

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**PAULO IVAN RODRIGUES VEGA JÚNIOR**

**P.I.C.C.R.V.:  
UMA POÉTICA AUTOBIOGRÁFICA ENTRE O ANTROPÔNIMO E A  
IDENTIDADE**

Brasília  
2013

**PAULO IVAN RODRIGUES VEGA JÚNIOR**

**P.I.C.C.R.V.:**

**UMA POÉTICA AUTOBIOGRÁFICA ENTRE O ANTROPÔNIMO E A  
IDENTIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arte. Área de Concentração: Arte Contemporânea. Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas. Orientadora: Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araújo.

Brasília

2013

## DEDICATÓRIA

*Aos meus pais,*

*Eslera Maria Cardoso e Paulo Ivan Rodrigues Vega.*

*Aos meus avós maternos,*

*Mathilde Ceglinski Cardoso (in memoriam) e Jorge Cardoso (in memoriam).*

## **AGRADECIMENTOS**

*Ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela concessão da Bolsa de Mestrado – GM.*

*Aos Professores Geraldo Orthof Pereira Lima (PPG-Arte/UnB) e Vicente Martinez Barrios (PPG-Arte/UnB), pelos olhares atentos, generosos e questionadores sob o meu trabalho em momentos tão distintos.*

*Ao Professor Orlando Franco Maneschy (PPGArtes/UFPa), pelo interesse em minha pesquisa e produção poética e pela disponibilidade de participação na Banca de Defesa de Mestrado.*

*A Professora e Orientadora Nivalda Assunção de Araújo (PPG-Arte/UnB) que, para além dos incentivos usuais em âmbito acadêmico, tornou-se uma amiga e parceira na arte e na vida.*

*A Professora Diana Maria Gallichio Domingues, pelo compartilhamento de sua riquíssima experiência ao longo dos meus cinco anos de iniciação científica.*

*Aos colegas de PPG-Arte/UnB, Camila Hamdan, Leci Augusto e Tiago Franklin, pela acolhida e amparo no período de transição Caxias do Sul/RS – Brasília/DF.*

*As colegas Fabiana Carvalho, Franciele Filipini, Maryella Sobrinho e Vanessa Nasfre, pela transmutação do coleguismo em amizade consanguínea, uma família de origens diferentes que havia de se formar em Brasília.*

*A família Motta Tavares, Teresinha, Nilo, Fabiana pelo cuidado e compartilhamento de sua residência, mais uma família formada em Brasília, e especialmente a Leonardo, companheiro e cúmplice.*

*As amigas de Caxias do Sul/RS, Clara Pozza, Gabriela Oltramari, Luiza Rodrigues, Manuela Oltramari, Natalia Borges Polesso, Rafaela Panazzolo, Priscila Borges e Renata Capra, pelos encontros e desencontros durante o Mestrado.*

*Aos meus pais, Esleara Maria Cardoso e Paulo Ivan Rodrigues Vega, pelo indizível e inominável de suas presenças em minha vida.*

## EPÍGRAFE

*i carry your heart with me(i carry it in  
my heart)i am never without it(anywhere  
i go you go,my dear;and whatever is done  
by only me is your doing,my darling)*

*i fear*

*no fate(for you are my fate,my sweet)i want  
no world(for beautiful you are my world,my true)  
and it's you are whatever a moon has always meant  
and whatever a sun will always sing is you*

*here is the deepest secret nobody knows  
(here is the root of the root and the bud of the bud  
and the sky of the sky of a tree called life;which grows  
higher than soul can hope or mind can hide)  
and this is the wonder that's keeping the stars apart*

*i carry your heart(i carry it in my heart)*

*e.e. cummings*

## RESUMO/ABSTRACT

*P.I.C.C.R.V.: uma poética autobiográfica entre o antropônimo e a identidade* é uma pesquisa pertencente ao campo da Arte Contemporânea, na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas e, como tal, tem como ponto de partida o fazer artístico de seu autor. Para a tessitura do texto recorre-se, no Capítulo 1, ao contexto pessoal e profissional do autor, como forma de explicitação de suas motivações poéticas, as quais são aprofundadas através de uma pesquisa histórico-familiar e na produção artística originária desta averiguação, *P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)*. Em seguida, no Capítulo 2, discutem-se os conceitos operacionais utilizados e o percurso realizado, ambos em concordância com as três performances desenvolvidas no período 2011-2012, *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* e *P.I.C.C.R.V. (performance III)*. Por último, no Capítulo 3, são apresentadas oito produções artísticas derivadas das três performances como maneira de expor os desdobramentos e reverberações possíveis tanto da pesquisa quanto da prática artística.

Palavras-chave: antropônimo, arte contemporânea, autobiografia, identidade, performance.

*P.I.C.C.R.V.: an autobiographical poetics between the anthroponym and the identity* is a research belonging to the Contemporary Art in the Contemporary Poetics line of research, and as such, it has as its starting point at the artistic work of its author. To the making of the text, in Chapter 1, the personal and professional context of the author is referred, as a form of elucidation/exegesis of his poetics motivations, which are enriched by a family-historical research and an artistic production originated from this investigation, *P.I.C.C.R.V. (certificate I, certificate II and certificate III)*. Then, in Chapter 2, the operational concepts used and the itinerary/course/method taken are discussed, both in agreement with the three performances developed within 2011-2012, *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* and *P.I.C.C.R.V. (performance III)*. Finally, in Chapter 3, eight artistic productions derived from the three performances are presented as a form/way to expose the possible evolution/development of the work and its potential reverberations for both the research and artistic practice.

Keywords: anthroponym, contemporary art, autobiography, identity, performance.

