas histórias	58
6.3 [Camiseta Ciranda].....	61
6.4 Sem nome	63
6.5 A raiz do baobá tem história para conta	66
6.6 A Essência	68
6.7 Considerações sobre os bordados catalogados.....	71
7 ALINHAZO FINAL	73
REFERÊNCIAS.....	75
APÊNDICE A – Entrevista com Dona Jacira em 11 de dezembro de 2021.....	79
APÊNDICE B – Registros das imagens associadas às seis obras catalogadas.....	87

1 INTRODUÇÃO

No texto de apresentação do dossiê “Mulheres, Arquivos e Memórias” publicado no número 71 da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), Ana Paula Simioni e Maria de Lourdes Eleutério (2018) abordam a invisibilidade de mulheres em arquivos de modo geral, considerando que a narrativa apresentada em tais organizações reproduz valores de poder de uma sociedade historicamente machista que outorga aos homens o lugar de protagonistas da história, promovendo a dicotomia entre vida pública e privada, sendo esta última espaço privilegiado da atuação feminina e doméstica.

O arquivo, por sua vez, não é instituição neutra, mas parte da escolha e curadoria de determinados materiais para construção de seu fundo documental, escolhas estas validadas a partir da estrutura social em que se encontram, tais como governos e instituições privadas, e que o caracterizam como espaço de poder de perpetuação ou silenciamento de narrativas históricas (MARTINHO, 2016). Compreende-se a importância dos arquivos, museus e acervos organizados num geral, como fontes de informação e de incursão na história de determinado país ou comunidade, mas a isto salienta-se a necessidade de delimitar que, alinhado a seu poder de perpetuação de narrativas, a curadoria dos conteúdos dos acervos desempenha poder de silenciamento sobre a história a ser preservada.

De modo geral, mulheres são silenciadas nas sociedades ocidentais contemporâneas por sua construção social pautada na superioridade masculina e pelas marcações de gênero nos papéis sociais de homens e mulheres. A respeito disso, destaca-se em especial a situação da mulher negra que, além das marcações de gênero, são pautadas pelo recorte de raça, e sofrem principalmente com as mazelas do racismo estrutural herdado de longos períodos de escravidão, especialmente no Brasil que foi o último país a abolir a escravização legal de pessoas negras (GONZALES, 2019). Salvo algumas exceções, essas mulheres não tiveram sequer o privilégio de serem consideradas sujeitos históricos passíveis da narração de suas histórias e perspectivas.

Sem acesso à escrita, algumas dessas mulheres buscaram outros suportes para o registro e relato de suas histórias e de suas comunidades através do trabalho manual, historicamente aviltado em comparação ao trabalho intelectual e artístico no Brasil (CUNHA, 2005). Nesta discussão privilegiamos ainda a observação do trabalho têxtil, em especial o bordado e suas representações, como suporte para a memória.

Ana Maria Machado (2003), através de um mergulho nos textos, descobre uma nova força narrativa em outro suporte: os têxteis. Para a autora, a História está repleta de mulheres reais, fictícias e mitológicas que mudaram suas histórias e teceram seus contos através da produção de tecidos, bordados e tapeçarias.

Todas elas, porém, personagens de ficção ou mulheres reais, desde as mais remotas épocas, de mãe para filha e de avó para neta, vieram nos bastidores tecendo seus fios, emendando carreiras, dando pontos e fazendo nós numa espécie de grande texto coletivo: o tecido da História composto pelas linhas entremeadas das histórias. (MACHADO, 2003, p. 194).

Além das relações linguísticas próximas para se referir a textos e têxteis, como as palavras trama, fio da meada, teia, urdidura etc., ambos os suportes permitem a narração a seus executores, seja através do encadeamento de palavras em um texto, ou na reprodução em texturas e profundidade de imagens cotidianas através do bordado e da tecelagem.

Então, compreendendo a potência narrativa dos suportes têxteis, questiona-se quais os meios que a Biblioteconomia e a Ciência da Informação podem articular para a organização e representação destes suportes de memória e a conservação destas narrativas particulares, considerando sua importância para o reconto de uma história continuamente apagada. Indaga-se acerca do apoio teórico e prático para inserção de tais suportes como fontes legítimas de informação, tendo em vista que a informação, como postula Buckland (1991), não está delimitada ao documento nos moldes tradicionais como conhecemos, mas pode ser avaliada a partir da perspectiva de evidência ou de "... qualquer coisa da qual alguém possa aprender." (BUCKLAND, 1991, p. 356, tradução da autora).

A escolha do que pode ser passível de guarda para reconto da história de determinada comunidade ou grupo considera não apenas os sujeitos produtores de tais registros, mas também a materialidade em que estão organizados tais registros. Percebe-se na área da Biblioteconomia uma especial atenção aos suportes bibliográficos, deixando à margem, ou delimitando como *especiais*, suportes não bibliográficos, tais como imagens, vídeos, objetos tridimensionais e outros. Ainda que a maioria dos códigos de catalogação e protocolos para apresentação de dados versem em alguma medida sobre estes *materiais especiais* além dos audiovisuais, a rigidez implicada nestes modelos abre pouca margem para o tratamento adequado de

tais suportes, delegando ao catalogador a opção de determinar políticas próprias para sua instituição que tornam a interoperabilidade e compartilhamento de trabalho praticamente inviáveis.

Em busca de responder essa demanda por um código menos rígido, mas com uma estrutura básica sólida para a aplicação em diversos contextos, surge o Cataloguing Cultural Objects (CCO)¹, que, apoiado ao Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR)², delimita uma nova abordagem para a representação de objetos e imagens de arte, ou objetos culturais como anuncia seu título. A proposta desse novo formato observa o objeto a partir de sua diversidade de tipologia, permitindo uma descrição física mais acurada, bem como a indicação de diversas formas de autoria e coautoria que se fazem presentes, e, portanto, faz-se necessárias indicá-las, em obras de caráter não convencional em relação à bibliografia. Além de também diferenciar o registro da obra de seus registros fotográficos, e atrelar a este último as indicações de autoria e forma necessárias.

Portanto, considerando o quadro complexo em que se insere a produção e documentação de narrativas históricas protagonizadas por mulheres negras, propõe-se neste trabalho a observação e posterior organização do acervo de uma artista contemporânea que faz uso dos suportes têxteis, em especial do bordado, para registrar a experiência de sua região, suas paisagens e pessoas, além de histórias pessoais e incursões filosóficas baseadas em sua experiência de vida e sua pesquisa ancestral.

Dona Jacira do alto de 57 anos produz arte em todos os aspectos e formatos possíveis, transita entre os bordados, tapeçarias, bonecas, esculturas, textos e tantos mais. Sua casa é um centro cultural na região em que reside, no extremo da zona norte da cidade de São Paulo. A casa é um ateliê aberto e sua produção acompanhou o desenvolvimento de sua família, de seu bairro, sua comunidade. Através dos bordados, ela narra a urbanização da região, a exploração dos trabalhadores, o afastamento das famílias e do senso de comunidade, além de sua relação pessoal com o mundo. São bordados engendrados de histórias que podem ser textuais ou não, que narram em certa medida histórias de sua vida e criações de seus percursos filosóficos.

¹ “Catalogando Objetos Culturais” em tradução livre.

² “Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos” em tradução livre.

O acervo da artista é extenso e ocupa todo o espaço pessoal de sua casa. E para fins desta proposta serão considerados os bordados que, acompanhados de texto ou não, se proponham a narrar partes da história da artista e de sua comunidade, a fim de promover a organização da potencialidade de suporte para memória presente nos bordados.

A fim de compreender os aspectos específicos da proposta, este trabalho apresenta-se em cinco tópicos que se complementam. Primeiro há uma breve discussão sobre arte têxtil a partir dos recortes de arte feminina e arte negra, e como os suportes têxteis relacionam-se com a memória. Em seguida é apresentada Dona Jacira, suas obras e seu acervo, de forma a contextualizar o estudo de caso deste trabalho e compreender sua relevância para o tema. A partir do quarto tópico inicia-se a discussão acerca dos processos de identificação e tratamento destes materiais, considerando a variedade de tipos documentais e instrumentos de representação nos tópicos quatro e cinco, para finalmente propor uma estrutura de metadados baseado no manual Cataloguing Cultural Objects no sexto tópico. O item “Catalogando bordados” apresenta a estrutura de metadados e as seis obras selecionadas e catalogadas, de forma a ponderar sobre a pertinência do modelo proposto. Por fim, apresentam-se as considerações finais e apêndices de apoio à discussão, com a transcrição de entrevistas e o registro de catalogação das imagens.

1.1 Objetivo

De modo geral, objetiva-se delimitar o desenho conceitual de uma proposta de organização, com ênfase na representação descritiva dos materiais, do acervo pessoal da Dona Jacira, a partir do recorte de peças bordadas que tem como assunto a narração de memórias.

Enquanto objetivos específicos delimitam-se os seguintes tópicos:

- Ponderar sobre a produção de arte têxtil negra no Brasil e compreender a potencialidade do trabalho têxtil de se configurar como suporte para memória;
- Consultar as estruturas da Biblioteconomia e Ciência da Informação sobre o tratamento de coleções de obras de arte e objetos culturais, a fim de explorar novos formatos e códigos de catalogação, com ênfase ao Cataloguing Cultural Object;

- E, por fim, propor uma estrutura conceitual para a representação e registro das obras de Dona Jacira.

1.2 Metodologia

O trabalho estrutura-se, em um primeiro momento, como uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo para em seguida adotar uma abordagem de pesquisa-ação acerca de um estudo de caso sobre o tema discutido.

Partimos da localização, através de levantamento bibliográfico, de discussões do que pode ser considerado fonte de informação e quais as potencialidades do bordado como suporte documental da memória, para em seguida organizar discursos da Biblioteconomia e Ciência da Informação sobre a organização e tratamento de tais suportes.

Ao considerar a pesquisa-ação, propõe-se a observação e documentação fotográfica do recorte de seis peças do acervo da artista para estruturar um modelo de catalogação baseado em estruturas interoperáveis, mas que também considerem o contexto e necessidades do acervo em específico. O caráter de intervenção da metodologia pesquisa-ação compreende que além da identificação e análise do objeto de pesquisa, sejam propostas mudanças e soluções ao contexto observado (SEVERINO, 2013). Desta forma, a proposta de um modelo de catalogação de bordados prevê não apenas a discussão sobre o tema em pauta, mas também a promoção de uma estrutura de metadados adaptada para aplicação sobre o acervo.

Por fim, alinhado ainda a este trabalho são realizadas entrevistas não diretivas com a artista, tendo em vista o reconhecimento de sua memória sobre acervo e processo de criação como fontes de informação sobre as peças. O objetivo destas entrevistas é a coleta do relato individual da Dona Jacira sobre sua produção de forma a dar visibilidade à narrativa da artista nos registros de suas obras.

1.3 Justificativa

Considerando o processo de apagamento de populações negras e de mulheres no geral na construção de narrativas sócio-históricas, comprehende-se a necessidade de trazer a produção destes grupos para o debate sobre processos de documentação. São produções que apresentam narrativas não necessariamente novas, mas continuamente silenciadas, e que fazem coro às novas relações de poder que podem ser desenhadas a partir da valorização de sujeitos historicamente oprimidos.

A valorização do trabalho artístico de mulheres negras cria ferramentas e espaços de discussão para práticas antirracistas e feministas, em oposição à história da arte - e da humanidade - que promoveu por muito tempo a soberania de uma parcela bastante específica da população, afinal, segundo Linda Nochlin (2016, p. 8):

[...] as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens.

Portanto, comprehende-se a importância da mobilização de processos de tratamento documental como caminhos para a definição de práticas de organização e gestão destes documentos que encontram dificuldades em serem musealizados, arquivados e catalogados nas estruturas e instituições tradicionais.

Ainda sobre a discussão de representação a partir de estruturas tradicionais alinha-se a perspectiva de que a área da Biblioteconomia ainda encontra dificuldades em lidar com materiais não bibliográficos como fonte informacional, tratando-os como *coleções especiais* (MACAMBYRA, ESTORNIOLI FILHO, 2008) e delimitando tratamentos diferenciados em cada instituição, o que dificulta relações de interoperabilidade entre acervos.

Nesta perspectiva, este trabalho propõe observar padrões e discussões emergentes para a representação de objetos de arte, como o bordado, a partir de experiências coletivas de interoperabilidade e estruturas maleáveis, a fim de que ainda que considerando estruturas complexas e contextos específicos de cada instituição, o processo de tratamento possa seguir padrões de descrição compartilhados, mas também adequados aos materiais.

Portanto, o interesse final desta discussão é contribuir para reflexões e indicar estruturas tanto à pesquisa em Biblioteconomia e Ciência da Informação, ao trabalho profissional, de sujeitos inseridos em contextos pouco convencionais, quanto ao trabalho bibliotecário tradicional.

2 ARTE DE MULHER, ARTE NEGRA E MEMÓRIA.

Em levantamento de pesquisas sobre a representação de mulheres em fundos arquivísticos, Simioni e Eleutério (2018) apresentam dois fundos importantes e suas representações femininas: o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas e o arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Ainda que não sejam equivalentes, a presença de mulheres no primeiro é menor que 7% da totalidade dos fundos de arquivos pessoais, enquanto no segundo as mulheres chegam a representar 28% dos fundos pessoais. A justificativa, segundo as autoras, estaria na tipologia de cada uma das instituições: enquanto a primeira tem como objeto principal a vida política do país, a segunda tem caráter cultural, com arquivamento de contribuições intelectuais e artísticas para a vida social brasileira. Ainda que as contribuições femininas sejam escassas em ambas as instituições, no âmbito cultural, intelectual e artístico as mulheres tomam o protagonismo com um pouco mais de força. A este respeito, mas principalmente no âmbito da produção artística, podemos observar ainda duas questões.

Primeiro, em um mergulho não tão profundo na história da arte podemos verificar que a contribuição feminina é sistematicamente apagada a partir das estruturas sociais em que estão inseridas. Assim como outras esferas da vida pública e privada, mulheres estiveram por muito tempo impedidas de participar como protagonistas da produção artística (NOCHLIN, 2016), que durante longos períodos foi desenvolvida em academias de arte e ateliês privados proibidos às mulheres em qualquer outro lugar que não o da musa, daquela que é representada, mas não da que representa.

A partir do Renascimento inicia-se uma delimitação entre artes maiores, ou “arte pura”, e as artes aplicadas, ou “arte menor”, com base em um movimento potencializado pelas academias de arte de aproximação da Arte as ocupações intelectuais, afastando-se do fazer artesanal para se delimitar como atividade reflexiva do sujeito (SIMIONI, 2010).

Nesta perspectiva de arte menor estão incluídas as artes têxteis, as cerâmicas e aquarelas, áreas que foram sendo encampadas por mulheres e que passam a ocupar as tardes das damas na criação de seus enxovals para o casamento e outras miudezas do ambiente doméstico, mantendo-as às margens do fazer artístico, que era evidentemente protagonizados pelos homens. Posteriormente mulheres ganham

algum espaço nas grandes artes, mas a pecha de que a arte têxtil poderia ser considerada *menor* se mantém inclusive até a modernidade.

Mesmo na experiência da Escola de Arte de Bauhaus, instituição para o ensino de Design e Arquitetura, situada na Alemanha, que no início do século XX tratava-se de um ponto de convergência para o desenvolvimento de um Modernismo na arte, e que possuía como mote a promoção de uma perspectiva de relacionar-se com a vida de forma estética integrando artistas e artesãos como protagonistas do processo de criação, apresentava a perspectiva de trabalho têxtil como atividade feminina e de menor valor.

Com aulas em oficinas ministradas por mestres artesãos, a escola propunha o domínio das técnicas associado a inspiração estética advindas de aulas com artistas como processo de construção de uma arte que se buscava moderna e inclusa na vida social. Mas, ainda que de cunho progressista, Bauhaus enfrentava problemas em inserir as mulheres em seus quadros estudantis e como solução as enviaava aos ateliês de tecelagem e costura, julgando-os mais fáceis e adequados ao trato feminino (GARDIN, 2015). Reproduzindo, assim, uma ideia construída a partir de um referencial de feminilidade baseado no cuidado, paciência e devoção naturalmente femininos (PARKER, 1984).

Portanto, a partir desta perspectiva, observa-se que, ainda que a contribuição feminina seja mais pungente nas áreas da arte e cultura, o espaço determinado a estas mulheres é absolutamente restritivo e reproduz a estrutura social em que estão inseridas.

A segunda questão diz respeito a outro recorte importante sobre o assunto da perpetuação de mulheres e de suas produções em acervos: a perspectiva de raça.

Em 1988, Lélia Gonzales discute justamente as imbricações da luta feminista em consonância a luta negra por direitos humanos que se estendem por séculos no país e no mundo (GONZALES, 2019). Enquanto mulheres brancas eram excluídas dos circuitos artísticos, mas seguiam trabalhando suas habilidades artesanais e artísticas no ambiente doméstico, ainda que sob todas as opressões implicadas ao lar, mulheres negras lutavam pelo direito de serem consideradas seres humanos, uma vez que os processos de escravidão da população negra já estavam operantes desde o século XV e ainda ressonam mesmo após abolição.

Enquanto população escravizada, mulheres negras não dispunham de nenhuma, ou quase nenhuma, ferramenta para a expressão artística de qualquer tipo,

nem mesmo aos suportes têxteis aviltados na tradição europeia. Alice Walker (2021) afirma em suas reflexões sobre a população de mulheres negras de potencialidade criativa reprimida que o represamento desta “espiritualidade”³ não compreendida levou a ideia de mulheres loucas ou santas.

Como se manteve viva a criatividade da mulher negra, ano após ano e século após século, levando-se em conta que, na maior parte do tempo, desde a chegada das pessoas negras aos Estados Unidos, era considerado crime uma pessoa negra ler ou escrever? E a liberdade para pintar, esculpir, expandir a mente com atividades artísticas não existia. Imagine, se for capaz, o que teria acontecido caso cantar também fosse proibido por lei. Ouça as vozes de Bessie Smith, Billie Holiday, Nina Simone, Roberta Flack e Aretha Franklin, entre outras, e imagine essas vozes caladas para sempre. Então talvez você possa começar a compreender as vidas de nossas mães e avós “loucas”, “santas. A agonia da vida de mulheres que poderiam ter sido poetas, romancistas, ensaístas, contistas (ao longo dos séculos) e que morreram com seus dons sufocados. (WALKER, 2021, p. 211)

A autora mergulha em suas memórias pessoais, a partir da lembrança do jardim de sua mãe, a fim de localizar os meios de expressão e escape desta potência criativa de mulheres negras em atividades não consideradas como arte, como a jardinagem e o cuidado da casa. A negação aos processos de intelectualidade e produção artística para mulheres negras escravizadas, e mesmo recém libertas durante os séculos XVIII e XIX, opera justamente como ferramentas de apagamento de suas histórias e de suas perspectivas enquanto sujeitos no mundo. Algumas mulheres ainda conseguem “burlar” essa estrutura de exclusão e tornam-se exemplos históricos, artistas que provavelmente tiveram pares em seu período aos quais foi negado o direito à memória e dos quais provavelmente nunca saberemos mais que uma assinatura de “artista anônimo”.