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| FIGURA 1 - Cab)elo cab anag. telog. catag. elo. Videoperformance, 1h3min, 2006. _____                  | 22 |
| FIGURA 2 - Caderno do artista: Anotações e adaptações sobre Là OÙ Je Suis Née. _____                   | 23 |
| FIGURA 3 - Caderno do artista: Versão final e utilizada de Là OÙ Je Suis Née. _____                    | 24 |
| FIGURA 4 - Sem título (batons e flores). Performance, duração variável, 2006. _____                    | 25 |
| FIGURA 5 - Gina Pane. Azione Sentimentale, 1973. _____   | 26 |
| FIGURA 6 - Sem título (acessórios e roupas). Performance, duração variável, 2006. _____                | 27 |
| FIGURA 7 - Björk. Who Is It (Carry My Joy on the Left, Carry My Pain on the Right). _____              | 28 |
| FIGURA 8 - Michel Journiac. Hommage a Freud – constat critique d'une mythologie travestie, 1972. _____ | 29 |
| FIGURA 9 - 3/x.(n)p(n)s. Videoperformance (tríptico), 8min 2s, 2007. _____                             | 30 |
| FIGURA 10 - Francis Alÿs. Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing). _____     | 31 |
| FIGURA 11 - Sem título (cemitério). Performance (polaroid/registro), 2007. _____                       | 32 |
| FIGURA 12 - Roger Welch. Oakland Cemetery, 1970. _____   | 33 |
| FIGURA 13 - R.a.v. = 1x+20. Intervenção site specific, 2007. _____                                     | 34 |
| FIGURA 14 - Richard Long. A Line Made by Walking. England, 1967. _____                                 | 35 |
| FIGURA 15 - Richard Long. A Line in Scotland. Cùl Mòr, 1981. _____                                     | 36 |
| FIGURA 16 - Walter De Maria. The Lightning Field. New Mexico, 1974. _____                              | 36 |
| FIGURA 17 - Obsqm. Intervenção site specific, 2007. _____  | 37 |
| FIGURA 18 - Keith Arnatt. Liverpool Beach Burial, 1968. _____  | 38 |
| FIGURA 19 - Keith Arnatt. Self Burial (Television Interference Project), 1968. _____                   | 39 |
| FIGURA 20 - Keith Arnatt. Self Burial (Television Interference Project) (detalhe), 1968. _____         | 39 |
| FIGURA 21 - Walter De Maria. The Earth Vertical Kilometer, 1977. (I) _____                             | 40 |
| FIGURA 22 - Walter De Maria. The Earth Vertical Kilometer, 1977. (II) _____                            | 40 |
| FIGURA 23 - Sem título (escrita e fogo). Fotografia/Performance, 2007. _____                           | 41 |
| FIGURA 24 - Joseph Beuys. Untitled (Sun State), 1974. _____  | 42 |
| FIGURA 25 - 32° 2' 6" S 52° 5' 56" O. Livro de artista, 242 páginas, 29,7cm x 42cm, 2007. _____        | 43 |
| FIGURA 26 - Kazimir Malevich. Black Square, 1915. _____  | 44 |
| FIGURA 27 - Kazimir Malevich. Suprematist Composition: White on White, 1915. _____                     | 44 |
| FIGURA 28 - Ed Ruscha. Texaco, Vega, Texas de Twentysix Gasoline Stations, 1962. _____                 | 45 |
| FIGURA 29 – Ed Ruscha. Hudson, Amarillo, Texas de Twentysix Gasoline Stations, 1962. _____             | 45 |
| FIGURA 30 - 10 jun 1986 10 fev 1987. Livro de artista, 252 páginas, 9cm x 9cm, 2008. _____             | 46 |
| FIGURA 31 - Hanne Darboven. Construction Drawing, 1968. _____  | 47 |
| FIGURA 32 - Roman Opalka. Detail 1-35327 (detalhe) da série 1965 / 1 – ∞, 1965. _____                  | 47 |
| FIGURA 33 - Auto-retrato/Autorretrato. Fotografia, 14cm x 9cm, 2008. _____                             | 48 |
| FIGURA 34 - Giuseppe Penone. Rovesciare I Propri Occhi, 1970. _____                                    | 49 |

|   |    |
|---|----|
| FIGURA 35 - Sem título (inventário). Fotografia/Instalação, 2009/2010.  | 50 |
| FIGURA 36 - Sophie Calle. Prenez Soins de Vous. Mère: Monique Sindler, 2007.  | 51 |
| FIGURA 37 (sup.) - Sophie Calle. Prenez Soins de Vous: Camille, 2007.   | 52 |
| FIGURA 38 (inf.) - Sophie Calle. Prenez Soins de Vous: Laurie Anderson, 2007.   | 52 |
| FIGURA 39 (esq.) - Sophie Calle. Prenez Soins de Vous: Traduction code barre. 2007.   | 52 |
| FIGURA 40 (dir.) - Sophie Calle. Prenez Soins de Vous: Traduction code morse. 2007.   | 52 |
| FIGURA 41 - Sophie Calle. Prenez Soins de Vous. Pavilhão Francês da 52ª Bienal de Veneza. 2007.                                 | 53 |
| FIGURA 42 - Fotografia 3x4 de Esthel Ceglinski (bisavó materna).  | 57 |
| FIGURA 43 - Fotografia 3x4 de Francisco Ceglinski (bisavô materno).   | 57 |
| FIGURA 44 - Fotografias 3x4 de Jorge Cardoso.   | 57 |
| FIGURA 45 - Fotografias 3x4 de Mathilde Ceglinski Cardoso.  | 58 |
| FIGURA 46 - Fotografia 3x4 dada por Mathilde Ceglinski Cardoso à sua sogra, Maria do Carmo Cardoso.                             | 58 |
| FIGURA 47 - Fotografias 3x4 trocadas entre Mathilde Ceglinski e Jorge Cardoso.  | 59 |
| FIGURA 48 - Fotografias 3x4 dadas à Mathilde Ceglinski Cardoso.   | 60 |
| FIGURA 49 - Fotografias diversas de Jorge Cardoso.  | 61 |
| FIGURA 50 - Fotografia de Mathilde Ceglinski Cardoso (mãe) e indivíduo não identificado.  | 61 |
| FIGURA 51 - Fotografia de casamento de Mathilde Ceglinski Cardoso e Jorge Cardoso.  | 62 |
| FIGURA 52 - Fotografias diversas de Jorge Cardoso e Mathilde Ceglinski Cardoso.   | 63 |
| FIGURA 53 - Mathilde Ceglinski Cardoso, Esleira Maria Cardoso comigo no colo e Esleila Mara Cardoso no dia em que fui batizado. | 64 |
| FIGURA 54 - Mathilde Ceglinski Cardoso em meu aniversário de um ano.  | 64 |
| FIGURA 55 - Mathilde Ceglinski Cardoso e eu em frente à sua casa em Rio Grande/RS, R. Barão de Cotegipe, 653.                   | 65 |
| FIGURA 56 - Mathilde Ceglinski Cardoso e eu em Rio Grande/RS, R. Marechal Floriano Peixoto, 492 (I).                            | 65 |
| FIGURA 57 - Mathilde Ceglinski Cardoso e eu em Rio Grande/RS, R. Marechal Floriano Peixoto, 492 (II).                           | 66 |
| FIGURA 58 - Mathilde Ceglinski Cardoso e eu em Rio Grande/RS, R. Marechal Floriano Peixoto, 492 (II).                           | 66 |
| FIGURA 59 - Certidão de Nascimento de Jorge Cardoso.  | 67 |
| FIGURA 60 - Carteira de Identidade de Jorge Cardoso.  | 68 |
| FIGURA 61 - Carteira Nacional de Habilitação de Jorge Cardoso.  | 68 |
| FIGURA 62 - Carteira da Associação dos Ex-Combatentes do Brasil de Jorge Cardoso.   | 69 |
| FIGURA 63 - Carteira Profissional de Jorge Cardoso.   | 70 |
| FIGURA 64 - Anverso do Título Eleitoral de Jorge Cardoso.   | 71 |
| FIGURA 65 - Verso do Título Eleitoral de Jorge Cardoso.   | 71 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>FIGURA 66 - Anverso da Certidão de Óbito de Jorge Cardoso.</i>   | 72  |
| <i>FIGURA 67 - Verso da Certidão de Óbito de Jorge Cardoso.</i>   | 73  |
| <i>FIGURA 68 - Recordação da Santa Missa de 30º dia de falecimento de Jorge Cardoso.</i>  | 74  |
| <i>FIGURA 69 - Anverso da Certidão de Nascimento de Mathilde Ceglinski Cardoso.</i>   | 75  |
| <i>FIGURA 70 - Verso da Certidão de Nascimento de Mathilde Ceglinski Cardoso .</i>  | 76  |
| <i>FIGURA 71 - Cédula de Identidade de Mathilde Ceglinski Cardoso.</i>  | 77  |
| <i>FIGURA 72 - Carteira de Identidade de Mathilde Ceglinski Cardoso.</i>  | 77  |
| <i>FIGURA 73 - Carteira da Associação dos Ex-Combatentes do Brasil de Mathilde Ceglinski Cardoso.</i>   | 78  |
| <i>FIGURA 74 - Carteira do Departamento de Assistência Médica do I.N.P.S. de Mathilde Ceglinski Cardoso e Jorge Cardoso. (I)</i>                  | 79  |
| <i>FIGURA 75 - Carteira do Departamento de Assistência Médica do I.N.P.S. de Mathilde Ceglinski Cardoso e Jorge Cardoso. (II)</i>                 | 79  |
| <i>FIGURA 76 - Carteira do Departamento de Assistência Médica do I.N.P.S., de Mathilde Ceglinski Cardoso e Jorge Cardoso. (III)</i>               | 80  |
| <i>FIGURA 77 - CIC/CPF de Mathilde Ceglinski Cardoso.</i>   | 80  |
| <i>FIGURA 78 - Título Eleitoral de Mathilde Ceglinski Cardoso.</i>  | 81  |
| <i>FIGURA 79 - Identidade de Beneficiário do INAMPS de Mathilde Ceglinski Cardoso.</i>  | 81  |
| <i>FIGURA 80 - Cartão de Tipagem Sanguínea de Mathilde Ceglinski Cardoso.</i>   | 82  |
| <i>FIGURA 81 - Passe Livre de Idoso de Mathilde Ceglinski Cardoso.</i>  | 82  |
| <i>FIGURA 82 - Título de Pensão Especial de Mathilde Ceglinski Cardoso.</i>   | 83  |
| <i>FIGURA 83 - Desenho dado, por mim, à Mathilde Ceglinski Cardoso. (I)</i>   | 84  |
| <i>FIGURA 84 - Desenho dado, por mim, à Mathilde Ceglinski Cardoso. (II)</i>  | 85  |
| <i>FIGURA 85 - Certidão de Óbito de Mathilde Ceglinski Cardoso. (I)</i>   | 86  |
| <i>FIGURA 86 - Certidão de Óbito de Mathilde Ceglinski Cardoso. (II)</i>  | 87  |
| <i>FIGURA 87 - Recorte de jornal das notas de agradecimento a familiares, amigos e equipe médica que acompanharam Mathilde Ceglinski Cardoso.</i> | 88  |
| <i>FIGURA 88 - Províncias ou Voivodias da Polônia de 1975 a 1998.</i>   | 96  |
| <i>FIGURA 89 - Capa da relação de passageiros do vapor Rhein.</i>   | 98  |
| <i>FIGURA 90 - Primeira página da relação de passageiros do vapor Rhein.</i>  | 99  |
| <i>FIGURA 91 - Verso da primeira página da relação de passageiros do vapor Rhein.</i>   | 100 |
| <i>FIGURA 92 - Página 20 da relação de passageiros do vapor Rhein.</i>  | 101 |
| <i>FIGURA 93 - Página 20 da relação de passageiros do vapor Rhein (detalhe).</i>  | 102 |
| <i>FIGURA 94 - Mapa da Primeira Partilha da Polônia, 1772.</i>  | 104 |
| <i>FIGURA 95 - Mapa da Segunda Partilha da Polônia, 1773.</i>   | 105 |
| <i>FIGURA 96 - Mapa da Terceira Partilha da Polônia, 1775.</i>  | 106 |
| <i>FIGURA 97 - Vista Aérea da localização da Sociedade Cultural Águia Branca.</i>   | 119 |
| <i>FIGURA 98 - Vistas da Sociedade Cultural Águia Branca – Rua Marechal Deodoro, 613.</i>   | 120 |

|   |     |
|---|-----|
| FIGURA 99 - Vista Aérea da localização da primeira residência de meus avós maternos, minha mãe e minhas tias – Rua Moron, 520.                  | 122 |
| FIGURA 100 - Vista Aérea da proximidade da Sociedade Cultural Águia Branca e Rua Moron, 520.  | 124 |
| FIGURA 101 - Vista Aérea da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora e da Sociedade Cultural Águia Branca.  | 124 |
| FIGURA 102 - Igreja-Matriz da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora.   | 125 |
| FIGURA 103 - Vista Aérea da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora, Rua Moron, 520, e Sociedade Cultural Águia Branca.                              | 125 |
| FIGURA 104 - P.I.C.C.R.V. (certidão I). Fotografia, 21,59cm x 35,56cm. 2009/2010.   | 126 |
| FIGURA 105 - P.I.C.C.R.V. (certidão II). Fotografia, 21,59cm x 35,56cm. 2009/2010.  | 127 |
| FIGURA 106 - P.I.C.C.R.V. (certidão III). Fotografia, 21,59cm x 35,56cm. 2009/2010.   | 128 |
| FIGURA 107 - Mary Kelly. Post-Partum Document: Documentation I: Analysed Fecal Stains & Feeding Charts (detalhe, 31 unidades). 28x35,5cm. 1974. | 142 |
| FIGURA 108 - Mary Kelly. Post-Partum Document: Documentation VI: Prewriting Alphabet Exergue & Diary (detalhe, 18 unidades). 20x25,5cm. 1978.   | 143 |
| FIGURA 109 - On Kawara. I AM STILL ALIVE. 14,9x21cm cada. 1973.   | 145 |
| FIGURA 110 - Joseph Kosuth. One and Three Chairs, 1965.   | 231 |
| FIGURA 111 - Joseph Kosuth. Titled (Art as Idea as Idea) The Word "Definition", 1966-68.  | 231 |
| FIGURA 112 - Lawrence Weiner. Pearls Rolled across the Floor, 1994.   | 232 |
| FIGURA 113 - Lawrence Weiner. To See and Be Seen, 1972.   | 233 |
| FIGURA 114 - Yoko Ono. Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono, 1964.   | 235 |
| FIGURA 115 - Yoko Ono. Voice Piece for Soprano, 1961.   | 236 |
| FIGURA 116 - Gilbert & George. Ten Commandments for Gilbert and George, 1995.   | 237 |
| FIGURA 117 - Cissie Colpitts 1, Cissie Colpitts 2 e Cissie Colpitts 3.  | 239 |
| FIGURA 118 - Flights of Fancy or Reverse Strip Jump.  | 240 |
| FIGURA 119 - Hangman's Cricket.   | 240 |
| FIGURA 120 - Tug of War.  | 241 |
| FIGURA 121 - Modelo/versão final da Instrução/Texto de P.I.C.C.R.V. (performance I).  | 242 |
| FIGURA 122 - Modelo/versão final da Instrução/Texto de P.I.C.C.R.V. (performance II).   | 242 |
| FIGURA 123 - Modelo/versão final da Instrução/Texto de P.I.C.C.R.V. (performance III).  | 243 |
| FIGURA 124 - Esquema/Planta de P.I.C.C.R.V. (performance I).  | 244 |
| FIGURA 125 - P.I.C.C.R.V. (performance I) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 10/06/2011.   | 245 |
| FIGURA 126 - P.I.C.C.R.V. (performance I) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 13/06/2011.   | 246 |
| FIGURA 127 - P.I.C.C.R.V. (performance I) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 14/06/2011.   | 247 |
| FIGURA 128 - P.I.C.C.R.V. (performance I) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 15/06/2011.   | 247 |
| FIGURA 129 - P.I.C.C.R.V. (performance I) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 16/06/2011.   | 248 |