Caso como esses que romperam tal estrutura de apagamento é o de Harriet Powers (1837-1910), negra escravizada nascida no século XIX nos Estados Unidos, que conquistou o direito à memória ao produzir quilts, que possuíam caráter de narração, não necessariamente de suas histórias pessoais, mas envolvendo acontecimentos bíblicos e cenas cotidianas de sua época. Suas únicas obras preservadas são o Pictorial Quilt e o Bible Quilt. A artista vendeu suas peças acompanhadas por um relato narrado de cada uma das situações representadas

³ Que é considerada a base da arte para a autora (WALKER, 2021, p. 210).

como forma de imprimir suas perspectivas ao próprio trabalho que, apesar de não possuir uma só palavra, apresenta histórias diversas do seu universo pessoal.

Na tradição brasileira, a oposição entre o trabalho artístico intelectual e a produção manual das chamadas artes aplicadas é herdada de sua colonização europeia, sobretudo portuguesa e francesa, e potencializada pela experiência escravagista, uma vez que o negro escravizado é destituído de qualquer caráter intelectual para ser animalizado como força de trabalho manual e laborioso (CUNHA, 2005).

A história brasileira recente nos apresenta ainda a figura de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) como narrador através de suportes têxteis, e outros mais, a partir de uma perspectiva da “loucura”, mas também do desejo de memória. Bispo nasceu alguns anos após a abolição legal da escravidão no Brasil, e viveu a vida como um trabalhador comum do Exército, de empresas privadas e mesmo como “faz tudo” em casas familiares, além de investir numa carreira no boxe. Em 1938 recebeu o diagnóstico de esquizofrênico-paranóico, após uma revelação divina em que, através de anjos, teria sido consagrado “Jesus Filho”. Em seus anos na Colônia Juliano Moreira, um complexo hospitalar psiquiátrico de 77 km no interior do Rio de Janeiro, Bispo reservou-se à missão de recriação do mundo para apresentá-lo a Deus no dia do Juízo Final.

Principalmente através de grandes bordados de estandartes e bandeiras feitos com linhas desfiadas do uniforme azul dos internos, Bispo passou a representar o mundo dos homens, numa espécie de catalogação desta história a fim de recontá-la ao deus cristão, seu criador e senhor de sua missão. Sua obra principal é uma indumentária titulada “Manto de Apresentação”, uma espécie de “[...] cartografia total. A memória de tudo, em todos.” (LUCCHESI, 2017, p. 17), através da qual o Bispo buscava representar-se a uma divindade e cumprir sua missão que é, antes de tudo, a salvação da humanidade e a guarda de uma memória geral desta terra. Ao narrar sua própria história, em recontos táteis e artesanais que atravessam suas experiências particulares, sua visão de um mundo e daqueles que o cercam, Bispo quebrou uma lógica histórica de apagamento da memória dos povos negros escravizados, pobres e neurodivergentes.

A validação como artista de Bispo, no entanto, só se deu perto de sua morte, em 1989. Seu desejo de memória se colocou como resistência justamente ao apagamento de sujeitos que divergem da mesma lógica branca e elitista que pudemos

verificar nos circuitos europeus de arte apresentados, além da lógica do que seria certo ou errado, diante das suas questões psíquicas. Ainda que Bispo tenha sido um homem, seu trabalho e vida representam as mesmas estruturas de apagamento histórico aplicadas sobre a existência de mulheres, sobretudo mulheres negras e trabalhadoras, quando não escravizadas.

Considerando, portanto, os recortes de raça, gênero e suporte artístico, alinhamos uma perspectiva sobre o apagamento de mulheres em acervos arquivísticos: a produção têxtil de mulheres negras ganha pouco espaço para consagração e reconhecimento histórico, uma vez que estas estão impedidas de congregar os circuitos artísticos ainda no momento de sua inserção, haja vista que os suportes têxteis foram e ainda são aviltados como produção artística frente aos outros suportes mais tradicionais da Arte e da escrita.

Fazendo frente a esta perspectiva, Ana Maria Machado (2003) defende que os têxteis congregam mais similaridades que diferenças dos textos em sua potência narrativa tanto material, quanto para alteração da vida dos sujeitos que o utilizam como vias de acesso à liberdade. Expressões como tessitura, trama, costura e arremate do texto estão diretamente ligadas a produção tecelã e a escrita, uma vez que se referem a construção de algo que é composto por linhas diversas, entrelaçadas por algum padrão específico com a finalidade construir um material complexo e de grande potencialidade para promoção de narrativas.

Então, partindo da perspectiva sobre o trabalho manual e artesanal, em especial dos têxteis, como uma atividade de caráter feminino, doméstico e das artes aplicadas, distantes da ideia de intelectualidade das Belas Artes, estes suportes pareceram mais acessíveis às mulheres negras que na condição de escravizadas, ou recém libertadas, não possuíam estruturas para acessar outras ferramentas de perpetuação de suas perspectivas. Esse lugar do trabalho manual é também muitas vezes impositivo, pois, ainda que funcione como ferramenta de narração, a exploração do trabalho de costureiras e bordadeiras é uma realidade em países da América Latina e Ásia em processos de trabalhos análogos à escravidão (NEVES, 2017).

Ainda assim, a produção têxtil autoral, mesmo que em situações de opressão, existiu como alternativa para a contação de histórias e desenvolvimento de habilidades artísticas e intelectuais estruturalmente negadas ao negro escravizado, como podemos verificar aqui nas experiências de Harriet Power e Arthur Bispo do

Rosário, mas também de tantos outros e outras que não tiveram seus nomes atribuídos às suas produções, figurando na história como os “autores anônimos”.

Isso se deu, também, pois o processo de musealização no Brasil opera sobre óticas bastante restritivas no que diz respeito às contribuições de mulheres, pessoas negras, dentre outras minorias. Exemplo disso é a experiência da Tarsila do Amaral, artista moderna branca e com evidente circulação nas estruturas acadêmicas e artísticas do período em que produziu, além de atualmente ser considerada um ícone do movimento modernista no Brasil, mas que teve a musealização e reconhecimento institucional de sua obra bastante tarde a nível nacional, justificada pela alteração das relações de força e legitimação da produção que nada tem relação com a qualidade do trabalho da artista (SIMIONI, 2019), situação ainda mais arbitrária aos artistas negros e negras, que não estão considerados mesmo nos arquivos que narram uma história geral da arte e da vida. Pois então, como dito no recente compêndio de biografias de sujeitos negros e negras da história brasileira, a Enciclopédia Negra, entendemos que:

É possível tomar duas atitudes diante da operação historiográfica e de coleta dessas tantas memórias: a primeira é apenas anotar aquilo que os arquivos oferecem; a segunda é interrogar a própria produção do conhecimento advinda do passado, começando a história mais uma vez. (GOMES; LAURIANO; SCHWARCZ, 2021, p. 18).

Além da experiência de tecidotecas e modatecas que inovam ao inserir os têxteis como material de consulta importante a alunos e pesquisadores da moda e da produção têxtil, como a experiência da Tecidoteca da Escola Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, comprehende-se que o têxtil também pode aparecer em contextos da Biblioteconomia e Ciência da Informação como suporte para a expressão de histórias e sujeitos que o utilizam como espaço para perpetuação de suas memórias. Para além do objeto museal artístico, estes suportes permitem a incursão histórica em períodos e comunidades, como na proposição de Flávio Gomes, Jaime Lauriano e Lilia Schwarcz (2021) buscando interrogar os registros desta História e os processos que a validam a fim de criar caminhos de valorização de perspectivas negras femininas, além de expandir as possibilidades de atuação de nossos acervos e bibliotecas.

Defendemos, portanto, a promoção da potencialidade deste suporte para a introdução dos acervos anteriormente apresentados e tanto outros ainda não

descobertos, tratados e valorizados, com ênfase nas criações de mulheres negras a partir de suportes têxteis, como ricas fontes de informação fundamentada na força narrativa empregada em obras de arte têxtil, e especialmente no bordado, nas costuras e suas variações.

Talvez, a partir desta perspectiva, possamos então reconhecer as tessituras e tecer novas histórias através do trabalho coletivo de mulheres que deixaram suas contribuições para uma grande narrativa coletiva tecida a várias mãos, nos bastidores da história e dar-lhes o reconhecimento necessário numa espécie de roda de bordar, como muito bem representou Faith Ringgold em seu famoso quilt de 1991 preenchido pela força solar de um campo de girassóis⁴.

⁴ "The Sunflower Quilting Bee at Arles" de Faith Ringgold (1991) é um quilt metalingüístico em que a artista valoriza a produção conjunta de grandes mulheres da luta negra que, através de um trabalho colaborativo, vão compor a paisagem através da costura de um grande quilt de girassóis.
Disponível em: <https://www.faithringgold.com/portfolio/sunflower-quilting-bee-at-arles-1997-ed/>.

3 DONA JACIRA, BORDADURA DE UMA VIDA.

Jacira Roque Oliveira é, segundo sua própria definição, uma mulher negra, filha de Iansã e capricorniana. É natural da cidade de São Paulo, por onde já morou em muitos lugares: nasceu no bairro da Casa Verde, morou no Cachoeirinha até os cinco anos de idade, mudou-se com a família para o Jardim Ataliba Leonel em 1969 e mora atualmente no Cachoeira, ainda na mesma região no extremo norte da cidade. O bairro fica aos pés da Serra da Cantareira e divide espaço agora com um trecho ainda não inaugurado do Rodoanel Mário Covas.

Ela cresceu junto à comunidade acompanhando seus fazeres e saberes e registrou o desenvolvimento dos Jardins Fontalis, Ataliba e Vila Zilda, por onde conheceu muita gente, conheceu a si mesma e o mundo que a cercava. Teve uma infância marcada pelo racismo e pelo silenciamento de sua vontade de contar histórias. Ela relata que desde muito cedo recebe recados sonhados que a estimulam à arte e a escuta, o que fez com que sua mãe a levasse ao psiquiatra e a iniciar ainda muito cedo o consumo de remédios que a reprimiam.

Ainda na escola, Jacira afastou-se da escrita quando as professoras lhe negavam a autoria de seus próprios textos e a retiravam da sala de aula sob a justificativa da realização do trabalho de limpeza. Ela era colocada para lavar as latrinas da escola, até quando na quinta série escreveu um texto denunciando esta situação de abuso e justificando sua vontade de escrever, o que a fez ser expulsa do colégio. Depois disso ela só retomou a escola na vida adulta, aos 26 anos.

Quando a escrita lhe foi negada primeiro passou a desenhar e, posteriormente, a bordar, observando as mulheres à sua volta, mas principalmente sua bisavó a quem ajudava a botar a linha na agulha, uma vez que esta já não enxergava muito bem. A partir disso, Jacira foi buscar suas histórias em outros suportes, e na observação do trabalho têxtil das mulheres a sua volta encontrou pistas para sua própria expressão.

Casou-se cedo com Miguel e deste primeiro casamento teve quatro filhos: Kátia, Katiane, Leandro e Evandro, mas logo tornou-se viúva. Depois ainda teve um segundo casamento que durou cerca de 20 anos. Em relação ao trabalho, sem poder exercer o que gostava, Jacira trabalhou como lavadeira, feirante e arrumadeira até se formar enfermeira. A aposentadoria precoce veio aos 33 anos por conta de patologias psicosomáticas e do uso de muita medicação, como analgésicos e calmante. Atualmente ela realiza sessões diárias de hemodiálise devido a uma doença autoimune que a fez perder a função renal.

Ainda assim, nunca se conformou com a negação de sua arte e seguiu buscando a voz de dentro de si que lhe inspirava e provocava seu desejo de criar. Através dos bordados e da tecelagem, Jacira encontrou sua forma de furar a bolha e narrar o mundo. Em 2008 conheceu a Associação Cultural Cachuera!⁵ e fez seu primeiro curso de diáspora africana, em que teve contato com a Lei n. 10.639 que obrigaria a introdução e o ensino da História de África nas salas de aula das escolas de todo o país, e a partir daí passou a tecer e bordar referências afro-indígena descendentes.

O nome Dona Jacira veio depois, quando começou a definir sua atuação enquanto artista, artesã e criadora. É seu nome artístico e pelo qual prefere que sua obra seja identificada, segundo seu relato a inspiração veio de seus filhos que lhe diziam: “A vida inteira a senhora ensinou a gente a chamar todo mundo que era mais velho de Dona, então agora a senhora vai ser Dona pro resto da vida” (informação verbal)⁶, e foi justamente quando ela descobriu que nem sempre ser chamada de Dona indica respeito, mas assumiu o título como parte de sua trajetória. Atualmente, Dona Jacira é artista oficial da Laboratório Fantasma (LAB), produtora audiovisual fundada por seus filhos, Leandro e Evandro. Pela LAB, Dona Jacira produziu bordados em peças que desfilaram na edição de 2017 do São Paulo Fashion Week, o maior evento de moda do Brasil, em uma coleção sobre o samba em que ela pôde explorar nos bordados a história e origem do movimento (MARÇAL, 2017).

Mas sua relação com a criação vem antes da Laboratório Fantasma e muito antes do Fashion Week. Para ela a relação com a arte está no dia a dia, faz parte da vida como respirar e se alimentar, uma vez que entendendo a diáspora passou a conhecer sua própria história. Descendente do povo Fulani, Dona Jacira vem de longas gerações onde as pessoas bordam, cantam, dançam, contam história e recebem recados sonhados, e ela está conectada a esta ancestralidade de forma potente. Em sua pesquisa ancestral, Dona Jacira se refere a Amadou Hampaté Bah quando este diz em seu livro “Amkoullel, O Menino Fula” que à um Fulani não se pode dar mais nada além do que seu dom, ou seja, o que ele já traz consigo é sua riqueza, e é a partir dessa referência ao seu povo que a artista entende que mesmo após o

⁵ A Associação Cultural Cachuera! é uma organização para a valorização da cultura popular tradicional brasileira e de suas comunidades produtoras situada em São Paulo, no bairro das Perdizes (ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA, 2017).

⁶ Relato de Dona Jacira sobre a origem de seu nome colhido em entrevista. A transcrição na íntegra pode ser consultada no apêndice A.

processo de apagamento da memória de seus ancestrais escravizados pelo sistema colonial, suas raízes seguem firmes e próximas de sua descendência Fulani.

A artista acredita que o objetivo da arte nunca foi o museu ou as exposições, mas sim uma retratação da própria vida e para ser usada em vida. Verdadeira matriarca, Dona Jacira buscou na arte e na criação sua forma de narrar antes de se apropriar da escrita como espaço de memória. Ela conta:

Eu crio desde muito pequena, desde criança, e a criação para mim é vida. Se eu estou triste, eu invento uma coisa para eu ficar feliz, e sai de dentro de mim várias informações. Às vezes nem é isso, às vezes eu encasqueto com uma coisa que eu nem quero fazer aquilo, mas tem um pensamento dentro de mim que fala “você vai fazer, você tem que fazer”, e eu faço. Isto gera alguma arte, alguma teimosia, uma coisa dentro de mim que são segredos meus. É um momento de felicidade, de plenitude. Eu sou Deus, igual o Caetano Veloso, estou criando vida, estou parindo coisas neste momento, e muito embora as coisas que eu crie, algumas pessoas gostam muito porque ela tem muito a ver com as artes primitivas, que algumas pessoas chamam de Naif, mas eu não me nivelo pela lei desse povo. A maioria das minhas coisas são utilitários, tudo me serve, serve para me alegrar, serve para eu fazer um chá, serve para fazer uma comida, tudo para mim é arte, sabe? Serve para mim e serve para as pessoas próximas minhas. Então isso me alegra. Já fiquei muito triste quando tudo isso foi rejeitado, mas hoje eu costumo me definir como uma mulher negra, filha de Iansã, capricorniana. Eu estou sempre na luta por estar bem. Eu preciso de ter bons propósitos para estar bem. Isto depende muito de mim. E isto é uma questão muito firme do matriarcado, então acredito que é uma tecnologia ancestral, é uma forma de viver, criar é uma forma de viver. Nem sempre o e-commerce vai se interessar pela minha obra, mas eu preciso deixar que ela flua para que eu não enlouqueça (informação verbal)⁷

Sua capacidade de contar histórias foi sendo desenvolvida em peças diversas, principalmente no bordado, que Dona Jacira usa como suporte tanto para narrar memórias, ideias e coisas que aprendeu, quanto para se conectar com seus sentimentos e processar momentos de sua vida. Inclusive, ela conta que desde que pôde escrever encontrou sua cura, recuperou a saúde mental e não faz mais uso de nenhum remédio após o aconselhamento de profissional de sua confiança que a ajudou a entender-se. Recentemente e seguindo sua voz intuitiva, Dona Jacira deixou de bordar com a frequência anterior, pois passou a entender que sua narração encontrou na escrita um interesse que a têm cativado.

⁷ Relato de Dona Jacira sobre seu processo criativo colhido em entrevista. A transcrição na íntegra pode ser consultada no apêndice A.

Este seu desejo de escrita resultou em 2018 no lançamento de seu primeiro livro: “Café”, uma autobiografia com relatos de sua infância, de seu desenvolvimento enquanto sujeito no mundo, e que toma forma de conversa entre a autora e o leitor: é um convite à um bate-papo com cheiro café em sua cozinha, em suas memórias. Ela afirma: “Eu poderia ter me formado em jornalismo, como não consegui e conheço os fatos, pois são os que vivi, sou contadora de histórias ou fofoca, como quiser.” (DONA JACIRA, 2018, p. 65), ressignificando os termos de jornalista e fofoca com o respeito de alguém que se conhece e conhece suas origens, uma vez a nomeação destes títulos carrega um poder simbólico patriarcal e definem a credibilidade ou o descrédito daquele que narra. Desta forma, Dona Jacira toma para si seu lugar de contadora de histórias, sejam escritas, orais ou têxteis.

Entre seus temas de interesse estão a história e o desenvolvimento de sua região, o crescimento das famílias, dos bairros e sua urbanização, além de também discutir temas sobre espiritualidade e ancestralidade, política, diversidade e autossuficiência, a partir de suas pesquisas sobre a diáspora africana. Suas obras contam casos em texturas e variedades de materiais que vão sendo incorporados às peças à medida que se fazem necessários e a partir de uma noção de reuso de insumos como retalhos, pedaços de plástico, papelão e palha seca, materiais que passaram a ser incluídos após o contato da artista com o histórico escravagista da moda de vestuário, quando esta optou por deixar de colaborar com este sistema e passou recolher o que a indústria descarta, de forma a dar novo sentido a paisagem bordada.

Suas obras são influenciadas pelo lugar onde mora e pelas coisas que viveu. Sua casa, além de seu ateliê para artes e fazeres da terra, ocupou espaço de centro cultural na região com encontros com dança, música, arte e conversa, sendo um ponto de encontro para reunir-se com os seus. Conhecida como a Casa da Dona Jacira, o espaço se manteve em atividade para o público até março de 2020 no início da pandemia de Covid-19, ainda em curso no país e, por isso, a Casa mantém-se fechada.

Até porque, além de espaço de partilha, a Casa da Dona Jacira é mesmo seu lar, onde ela vive e cria. Todos os cômodos da casa possuem cor e peças de arte, grandes estandartes, bonecas, pilhas de livros, estudos e experimentações nos mais diversos suportes: de palha à argila, aos tecidos, fios e papéis, que vão formando a

paisagem diária da artista em meio às plantas e uma grande horta, que se estende do quintal à laje.