|   |     |
|---|-----|
| FIGURA 130 - Laurie Anderson. <i>The Handphone Table</i> . 1978. _____  | 251 |
| FIGURA 131 - Laurie Anderson. <i>The Handphone Table</i> no CCBB-SP. 12/10/2010 a 26/12/2010. _____                               | 253 |
| FIGURA 132 - Marina Abramović e Ulay. <i>Nightsea Crossing</i> . 1981-1987. (I) _____   | 254 |
| FIGURA 133 - Marina Abramović e Ulay. <i>Nightsea Crossing</i> . 1981-1987. (II) _____  | 255 |
| FIGURA 134 - Esquema/Planta de P.I.C.C.R.V. (performance II). _____   | 259 |
| FIGURA 135 - P.I.C.C.R.V. (performance II) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 30/06/2011. ____   | 260 |
| FIGURA 136 - P.I.C.C.R.V. (performance II) no Departamento de Artes Visuais/VIS – Instituto de Artes – IdA/UnB, 06/07/2011. _____ | 261 |
| FIGURA 137 - P.I.C.C.R.V. (performance II) no Mirante do Jardim Botânico de Brasília, 13/07/2011. _____                           | 262 |
| FIGURA 138 - P.I.C.C.R.V. (performance II) no Mirante do Jardim Botânico de Brasília, 13/07/2011. _____                           | 263 |
| FIGURA 139 - P.I.C.C.R.V. (performance II) na Praça Dante Alighieri em Caxias do Sul/RS, 27/07/2011. _____                        | 264 |
| FIGURA 140 - Gilbert & George. <i>The Singing Sculpture</i> , 1973. _____   | 266 |
| FIGURA 141 - Gilbert & George. <i>The Singing Sculpture</i> , 1991. _____   | 267 |
| FIGURA 142 - Piero Manzoni. <i>Base Magica</i> , 1961. (I) _____  | 268 |
| FIGURA 143 - Piero Manzoni. <i>Base del Mondo</i> , 1961. _____   | 269 |
| FIGURA 144 - Esquema/Planta de P.I.C.C.R.V. (performance III). _____  | 271 |
| FIGURA 145 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 27/10/2011. ____  | 272 |
| FIGURA 146 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 27/10/2011. ____  | 273 |
| FIGURA 147 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 27/10/2011. ____  | 274 |
| FIGURA 148 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 27/10/2011. ____  | 275 |
| FIGURA 149 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 27/10/2011. ____  | 276 |
| FIGURA 150 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 11/11/2011. ____  | 277 |
| FIGURA 151 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 11/11/2011. ____  | 278 |
| FIGURA 152 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 11/11/2011. ____  | 279 |
| FIGURA 153 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 11/11/2011. ____  | 280 |
| FIGURA 154 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 11/11/2011. ____  | 281 |
| FIGURA 155 - Piero Manzoni. <i>Sculture Viventi</i> , 1961. (I) _____   | 283 |
| FIGURA 156 - Piero Manzoni. <i>Certificados de Autenticidade</i> , 1961-1962. _____   | 284 |
| FIGURA 157 - Piero Manzoni. <i>Sculture Viventi</i> , 1961. (II) _____  | 285 |
| FIGURA 158 - Ben Vautier. <i>Regardez moi cela suffit</i> , 1961-1963. (I) _____  | 287 |
| FIGURA 159 - Ben Vautier. <i>Regardez moi cela suffit</i> , 1961-1963. (II) _____   | 288 |
| FIGURA 160 - P.I.C.C.R.V. (performance I), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (I) _____                       | 291 |

|  |     |
|--|-----|
| FIGURA 161 - P.I.C.C.R.V. (performance I), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (II)   | 292 |
| FIGURA 162 - P.I.C.C.R.V. (performance II), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (I)   | 292 |
| FIGURA 163 - P.I.C.C.R.V. (performance II), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (II)  | 293 |
| FIGURA 164 - P.I.C.C.R.V. (performance III), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (I)  | 293 |
| FIGURA 165 - P.I.C.C.R.V. (performance III), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (II) | 294 |
| FIGURA 166 - Imagem de perfil no Twitter @PICCRV.  | 294 |
| FIGURA 167 - Twitter @PICCRV.  | 295 |
| FIGURA 168 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (I)                                | 295 |
| FIGURA 169 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (II)                               | 296 |
| FIGURA 170 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (III)                              | 296 |
| FIGURA 171 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (IV)                               | 297 |
| FIGURA 172 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (V)                                | 297 |
| FIGURA 173 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (VI)                               | 298 |
| FIGURA 174 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (VII)                              | 298 |
| FIGURA 175 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (I)                                | 299 |
| FIGURA 176 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (II)                               | 300 |
| FIGURA 177 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (III)                              | 301 |
| FIGURA 178 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (IV)                               | 302 |
| FIGURA 179 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (V)                                | 303 |
| FIGURA 180 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (VI)                               | 304 |
| FIGURA 181 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (VII)                              | 305 |
| FIGURA 182 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (VIII)                             | 306 |
| FIGURA 183 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (IX)                               | 307 |
| FIGURA 184 - Recordatio (in process). Desenho/Instalação, 2013. (I)                                      | 308 |
| FIGURA 186 - Recordatio (in process). Desenho/Instalação, 2013. (II)                                     | 309 |
| FIGURA 187 - Recordatio (in process). Desenho/Instalação, 2013. (III)                                    | 310 |
| FIGURA 188 - Recordatio (in process). Desenho/Instalação, 2013. (IV)                                     | 311 |
| FIGURA 189 - Recordatio (in process). Desenho/Instalação, 2013.  | 312 |
| FIGURA 190 - P.I.C.C.R.V. (pinturas). Óleo sobre tela (políptico), 2013. (I)                             | 313 |
| FIGURA 191 - P.I.C.C.R.V. (pinturas). Óleo sobre tela (políptico), 2013. (II)                            | 314 |
| FIGURA 192 - P.I.C.C.R.V. (pinturas). Óleo sobre tela (políptico), 2013. (III)                           | 315 |
| FIGURA 193 - P.I.C.C.R.V. (pinturas). Óleo sobre tela (políptico), 2013. (IV)                            | 316 |
| FIGURA 194 - Esquema/Planta do Inventário das Performances.  | 321 |

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| PRÓLOGO  | 15  |
| CAPÍTULO 1: DO CONTEXTO                                    | 21  |
| 1.1. UM POUCO DE REMEMORAÇÃO                               | 21  |
| 1.2. ORIGENS E MOTIVAÇÕES                                  | 54  |
| 1.2.1. MEMORABILIA   | 56  |
| 1.2.1.1. MEMORABILIA: FOTOGRAFIAS 3X4                      | 57  |
| 1.2.1.2. MEMORABILIA: FOTOGRAFIAS DIVERSAS                 | 61  |
| 1.2.1.3. MEMORABILIA: JORGE CARDOSO                        | 67  |
| 1.2.1.4. MEMORABILIA: MATHILDE CEGLINSKI CARDOSO           | 75  |
| 1.2.2. O SOBRENOME CEGLINSKI                               | 89  |
| 1.2.3. A POLÔNIA, OS CEGLISNKIS E O BRASIL                 | 103 |
| 1.3. P.I.C.C.R.V. (CERTIDÃO I, CERTIDÃO II E CERTIDÃO III) | 126 |
| CAPÍTULO 2: DO PROCESSO E DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA            | 149 |
| 2.1. MÉTODO OU METODOLOGIA                                 | 149 |
| 2.1.1. LÉXICON   | 153 |
| 2.1.1.1. LÉXICON DE P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE I)           | 158 |
| 2.1.1.2. LÉXICON DE P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE II)          | 173 |
| 2.1.1.3. LÉXICON DE P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE III)         | 188 |
| 2.1.2. MATEMÁTICA LÓGICO-POÉTICA                           | 198 |
| 2.1.3. INSTRUÇÕES/TEXTOS                                   | 230 |
| 2.2. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE I)                          | 244 |
| 2.3. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE II)                         | 259 |
| 2.4. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE III)                        | 271 |
| CAPÍTULO 3: DOS DESDOBRAMENTOS E REVERBERAÇÕES             | 291 |
| 3.1. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE I), DESENHOS SINISTROS      | 291 |
| 3.2. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE II), DESENHOS SINISTROS     | 292 |
| 3.3. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE III), DESENHOS SINISTROS    | 293 |
| 3.4. @PICCRV   | 294 |
| 3.5. P.I.C.C.R.V. (QUADROS NEGROS)                         | 295 |
| 3.7. ARITMOMANIA (DE TERÇA À HOJE)                         | 299 |
| 3.8. RECORDATIO (IN PROCESS)                               | 308 |
| 3.8. P.I.C.C.R.V. (PINTURAS)                               | 313 |
| EPÍLOGO  | 318 |
| REFERÊNCIAS BI(BLI)OGRÁFICAS                               | 323 |

# PRÓLOGO

## PRÓLOGO

A presente dissertação, intitulada *P.I.C.C.R.V.: uma poética autobiográfica entre o antropônimo e a identidade*, deriva da junção entre prática artística e projeto de pesquisa acadêmica. Esta tem como objetivo desenvolver um estudo prático, reflexivo e teórico, a fim de propor uma cartografia que considere as características gerais e específicas da minha produção artística, assim como o diálogo e inserção da mesma com e no cenário da arte contemporânea. São abordadas, nesta cartografia, produções artísticas inter-relacionadas: a primeira, anterior ao ingresso no Mestrado, datada de 2009/2010 e as demais datadas de 2011, 2012 e 2013, desenvolvidas no decorrer do curso.

A estrutura textual escolhida para discutir e elucidar este período espaço/temporal provém do meu fazer artístico, sendo esta considerada como uma tentativa de abranger o percurso que os trabalhos descrevem na linha de pesquisa em que se encontram. A estrutura, em sua totalidade, pretende: contextualizar e introduzir as criações e seus parâmetros quer estes sejam conceituais e/ou técnicos, descrevendo-os; escrutinar o processo criativo; relacionar artistas e suas obras com minhas realizações em questão; propor um distanciamento artista X produção para pensá-lo, não como um fazer encerrado em si próprio, mas como uma etapa de reflexão necessária ao contínuo da produção. Assim, estão registrados, aqui, os estágios de criação, as motivações autobiográficas, as referências artísticas e teóricas, bem como o amálgama formado por eles.

No *Capítulo 1: Do Contexto* a fala se dá a partir da força propulsora do trabalho artístico. A pesquisa e a produção originaram-se a partir da tessitura de um contexto autobiográfico, formado por circunstâncias familiares e profissionais, assemelhando-se a uma pesquisa autoetnográfica, método de pesquisa que, segundo Deborah E. Reed-Danahay (1997, p.9),

É definido como uma forma de autonarrativa que coloca o eu dentro de um contexto social. [...] Autoetnografia pode ser feita ou por um antropólogo que está fazendo etnografia “caseira” ou “nativa” ou por um não antropólogo/etnógrafo. Ela também pode ser feita por um

autobiógrafo que coloca a história de sua vida dentro de uma história do contexto social em que ela ocorre.<sup>1</sup>

Desta forma, torna-se essencial resgatá-lo imagética e textualmente, através do olhar de pesquisador e, ao mesmo tempo, indivíduo/culminância<sup>2</sup>, porém, amparando-se tanto em produções artísticas progressas quanto em documentos e fotografias do acervo familiar. O capítulo encerra-se com uma produção prévia ao ingresso no Mestrado (*P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)*), considerada como matriz dos trabalhos posteriores, seu pensamento, processo criativo e as relações entre esta e as referências artísticas, os artistas Mary Kelly e On Kawara.

No *Capítulo 2: Do Processo e da Produção Artística* inicia-se uma tentativa de análise e resgate do processo criativo, considerado como um todo, como investida de recobrar a constituição de cada trabalho, da concepção/insight criativo à execução/materialização, os elementos conceituais e físicos que os compõem, assim como as relações com as referências artísticas. Neste capítulo, (*P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* e *P.I.C.C.R.V. (performance III)*) ganham voz e, criam, assim, espaço de discussão em torno de si próprias.

No *Capítulo 3: Dos Desdobramentos*, são expostos os desdobramentos de *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* e *P.I.C.C.R.V. (performance III)*, sendo eles: *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *desenhos sinistros*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)*, *desenhos sinistros* e *P.I.C.C.R.V. (performance III)*, *desenhos sinistros*, *@PICCRV*, *P.I.C.C.R.V. (quadros negros)*, *Aritmomania (de terça à hoje)*, *Recodatio (in process)* e *P.I.C.C.R.V. (pinturas)*. Aqui, as produções consideradas derivadas da produção prévia ao ingresso no Mestrado, passam a ser consideradas produções matriz.

---

<sup>1</sup> Tradução do autor, no original: "is defined as a form of self-narrative that places the self within a social context. [...] Autoethnography can be done by either an anthropologist who is doing 'home' or 'native' ethnography or by a non-anthropologist/ethnographer. It can also be done by an autobiographer who places the story of his or her life within a story of the social context in which it occurs."

<sup>2</sup> Defino, aqui, indivíduo/culminância como o indivíduo sobre o qual incide o clímax de um acontecimento, contexto, evento ou fato ou uma conjuntura dos mesmos.