Seu acervo vai ganhando os espaços da casa como parte natural dos cômodos, ao ponto de não existir separação entre casa e acervo e se tornarem um universo único. Estes itens, apesar de já terem participado de exposições no Museu Afro Brasil, no Conjunto Nacional e outros espaços, nunca foram inventariados ou catalogados e não estão organizados em nenhuma plataforma além de algumas postagens nas redes sociais de Jacira.

E é também por isso que, compreendendo o desejo de memória e de narração de histórias empregada na criação das obras, verificamos a importância de uma proposta de organização destes itens. Afinal, enquanto criações de uma contadora de histórias, o acervo de Dona Jacira conta sua própria história e a história de um território, de sua comunidade e de povo historicamente apagado e desconsiderado nos registros formais da História. Entretanto, a empreitada de catalogar, ou mesmo inventariar, tantos itens depende de um projeto maior, de tempo que este trabalho não dispunha e mãos cuidadosas para o manuseio. Para essa proposta seis obras foram selecionadas a partir da disponibilidade e diversidade do suporte, mas representam apenas uma parte do universo íntimo e rico que Dona Jacira oferece em sua criação.

4 IDENTIFICANDO DOCUMENTOS

A definição de documento é objeto de discussões bastante maduras na área da Ciência da Informação no geral. Para o Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 132) o documento pode ser definido de forma ampla como “suporte de informação”, ao que vão sendo elencadas transformações a partir do desenvolvimento das áreas da Biblioteconomia, Arquivologia, Museologia e Ciência da Informação.

Na gênese das discussões acerca da definição dessa unidade informacional estão as contribuições de Paul Otlet (1868-1944), considerado o pai da Documentação e autor de seus primeiros estudos e tratados. Para Otlet a ideia de documento relacionava-se ao termo grego *biblion* para designar fontes diversas, tais como “volumes, folhetos, revistas, artigos, cartas, diagramas, fotografias, estampas, certificados, estatísticas, e ainda os discos fonográficos e os filmes cinematográficos” (ORTEGA; LARA, 2008, p. 2), e do qual ainda diferencia a definição de livro, que atribui a ideia de suporte e meio de transporte das ideias em formato manuscrito ou impresso.

Considerando a perspectiva ampla de documento promovida por Otlet, este o consagra inclusive como unidade mínima da documentação, tal “como se fosse o átomo (íon) em física, a célula em biologia, o espírito em psicologia, o agregado humano (o sócion) em sociologia” (OTLET, 2018, p.60), dando forma portanto ao elemento fundamental da disciplina que posteriormente vai ser elaborada como Ciência da Informação.

Seguindo as bases fundamentais do “Tratado de Documentação” publicado por Otlet em 1934, a bibliotecária francesa Suzanne Briet (1894-1989) delineia em 1951 uma definição para documento em sua obra “O que é a documentação?”, em que admite como documento “todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (BRIET, 2016, p. 1), ou em outra perspectiva como todo material através do qual é possível realizar-se consultas, estudos ou que sirva como prova.

Briet ainda se ocupa de identificar os contrastes entre documentos primários e secundários, em que abrange o que podemos considerar um documento, defendendo que ainda que fenômenos da natureza, como uma estrela, não possam ser considerados documentos, o material e a ambiente em que são incluídos após o tratamento documentário os convertem em documentos.

Por exemplo, a nova espécie de um antílope descoberto desencadeia uma série de ações, como a transferência do animal ao zoológico, a divulgação de sua descoberta e estudos sobre as características da nova espécie, o uso de seus registros em aulas, sua gravação em áudio e imagem, a publicação de monografias sobre sua espécie, entre tantas outras formas de tratamento e conservação da informação que advém de sua descoberta e que transformam o antílope em documento. Segundo Briet (2016, p. 2) “o antílope catalogado é um documento primário e os demais são documentos secundários ou derivados”.

Assim delimita-se a ideia de documentos primários e secundários a partir das contribuições de Suzanne. Para a autora são documentos secundários “as traduções, análises, boletins de documentação, fichários, catálogos, bibliografias, dossiês, fotografias, microfilmes, seleções, sínteses documentárias, enciclopédias, guias de orientação” (ORTEGA; LARA, 2008, p. 3), e primários as fontes de informação que permitem a criação de tais produções documentárias.

A partir do final da Segunda Guerra Mundial os estudos acerca do documento e da Documentação ganham novos desenvolvimentos na Europa, agora com a contribuição espanhola em que Documentação e Informação guardam mais similaridades que diferenças entre si, afirmando a contradição conceitual implicada no processo documentário que não tenha como objetivo a informação (ORTEGA; LARA, 2008). A este respeito Meyriat (1981 apud SANTOS, 2013) defende a existência de duas condições sobre a criação de documentos: por intenção e por atribuição, em que a primeira comprehende documentos que objetivam a função informativa desde sua criação, ao passo que os documentos por atribuição podem ser considerados como objetos criados sem qualquer intenção de se tornarem informativos, mas que ocupam este lugar a partir da demanda de indivíduos ou instituições que ativem suas propriedades informativas.

Assim, correndo o risco de parafrasear Simone de Beauvoir em sua célebre afirmação sobre a condição feminina na sociedade, podemos afirmar que o objeto não necessariamente nasce documento, mas torna-se documento a partir do contexto em que se encontra e da necessidade de informação do usuário.

Neste molde, retomamos a perspectiva de Buckland em seus estudos sobre informação no contexto norte americano do final do século XX: a informação existe enquanto evidência da qual se possa aprender. Segundo o autor ao se tratar da informação como coisa “evidência’ é um termo apropriado porque denota algo

relacionado ao entendimento, algo que, se encontrado e corretamente compreendido, pode mudar algum conhecimento, uma crença, de alguém sobre algum assunto" (BUCKLAND, 1991, p. 353, tradução livre), e é a partir desta perspectiva polissêmica que compreendemos a diversidade de suportes documentais que podem ser considerados fonte de informação.

4.1 Os documentos têxteis

Partindo do entendimento amplo atribuído às definições de documento no âmbito da Documentação e sua relação com estudos da Biblioteconomia e Ciência da Informação no geral, propõe-se o olhar a novos materiais de caráter documentário: os têxteis.

Enquanto suporte documental, materiais têxteis por vezes são objeto de estudo singular para diversas áreas do conhecimento, como as Artes, a História e Sociologia, e ainda que por diversas razões não recebam tanto destaque, este comportamento tem sido alterado, como indica Luz Neira (2014) em sua pesquisa sobre têxteis como fontes documentais. De acordo com a autora, ler e analisar são operações mais complexas quando aplicadas sobre documentos têxteis do que sobre fontes bibliográficas, por exemplo, e não se deve esperar que pesquisadores de diferentes áreas sempre possuam as habilidades necessárias para a análise dos têxteis de pronto. "Os pesquisadores devem recorrer à documentação dos acervos para que esses forneçam os dados corretos iniciais para a elaboração das pesquisas." (NEIRA, 2014, p. 376), por isso é papel da Documentação apresentar as informações mínimas sobre estes documentos de forma a dar visibilidade a estes acervos.

Desta forma, comprehende-se que materiais têxteis figuram como fontes de informação para determinadas áreas do conhecimento e a eles deve ser dedicada especial atenção quanto ao tratamento de sua materialidade.

Ainda de acordo com Luz Neira (2014), no âmbito da pesquisa, o valor social de documentos têxteis se apresenta em três dimensões: histórico, artístico ou etnográfico.

Isso quer dizer que, no primeiro caso, o artefato têxtil está conectado a alguma pessoa (seu produtor, idealizador ou proprietário) ou evento de maior ou menor importância histórica; no segundo, seu valor equivale ao de uma produção artística em decorrência de sua técnica, ornamento ou até mesmo de sua autoria, e, por fim, seu valor é

etnográfico quando sua existência conecta-se a alguma produção simbólica de determinados grupos sociais. (NEIRA, 2014, p. 378)

Estas três dimensões de valor de materiais têxteis para as sociedades apontam para um universo de possibilidades de abordagem, em diversas áreas do conhecimento e metodologias de pesquisa, e reiteram a importância da observação cuidadosa de tais suportes para a evolução da ciência.

Neste sentido, entendemos que para um tratamento adequado a estes tipos documentais, o material têxtil precisa estar identificado em um circuito de características que o situam em determinado contexto. Segundo a mesma autora, a identificação de têxteis acontece a partir de três categorias: matéria-prima, estrutura e ornamentação (NEIRA, 2014).

Quadro 1 – Categorias para identificação de têxteis.

Matéria-prima	São as fibras têxteis que constituem a materialidade dos fios que permitem o tecimento, e variam entre naturais, artificiais e sintéticas.
Estrutura	A maioria dos têxteis surge a partir de técnicas de tecimento (entrelaçamento) das fibras, mas existem alguns têxteis denominados como "tecidos não tecidos" (TNT), obtidos através da compactação de fibras. A estrutura de tecimento varia pela técnica de tecelagem utilizada (independente se produzidos de forma manual ou mecânica), e podem ser: tecido plano, tecido de malha, rendas, tapeçarias e tapetes.
Ornamentação	A ornamentação de têxteis pode ser realizada junto a sua tecelagem ou após o tecimento através do tingimento ou aplicação. A ornamentação, por sua vez, pode ser técnica ou estética. A ornamentação técnica pode ser realizada no tecimento (através dos padrões de tecelagem utilizados) ou após o tecimento (através do tingimento, estamparia ou aplicações de bordado). Já os padrões ornamentais estéticos dependem de sua origem de produção em determinado espaço e tempo, devido à grande variedade de abordagens de um mesmo tema ornamental em diferentes culturas e contextos.

Fonte: a autora, baseada em NEIRA, 2014, p. 380, 381 e 382.

As categorias de identificação dos têxteis são as primeiras estruturas a serem consideradas no processo de organização e tratamento de acervos têxteis, ainda que dependam também da instituição em que estão inseridas e os objetivos a que servem.

No Brasil, um serviço bastante difundido em instituições de ensino superior que contam com cursos de bacharelado e pós-graduação nas áreas de Têxtil e Moda são

as Tecidotecas, também referidas como Tecitecas ou Modatecas, a escolha do nome depende do tipo de tratamento dado aos materiais. Usa-se Tecidoteca para unidades em que é realizada análise do tecido e é gerada uma ficha técnica, enquanto a Teciteca “se resume a bandeiras de tecido expostas em araras somente para demonstração” (ROKICKI; LEAL; KODAIRA; SILVA, 2016, p. 49).

Segundo levantamento realizado por Paiva, Fortunato e Giannasi-Kaimen (2011) o Brasil abriga cerca de 20 unidades de informação que realizam a guarda, organização e difusão de acervos de tecidos em universidades e centros de ensino que oferecem os cursos nas áreas de Têxtil, Moda, Modelagem e outras relacionados. Os autores defendem a importância destes acervos têxteis com ênfase para o desenvolvimento de pesquisas pelos estudantes durante seus cursos, mas também reiteram a relevância da abordagem destes formatos como tipos documentais ricos em informação.

Sobre o processo de descrição de tais materiais, a Tecidoteca mantida pela Biblioteca da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) disponibiliza em seu site um manual detalhado sobre as etapas de aquisição, descrição e acondicionamento, onde identifica os metadados mínimos para descrição em sua base de dados, a saber:

Quadro 2 – Metadados descritivos da Tecidoteca da EACH-USP

Título
Identificador
Descrição
Ligamento
Número da trama
Matéria prima
Padronagem-design
Número de urdume
Usos do tecido
Acabamentos
Textura
Técnica de design
Cor predominante
Cores complementares
Fabricante
Cidade
País
Aquisição

Fonte: RECINE; ARAÚJO, 2018.

Esta estrutura valida as características defendidas por Luz Neira (2014) e considera em seus metadados o item “matéria-prima” para o qual a Tecidoteca da EACH indica a consulta às informações do fabricante, mas também elabora uma lista dos materiais mais comuns. A característica de “estrutura” relaciona-se com os campos “ligamento” e “número da trama” que determinam a técnica de tecelagem do tecido com uma lista de 13 descritores controlados elaborados pela equipe da Biblioteca. Por fim, a “ornamentação” está contemplada a partir dos metadados de “padronagem-design”, “técnica de design”, “cor predominante” e “cores complementares”, entretanto os metadados da EACH não consideram elementos ornamentais aplicados, como os bordados. Para tratar sobre esta falta, apresentam-se as considerações a seguir.

4.2 O bordado como documento

De acordo com a abordagem teórica da identificação de têxteis de Luz Neira (2014), podemos conceber o bordado como uma técnica de ornamentação têxtil que ocorre após o tecimento do tecido através do desfiamento ou aplicação de elementos e fios.

Nas definições retiradas de dicionários, o bordado está relacionado ao ato de decoração, ornamentação e embelezamento, pois ainda que guarde relações próximas com a costura tradicional, a prática do bordado associa-se menos ao utilitarismo de unir peças de tecido para a produção de indumentárias, por exemplo, e mais ao processo criativo de motivos, padrões e imagens em suporte têxtil. A Enciclopédia do Bordado elenca em seu escopo sete tipos de bordados diferentes identificados enquanto práticas culturais ao longo da História da humanidade, e que tiveram suas variações de acordo com o contexto geográfico e social de produção (KENDRICK, 2013). A variedade de pontos, por sua vez, é praticamente inestimável, dada a diversidade de nomes que foram ganhando ao longo dos anos.

Considerando, portanto, as ponderações sobre a função informativa de suportes diversos, como a proposta de informação enquanto evidência da Buckland (1991), e alinhando a isto a reflexão de Ana Maria Machado (2013) sobre a potencialidade de narração de suportes têxteis, em especial do bordado, pode-se considerar este material como fonte de informação de acordo com o contexto em que está incluído.

Como discutido anteriormente, além de fonte de informação privilegiada para determinadas áreas de pesquisa, o bordado figura também como técnica de ornamentação associada à criação artística de sujeitos que fizeram uso do suporte têxtil como forma de expressão de suas histórias, dores e desejos. E neste sentido, sua avaliação e identificação dependem de sua origem de produção em um tempo e espaço definidos, tais como os padrões ornamentais estéticos (NEIRA, 2014), além da uma estrutura de metadados descritivos particulares e personalizáveis.

5 CATALOGAÇÃO DE NOVOS FORMATOS E O CATALOGUING CULTURAL OBJECTS

A prática de catalogação é uma das principais frentes de trabalho de uma unidade de informação, pois é através deste processo, e alinhado ao processo de representação temática, que se constroem catálogos para identificação, recuperação e acesso ao acervo da unidade. Seja uma biblioteca, um centro de documentação ou um museu, o processo de identificação e tratamento da informação é etapa fundamental para o bom funcionamento da unidade.

Ainda que bastante centrado na contribuição europeia e norte americana, Eliane Mey e Naira Silveira (2009) desenham um interessante histórico da prática de catalogação e desenvolvimento de códigos nacionais e internacionais. Segundo as autoras, os primeiros registros de catálogos ou listas mais ou menos organizadas dos conteúdos de uma unidade de informação surgem ainda nas primeiras grandes bibliotecas das quais se tem notícia na História, como a Biblioteca de Assurbanipal de Nínive e a Biblioteca de Alexandria, nos anos anteriores ao que denominamos de Era Comum. Ainda que Alexandria contasse com a figura de Calímaco, responsável por uma classificação por assunto inédita até a data, a perspectiva de catálogo empregada à época ainda era bastante rudimentar.

A partir do século V e com entrada na Idade Média, as bibliotecas europeias majoritariamente pertencem à Igreja Católica e os catálogos ainda não se destacam como ferramentas essenciais para o seu funcionamento. É só a partir do século XV que surgem experiências diversas de bibliotecas com suas listas de títulos organizadas por autor, ano ou assunto, estabelecendo suas próprias regras para o desenvolvimento dos registros. A França como pioneira, em 1791 e em meio a Revolução Francesa, lança mão do que podemos considerar como o primeiro código de catalogação nacional, com regras para registros as quais devem ser aplicadas a todas as bibliotecas do território (MEY; SILVEIRA, 2009).

O século XIX chega com grandes discussões a favor e contra o uso de catálogos alfabéticos e classificados. A Inglaterra toma a frente das discussões com a implantação de uma comissão do parlamento britânico para a avaliação da situação do British Museum e a proposição de soluções às diversas frentes de trabalho, entre as quais estão o catálogo e a catalogação. Em 1839, portanto, Anthony Panizzi aprova junto à comissão a publicação de suas 91 regras de catalogação, que dariam margem para novas abordagens de catalogação em todo o mundo.

No contexto norte-americano, Charles C. Jewett divulga em 1850 um código de catalogação adotado pelo Smithsonian, em que admite basear-se nas regras de Panizzi, mas amplia e por vezes discorda das 91 regras, propondo novas soluções para uma catalogação mais robusta. Segundo ele, “As regras de catalogação devem ser rigorosas e enfrentar tanto quanto possível todas as dificuldades criadas pelos detalhes. Nada, até onde for possível evitar, deve ser deixado ao gosto individual ou ao critério do catalogador” (MEY; SILVEIRA, 2009, p. 71).

No encalço de Panizzi e Jewett surgem ainda famosas contribuições ao campo da catalogação e classificação, como a Classificação Decimal de Dewey por Melvil Dewey em 1876 e a publicação das “Regras para um catálogo dicionário” de Charles Ami Cutter no mesmo ano, além das contribuições de Paul Otlet e Henri la Fontaine com a Classificação Decimal Universal e a instituição do Instituto Internacional de Bibliografia em 1895.

A entrada no século XX trouxe transformações ao campo fervilhante da catalogação, inaugurando movimentos de compartilhamento entre bibliotecas, como a iniciativa de Library of Congress de vender fichas catalográficas padronizadas para outras bibliotecas e, em certa medida, promovendo a padronização do formato de catalogação (MEY; SILVEIRA, 2009). Nesse sentido novas discussões surgiram no âmbito da catalogação e com o estabelecimento da International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) em 1927, como instituição internacional para a defesa dos interesses de serviços de biblioteca e informação, seus profissionais e usuários foi viabilizado, em 1961, a instituição de uma Declaração de Princípios, popularmente conhecida como Princípios de Paris, em que delimitam-se os princípios essenciais para o desenvolvimento de códigos e catálogos padronizados a partir de uma perspectiva internacional (MACHADO; ZAFALON, 2019). A proposta foi um dos primeiros esforços para a definição de normas internacionais para catalogação:

Seu objetivo de servir como base para a normalização internacional da catalogação foi alcançado: a maioria dos códigos de catalogação que se desenvolveram no mundo desde então seguiram estritamente os Princípios ou, ao menos, em grande parte. (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2018, p. 4)

Nesta mesma década, a American Library Association (ALA) juntou-se a Canadian Library Association e a Library Association da Inglaterra para publicar em

1967 a primeira versão do Código de Catalogação Anglo-Americano, em inglês Anglo-American Cataloguing Rules (AACR). Este código recebeu uma segunda edição, publicada em 1978, denominada AACR2 que teve grande recepção internacional e aderência a nível nacional das escolas de Biblioteconomia brasileiras (MEY; SILVEIRA, 2009). Mas, ainda que apoiada em uma boa recepção entre os países, o AACR2 não atendia aos requisitos para consolidar-se como um código internacional. Portanto, em 1971, dois anos após a Reunião Internacional de Especialistas em Catalogação (RIEC) de Copenhague com a participação de 32 países, a IFLA publica a International Standard Bibliographic Description (ISBD), em português Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada. A proposta desta norma é indicar as diretrizes para catalogação de forma padronizada para diferentes países, considerando as particularidades necessárias para cada região, território e contexto.