Assim, ao longo dos três capítulos ingressa-se, gradualmente, no campo das possibilidades discutíveis, já que a redação desta dissertação propõe um diálogo em torno dos eixos e vetores criados pelos questionamentos oriundos das realizações artísticas. Está presente, ao longo dos três capítulos dessa dissertação, a busca e o desafio de uma escrita própria, evidenciada pela adoção de uma estrutura sistemática de escrita pessoal, uma metodologia própria do artista. Esta escrita alheia ao uso, ou ao demasiado uso, de citações e da necessidade excessiva de amparo em outras áreas do conhecimento, acaba por fazer alusão ao ensaio<sup>3</sup>, sendo atravessada, longitudinal e frequentemente, pelo campo da arte e pela fala própria do artista.

Há o anseio e a reivindicação do reconhecimento da fala e do vocabulário da arte e do artista, pois, conforme Glória Ferreira e Cecília Cotrim (2009, p.10), “[...] a tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito.” Esta escrita (FERREIRA; COTRIM, 2009, p.17-18),

[...] como informação direta e dirigida ao público em geral, e cuja autoridade deriva do que o artista faz e não da valorização crítica [...] traz um novo grau de intimidade com o processo de trabalho; seja ainda, pela propagação de entrevistas, nas quais as novas possibilidades de gravação asseguram a autenticidade, o caráter direto e imediato das informações em que se mesclam considerações estéticas e práticas do ateliê, bem como elementos de ordem biográfica, sem subordinação ao ato de avaliação.”

Deste modo, essa escrita vai ao encontro da definição de Icleia Cattani (2002, p.38) de pesquisa *em arte* como “aquela relacionada à criação das obras, que compreende todos os elementos do fazer, a técnica, a elaboração de formas, a reflexão, ou seja, todos os componentes de um pensamento visual estruturado” e que, como artista-pesquisador, embora “o pensamento visual predomine, [...] terá de trabalhar simultaneamente com a palavra” (CATTANI, 2002, p.40), por isso recorro a definições e fontes do próprio campo da arte e da lexicologia e à aplicação destes na construção poética, por meu trabalho apresentar-se também em forma verbal.

---

<sup>3</sup> Ensaio, conforme o Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007), é “sm. 1 Liter. Trabalho literário, artístico ou científico sobre determinado assunto: Escreveu um ensaio sobre Machado de Assis. [F.: Do lat. *exagium*, ii, por infl. do ing. *essay*.]” e, conforme o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009), “[...] 6 Rubrica: literatura. prosa livre que versa sobre tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um tratado formal, feito em profundidade”.

Quanto à temática, Hal Foster (2005, p.186) identifica diferentes trajetos, genealogias possíveis da autobiografia, a partir “das culturas artística, teórica e popular (no SoHo, em Yale, na Oprah), [nas quais] há uma tendência a redefinir a experiência, individual e histórica, em termos do trauma.” Apesar das diferenças entre estas três vertentes, artística, teórica e popular, as duas primeiras se assemelham ao darem seguimento a crítica pós-estruturalista do sujeito e a terceira por colocar o trauma em um patamar comprovatório de um acontecimento e o sujeito como declarante de sua sobrevivência. Com isto, Foster (2005, p.186) afirma que “no discurso sobre o trauma, portanto, o sujeito é ao mesmo tempo evacuado e elevado”, e, a partir desta premissa, conclui “esse estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal de autoridade ausente, é uma virada significativa na arte contemporânea e na política cultural.”

Com isto, Foster (2005, p.143) desloca-se do retorno do real para o retorno do referencial e afirma que

a virada etnográfica na arte contemporânea é também direcionada por desenvolvimentos internos a uma genealogia mínima da arte dos últimos 35 anos.[...]. Portanto, a arte deslocou-se para o campo ampliado da cultura, espaço esse pensado pela pesquisa antropológica.

Assim, confirma-se que práticas artísticas que tangenciam estratégias antropológicas, como esta pesquisa, configuram-se como o que Foster (2005, p. 139) intitula “arte ‘quase antropológica’” e que esta não é inédita ou recente, pois tem seu embrião localizado na “arte minimalista no começo dos anos 60 até a arte conceitual, da performance, do corpo e a arte de *site-specific*, já no início da década de 1970” (FOSTER, 2005, p.143).

Tais noções trazidas por Foster vão ao encontro do meu fazer e pensar artístico, minha produção e dissertação, pois me sirvo da possibilidade de interseção entre arte, antropologia e etnografia ao me situar na brecha arte/vida. Nessa possibilidade emprego, à minha maneira, estratégias antropológicas e etnográficas básicas como o recolhimento de dados em forma de documentos, entrevistas e fotografias familiares. Esses dados instituem uma

maneira horizontal de trabalhar [a qual] demanda que os artistas e críticos estejam suficientemente familiarizados não apenas com a

estrutura de cada cultura para mapeá-la, mas também com sua história, para narrá-la.” (FOSTER, 2005, p. 148).

Evidentemente, um espectro das práticas autobiográficas nas artes visuais pode ser detectado desde o Renascimento, no século XV, com Leonardo da Vinci, atravessando o tempo até atingir o século XIX, com Vincent van Gogh e transpor este, notando uma eclosão no século XX com nomes como: Pablo Picasso, Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Joseph Beuys, Andy Warhol, Gilbert & George, Marina Abramović, Ana Mendieta, Nan Goldin, Sophie Calle, Félix González-Torres, Tracey Emin, apenas para citar alguns exemplos emblemáticos de diversas vertentes e suportes artísticos ainda presentes no século XXI.

# **CAPÍTULO**

# **1**

## CAPÍTULO 1: DO CONTEXTO

Este capítulo, conforme o título transparece, contextualiza a produção artística pré-projeto de pesquisa de Mestrado e, simultaneamente, apresenta as diretrizes seguidas ao longo da pesquisa acadêmica e produção artística. Como sendo uma pesquisa de cunho autobiográfico, possuindo alto grau de circunscrição, torna-se de suma importância esclarecer a força propulsora à criação artística. Este esclarecimento, trazido como resgate imagético e textual, amparado em documentos e fotografias do acervo familiar, reconstitui os acontecimentos e o contexto, dentro do concebível. Sendo ele próprio um resgate restrito tanto pelas limitações que a prática dele contém quanto pela realização do mesmo através do meu olhar, agora de pesquisador, e ao mesmo tempo, indivíduo/culminância do contexto resgatado: primeira e terceira pessoa concomitantemente. O capítulo encerra-se com o pensamento/processo criativo de uma produção prévia ao ingresso no Mestrado (*P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)*) considerada como matriz das produções subsequentes, desenvolvidas no Mestrado.