A padronização não está na quantidade de elementos, porém na forma e na ordem – pontuação e posição, sintaxe e semântica – em que são registrados. Caso uma biblioteca decida incluir algum elemento, deverá fazê-lo de acordo com a norma – o bastante para efeito de uniformidade e intercâmbio (MEY; SILVIERA, 2009, p. 80).

A proposta de delimitar um formato para a descrição de forma a incluir registros de diversas unidades de informação de todo o globo ganha força, e ainda que existam divergências de uso entre AACR2 e ISBD, novos movimentos vão sendo associados a promoção dos códigos, com a ampliação de bibliotecas automatizadas e o desenvolvimento de formatos de dados legíveis por máquinas para intercâmbio de dados, como os formatos Machine Readable Cataloging (MARC) e Dublin Core.

Entretanto, no que tange ao desenvolvimento de códigos de catalogação, parte considerável dos manuais estão baseados na estrutura de documentos textuais, tais como livros, artigos, revistas, dicionários e outros materiais bibliográficos, e essas estruturas acabam sendo adaptadas para abranger outros tipos de materiais não bibliográficos como mapas, imagens, gravações de áudio e vídeo e obras tridimensionais. Assim, ainda que tanto o AACR quanto a norma ISBD possuam indicação para alguns tipos desses materiais não bibliográficos, a estrutura de dados e regras para apresentação do conteúdo não permitem uma boa adequação às necessidades que cada um destes materiais prevê.

Sobre o uso destes instrumentos tradicionais para catalogação de imagens, Macambyra e Estorniolo (2010, p. 3) afirmam que “a adoção forçada desses princípios

costuma ocorrer em nome de uma suposta padronização que, transposta ao contexto de acervos de imagens, nem sempre consegue cumprir o papel de padronizar". Esta perspectiva pode ampliar-se ainda sobre diversos outros materiais não bibliográficos incluídos na biblioteca costumeiramente sob o título de especiais, uma vez que o formato de catalogação tradicional - leia-se bibliográfico - limita o manejo destes itens no catálogo, por vezes adaptando o formato e conteúdo dos metadados do registro, e por vezes separando-os do catálogo principal da instituição.

Retomando a Declaração dos Princípios de Catalogação da IFLA em suas atualizações de 2009 e 2016 percebem-se alguns movimentos que abrem a discussão sobre outros formatos de catalogação. As novas edições ampliam o rol de tipos documentais e adicionam novas perspectivas para usuários da informação, dados abertos, interoperabilidade e acessibilidade. A versão mais recente da Declaração apresenta ao todo treze princípios, e destaca o princípio "interesse do usuário" como principal objetivo do catálogo. Este princípio descreve que todos os recursos devem estar comprehensíveis e adequados ao uso da comunidade de usuários da unidade de informação, e que as decisões tomadas no processo de catalogação e construção do catálogo devem estar alinhadas às necessidades e interesses do usuário (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2018).

É claro que se mantém o valor dado à padronização e interoperabilidade do catálogo, mas esta nova perspectiva centrada no usuário permite ampliar a importância de padronização para uma interpretação da necessidade de informação do contexto, e como o processo de catalogação pode refletir o item em suas particularidades de forma ampla, e não restringindo a um escopo de regras hegemônicas.

Em movimentos mais recentes e concentrados neste início do século XXI, surgem iniciativas que buscam adequar-se aos novos contextos da catalogação, tendo em vista principalmente a expansão do ambiente digital e da internet. A partir de 2010, o comitê de atualização do AACR reuniu-se a fim de dar forma a uma terceira edição do código, mas considerando o novo contexto digital, identificou-se a necessidade de alterações estruturais e não apenas adequações do código já existente. Assim, surge o Resource Description and Access (RDA), em português Recursos: Descrição e Acesso (MEY; SILVIEIRA, 2009), que teve sua primeira versão publicada em 2010.

A principal atualização do RDA está em sua concordância com o modelo conceitual Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR) publicado em 1998. O documento é um modelo conceitual que define entidades, atributos e relacionamentos considerados no processo de catalogação, além de delimitar as tarefas do usuário, as quais devem nortear o desenvolvimento de catálogo. A abordagem do FRBR alterou a forma de conceber a representação de um item, englobando dez entidades, divididas em três grupos que se relacionam entre si.

O Grupo 1 diz respeito às entidades que são produtos de trabalho intelectual ou artístico: Obra, Expressão, Manifestação e Item. O Grupo 2 representa as responsáveis pelo conteúdo intelectual ou artístico, pela sua produção e pela sua disseminação: Pessoa e Entidade Coletiva. (...) As do Grupo 3 representam o conjunto de temas que expressam diferentes assuntos de uma obra: Conceito, Objeto, Evento e Lugar. Também podem ser incluídas nesse grupo as entidades dos Grupos 1 e 2. (CERRAO; CASTRO, 2020, p. 3)

A abordagem proposta pelo FRBR amplia o processo de catalogação de forma que os registros não estejam ancorados em um modelo de dados apresentados em uma determinada estrutura, mas permita a identificação, registro e recuperação do item em um catálogo e esteja alinhado às tarefas do usuário: encontrar, identificar, selecionar e obter (TILLETT, 2003). Mas, ainda que altere a forma de se pensar o processo de catalogação, as entidades e tarefas propostas pelo FRBR não substituem os códigos de catalogação e modelos de apresentação de dados. Os FRBR atuam como suporte para o desenvolvimento de novas perspectivas para uma representação descritiva mais flexível e abrangente aos novos formatos de informação, principalmente considerando a expansão das tecnologias da informação e comunicação e dos ambientes digitais.

Por isso, para além do desenvolvimento do RDA como uma solução mais adaptável a novos formatos de informação, surgiram iniciativas de instituições especializadas principalmente no tratamento de obras de artes e objetos tridimensionais, como o Categories for the Description of Works of Art (CDWA) e o Cataloguing Cultural Objects (CCO). O CDWA é uma iniciativa do Getty Research Institute para a criação de um padrão de conteúdo de dados para obras de arte e objetos culturais iniciado ainda na década de 1990. O desenvolvimento deste padrão aventou possibilidades para a construção de soluções mais recentes como o CCO,

projeto da Visual Research Association (VRA) com apoio do Getty e da ALA, publicado em 2006.

O CCO é um manual de catalogação de itens de arte e objetos culturais desenvolvido pela VRA em colaboração com o Getty, a ALA e catalogadores, curadores e profissionais da documentação de obras de arte de todo o mundo. Baseado no CDWA, o CCO apresenta uma estrutura simples e adaptável às necessidades de catalogação da unidade em que o código está sendo adotado, de forma que se mantenha um padrão para interoperabilidade, mas que as necessidades especiais de suportes e contextos possam ser consideradas.

O manual possui nove áreas gerais e contém 116 elementos descritivos, abrangendo elementos essenciais, opcionais e adaptáveis, e identificando níveis de catalogação com mais ou menos detalhes. Nas diretrizes gerais do documento, seus editores indicam que o CCO pode ser usado em combinação com o AACR2, uma vez que este foi desenvolvido com ênfase em materiais bibliográficos. Em um sistema baseado em AACR2, o CCO pode ser um aliado complementar para o tratamento de itens de arte e patrimônio cultural, com as devidas adaptações considerando que são padrões diferentes.

Mesmo guardando relações com o AACR2, o CCO não propõe uma estrutura para apresentação de dados como o código tradicional. O manual da Visual Research Association se denomina como um padrão para o conteúdo dos dados, ou seja, “[...] padrões que orientam a escolha de termos e definem a ordem, sintaxe e forma em que os valores de dados devem ser inseridos em uma estrutura.” (BACA *et al.*, p. XII, 2006, tradução nossa) e, portanto, considera o processo de catalogação de objetos, mas não sua apresentação ou representação temática, para os quais faz indicações de ferramentas externas mais adequadas, como o CDWA Lite XML e Art & Architecture Thesaurus (AAT).

Ao mesmo tempo, foi desenvolvido pela Visual Research Association o VRA Core, hoje já em sua quarta versão. O VRA Core 4.0 é uma estrutura de apresentação de dados em XML baseada na estrutura de campos de CCO que permite a melhor integração entre os metadados, além de permitir a fácil incorporação à softwares de gestão de acervos uma vez que é baseado em XML, uma linguagem de marcação estruturada em texto facilmente compartilhada entre sistemas.

Portanto, o CCO e o VRA Core completam-se em termos de apresentação de forma e conteúdo de dados, permitindo uma experiência completa para o catalogador

e usuário. Sobre a escolha de consolidar-se como um padrão para conteúdo de dados, os editores do CCO afirmam:

Embora uma estrutura de dados seja o primeiro passo lógico no desenvolvimento de padrões, uma estrutura sozinha não atinge nem uma alta taxa de consistência descritiva por parte dos catalogadores, nem uma alta taxa de recuperação por parte dos usuários finais (BACA et al., p. xi, 2006, tradução livre).

Desta forma, o CCO reitera a importância de seu uso em colaboração com outras estruturas para descrição e recuperação de acervos, reconhecendo seus limites de atuação e objetivando a melhor abrangência aos diferentes atributos de um registro informacional.

Outra questão importante abordada pelo CCO é a diferenciação entre obra e imagem. Segundo Macambyra e Estorniolo Filho (2008), ao realizar a catalogação de uma imagem de obra de arte, a prática mais comum em unidades de tratamento desta tipologia material é considerar os dados da obra original representada, ao invés dos dados da fotografia em mãos. Isso se deve, principalmente, a como os usuários podem procurar por estes registros, buscando a obra original e não sua representação. O caso é que “ninguém ignora que a foto não é o original, mas no momento em que a Gioconda surge no slide projetado em aula ou no site do Museu do Louvre, a presença da obra de arte se impõe ao observador” (MACAMBYRA; ESTORNIOLI FILHO, 2008, p.4).

Portanto, o CCO propõe uma diferenciação em que obra é “uma criação intelectual ou artística distinta, limitada principalmente a objetos e estruturas feitas por humanos, incluindo obras construídas, obras de arte visual e artefatos culturais” (BACA et al., 2006, p.4, tradução livre), enquanto uma imagem é a representação visual de uma obra, incluindo fotografias analógicas e digitais, mas desconsiderando desenhos ou pinturas, uma vez que estes são obras por si só.

Esta definição está colocada no CCO de forma que obra e imagem estejam formalmente identificadas para que não haja imprecisões e equívocos na identificação de cada um dos registros, que possuem abordagens e especificidades diferentes no processo de catalogação, bem como metadados específicos para cada um dos formatos.

Para descrição de obras o CCO determina 21 elementos mínimos divididos em oito capítulos, e indica no nono capítulo mais quatro elementos essenciais para a

descrição de imagens acerca da perspectiva da fotografia, atentando ainda para a relevância de dados administrativos e técnicos da imagem não contemplados pelo manual.

Quadro 3 – Capítulos e elementos descritivos do Cataloguing Cultural Objects.

Capítulo	Elementos
Capítulo 1: nomeação.	Tipo de obra, Título.
Capítulo 2: informação de criação.	Criador, Função do criador.
Capítulo 3: características físicas.	Dimensões, Materiais e técnicas, Estado e edição, Características físicas adicionais.
Capítulo 4: informações estilísticas, culturais e cronológicas.	Estilo, Cultura, Data.
Capítulo 5: localização e geografia.	Local atual, Local anterior, Local original, Local de descoberta.
Capítulo 6: assunto.	Assunto.
Capítulo 7: classe.	Classe.
Capítulo 8: descrição.	Descrição, Notas de descrição.
Capítulo 9: imagem.	Descrição da imagem, Tipo de imagem, Assunto, Data.

Fonte: BACA et. al., 2006 traduzido e adaptado pela autora.

Esta estrutura de metadados busca compreender as necessidades de obras diversificadas, como pinturas, esculturas, instalações, objetos têxteis e tantos outros materiais produzidos pelo ser humano considerados patrimônio cultural e artístico. Para tanto apresenta uma estrutura bastante ampla e passível de adaptação a partir das necessidades do material, de forma a identificá-lo, representá-lo e torná-lo recuperável em um sistema de informação.

6 CATALOGANDO BORDADOS

Baseado no modelo mínimo para descrição de obras do Cataloguing Cultural Objects em suas orientações gerais, propomos a adaptação dos metadados do manual para a catalogação dos bordados de Dona Jacira. Apesar do CCO possuir uma versão recente publicada em português pela Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas, Profissionais da Informação e Documentação (APBAD)⁸, para este trabalho consultamos a versão inglês publicada pela VRA, e por isso faremos uso das principais categorias de descrição de acordo com as orientações gerais e respectivos capítulos em tradução da autora.

Uma vez que este trabalho não pretende apresentar todas as regras à exaustão, os capítulos e elementos descritivos serão elencados abaixo em três itens: definição, orientações e decisões locais, além da identificação do capítulo, regra e seu número para posterior consulta ao manual. O item definição oferece uma breve descrição do elemento, ao passo que as orientações elencam as prescrições do CCO para conteúdo e forma do preenchimento do metadado, por fim as decisões locais registram as interpretações e adaptações da regra ao contexto do acervo estudado quando necessário.

Cada um dos capítulos da segunda parte do CCO diz respeito a áreas de descrição e elenca os metadados necessários para uma descrição adequada, incluindo itens obrigatórios ou não. Abaixo elencamos cada um dos capítulos e normas consideradas para a catalogação do acervo em estudo.

a) Capítulo 1: Nomeação de Objetos

Tipo de trabalho (regra 1.2.1)

Definição: Inclui um ou mais termos que descrevem o tipo de trabalho sendo catalogado de acordo com sua forma física, função ou suporte.

Orientações: Este campo é obrigatório e deve ser controlado por uma lista de termos. Preferencialmente os termos devem estar no singular, em minúsculo, sem abreviações e no idioma do registro.

Decisões locais: Tendo em vista que acervo estudado limita-se aos materiais bordados da coleção da artista, o tipo de trabalho predefinido é “bordado”, “camiseta bordada” e “livro bordado”.

⁸ Disponível em: <https://ccortes87.wixsite.com/pcco>.

Título (regra 1.2.2)

Definição: Indica pelo menos um título, frase ou nome de obra de arte.

Orientações: Este campo é obrigatório. Use o título informado pelo criador se for conhecido e respeite as maiúsculas e minúsculas. Se não houver título conhecido, o catalogador deve criar um título descritivo iniciando substantivos, pronomes, verbos, advérbios, conjunções subordinadas e nomes próprios em maiúsculas, e evitar abreviações. Quando possível evite o início de títulos com artigos, e use o idioma do registro. Se houver mais que um título, deve-se identificar o preferido observando a regra 1.2.2.3.

Decisões locais: Deve-se considerar o título atribuído pela artista. Se não houver, atribua um título descritivo entre colchetes para indicar contribuição externa. Para tipo de título considere as opções “preferido”, “alternativo” e “descritivo”, sendo o último aplicado quando o título for atribuído pelo catalogador.

b) Capítulo 2: Informações do criador

Criador (regra 2.2.1)

Definição: Inclui o indivíduo, grupo ou entidade responsável pela criação, produção ou edição da obra.

Orientações: Este campo é obrigatório e preferencialmente controlado por uma lista de autoridades. O nome deve ser entrado de forma corrida, sem inversão de sobrenome. Use o nome preferido ou mais comum, que não necessariamente será o nome verdadeiro, como para pseudônimos. Se a tradução alterar o sentido, dê preferência para o nome na língua original.

Decisões locais: Considerando o contexto de um acervo pessoal de uma única artista não será utilizada nenhuma lista de controle de autoridades. Deve-se considerar o nome usado e preferido pela artista.

Função do criador (2.2.2)

Definição: Termos que se referem à função de cada autoridade adicionada como criador no elemento anterior.

Orientações: Este campo é obrigatório e deve ser controlado por uma lista de termos. Use o termo mais específico para identificar a função do criador em determinada área. Cada criador terá uma função associada para cada obra, ou mesmo mais de uma

função em uma mesma obra. Se não for possível identificar o papel específico de um criador, atribua termos mais gerais como “artista”.

Decisões locais: Considere as diversas funções da artista em uma mesma obra.

c) Capítulo 3: Características Físicas

Dimensões (regra 3.2.1)

Definição: Registra as informações sobre as dimensões, tamanho ou escala da obra.

Orientações: Este campo é obrigatório. Use apenas uma unidade de medida e dê preferência para unidade métrica que possui maior aceitação universal. Inclua o valor numérico, a unidade de medida e o tipo de medida para cada dimensão (Ex.: Valor: 16; Unidade de Medida: cm; Tipo: diâmetro). Use termos em minúsculo, abrevie unidades de medida de acordo com a norma universal (ver regra 3.2.1.2.2) e dê um espaço entre a unidade de medida e número.

Decisões locais: Considere a unidade de medida em centímetros e os tipos de medida como altura e largura.

Materiais e Técnicas (regra 3.2.2)

Definição: Identifica as substâncias ou materiais usados na criação de uma obra, bem como quaisquer técnicas de produção, manufatura ou métodos incorporados em sua fabricação.

Orientações: Este campo é obrigatório. Use termos no singular ou plural, não abreviados e no idioma do registro. Use minúscula a não ser que seja nome próprio, no entanto dê preferência a nomes generalistas.

Decisões locais: Identifique materiais e técnicas a exaustão, se possível.

Estado e Edição (regra 3.2.3)

Definição: **Estado** diz respeito às etapas da obra e pode incluir etapas de prova do criador, enquanto **edição** aplica-se a um item específico de uma coleção limitada.

Orientações: Evite abreviações, exceto para números (Ex.: 2.º ao invés de segundo), e use números ordinais e cardinais arábigos. Use o idioma do registro, exceto quando a tradução mudar o sentido.

Decisões locais: Não há orientações locais.

Características físicas adicionais (3.2.4)

Definição: Anotações sobre elementos físicos específicos da peça, como inscrições e assinaturas.

Orientações: Transcreva inscrições na íntegra, mas evite abreviações inserindo informações externas entre colchetes para melhor entendimento. Este campo pode incluir ainda os elementos descrição física, histórico de condição e exames e histórico de conservação e tratamento.

Decisões locais: Use este espaço para o registro de assinaturas e datas nas obras, os textos que constituem as obras serão incluídos na descrição. Para obras em formato de livro de artista com páginas, use o campo **Descrição física** para registrar o número de páginas e extensão.

d) Capítulo 4: Informações estilísticas, culturais e cronológicas.

Estilo (regra 4.2.1)

Definição: Identifica o estilo, o movimento, o período histórico ou artístico, o grupo ou escola cujas características estão representadas na obra.

Orientações: Dê preferência para o termo em sua forma adjetiva, e se necessário descreva o estilo em breve texto. Inicie com maiúsculas se se tratar de nome próprio e evite abreviações. Use o idioma do registro.

Decisões locais: Para o acervo estudado considere “arte contemporânea” como predefinição.

Cultura (regra 4.2.2)

Definição: Indique a cultura, povo ou nacionalidade de origem do trabalho.

Orientações: Dê preferência para o termo em sua forma adjetiva. Use maiúsculas no início dos termos e evite abreviações. Use o idioma do registro.

Decisões locais: Para o acervo estudado considere “arte afro-brasileira” como predefinição.

Data (regra 4.2.3)

Definição: Registra a data ou intervalo de datas associado à criação, produção ou alteração da obra.

Orientações: Este campo é obrigatório. Registre um ano, um período ou uma frase que identifique a data associada a obra. Inicie com maiúsculas apenas para nomes próprios e períodos, e evite abreviações exceto para Antes da Era Comum (A.E.C.) e

Era Comum (E.C.). Dê preferência para o idioma do registro e para números arábicos ordinais e cardinais. Não deixe o campo em branco, se não houver certeza, use períodos próximos.

Decisões locais: Use datas indicadas nas peças e, quando não houver, consulte a artista como fonte de informação para o registro.

e) Capítulo 5: Localização e Geografia

Localização (regra 5.2.1)

Definição: Indica a localização da obra em quatro momentos: atual, de criação, de descoberta e anterior.

Orientações: Inicie com maiúsculas para nomes próprios, evite abreviações e dê preferência para o idioma do registro, se possível. Para **localização atual** registre o local, instituição ou repositório em que a obra se encontra. Este campo é obrigatório, e se a informação não estiver disponível indique como “desconhecido”. Para **localização de criação** registre o local onde a obra foi criada, produzida ou alterada, se conhecido. Para **localização de descoberta, registre** apenas se a obra houver sido retirada de um sítio arqueológico ou similar. E para **localização anterior** registre informações de contexto histórico, propriedade, exposição, história de empréstimo ou conservação da obra, se necessário pela instituição catalogadora.

Decisões locais: Para o acervo estudado considere a **localização atual** para todos os registros, se possível. Se a peça já tiver participado de exposições, registre este histórico em **localização anterior**.

f) Capítulo 6: Assunto

Assunto (regra 6.2.1)

Definição: O assunto é a identificação, descrição ou interpretação do que é representado na obra ou imagem. Incluem pessoas, grupos de pessoas, coisas, lugares, atividades, formas abstratas, eventos da literatura, mitologia, religião, história e filosofia, além de temas simbólicos ou alegóricos retratados na obra ou imagem.

Orientações: Este campo é obrigatório e preferencialmente controlado por instrumentos como vocabulários controlados e tesouros de assunto. Para termos gerais, priorize o uso dos termos no singular. Inicie nomes próprios com maiúscula, use minúsculas para demais termos, e evite abreviações. Dê preferência para o idioma do registro.

Decisões locais: O campo assunto deve ser controlado pelo Tesauro de Folclore e Cultura Popular do Ministério da Cultura do Brasil (<http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/>) e o Vocabulário Controlado da Universidade de São Paulo (<https://vocabusp.aguia.usp.br/vocab/>), uma vez que os temas abordados pela poética da artista apresentam majoritariamente elementos da cultura afro-brasileira.

g) Capítulo 7: Classe

Classe (regra 7.2.1)

Definição: Classe é usada para relacionar obras com características semelhantes em uma coleção.

Orientações: Dê preferência para o uso de termos no plural e quando necessário use termos compostos para classes mais específicas. Inicie nomes próprios com maiúsculas, para termos gerais use minúsculas, e evite abreviações.

Decisões locais: Para o acervo estudado considere a classe “bordados” para todas as obras têxteis, se novos tipos de trabalho forem incluídos deverá ser construída uma lista controlada de classes.

h) Capítulo 8: Descrição

Descrição (regra 8.2.1)

Definição: Texto livre apresentando e discutindo características de conteúdo e contexto da obra. Inclui também outras notas específicas identificadas pela instituição catalogadora.

Orientações: Seja breve, claro e conciso. Apresente os tópicos em ordem de importância, cronologicamente ou do geral para o específico, se possível para as particularidades da obra. Cite as fontes da descrição, se possível. Inicie frases e nomes próprios com maiúsculas, evite abreviações e dê preferência para o idioma do registro. Se usar o recurso de notas específicas, identifique o tipo de nota e cite a fonte.

Decisões locais: Para o acervo estudado use o campo de descrição geral da obra, um campo de **notas de transcrição** para as transcrições de texto apresentado na obra, exceto para livro bordado com texto em mais de uma página, e um campo de **notas da autora** considerando o relato individual da artista colhido verbalmente, gravado e transcrito. Para todas as transcrições, registre o texto como aparece na

fonte, e para o caso específico da transcrição de relatos verbais, adapte apenas a cadência do texto sem alterar o sentido.

i) Capítulo 9: Imagem

Este capítulo aplica-se às imagens de uma obra e dados relativos ao processo de captura dessas imagens.

Descrição de imagem (regra 9.2.1)

Definição: Texto livre com informações espaciais, cronológicas ou contextuais da obra conforme capturado na perspectiva da imagem.

Orientações: Este campo é obrigatório. Se necessário mencione o tipo e o assunto da imagem. Inicie frases e nomes próprios com maiúsculas, evite abreviações e use o idioma do registro.

Decisões locais: Não há orientações locais.

Tipo de imagem (regra 9.2.1)

Definição: Registra o tipo de perspectiva ou ângulo em que a imagem foi capturada.

Orientações: Este campo é obrigatório. Use minúsculas e evite abreviações

Decisões locais: Não há orientações locais.

Assunto da imagem (regra 9.2.2)

Definição: Identifica os assuntos abordados pela imagem no momento da captura da obra, auxiliando a diferenciar uma imagem específica dos demais registros de uma mesma obra.

Orientações: Este campo é obrigatório e preferencialmente controlado. Dê preferência para termos no singular, use maiúsculas para nomes próprios e evite abreviações.

Decisões locais: O campo assunto deve ser controlado pelo Tesauro de Folclore e Cultura Popular no Ministério da Cultura do Brasil (<http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/>) e o Vocabulário Controlado da Universidade de São Paulo (<https://vocabusp.aguia.usp.br/vocab/>).

Data da imagem (regra 9.2.3)

Definição: Registra a data ou intervalo de datas associado à criação, produção ou alteração da imagem, neste caso, ainda que não seja obrigatório, o registro da data imagem é imprescindível pois permite a documentação da história da obra representada.

Orientações: Registre dia, mês e ano do registro da imagem, se conhecido.

Decisões locais: Não há orientações locais.

A parte três do manual ainda apresenta orientações sobre os registros de autoridade para nomes pessoais e entidades coletivas, lugares, conceitos e assuntos, que não serão abordados nessa proposta.

Ao contrário das regras mais rígidas como de códigos como o AACR2, o CCO não indica qual deve ser a fonte para coleta de informações de determinada obra, porque, diferente de livros, os materiais abordados pelo manual não costumam vir associados à uma página de rosto ou ficha catalográfica, e a identificação e validação de informações sobre obras de arte e objetos culturais dependem de outros processos externos a obra.

Para o acervo da Dona Jacira, que se encontra em sua casa e não possui nenhuma iniciativa de inventário, a melhor fonte de informação é a artista. Combinado a isso, contamos com a característica de contadora de histórias da artista que, com frequência, narra suas experiências pessoais e partes do processo de construção de uma obra como partes iguais de um mesmo tecido complexo, detalhado e cheio de aventuras.

Segundo o Museu da Pessoa, este processo de ouvir e registrar a história a partir da perspectiva dos sujeitos que a constroem colabora para que os autores da História sejam diversos e diversifiquem o registro dos processos históricos (MUSEU DA PESSOA, 2009). E, portanto, dar voz para que a artista seja a referência para o registro de sua própria criação colabora para que o registro histórico seja pluralizado a partir do discurso individual e particular da poética da artista.

Apoiada nesta perspectiva de valorização do discurso da criadora, propomos a inclusão do elemento “notas da artista” na área de descrição, abrindo espaço para a transcrição do relato oral da Dona Jacira sobre cada uma das peças catalogadas como registro histórico de seu processo de criação e relações possíveis dentro do universo particular do acervo.

Ainda, uma outra questão importante a ser discutida sobre este acervo particular é a catalogação das imagens das obras. Mesmo que o CCO permita a diferenciação entre obra e imagem, garantindo o registro individual e concedendo créditos a autoria de imagens de arte, para esta proposta sobre o acervo da Dona Jacira as imagens têm fins apenas documentários. Portanto, campos como assunto e tipo de imagem serão preenchidos de forma abrangente apenas para registro das imagens e demonstração da presente proposta. Todavia se reconhece o cuidado e necessidades especiais dedicadas à descrição de imagens, principalmente em relação a análise de assunto na área da Biblioteconomia e Ciência da Informação.

Considerando as orientações do Cataloguing Cultural Objects, além das decisões locais elencadas anteriormente e os demais pontos de discussão em relação aos elementos da catalogação de itens do acervo da Dona Jacira, propõe-se as seguintes estruturas de metadados para catalogação das obras e imagens capturadas.

OBRA

Tipo de trabalho
Título
Tipo de título
Criador
Função
Data de criação
Localização atual
Localização anterior (se aplicável)
Dimensões (unidade de medida em centímetros, e valores de altura e largura)
Descrição física (se aplicável)
Características físicas adicionais (se aplicável)
Material
Técnica
Estado (se aplicável)
Edição (se aplicável)
Estilo
Cultura
Classe
Assunto

Nota descritiva
Nota de transcrição
Nota da artista

IMAGEM

Tipo de trabalho

Título
Tipo de título

Criador
Função

Data da imagem

Assunto da imagem

Tipo de imagem
Descrição de imagem

A seguir aplica-se esta estrutura de metadados a seis obras do acervo para fins de experimentação, nas seções abaixo encontram-se os registros das obras, entretanto os respectivos registros para cada uma das imagens da obra estão elencados no Anexo XX deste trabalho.

6.1 [Histórias de Lavadeira]

Esta peça é parte de uma coleção de três peças sobre mulheres lavadeiras dos bairros da zona norte de São Paulo. Das três peças, uma foi vendida e não há informação de seu comprador, mas as demais mantêm-se com a artista e apresentam cenas do cotidiano das mulheres da região e da própria Dona Jacira no processo de lavagem de roupas, acompanhadas por relatos sobre os costumes compartilhados pela comunidade, pelas crianças e mulheres, e mudança desses costumes com o passar do tempo. Este primeiro bordado trata-se uma cena do Ataliba, composta pela paisagem da Serra da Cantareira e das torres de energia de Furnas que vai sendo colorida pelas mulheres trabalhando, crianças brincando e a convivência com a fauna e flora ainda presentes.

Figura 1 – [Histórias de Lavadeira]



Fonte: A autora.

Tipo de trabalho	bordado
Título	[Histórias de Lavadeira]
Tipo de título	descritivo
Criador	Dona Jacira
Função	bordadeira
Função	escritora
Data de criação	2008
Localização atual	Casa da Dona Jacira
Localização anterior	--
Dimensões	71 x 46 cm
Descrição física	Tecido longo com ganchos para pendurar na extremidade superior, como um estandarte.
Características físicas adicionais	Contém assinatura: "Jacira".
Material	Algodão, linha de meada, linha torçal, fita de cetim, miçangas, retalhos de tecidos diversos, tinta acrílica e cabelo natural.

Técnica	Bordado, aplicações de tecido e pintura sobre tecido
Estado	--
Edição	--
Estilo	arte contemporânea
Cultura	arte afro-brasileira
Classe	bordados
Assunto	Comunidade; Comportamento social; Lavadeiras; Trabalho doméstico; Trabalho coletivo; Mulheres; Brincadeiras; Crianças.
Nota descritiva	Cena de lavadeiras da região do Ataliba, São Paulo/SP, retratando a coletividade do momento da lavagem de roupas acompanhada de narrativa em texto.
Nota de transcrição	<p>"O lugar onde cresci, na Zona Norte de São Paulo, no ataliba vila zilda sezefredo fagundes. E coberto pelas montanhas de árvores da serra da cantareira. Lá muitas vezes, nas manhas ensolaradas, depois de tomar o café da manhã. Eu me deitava embaixo do pé de incenso. Perto do riacho, que cantava sem parar, correndo pra algum lugar. Era de lá que eu via tudo. A mãe e as outras, lavavam suas roupas, tirando água do poço. Era assim: começavam cedo, separavam as peças em baldes e bacias, botavam de molho, trocavam de molho, quaravam e mais tarde penduravam todas as peças no varal o mesmo varal onde a mãe secava peixe os gatos miavam. Enquanto lavavam, surravam as roupas, balançavam as ancas freneticamente. Caia água e sabão prá todo lado. Ficavam todas molhadas e riam, cantavam. Mas quando o lagarto passava, não tinham dúvida. Largavam tudo e corriam atrás dele em algazarra. Nunca o pegaram, eu acho. Corriam atrás de várias gerações de lagartos. Então cansaram. Certo dia enquanto eu lavava roupa no mesmo lugar um lagarto passou, mas nem liguei. Eu estava só, porque agora as casas tem água de cano e a gente cercou os quintais. Prá separar. Só as crianças ainda sabem brincar juntas, quando deixam. A gente atrás da serra também aprendeu a separar, roupas, pessoas, gato, cachorro, peixe, lagarto e até. Sentimentos."</p>
Nota da artista	<p>"Você vê que a obra é bem util, eu ainda não tinha muitas ideias, porque antigamente tudo que a gente ia bordar você já comprava desenhando. Então isso aqui para mim foi uma afronta: eu vou fazer o que eu quiser! Eu não vou deixar que ninguém desenhe e mande que eu borde em cima. E aí eu queria ir criando formas de contar histórias, aí eu desenhei lá em cima a Serra da Cantareira, a rua, os ferros de Furnas, e aqui o quintal da minha mãe, o poço, as mulheres trabalhando, conversando, mas aqui elas estão correndo atrás desse lagarto,</p>

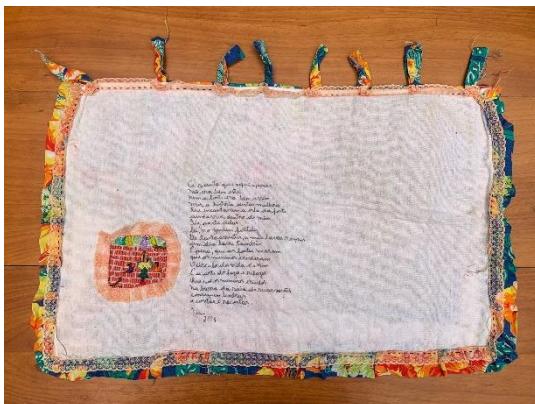
porque todo dia eu via um lagarto no quintal e elas sempre corriam atrás dele, mas nunca pegaram. Elas achavam que era ele que comia os ovos das galinhas, e para nós, as crianças, elas sempre falavam: "Olha, vai buscar, procurar o ovo de tal galinha", e a gente achava os ovos e comia com farinha e açúcar. O lagarto comia, mas a gente também comia. Há também é o hábito de quarar roupa, e aqui era um rizinho que tinha em frente à casa da minha mãe, com girinos, os peixinhos, o cachorro. E essa que sou eu e, inclusive, esse cabelo aqui é meu. Essa pessoa aí observando sou eu, porque eu nunca fui uma criança que gostasse de me juntar com as outras crianças, eu achava as outras crianças tão diferentes, assim não queria conversar, né? Depois eu até achei que assim: "Ai, foi o racismo...", mas não foi o racismo. Eu nunca gostei, eu nunca fui uma pessoa de muitas companhias, eu sempre fiquei muito bem comigo mesma. Então esta é a história, esta é a história do quintal da minha mãe: as lavadeiras do Ataliba."

Neste registro a artista, além de bordadeira, é a autora do texto que acompanha o bordado, e, portanto, estão associadas a seu nome duas funções para uma mesma peça: bordadeira e escritora, de forma a incluir todas as funções da artista na mesma obra.

6.2 Lavandeiras, velhas histórias

Esta segunda obra compõe a pequena coleção com o bordado anterior e mais um outro vendido há muitos anos sobre mulheres lavadeiras. Aqui as lavadeiras encontram-se em outro lugar da mesma região: o Jardim Fontalis e nesta cena Dona Jacira apresenta um poço anterior a fundação do bairro, o trabalho das mulheres cercadas tanto pela fauna e flora, quanto pela representação do lixão que se formou na região, apresentando a dualidade entre espaço de trocas humanas, de construção de uma comunidade, e a denúncia sobre a precariedade do ambiente promovido por agentes externos.

Figura 3 – Lavandeiras, velhas histórias



Fonte: A autora.

Figura 2 – Lavandeiras, velhas histórias



Fonte: A autora.

Tipo de trabalho bordado

Título	Lavandeiras, velhas histórias
Tipo de título	preferido

Criador	Dona Jacira
Função	bordadeira

Função	escritora
---------------	-----------

Data de criação	2008
------------------------	------

Localização atual	Casa da Dona Jacira
Localização anterior	-

Dimensões	46 x 72 cm
------------------	------------

Descrição física	Duas folhas de tecido juntas como um cartão horizontal dobrado, com uma capa e parte interior, alça para pendurar na extremidade superior, como um estandarte.
	Contém etiqueta com informações técnicas em tecido: "Lavandeiras, velhas histórias"

Características físicas adicionais	H 0,56 L 0,72 Téc[nica]: bordado, apliques e criação. Jacira"
---	--

Material	Algodão, linha de meada, linha torçal, retalhos de tecido, palha, miçangas, renda, tinta acrílica e cabelo natural.
-----------------	---

Técnica	Bordado, aplicações de tecido e palha, e pintura sobre tecido.
----------------	--

Estado	-
Edição	-

Estilo	arte contemporânea
Cultura	arte afro-brasileira
Classe	bordados
Assunto	Fontes de água; Trabalho doméstico; Lavadeiras; Trabalho coletivo; Comunidade; Comportamento social; Mulheres; Brincadeiras; Crianças.
Nota descriptiva	Cena de lavadeiras no Jardim Fontalis, São Paulo/SP, retratando o início da construção do bairro e o costume de lavar roupas com água da fonte, e acompanha poesia.
Nota de transcrição	<p>"A santa que aqui aparece Não era bem esta Nem a fonte era bem assim Mas, a história destas mulheres Que encantavam a orla da fonte ainda vive, dentro de mim Fiz parte delas lá, no jardim fontaliz De tanto assistir, a mãe lavar roupas um dia lavei também É pena, que as fontes secaram que os meninos cresceram O circulo da vida é assim É a arte do fazer e refazer Que só os meninos criados Na barra da saia de suas mães conseguem lembrar e contar e recontar."</p>
Nota da artista	<p>"Quando eu fui morar no Jardim Fontalis, mas muito antes, nos anos 70, 80, a gente ia muito para o Jardim Fontalis porque várias empresas jogavam retalho, comida lá, e a gente ia buscar. Eu ia com a minha vó, e tinha uma fonte com essa árvore e tinha três crianças, e a fonte era linda. Aqui antigamente era cheio de fonte, e era desse jeito: tinha macaco, tinha os bichinhos todos, e a gente passava para tomar água, né? O Caminho da fonte tinha escada e era maravilhoso. E assim, naquela época eu não pensava nada, foi depois que eu passei a estudar a diáspora que eu vi: "Caramba, alguém morou naquele lugar... Alguém morou antes de nós, porque tinha azulejo português", e depois eu vim assistir na televisão uma história dessas e eu vi que era a história de Santa Luzia, onde tem duas crianças que viam uma santa em cima da árvore. Depois eu fui morar no Fontalis, a minha bisa morreu, eu fui morar lá e eu também lavei roupa nessa fonte. Aqui já são outras mulheres, eu já estou por aqui, e essas crianças que você vê já são os meus filhos brincando em volta da mina, né?"</p>

Aqui as mulheres batendo a roupa, e a outra colega batendo a roupa e enxaguando. Então este já é um tempo meu, né? E aqui é o início do Jardim Fontalis subindo, porque antes eram pouquíssimas casas e as árvores que ainda tinha. Esse lado de cá que eu enchi dessa palha é o lado do Jardim Fontalis em que... tá vendo aqui onde tem esse urubu? É porque houve um tempo em que a Vega Sopavi vinha para cá... Primeiro, assim, os restaurantes de São Paulo vinham comprar porco aqui, que aqui era uma pocilga, grandes criações de porcos, e daí eles vinham e traziam o excedente da comida e um tanto virava lavagem. Então iniciou aqui um grande depósito de lixo, e a gente começou a viver com os urubus. Aqui tem uma pessoa lendo no meio, que também sou eu, mas aí já sou um eu tardio, tá vendo? Esse cabelo é meu novamente. Sou eu aqui e também sou eu aqui lavando roupa."