### 1.1. UM POUCO DE REMEMORAÇÃO<sup>4</sup>

Aproximadamente dois anos antes do término da graduação em 2008, ou seja, por volta de 2006, meus interesses e produção artística apontavam para uma tendência autobiográfica. Como ainda encontravam-se em fase embrionária realizei, então, experiências diversificadas em fotografia, intervenção, livro de artista, performance, videoperformance, entre outras. Tais experiências não estabeleciam um eixo temático conciso, nem um vínculo maior entre si, se compreendidas dentro do panorama em

---

<sup>4</sup> De acordo com o Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da língua Portuguesa (2007), rememoração é “1 Ação ou resultado de rememorar. [Pl.: -ções.] [F.: Do lat. rememoratio, onis.]”, já rememorar é “1 Voltar a lembrar, recordar; RELEMBRAR. [...] 2 Despertar uma ideia, uma imagem; lembrar. [...] [F.: Do v.lat. rememorare. Hom./Par.: rememoráveis (fl.), rememoráveis (pl. de rememorável [a2g.]); rememora (fl.), remêmora (fem. de remêmoro); rememoras (fl.), remêmoras (pl. do fem.); rememoro (fl.), remêmoro (a.)] Conforme o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009), “[...] ato ou efeito de rememorar, de avivar uma lembrança” e rememorar é “[...] 1 trazer à memória, relembrar [...] 2 dar ideia de; lembrar [...]”.

que se inscreviam, o panorama autobiográfico, elas apenas lançavam possíveis vetores a serem esquadrinhados. Assim, entre elas estão trabalhos desenvolvidos e executados de maneira independente, como forma de esquadrinhar esses vetores e fomentar meu portfolio para as disciplinas de experimentação prática da graduação, realizada no período 2004-2008.

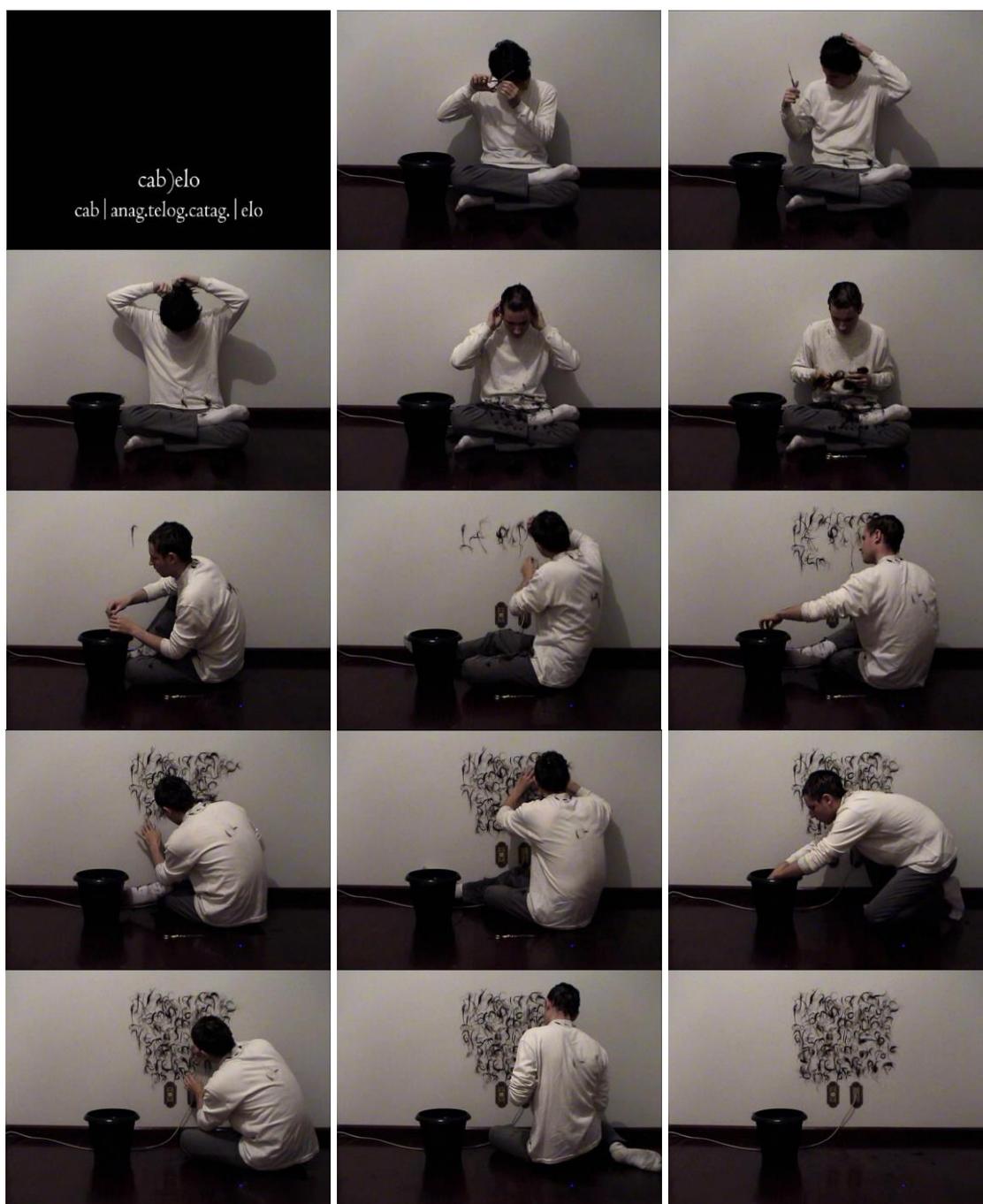


FIGURA 1 - *Cab)elo cab|anag. telog. catag.|elo*. Videoperformance, 1h3min, 2006.  
Disponível em: <http://vimeo.com/71136366>

*Cab)elo cab|anag. telog. catag.|elo* surgiu da mudança para uma residência própria, da ruptura de sempre ter habitado em apartamentos alugados com meus pais e/ou familiares para uma casa própria. A videoperformance foi filmada onde antes era o meu quarto alugado e ação foi realizada onde anteriormente ficava minha cama. Utilizei meus cabelos, cortados e guardados por mim durante, aproximadamente, os últimos três anos em que morei no apartamento, e meu cabelo, ainda não cortado, que cresceu por nove meses e que foi cortado durante a ação. Para a ação são utilizados um balde com água, uma tesoura e no chão se encontram três bolas de cabelo, inicialmente, corto o máximo possível do meu cabelo e o coloco dentro do balde com água. A seguir, as três bolas de cabelo são desmanchadas dentro do balde e os cabelos são submersos na água. Um texto é escrito lentamente com as mechas de cabelo molhado, na parede onde ficava encostada minha cama, pois o material é delicado e se descola facilmente, sendo que a cada vez que uma mecha se descola, e se estou compondo a palavra a qual ela faz parte, retorno para restaurar o pedaço perdido. O texto escrito é um recorte composto por trechos traduzidos da canção *Là Où Je Suis Née*, da cantora e compositora francesa Camille, que fala sobre a cidade natal do seu eu lírico, um local ideal, bucólico e longínquo, porém agrídoco.