No registro desta obra também verificamos a dupla função que a artista ocupa na criação, como bordadeira e escritora.

6.3 [Camiseta Ciranda]

A camiseta bordada aparece no acervo da artista como uma forma de produção associada à sua pesquisa ancestral sobre diáspora, apresentando um resgate ao seu próprio desejo de dançar e estar em movimento que foi recuperado apenas tardiamente, após seu contato com estas referências de uma forma não estigmatizada pelo racismo. O suporte também é diferente dos demais, o bordado aparece em uma peça de caráter utilitário a qual se pode vestir.

Figura 4 – [Camiseta Ciranda]



Fonte: A autora.

Tipo de trabalho camiseta bordada

Título	[Camiseta Ciranda]
Tipo de título	descritivo

Criador	Dona Jacira
Função	bordadeira

Data de criação	2008
------------------------	------

Localização	Casa da Dona Jacira
atual	

Localização	-
anterior	

Dimensões	49 x 57 cm
Descrição física	Camiseta no corte babylook.
Características físicas adicionais	Contém assinatura bordada: "Jacira".

Material	Camiseta em algodão, linha perlé, botão e retalhos de tecido.
Técnica	Bordado e aplique.

Estado	-
Edição	-

Estilo	arte contemporânea
Cultura	arte afro-brasileira
Classe	bordados
Assunto	Dança; Jongo; Dança de Umbigada; Mulheres;
Nota descriptiva	Camiseta que apresenta uma ciranda de mulheres em movimento, dançando em grupo.
Nota de transcrição	-
Nota da artista	<p>Essa camiseta, ela já é do período de quando eu comecei a estudar diáspora. Eu fiquei 40 anos sem dançar porque as pessoas falavam que quando eu dançava viam em mim várias entidades que não eram boas, ou que eram contadas para mim como coisas amaldiçoados, como o Tranca Rua, Exu, Pomba Gira, aí eu parei de dançar. E aí quando eu começo a estudar diáspora eu encontro com as meninas do Ilú Obá, que são as meninas que tocam tambor, eu encontro Lia do Itamaracá, eu encontro várias mulheres que se libertam na dança. Conheço o Jongo, conheço Umbigada. E aí a partir daqui o bordado começa a ter um outro sentido, porque aí eu começo a entender que foi isto que me prejudicou a vida inteira na escola, nos trabalhos: é o fato de ter esta cor de pele, mas que eu posso também ser muito feliz com esse tom de pele. Aí eu começo a fazer camisetas e dar um outro movimento para minha arte, e usar os tecidos, porque além de a gente ganhar tempo, os tecidos são lindos. A gente começou a falar aqui do desperdício da tecelagem: todos esses tecidos foram achados em algum lugar que jogaram fora, sabe? Então é um aproveitamento.</p>

Ainda que o suporte seja diferente dos materiais anteriores, observa-se que os metadados definidos para o acervo cumpriram seu objetivo considerando todas as facetas do material, característica importante para a aplicação de um modelo de catalogação em um acervo com suportes diversos.

6.4 Sem nome

A riqueza deste bordado vai de sua materialidade ao seu processo de criação em que a artista relata bordar quando lhe faltam palavras para lidar com um momento de vulnerabilidade; é quando o tecido toma forma daquilo que ainda não pode ser articulado em palavras, mas aparece como um sentimento, um desejo de criar. É por isto que, apesar de se aproximar da denominação “sem título” comum a obras em que não há indicação de titulação, o título associado à obra é o original e preferido pela

artista. A peça é um bordado grande, mas seus detalhes vão sendo descobertos aos poucos, no embalo de um olhar atento aos materiais e suas miudezas.

Figura 5 – Sem nome



Fonte: A autora.

Tipo de trabalho bordado

Título Sem nome
Tipo de título descritivo

Criador Dona Jacira
Função bordadeira

Data de criação 2011

Localização atual Casa da Dona Jacira

Localização anterior -

Dimensões 75 x 117 cm.

Descrição física Tecido longo.

Características físicas adicionais -

Material Sarja, linha de meada, linha torçal, feltro, lã, miçangas, botões, retalhos de tecidos diversos, rede de espuma, fita de lemanajá e alfinetes

Técnica Bordado e aplicação.

Estado -

Edição	-
Estilo	arte contemporânea
Cultura	arte afro-brasileira
Classe	bordados
Assunto	Comunidade; Fauna; Flora; Fazenda; Religiões afro-brasileiras; Iemanjá;
Nota descriptiva	Paisagem rica em detalhes com casas, vegetação, animais e pessoas em atividades de produção e descanso, além de um espaço dedicado ao sagrado e a representações de religiões de matriz africana.
Nota de transcrição	-
Nota da artista	<p>Esse trabalho vem de uma evolução de pegar coisas. A ideia era usar o que já tem e sair um pouco dos centros de comércio, né? Porque tanto a 25 de Março quanto Brás não são centros históricos, eles são lugares que estão ligados ao capitalismo e que todo dia nos oferecem várias coisas que não remetem à minha história. Então a ideia era essa: eu comecei aí já usando tudo quanto é retalho, e a gente começou a buscar retalho no Bom Retiro, buscar só o que estava para jogar fora e trazer outra textura. Para além desse bordado tradicional do ponto cruz e do avesso perfeito, a nossa ideia era quebrar, a minha, pelo menos, era quebrar esse paradigma. É assim: o bordado para mim é unir as coisas que eu quero fazer com o que tem para fazer, então isso aqui para mim é um ponto, isso aqui também, e não importa se ele é tradicional ou não. Eu quero pregar aí. Então vou fazendo uma tecelagem em cima do tecido, eu bordo por cima do tecido, eu coloco coisas, eu junto coisas, eu junto bolas, eu junto Abayomi, eu junto outras coisas e isto também conta a história, né? E aí ele tem uma história que quando eu estava no meio do caminho o meu segundo marido me disse que estava com câncer, e aí eu criei esse canto sagrado, esse elo, essa luz no fim do túnel, porque eu não queria conversar com ele sobre a doença. Eu não tinha nada para dizer, e quando eu pensava assim: "Ah, você vai ficar bom, você vai sarar", aí eu falava: "Jacira, não é uma pneumonia, não é uma gripe, não é um parto, não é uma dor de dente, é uma coisa que você já sabe mais ou menos o fim que tem", e além de que o tratamento é muito doloroso. E eu não tinha como: "Ai, vai ficar tudo bem. Ai, você vai passar por essa.", não, vai ser sofrido. E só quando eu ganhei coragem de dizer para ele: "Você precisa descobrir se você vai tentar... Porque você tem o direito de não tentar também, você tem o direito de não fazer...", porque vejo as pessoas se tratando, e o sofrimento é</p>

tão árduo que eu não sei o que é pior. Então é isso. E esse trabalho parou aí.

6.5 A raiz do baobá tem história para conta

Este primeiro livro é uma obra de suporte diverso e ainda que encontre no bordado a maior parte de suas representações para a história, está apoiado em um suporte de papelão e enriquecido com colagens e estamparia. A obra é um bom exemplo da variedade material empregada na produção da artista. Sua história também revela o processo de escrever e reescrever histórias que povoam os temas de interesse da artista, e apresenta uma história sobre o sentido de ancestralidade e comunidade através de símbolos a cultura afrodescendente.

Figura 7 – A raiz do baobá tem história para contá



Fonte: A autora.

Figura 6 – A raiz do baobá tem história para contá



Fonte: A autora.

Tipo de trabalho livro bordado

Título A raiz do baobá tem história para contá
Tipo de título preferido

Criador Dona Jacira
Função bordadeira
Função escritora

Data de criação 2020

Localização atual Casa da Dona Jacira
Localização anterior -

Dimensões	44 x 44 cm
Descrição física	Livro com capa, contracapa e duas folhas internas em papelão, e duas folhas tecido.
Características físicas adicionais	-
Material	Papelão, renda, linha de meada, lã, sarja, juta, algodão, miçangas, retalhos de tecidos sintético diversos.
Técnica	Bordado, costura, colagem e estamparia.
Estado	-
Edição	-
Estilo	arte contemporânea
Cultura	arte afro-brasileira
Classe	bordados
Assunto	Território; Genealogia; Família; Escravidão; Árvores;
Nota descritiva	História bordada sobre a separação familiar e territorial recorrente sobre sujeitos negros escravizados e a busca pela ancestralidade como forma de reconexão com as raízes.
Nota de transcrição	"Um território E sua perda Você tem um lugar no imaginário?"
Nota da artista	<p>Eu posso contar que esse livro foi feito o ano passado aqui na minha solidão, aqui do meu isolamento, mas ele já está sendo contado e recontado pela quarta vez nesses 10 ou 15 anos de estudo de diáspora. Ele começa lá atrás com a história de um menino que vivia com a sua família, e que é sequestrado e passa a ser escravo, mas ele nunca esquece o que ele aprendeu com a família. E aí depois, lá para o fim da história, ele consegue se reencontrar através dos recados do seu ancestral. Então o final desse livro quer dizer que ninguém está sozinho diante da sua ancestralidade. O futuro é ancestral. E daí eu já escrevi de várias formas: já fiz bordados, já fiz de várias formas, e agora no isolamento eu resolvi brincar com essas caixas de pizza que a minha vizinha jogou fora, mais retalho, colagem, bordado e comecei a incluir. Em parte, há também uma criação minha de estampas e eu resolvi usar aqui, acho que pintei já quatro ou cinco tecidos, e depois resolvi trazer para cá porque é uma criação, como se fosse uma música, ela é uma composição minha essa criação de estampa. E aí tem uma árvore: a grande árvore da vida, né? Onde cabem várias coisas. Eu gosto muito de trabalhar com essa obra que eu</p>

aprendi com a Lena Martins, que são as Abayomis. Algumas têm os filhinhos, né? Muitas delas têm os filhinhos e, além disso, tem um pouco aqui de arte indígena: tem as capivaras, tem os peixes. Mistura um pouco de África com um pouco de Amazônia.

Neste caso, ainda que obra seja um livro, formato para qual as orientações locais de catalogação não indicam a transcrição do texto, o conteúdo textual presente na obra é curto e aparece apenas em uma das páginas do livro, portanto, seguindo as orientações locais do item, este texto pode e deve ser transcrito no campo “nota de transcrição”. No registro verifica-se também a ausência de termos importantes para a descrição e recuperação adequada da obra, como os descritores para a árvore Baobá, Abayomi e ancestralidade, que são termos de valor para a representação de obras sobre temas afro-indígenas e não aparecem nos instrumentos de representação temática consultados.

6.6 A Essência

Este segundo livro, diferente da obra anterior, é uma criação toda baseada em tecidos diversos que dão forma a um livro maleável e rico em detalhes. A escrita aplicada ao livro é feita com caneta, em letras cursivas, dando ao tecido caráter de folha, mas muito mais interessante por suas possibilidades de bordado e aplicação. Neste livro a artista recria uma história lida e conhecida através de outro livro, mas que toma forma pessoal e singular a partir de sua perspectiva que associada experiência e referenciais decorrentes de sua pesquisa ancestral a história previamente narrada por Zelita Seabra.

Figura 9 – A Essência



Fonte: A autora.

Figura 8 – A Essência



Fonte: A autora.

Tipo de trabalho	livro bordado
Título	A Essência
Tipo de título	preferido
Criador	Dona Jacira
Função	Bordadeira
Função	Escritora
Data de criação	2014
Localização atual	Casa da Dona Jacira
Localização anterior	-
Dimensões	57 x 67 cm
Descrição física	Livro com 13 folhas em tecido
Características físicas adicionais	Contém assinatura: "Jacira, 2014".
Material	Chita, tecido chileno entapetado, bucle, passamanaria, algodão, linha de meada, linha torçal, miçangas, cordão de santo 69ntônio, lã, felpo, algodão.
Técnica	Bordado, costura, aplicação e desenho.
Estado	-
Edição	-
Estilo	arte contemporânea
Cultura	arte afro-brasileira
Classe	bordados
Assunto	Essência; Espírito; Família;
Nota descritiva	Releitura de conto do livro O Tempo de Camélia de Zelita Seabra com metáfora sobre a essência individual do ser humano e sua intangibilidade apresentada pela ótica de ensinamento paterno e aliado a representações da cultura afro-brasileira.
Nota de transcrição	-
Nota da artista	Este livro é uma releitura da história Essência, que está no livro da Zelita Seabra. Em O Tempo de Camélia, de Zelita Seabra, em algum lugar ela conta essa história da criança que pega uma semente e pergunta para o pai: "O que é essência?", e aí o pai

fala para ele: “Pega uma fruta que você mais gosta, pega uma semente” e aí ele traz uma semente. Eu imaginei o morango, que é a semente que eu gosto. Então ele fala: “Pega essa semente, corta no meio”, e o menino responde: “Mas não dá para cortar, pai, porque a semente é muito pequena”, ao que o pai diz: “Dá sim”, e aí eles dão um jeito e cortam aquela semente. Quando ele corta, ele fala: “O que que você vê no meio?”, o menino diz: “Eu não vejo nada”, e o pai responde: “Chega mais perto... Chega mais perto...”, e aí o pai diz: “Isto é a essência. Todo mundo tem. É uma coisa que Deus não negou a ninguém, então tudo é essência, tudo tem essência.”, né? Ele ensina através da semente. E daí eu pensei: “Nossa, vou criar uma história com um pai contando essa história para o filho”, e aí eu vou criando aí com a minha fala, com meu jeito de escrever no tecido que eu gosto, e eu já venho incluindo botões e coisas, mas aqui incluindo coisas da minha pesquisa africana, sabe? Nessas histórias do menino nu, o pai vestido de Oxalá, a libélula, a natureza. Porque se tem coisas que a gente não encontra, é porque a gente precisa inserir. Eu vou continuando com mais ideias também de África, como esta mulher com seios à mostra, um pouco de Amazônia... Um pouco de tudo que é natureza. E quase por último aqui há uma forma gastar fios, né? Eu adoro isso aqui, é uma história de pontilhado que eu fui criando, fui criando. Também têm essa palma dessa mão, né? De onde está a semente e onde nasce a flor, e depois eu fui jogando esses emaranhados e pontilhado. Tá tudo pontilhado, tá vendo? E aí as essências, né? Toda a essência cria alguma. Tudo vem de alguma essência.

Conforme indicado nas decisões locais para o campo de nota de transcrição o texto deste livro é considerado longo e com ocorrência em mais de uma página e por isso não aparece no campo “descrição”. Como solução posterior e para que o conteúdo escrito do livro possa também ser recuperado na busca, pode-se optar pelo uso de outros recursos em emergente destaque para o trato de coleções de imagens como o International Image Interoperability Framework (IIIF)⁹ que permite a anotação individual em um conjunto de imagens. Ainda sobre este registro é importante indicar que no relato gravado para a nota, a artista troca o nome do livro citado, e na nota disponível no campo de notas da artista esta informação foi corrigida posteriormente.

⁹ Estrutura Internacional para Interoperabilidade de Imagens, em tradução livre, é um protocolo para interoperabilidade de acervo de imagens que acompanha uma série de ferramentas para visualização, edição, anotação e comparação de imagens.

6.7 Considerações sobre os bordados catalogados

A partir da aplicação do modelo proposto de acordo com as definições e orientações do CCO e associados às decisões locais para o acervo estudado, foram observadas algumas questões relevantes.

Ainda que não seja o tema principal abordado pela proposta, o campo de representação temática do acervo indicou a necessidade de termos específicos sobre o assunto da cultura popular tradicional brasileira e afro-indígena indisponíveis em ambos os instrumentos de representação consultados: o Vocabulário Controlado da Universidade de São Paulo e o Tesauro de Folclore e Cultura Popular no Ministério da Cultura do Brasil. Como opção para transposição das limitações implicadas por instrumentos como tesouros e vocabulários controlados externos, é possível propor o desenvolvimento de uma lista de termos autorizados a partir sua pertinência ao acervo, respeitando a prioridade do uso dos termos de um instrumento de representação temática controlado sempre que possível.

A segunda questão percebida a partir da aplicação do modelo se refere à cautela com os campos de nota. Para livro bordado no campo de nota de transcrição é preciso considerar o tamanho do texto e sua ocorrência em páginas diferentes, pois a ideia é que todo texto presente nas obras possa ser transcrito, mas ao considerar livros bordados a extensão do texto precisa ser avaliada de forma que os registros de nota não se tornem longos ou confusos. No campo de nota da artista quando citadas fontes de informação ou produtos externos é importante realizar a checagem da grafia e acuracidade de nomes e títulos que possam passar despercebidos ou esquecidos no momento da fala, de forma a não referenciar informações equivocadas no registro final e manter todas as informações atualizadas.

Por fim, observou-se que os campos estado e edição não foram utilizados em nenhum dos registros, uma vez que dizem respeito a características não presentes na amostra de obras catalogadas. Pode-se considerar a retirada dos campos se no processo de catalogação de uma amostra maior de obras do acervo não houver a ocorrência de uso. O mesmo pode ser dito sobre o campo localização anterior, entretanto para este item pode-se afirmar que existem obras do acervo geral que participaram de exposições anteriormente e que devem ter esta informação registrada, portanto indica-se manter o campo mesmo após sua não ocorrência nas obras selecionadas para este estudo.

Outras considerações e sugestões surgem após a observação da aplicação do modelo de catalogação, como a opção de integrar o protocolo IIIF para anotação e interoperabilidade de imagens em um sistema de gestão do acervo, mas estas decisões devem surgir após a fundamentação e exploração do modelo de catalogação inicial, de forma a perceber sua pertinência ao acervo e características que podem ser melhoradas continuamente de acordo com o crescimento do acervo e dos formatos de organização da informação.

7 ALINHAZO FINAL

Ao investigar processos para o tratamento de acervos que abordam temas historicamente silenciados e as discussões sobre tratamento descritivo e temático de suportes não bibliográficos na área de Biblioteconomia surgem questões diversas a serem consideradas individualmente.

Primeiro, a partir da compreensão da noção ampla de documento identificam-se as potencialidades do tratamento de acervos pouco convencionais ao espaço da biblioteca e da Biblioteconomia. Esta observação parece testar os limites entre a áreas da Museologia, Arquivologia e Biblioteconomia para o tratamento documentário de informações em diversos suportes, do bibliográfico ao artístico. E nesta imbricação se encontra o tratamento de acervos de bordado considerados nesta discussão. Enquanto objeto de arte, mas também suporte para memória, o bordado ocupa um espaço nebuloso entre os limites do tratamento documental, mas a partir de uma perspectiva menos rígida e mais diversa dos códigos de catalogação da Biblioteconomia encontram-se soluções robustas para a resolução deste problema, como o CCO abordado neste trabalho.

O Cataloguing Cultural Objects aparece como uma proposição interessante ao tratamento de bordados uma vez que permite tanto a diversificação de seus elementos de descrição quanto o formato de apresentação de conteúdo a partir de orientações maleáveis que abrangem uma grande gama de documentos. Na proposta apresentada, sua adaptação ao acervo de bordado apresentou um bom desempenho e compreendeu detalhes necessários à descrição destes artigos.

É interessante observar sua comparação a códigos mais tradicionais da área e perceber as possibilidades que o manual apresenta em relação a propostas menos adaptáveis. Este desenvolvimento mostra-se como um indício do acompanhamento da área as novas tecnologias da informação, mas também ao interesse e tarefas do usuário, que cada vez mais vão se delimitando como o objetivo principal de um sistema de informação.

A proposta para bordados baseada no CCO, por sua vez, não está terminada. Ainda que a estrutura sugerida apresente boa aderência a representação, sua melhor versão depende da ponderação mais acurada sobre temas como a representação temática do acervo e sua documentação fotográfica, além da aplicação em uma amostragem mais diversa de obras, de forma a identificar melhorias. Este trabalho é um passo importante para a representação de tais acervos, mas não encerra o assunto – e nem poderia, considerando escopo de discussão inicial sobre o tema para um trabalho de conclusão de curso.

Um segundo ponto importante é que, considerando acervos que historicamente foram apagados e desconsiderados dos registros formais da Histórias, esta proposta apenas atinge a superfície de universo de histórias, sujeitos e comunidades incluídos sob a categoria de narrativas silenciadas. Partindo de uma História não só da arte, mas geral, que repetidamente

diminui a existência e produção de negros, mulheres e outras minorias sociais, compreende-se que a proposição de organização para uma tipologia material possui seus limites de contribuição para o desenvolvimento de práticas de tratamento documental antirracistas e feministas, mas espera-se que de alguma forma esta discussão semeie boas referências para este processo.

Ainda, em terceiro, mas muito relacionado à questão anterior, é preciso ter em conta que, ao acessar o acervo de uma artista entramos em um ambiente singular e em certa medida pessoal. Ao considerar os acervos de sujeitos abordamos sua vida particular além de sua produção, e este lugar exige o respeito e cuidado implicado para o tratamento de tais questões. Trazer à cena a criação e experiência de Dona Jacira para a experimentação e proposição de soluções para o acervo, implica em dar voz para além de suas criações, mas criar espaço para sua própria contribuição e colaboração neste processo.

A possibilidade de inserir no processo de documentação o espaço para seu relato sobre o processo criativo e a discussão sobre os temas abordados em cada uma das obras foi incluída na esperança de valorizar a artista e sua narrativa ao assumir o papel de protagonista tanto da criação, quanto do registro e catalogação destes materiais. Como síntese final deste trabalho espera-se que a incursão, experimentação e proposição sobre o acervo sirva como diretrizes iniciais para possíveis projetos de organização deste acervo de tanta importância e, além da presente dissertação, parte desta discussão deve tomar forma de manual de catalogação como uma maneira de devolver ao acervo e à artista as reflexões que os mesmos permitiram.

Por fim, este trabalho teve como interesse principal trazer à cena novas formas de tratar acervos que contam histórias importantes sobre o passado e presente da sociedade como a conhecemos. Acreditando na potência que unidades de informação, tais como as bibliotecas, possuem no processo de perpetuação e promoção da História, esta proposta buscou apresentar uma nova perspectiva aos acervos e valorizar outras formas de narrar, furando o tecido da História através da linha de um bordado.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA. Jacira pra toda guerra. In: **Museu da Pessoa**. São Paulo, 29 jul. 2017. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/jacira-pra-toda-guerra-125315/colecao/125349>. Acesso em 02 jan. 2022.

BACA, Murtha et al (ed.). **Cataloging Cultural Objects**: a guide to describing cultural works and their images. Chicago: American Library Association, 2006. 396 p. Disponível em: <https://vraweb.org/wp-content/uploads/2020/04/CatalogingCulturalObjectsFullv2.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2021.

BRIET, Suzanne. **O que é a documentação?** Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2016.

BUCKLAND, M.K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science**, v.42, n.5, p.351-360, jun.1991. DOI: [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1097-4571\(199106\)42:5<351::AID-ASI5>3.0.CO;2-3](https://doi.org/10.1002/(SICI)1097-4571(199106)42:5<351::AID-ASI5>3.0.CO;2-3). Disponível em: <https://asistdl.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/%28SICI%291097-4571%28199106%2942%3A5%3C351%3A%3AAID-ASI5%3E3.0.CO%3B2-3>. Acesso em: 16 jan. 22.

CERRAO, N. G.; CASTRO, F. F. Aplicações de metadados baseadas em FRBR e RDA em repositórios institucionais digitais: uma revisão sistemática da literatura. **Transinformação**, v. 32, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2318-0889202032e190080>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tinf/a/jwdGWMncqQLpJFXWLMq485g/?lang=pt>. Acesso em: 07 nov. 2021.

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. **Dicionário de biblioteconomia e arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.

DONA JACIRA. **Café**. São Paulo: Laboratório Fantasma; LiteraRUA, 2018.

GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Enciclopédia negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 720 p.

GONZALES, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: volume 2, antologia. São Paulo: MASP, 2019.

GRADIM, Maria Isabel de Souza. Mulheres e a oficina de tecelagem da Bauhaus. In: Simpósio Nacional da História, 28, 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPUH, 2015. Tema: Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Disponível em:

http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434398001_ARQUIVO_Mulhere seaOficinadeTecelagemdaBauhaus2.pdf. Acesso em: 25 jul. 2021.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação (PIC) 2016.** Holanda: IFLA, 2018. Disponível em: <https://repository.ifla.org/handle/123456789/89>. Acesso em 07 nov. 2021.

KENDRICK, Helen Winthorpe. **Enciclopédia do Bordado:** o guia de bordado completo. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2013.

LUCCHESI, Marco. O manto de Arthur Bispo. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n. 43, p. 13-17, jul./dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i43.1078>. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1078>. Acesso em 27 nov. 2020.

MACAMBYRA, Marina Marchini; ESTORNILO FILHO, José. Propostas para tratamento de imagens de arte. In: Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias, 15., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Cruesp, 2008. Tema: Empreendedorismo e inovação: desafios da biblioteca universitária. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/001711502.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2021.

MACHADO, Ana Machado. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, [s. l.], v. 17, n. 49, p. 173-196, dez. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9951>. Acesso em: 1 jul. 2021.

MACHADO, Raildo de Sousa; ZAFALON, Zaira Regina. Os Cânones e os Princípios da Catalogação, e os Princípios do RDA: aproximações e rupturas. In: BARROS, Thiago Henrique Bragato; TOGNOLI, Natalia Bolfarini. **Organização do Conhecimento responsável:** promovendo sociedades democráticas e inclusivas. Belém: ISKO Brasil, 2019. p. 412 - 418. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/125349>. Acesso em 07 nov. 2021.

MARÇAL, Gabriela. Bordados feitos pela mãe de Emicida serão destaque da LAB na SPFW. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 17 mar. 2017. Disponível em: <https://emais.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza,bordados-feitos-pela-mae-de-emicida-serao-destaque-da-lab-na-spfw,70001704056>. Acesso em 02 jan. 2022.

MARTINHO, Patrícia Wu. Representações de gênero na descrição de fundos de arquivos pessoais. In: Encontro Nacional de Estudantes de Arquivologia – Enearq, 20., 2016, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. Tema: Arquivologia sem Fronteiras: interfaces do campo. Disponível em: <http://2016.enearq.com.br/v1/wp-content/uploads/2016/03/REPRESENTA%C3%87%C3%95ES-DE-G%C3%8ANERO-NA-DESCRI%C3%87%C3%83O-DE-FUNDOS-DE-ARQUIVOS-PESSOAIS.pdf>. Acesso em 19 jul. 2021.

MEY, Eliane Serrão Alves; SILVEIRA, Naira Christofoletti. **Catalogação no plural.** Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2009.

MUSEU DA PESSOA. **Tecnologia Social da Memória:** para comunidades, movimentos sociais e instituições registrarem suas histórias. [S. I.]: Fundação Banco do Brasil; Abravídeo, 2009. 97 p. Disponível em: https://acervo.museudapessoa.org/public/editor/livro_tecnologia_social_da_memoria.pdf. Acesso em: 02 dez. 2021.

NEIRA, Luz García. Identificação e documentação de documentos têxteis em arquivos. **Acervo**, [s. l.], v. 27, n. 1, p. 375-384, 30 abr. 2014. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/481>. Acesso em 23 out. 21.

NEVES, Maria Laura. O trabalho escravo na moda. *In: Revista Marie Claire*. [S. I.], 24 out. 2017. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Moda/noticia/2017/10/o-trabalho-escravo-na-moda.html>. Acesso em 20 jul. 2021.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Aurora, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em 23 jul. 2021.

ORTEGA, Cristina Dotta; LARA, Marilda Lopes Ginez de. Documento e informação, conceitos necessariamente relacionados no âmbito da Ciência da Informação. *In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, 9., 2008, São Paulo. **Anais..** São Paulo: ANCIB, 2008. Tema: Diversidade cultural e políticas de informação. Disponível em: <http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/handle/123456789/1019>. Acesso em 23 out. 21.

OTLET, Paul. **Tratado de documentação:** o livro sobre o livro, teoria e prática. Brasília: Briquet de Lemos, 2018. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32627/1/LIVRO_TratadoDeDocumenta%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em 23 out. 21.

PAIVA, Marcia Regina; FORTUNATO, Fabrício de Souza; GIANNASI-KAIMEN, Maria Julia. Tecendo informações. *In: Seminário em Ciência da Informação*, 4, 2011, Londrina. **Anais...** Londrina: UEL, 2011. Tema: A Ciência da Informação: ambientes e práticas na contemporaneidade. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/cinf/index.php/secin2011/secin2011/paper/viewFile/75/27>. Acesso em 24 out. 21.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas:** volume 2, antologia. São Paulo: MASP, 2019.

RECINE, Analúcia; ARAÚJO, Maurício. **Tecidoteca:** informações para bibliotecários e estudantes de biblioteconomia. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, 2018. Disponível em: <http://www5.each.usp.br/wp-content/uploads/2018/04/Tecidoteca.pdf>. Acesso em: 24 out. 2021.

ROKICKI, C. C.; LEAL, A. R.; KODAIRA, M. M.; SILVA, T. A. DA. Tecidoteca: pesquisas acadêmicas via tecnologia e cultura. **Senac.DOC**: Revista de Informação e Conhecimento, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 46-57, 20 fev. 2016. Disponível em: <https://senacdoc.emnuvens.com.br/doc/article/view/70>. Acesso em 23 out. 21.

SANTOS, Marcelo Nair dos. **Documento como obra**: contribuições para a organização da informação. 2013. 229 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9EFFXG>. Acesso em: 24 out. 2021.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2013. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ccaab/images/AEPE/Divulga%C3%A7%C3%A3o/LIVROS/Metodologia do Trabalho Cient%C3%ADfico - 1%C2%AA Edi%C3%A7%C3%A3o - Antonio Joaquim Severino - 2014.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, Campinas, v. 1, n. 2, p. 1-20, jan. 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2375/1777>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Apresentação do Dossiê Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [s. l.], n. 71, p. 19-27, 12 dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p19-27>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/GNLNZdqgjysPsjz8XBSGk6D/?lang=pt>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SIMIONI, Ana Paula. Modernas em museus: uma consagração tardia. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: volume 2, antologia. São Paulo: MASP, 2019.

TILLETT, Barbara. **O que é FRBR?**: um modelo conceitual para o universo bibliográfico. Tradução: Lidia Alvarenga e Renato Rocha Souza. [S. l.]: Biblioteca do Congresso, 2003. Disponível em: <https://www.loc.gov/catdir/cpsu/o-que-e-frbr.pdf>. Acesso em 15 nov. 2021.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães**: prosa mulherista. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

APÊNDICE A – Entrevista com Dona Jacira em 11 de dezembro de 2021.

Luma: Então vamos lá, vou começar. Tô gravando para a gente ter esse registro. Qual é o seu nome completo?

Dona Jacira: Jacira Roque Oliveira. (Sons de martelada) Meu vizinho agora vai nos ajudar...

Luma: E você prefere Dona Jacira, no geral?

Dona Jacira: Ficou dona Jacira, ficou sendo um nome artístico, na época para diferenciar na hora de criar os espaços, o Facebook... Tinha muita Jacira, né? Então... E também meu filho usou esse dona porque ele fala assim: “A vida inteira a senhora ensinou a gente chama todo mundo que era mais velho de dona, então agora a senhora vai ser dona pro resto da vida.”

Luma: Faz sentido, é porque o livro, por exemplo, está como Dona Jacira.

Dona Jacira: Sim.

Luma: E qual é a sua data de nascimento?

Dona Jacira: 25/12/64.

Luma: Olha, 64...

Dona Jacira: É.

Luma: E de onde você é? É daqui mesmo?

Dona Jacira: Sou daqui de São Paulo. Sou daqui mesmo, de São Paulo.

Luma: E você mora aqui desde sempre, desde que você nasceu?

Dona Jacira: Não, eu vim para cá com cinco anos e morava lá pelos lados... Já moramos em vários lugares, porque a minha mãe pagava aluguel, né? Bairro do Limão, Cachoeirinha, Lapa, vai e vem, né? Até a minha mãe comprar um terreno aqui em 1969.

Luma: Sim.

Dona Jacira: Ai vim para cá.

Luma: Aqui a gente considera Jardim Fontalis ainda?

Dona Jacira: Aqui é Cachoeira.

Luma: Ah, aqui já é Cachoeira... Ainda que as regiões ficam... se juntam.

Dona Jacira: É, o Fontalis fica bem pertinho daqui, né?

Luma: Tá. Você quer se apresentar um pouco e falar sobre seu processo criativo?

Dona Jacira: Pode falar...?

Luma: Pode, fica à vontade.

Dona Jacira: É, então, eu sou uma pessoa teimosa. Eu crio desde muito pequena, desde criança, e a criação para mim é vida. Eu estou triste, eu invento uma coisa para eu ficar feliz, e sai de dentro de mim várias informações. Às vezes nem é isso, às vezes eu encasqueto com uma coisa que eu nem quero fazer aquilo, mas tem um pensamento dentro de mim que fala: "Você vai fazer, você tem que fazer", e eu faço. Isto gera alguma arte, alguma teimosia, uma coisa dentro de mim que são segredos meus. É um momento de felicidade, de plenitude. Eu sou Deus, igual o Caetano Veloso, estou criando vida, estou parindo coisas neste momento, e muito embora as coisas que eu crie, algumas pessoas gostam muito porque ela tem muito a ver com as artes primitivas, que algumas pessoas, uma parte, chamam de Naif, mas eu não me nivelo pela... Pela lei desse povo. A maioria das minhas coisas são utilitários, tudo me serve, serve para me alegrar, serve para eu fazer um chá, serve para fazer uma comida, tudo para mim é arte, sabe? Serve para mim e serve para as pessoas próximas minhas. Então isso me alegra. É... Já fiquei muito triste quando tudo isso foi rejeitado, mas hoje eu costumo me definir como uma mulher, negra, filha de Iansã, capricorniana. Eu sou uma pessoa que sou... Eu estou sempre na luta por estar bem. Eu preciso de ter bons propósitos para estar bem. Isto depende muito de mim. Isto é uma questão muito firme do matriarcado. Então acredito que é uma tecnologia ancestral, é uma forma de viver, criar é uma forma de viver. Nem sempre o e-commerce vai se interessar pela minha obra, mas eu preciso deixar que ela flua para que eu não enlouqueça.

Luma: É o processo contrário, né?

Dona Jacira: É.

Luma: E a sua relação específica com bordado? Como você começou? Tem alguma história sobre isso?

Dona Jacira: Isso é tão antigo. Eu tenho a impressão, hoje, quando começo lá atrás, primeiro eu comecei tentando fazer o tricô, enrolando, fazendo as coisas no dedo. Mas depois quando eu conheci a minha bisavó, minha bisavó... Ela fazia todas as roupas dela, e quando ela vinha em casa me usava para colocar a linha na agulha porque ela não enxergava mais, e eu gostava de ver ela ali bordando, bordando, fazendo as coisinhas dela, e eu comecei a ficar encantada. Entre as brincadeiras de rua, às vezes eu parava e eu dizia: "Nossa, isso é muito legal, desenhar uma agulha". E como naquela época eu já vinha da negação da escola pela minha escrita, aquilo para mim me pegou, assim me salvou em muitas vezes, porque aí eu criava coisas com agulha. É, e isto foi um momento maravilhoso, não guardei nada de.. assim, é.. tocável, né? Mas ficou em mim. Daí eu desenhava, daí eu passei a fazer várias coisas para além da escrita, para não escrever, para não magoar as pessoas à minha volta que não queriam que eu escrevesse. É, então é isso.

Luma: Você quer falar um pouco sobre essa relação com a escrita? Ou não?

Dona Jacira: A minha relação com a escrita é isso: eu fiquei maravilhada, quando eu escrevia eu entendia e muita gente entendia, mas quando eu fui para a escola aqui, uma escola da região, a professora começou a rasgar o que eu escrevia. A primeira professora não, ela até achava que eu tinha que ir para o segundo ano, mas quando ela me levou na diretoria e falou pra diretora eu já escrevia, que eu era muito inteligente, no outro dia a diretora passou a me tirar da sala para eu lavar os banheiros. E já a partir do terceiro, quarto ano, as professoras me humilhavam muito por causa do que ela escrevia. Ia lá pegava, lia meu texto, e porque elas viam que tinha sentido, sempre, meus textos sempre tiveram começo, meio e fim. E aí quando elas não tinham o que falar, elas rasgavam, outra hora diziam... Já teve criança, porque criança também tem a questão de não ter caráter, de ela pegar o meu texto e dar para outra criança, e dar a nota para outra criança. É, e isto foi... E eu não tinha como falar isso para minha mãe, eu não sabia, eu achava que era normal. Aí eu fui achando que eu não era para escrever, então eu fui passando a fazer outras coisas.

Luma: Entendi. É, é uma forma de escrever de outro jeito, né?

Dona Jacira: Uhum.

Luma: Tá, acho que no geral é um pouco sobre, e eu queria falar um pouquinho de cada uma das peças que a gente escolheu Seis, né?

Dona Jacira: Aham.

Luma: Para catalogação. Então vou mostrar, vou falando de uma por uma. Vou deixar aqui, acho que fica mais fácil para... Para captar...

Dona Jacira: Ui, aqui.

Luma: Pra gente não perder a obra do vizinho.

Dona Jacira: Isso.

Luma: Vou pagar... Vou pelo primeiro, agora eu não me recordo se é esse ou se é esse..

Dona Jacira: Acho que é o de baixo, né? O primeiro.

Luma: Eu acho que é... Não, acho que não.

Dona Jacira: Esse aqui você me falou em segundo.

Luma: É, mas eu troquei a ordem, desculpa.

Dona Jacira: Ah, tá.

Luma: Esse aqui é o primeiro, que titulou de Histórias de Lavadeira como um título descriptivo, né?

Dona Jacira: É.

Luma: Ele é de 2008.

Dona Jacira: Isto.

Luma: E se você puder falar um pouco sobre ele.

Dona Jacira: Essa história das lavadeiras eu comecei assim... Você vê que ele é bem util, eu ainda não tinha ainda muitas ideias, porque antigamente tudo que a gente ia bordar você já comprava desenhando. Então isso aqui para mim foi uma afronta. Eu devo... Eu vou fazer o que eu quiser. Eu não vou deixar que ninguém desenhe e mande que eu borde em cima. E aí eu queria ir criando formas de contar histórias, aí eu desenhei lá em cima a Serra da Cantareira, a rua, as coisas de Furnas e os ferros de Furnas. E aqui o quintal da minha mãe, aqui o poço, as mulheres aqui trabalhando e aqui elas estão conversando, mas aqui elas estão correndo atrás desse lagarto. Porque todo dia eu via um lagarto no quintal e... Elas sempre corriam atrás dele: nunca pegaram. Porque elas achavam que era ele que comia os ovos das galinhas, mas assim nós, as crianças... Na verdade, aqui são as crianças, e aqui são elas, e elas sempre falavam: "Olha, vai buscar, procurar o ovo de tal galinha", e a gente achava os ovos e a gente comia com farinha e açúcar, o lagarto comia, mas a gente também comia. E aqui é o hábito de quarar roupa, e aqui era um rizinho que tinha em frente a casa da minha mãe, com girinos, os peixinhos, o cachorro... E essa que sou eu que, inclusive, esse cabelo aqui é meu.

Luma: Ah. Tenho que considerar isso na catalogação.

Dona Jacira: Então essa pessoa sou eu aí observando, por que? Porque eu nunca fui uma criança que gostasse de me juntar com as outras crianças, eu achava as outras crianças tão diferentes, assim, ai, não quero conversar, eu... né? Então... Eu era muito... Depois eu até achei que assim: "Ai, foi o racismo...", não foi o racismo: eu nunca gostei, eu nunca fui uma pessoa de muitas companhias, eu sempre fiquei muito bem comigo mesma. Então esta é a história, esta é a história do quintal da minha mãe: as lavadeiras do Ataliba.

Luma: Excelente. Aqui o segundo também é lavadeiras, mas esse é o Lavadeiras, Velhas Histórias...

Dona Jacira: Eu acho até que é lavandeiras que eu coloquei, né?

Luma: É verdade..

Dona Jacira: É.

Luma: Eu que li errado, desculpa. Lavandeiras.

Dona Jacira: É. E dai eu ponho... É... Quando eu fui morar no Jardim Fontalis, mas muito antes, nos anos 70, nos anos 80, a gente ia muito para o Jardim Fontalis porque várias empresas jogavam retalho, comida lá, e a gente ia buscar. Eu ia com a minha vó, e... Aí na fonte, tinha uma fonte que tinha essa árvore e tinha três crianças, e a fonte era linda. E a gente passava... Porque aqui antigamente era cheio de fonte, e era desse jeito... Tinha macaco, tinha os bichinhos todos, e a gente passava para tomar água, né? O Caminho da fonte tinha escada... Era maravilhoso. E assim, naquela época eu não pensava nada, foi depois que eu passei a estudar a diáspora eu vi assim: "Caramba, alguém morou naquele lugar... Alguém morou antes de nós, porque era tinha azulejo português", e depois eu vim assistir na televisão uma história dessa e eu vi que era a história de Santa Luzia, onde tem duas crianças que viam uma santa em cima da árvore. E eu fui morar no Fontalis, depois a minha bisa morreu, eu fui morar lá, eu lavei roupa nessa fonte... Aqui já são outras mulheres, eu já estou por aqui, e essas crianças que você vê já são os meus filhos brincando em volta da mina, né? Agora com um conhecimento dessa... dessa planta que eu esqueci o nome agora, e aqui batendo a roupa e a outra colega batendo a roupa e enxaguando. Então este já é um tempo meu, né? E aqui é o início do Jardim Fontalis subindo, porque antes eram pouquíssimas casas e as árvores que ainda tinha. Esse lado de cá que eu enchi dessa palha é o lado do Jardim Fontalis... Tá vendo aqui onde tem seu urubu? É porque houve um tempo em que a Vega Sopavi vinha para cá... Primeiro, assim, os restaurantes de São Paulo vinham jogar... Vinham comprar porco aqui, que aqui era uma pocilga, grandes criações de porcos. E daí eles vinham e traziam o excedente da comida e um tanto virava lavagem e então inicio aqui um grande depósito de lixo, e a gente começou a viver com os urubus e aqui tem uma pessoa lendo no meio, que também sou eu, mas aí já sou um eu tardio, tá vendo? Esse cabelo é meu novamente. Sou eu aqui e também sou eu aqui lavando roupa.

Luma: São dois momentos.

Dona Jacira: É, mas aí é esse início do... O fim da mata do Jardim Fontalis e esse início de ocupação pelas pessoas.

Luma: Esse lixão, né? Que chegou a ser um lixão... Ele não existe mais?

Dona Jacira: Não, foi muita luta.

Luma: Foi aterrado...?

Dona Jacira: Foi, mas também ele não tá ali, mas ele está no Doze, né? Ele só desceu. Na verdade ele ainda tá por ali.

Luma: Bom, esse foi o segundo, acho que o terceiro é essa camiseta... Deixa só eu ter certeza... É isso mesmo: terceiro é a camiseta.

Dona Jacira: Essa... Essa camiseta, ela já é do período de quando eu comecei a estudar diáspora, porque eu fiquei 40 anos sem dançar, porque as pessoas falavam que quando eu dançava viam em mim várias entidades que não eram boas, ou que eram contadas para mim como coisas amaldiçoados, como o Tranca Rua, Exu, Pomba Gira, ai eu parei de dançar. E aí quando eu começo a estudar diáspora eu encontro com as meninas do Ilú Obá, que são as meninas que tocam tambor, eu

encontro Lia do Itamaracá, eu encontro várias mulheres que se libertam na dança. Conheço o Jongo, conheço Umbigada, e aí eu disse: "Agora então eu passo...", a partir daqui o bordado começa a ter um outro sentido, porque aí eu começo a entender que foi isto que me prejudicou a vida inteira na escola, nos trabalhos... É o fato de ter esta cor de pele, mas que eu posso também ser muito feliz com esse tom de pele. Aí eu começo a fazer camisetas e dar uma outra... Um outro movimento para minha arte. E usar os tecidos, porque além de a gente ganhar tempo, os tecidos são lindos e a gente começou a falar aqui do desperdício da tecelagem: todos esses tecidos foram achados em algum lugar que jogaram fora, sabe? Então é um aproveitamento.

Luma: Excelente. Acho que o próximo é o que ficou sem nome, esse grandão.

Dona Jacira: Uhn.

Luma: Vou abrir ele aqui, ainda que ele seja... Este.

Dona Jacira: Então esse trabalho, ele vem de uma evolução de pegar coisas. A ideia era usar o que já tem e sair um pouco dos centros de comércio, né? Porque tanto a 25 de março quanto Brás não é centro histórico, eles são lugares que estão ligados ao capitalismo e que todo dia nos oferecem várias coisas que não remete à minha história. Então a idéia era isso. Eu comecei aí já ainda usando tudo quanto é retalho, a gente começa a buscar retalho no Bom Retiro, buscar só o que estava para jogar fora e fazer, e trazer outra textura. Para além desse bordado tradicional do ponto cruz e do avesso perfeito, a nossa ideia era quebrar, eu pelo menos, quebrar esse paradigma. É assim: o bordado para mim é unir as coisas que eu quero fazer com o que tem para fazer, então isso aqui para mim é um ponto, isso aqui também, e não importa se ele é tradicional ou não. Eu quero pregar aí. Então ele faça uma tecelagem em cima do tecido, eu bordo por cima do tecido, eu coloco coisas, eu junto coisas, eu junto bolas, eu junto Abayomi, eu junto outras coisas e isto também conta a história, né? E aí ele tem uma história que quando eu estava no meio do caminho, como eu já te falei, o meu segundo marido me... Me disse que estava com câncer, e aí eu crio esse canto sagrado, esse elo, essa luz no fim do túnel, porque eu não queria conversar com ele sobre a doença. Eu não tinha nada para dizer, e quando eu pensava assim: "Ah, você vai ficar bom, você vai sarar", e aí eu falava: "Jacira, não é uma pneumonia, não é uma gripe, não é um parto, não é uma dor de dente. É uma coisa que você já sabe mais ou menos o fim que tem", e além de que o tratamento é muito doloroso. E eu não tinha como: "Ai, vai ficar tudo bem. Ai, você vai passar por essa.", não, vai ser sofrido. E só quando eu ganhei coragem de dizer pra ele: "Você precisa descobrir se você vai tentar... Porque você tem o direito de não tentar também. Você tem o direito de não fazer...", porque a gente vê as pessoas, eu vejo as pessoas se tratando, e o sofrimento é tão árduo que eu não sei o que é pior. Então é isso. E esse trabalho parou aí. Ele se contrapõe com outro porque daí o marido foi para o hospital, internou, ficou lá seis meses e eu ficava lá com ele. E quando ele dormia... Eu para não levar muitas coisas, eu levava só o tecido, agulha e linha. Então o outro é uma outra ideia, é um tingimento que eu fiz. Aí quando ele teve alta eu vim em casa tingir. É.

Luma: Vou dobrar aqui. Vamos para o quinto, que é A raiz do baobá tem história pra contá... Este é mais recente, né? Mais recente...

Dona Jacira: Esse é mais recente...

Luma: Mais ou menos, né?

Dona Jacira: Mas nós podemos... Eu posso contar que esse livro foi feito o ano passado aqui na minha solidão, aqui do meu isolamento, mas ele já está sendo contado e recontado pela quarta vez nesses 10 ou 15 anos de estudo de diáspora. Ele começa lá atrás com a história de um menino que vivia com a sua família, e que é sequestrado e passa a ser escravo, mas ele nunca esquece o que ele aprendeu com a família. E aí depois, lá pro fim da história, ele consegue se reencontrar através dos recados do seu ancestral. Então o final desse livro quer dizer que ninguém está sozinho, né? Diante da sua ancestralidade. O futuro é ancestral. E daí eu já escrevi de várias formas: já fiz bordados, já fiz de várias formas, e agora no isolamento eu resolvi brincar com essas caixas de pizza aí que a minha vizinha jogou fora, mais retalho, colagem e bordado e comecei a incluir. Esse aqui, ele é uma criação minha da criação de estampas e eu resolvi usar aqui, acho que fiz, tem... Pintei já quatro ou cinco tecidos, e depois resolvi trazer para cá porque é uma criação, como se fosse uma música, ela é uma composição minha essa criação de estampa. E aí é uma árvore: a grande árvore da vida, né? Onde cabem várias coisas e... Eu gosto muito de trabalhar com essa obra que eu aprendi com a Lena Martins, que são as Abayomis. Algumas têm os filhinhos, né? Muitas delas têm os filhinhos e... E um pouco aqui de arte indígena: tem as capivaras, tem os peixes. Mistura um pouco de África com um pouco de Amazônia.

Luma: Acho que aqui ele acaba. De novo a estampa...

Dona Jacira: Isso, e aí novamente a coisa da estamperia.

Luma: Não tinha percebido que eram caixas de pizza.

Dona Jacira: Então, caixas de pizza aqui da minha amiga Graça.

Luma: E o nosso último é esta obra que ficou como A Essência o título dele, né?

Dona Jacira: É, este... Esta... Este livro, ele veio a ser... É uma releitura esta história da Essência, porque essa história está no livro da Zelita Seabra... Ah... É uma história sobre mitos... E... A Vida de Camélia chama esse livro. Vida de Camélia, de Zelita Seabra, e lá em algum lugar ela conta essa história da criança que pega uma semente e pergunta para o pai: "O que é essência?", e aí o pai fala para ele: "Pega umas frutas que você mais gosta, pega uma semente" e aí ele traz uma semente. Eu imaginei o morango, que é a semente que eu gosto. Então ele fala: "Pega essa semente, corta no meio", "Mas não dá para cortar, pai, porque a semente é muito pequena", "Dá sim", e aí eles dão um jeito e cortam aquela semente. Quando ele corta, ele fala: "O que que você vê no meio?", ele diz: "Eu não vejo nada", "Chega mais perto... Chega mais perto", e aí o pai dele diz: "Isto é a essência. Todo mundo tem. É uma coisa que Deus não negou a ninguém, então tudo é essência, tudo tem essência.", né? E aí ele ensina através da semente. E daí eu pensei: "Nossa, vou criar uma história com um pai contando essa história para o filho", e aí eu vou criando aí com a minha fala, com meu jeito de escrever no tecido que eu gosto, e... Aí eu já venho incluindo, é... Aqui, eu gosto de botões e coisas, mas aqui incluindo coisas da minha pesquisa africana, sabe? Aqui nessas histórias do menino Nu, o pai vestido de Oxalá, a libélula, a

natureza. Eu começo... Porque se tem coisas que a gente não encontra, é porque a gente precisa inserir. É, aí eu vou continuando... Aqui mais ideias também de África, como esta mulher com seios à mostra, um pouco de Amazônia... Um pouco de tudo que é natureza. E aqui é uma forma gastar fios, né? Eu adoro isso aqui. Mas é uma história de pontilhado que eu fui criando, fui criando... Têm essa palma dessa mão, né? De onde está a semente e onde nasce a flor, e depois eu fui jogando esses emaranhados e pontilhado.

Luma: Uhum, é pontilhado mesmo?

Dona Jacira: É, tá tudo pontilhado. Ah lá, tá vendo? E aí as essências, né? Toda a essência cria alguma... Tudo vem de alguma essência.

Luma: Ótimo. Acho que é isso então, a gente passou por todas as seis obras... Você quer falar mais alguma coisa sobre elas? Acho que tem um relato bastante rico sobre cada uma delas, né?

Dona Jacira: Aham, e aí estou aqui. E agora? Qual o próximo passo?

Luma: Agora o próximo passo... Ah, já finalizei, obrigada pela entrevista.

APÊNDICE B – Registros das imagens associadas as seis obras catalogadas.

Abaixo estão elencadas todas as imagens associadas às seis obras catalogadas com o preenchimento dos metadados individuais de imagens a fim de diferenciá-las de acordo com orientações do Cataloguing Cultural Objects. Como estas imagens servem apenas para fins de documentação das obras o detalhamento dos metadados possui dados pouco variáveis e aparecem neste anexo como um exemplo de aplicação completa das orientações do manual.

a) [Histórias de Lavadeira]



ID	100
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de Histórias de Lavadeira
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021

Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça capturada por cima.



ID	101
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista posterior de Histórias de Lavadeira
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista posterior
Descrição de imagem	Perspectiva posterior da peça capturada por cima.

b) Lavandeiras, velhas histórias



ID	102
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de Lavandeiras, Velhas Histórias fechado
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da capa peça fechada capturada por cima.



ID	103
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de Lavadeiras, Velhas Histórias aberto
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da parte interna da peça aberta capturada por cima.



ID	104
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de Lavandeiras, Velhas Histórias parte interna da capa
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da parte interna da capa da peça aberta capturada por cima.



ID	105
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista posterior de Lavandeiras, Velhas Histórias
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista posterior
Descrição de imagem	Perspectiva posterior da capa peça fechada capturada por cima.

c) [Camiseta Ciranda]

ID	106
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de Camiseta Ciranda
Descrição de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça capturada por cima.

d) Sem nome

ID	107
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de Sem Nome
Descrição de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça capturada por cima.

e) A raiz do baobá tem história para conta



ID	108
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal da capa de A raiz do Baobá tem história pra contar
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da capa da peça fechada capturada por cima.



ID	109
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A raiz do Baobá tem história pra contá aberto na folha 1
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 1 capturada por cima.



ID	110
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A raiz do Baobá tem história pra contá aberto na folha 2
Descrição de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 2 capturada por cima.



ID	111
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A raiz do Baobá tem história pra contá aberto na folha 3
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 3 capturada por cima.



ID	112
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A raiz do Baobá tem história pra contá aberto na folha 4
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 4 capturada por cima.



ID	113
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal da parte interna da contracapa de A raiz do Baobá tem história pra contá
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da parte interna da contracapa da peça aberta e capturada por cima.



ID	114
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista posterior da contracapa de A raiz do Baobá tem história pra contá
Descrição de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista posterior
Descrição de imagem	Perspectiva posterior da contracapa da peça fechada e capturada por cima.

f) A Essência

ID	115
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência fechado
Descrição de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da capa da peça fechada capturada por cima.



ID	116
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 1
Descrição de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 1 capturada por cima.



ID	117
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 2
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 2 capturada por cima.



ID	118
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 3
Descrição de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 3 capturada por cima.



ID	119
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 4
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 4 capturada por cima.



ID	120
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 5 com orelha aberta
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 5 com orelha da folha fechada e capturada por cima.



ID	121
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 5 com orelha fechada
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 5 com orelha da folha aberta e capturada por cima.



ID	122
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 6
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 6 capturada por cima.



ID	123
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 7
Descrição de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 7 capturada por cima.



ID	124
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 8
Descrição de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 8 capturada por cima.



ID	125
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 9
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 9 capturada por cima.



ID	126
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 10
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 10 capturada por cima.



ID	127
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 11
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 11 capturada por cima.



ID	128
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 12
Descrição de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 12 capturada por cima.



ID	129
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na folha 13
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da parte interna da contracapa da peça capturada por cima.



ID	130
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista frontal de A Essência aberto na parte interna da contracapa
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista frontal
Descrição de imagem	Perspectiva frontal da peça aberta na folha 13 capturada por cima.



ID	131
Tipo de trabalho	imagem digital
Título	Vista posterior de capa e contracapa abertas de A Essência
Tipo de título	descritivo
Criador	Luma Almeida
Função	fotógrafa
Data da imagem	11 de dezembro 2021
Assunto da imagem	Bordado; Documentação fotográfica.
Tipo de imagem	Vista posterior
Descrição de imagem	Perspectiva posterior de capa e contracapa da peça aberta e capturada por cima.