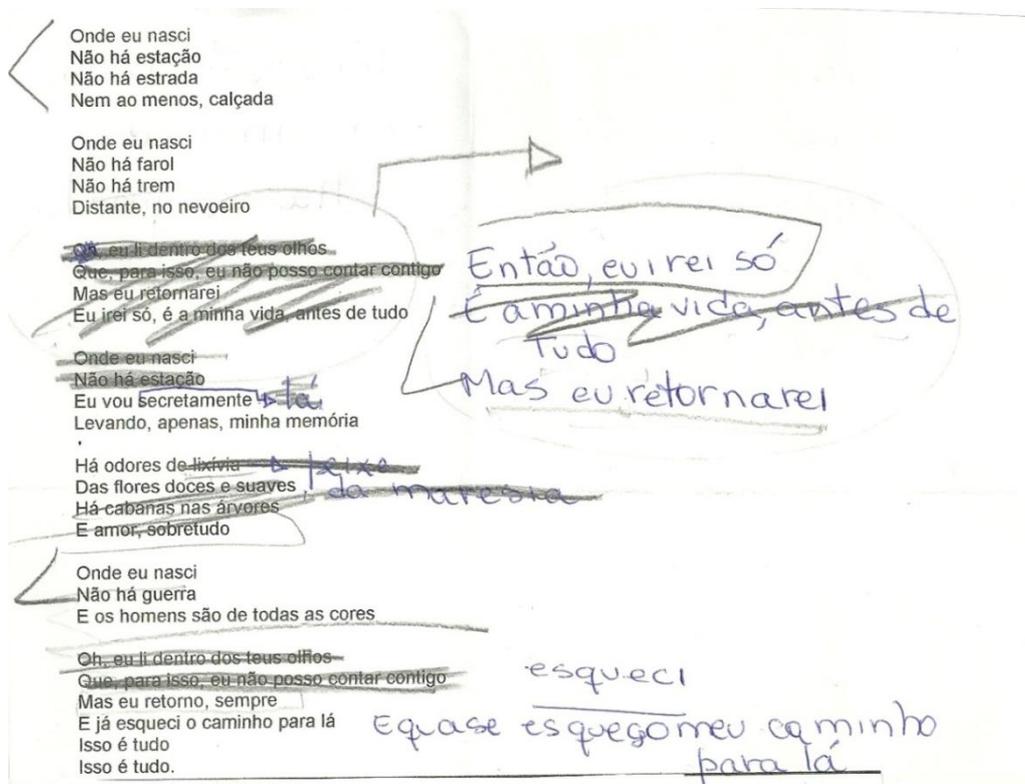


FIGURA 2 - Caderno do artista: Anotações e adaptações sobre *Là Où Je Suis Née*.

Onde eu nasci  
Não há estação  
Não há estrada  
Nem ao menos, calçada

Performance/vídeo  
28/8/06

Onde eu nasci  
Não há farol  
Não há trem  
Distante, no ~~no~~ nevoeiro  
Então, eu irei só

Mas eu retornarei  
Eu vou secretamente

Levando, apenas, minha memória

Há odores

E amor, sobretudo

Onde eu nasci

Não há guerra

E os homens são de todas as cores

Mas eu retorno, sempre

E quase esqueço meu caminho para

FIGURA 3 - Caderno do artista: Versão final e utilizada de *Là Où Je Suis Née*.

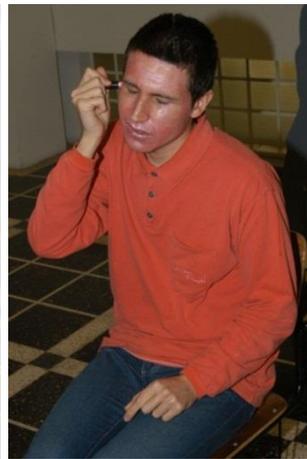


FIGURA 4 - *Sem título (batons e flores)*. Performance, duração variável, 2006.

*Sem título (batons e flores)* é uma performance desenvolvida em um workshop ministrado pela artista Carla Borba. A ação inicia-se com batom, rosa ou vermelho, sendo passado pelos lábios, cabeça e pescoço, em um crescente de intensidade de pressão e velocidade até o término do produto. Em seguida, três rosas (branca, rosa e

vermelha) e um ramallete de flores do campo são mastigados e engolidos forçosamente. A ação atinge o clímax ao socar meu estômago repetidas vezes até que sejam expelidas ou vomitadas todas as flores ou até que não suporte mais a náusea provocada pela combinação da ingestão das flores e dos socos no estômago. O trabalho busca dialogar com *Azione Sentimentale* (1973) da artista franco-italiana Gina Pane, ao fazer uso de elementos físicos como as flores, principalmente as rosas, como causadores de desconforto e sofrimento a si próprio e, também, por lidar com eles de maneira ambígua, quer como ícones de beleza, quer como ícones de sofrimento.



FIGURA 5 - Gina Pane. *Azione Sentimentale*, 1973.

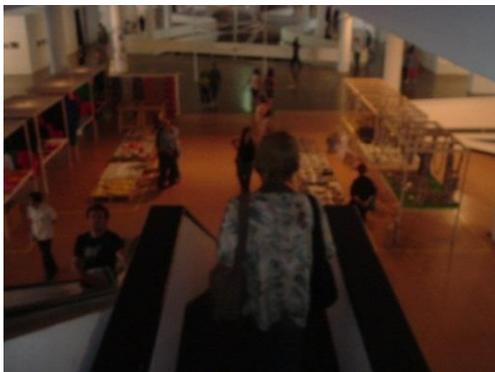


FIGURA 6 - *Sem título (acessórios e roupas)*. Performance, duração variável, 2006.

*Sem título (acessórios e roupas)* é uma performance planejada para ser realizada distante da cidade onde eu habitava, Caxias do Sul/RS. A ação se dá durante uma caminhada, portando uma bolsa em cada ombro: a bolsa do ombro esquerdo contém acessórios e roupas dos meus pais, como blusa, camisa, colar, gravata, maquiagem, óculos, peruca, entre outros; a bolsa do ombro direito contém meus pertences cotidianos, como caderneta de anotações, carteira, celular, chaves, garrafa de água, entre outros. Ao passo que me desloco pelo espaço me visto com os objetos do meu pai, transito, arrasto as duas bolsas pelo chão e depois de transitar mais um pouco me visto com os objetos da minha mãe e repito o ato de transitar, arrastar as bolsas pelo chão e transitar novamente. Como encerramento, dispo-me dos pertences dos meus genitores, guardo-os na bolsa e parto do local ocupado na ação. O trabalho foi influenciado tanto pela música, como pelo videoclipe, *Who Is It (Carry My Joy on the Left, Carry My Pain on the Right)* (2004), da cantora e compositora islandesa Björk e dirigido pelo britânico Dawn Shadforth, presente no álbum *Medúlla* (2004) e também por *Hommage a Freud* (1972) do artista francês Michel Journiac, no qual o artista se traveste com os pertences de seus genitores.



FIGURA 7 - Björk. *Who Is It (Carry My Joy on the Left, Carry My Pain on the Right)*.  
Videoclipe dirigido por Dawn Shadforth, 3min58s, 2004.  
Disponível em: [http://youtu.be/f0d5VQ\\_HHG1](http://youtu.be/f0d5VQ_HHG1)

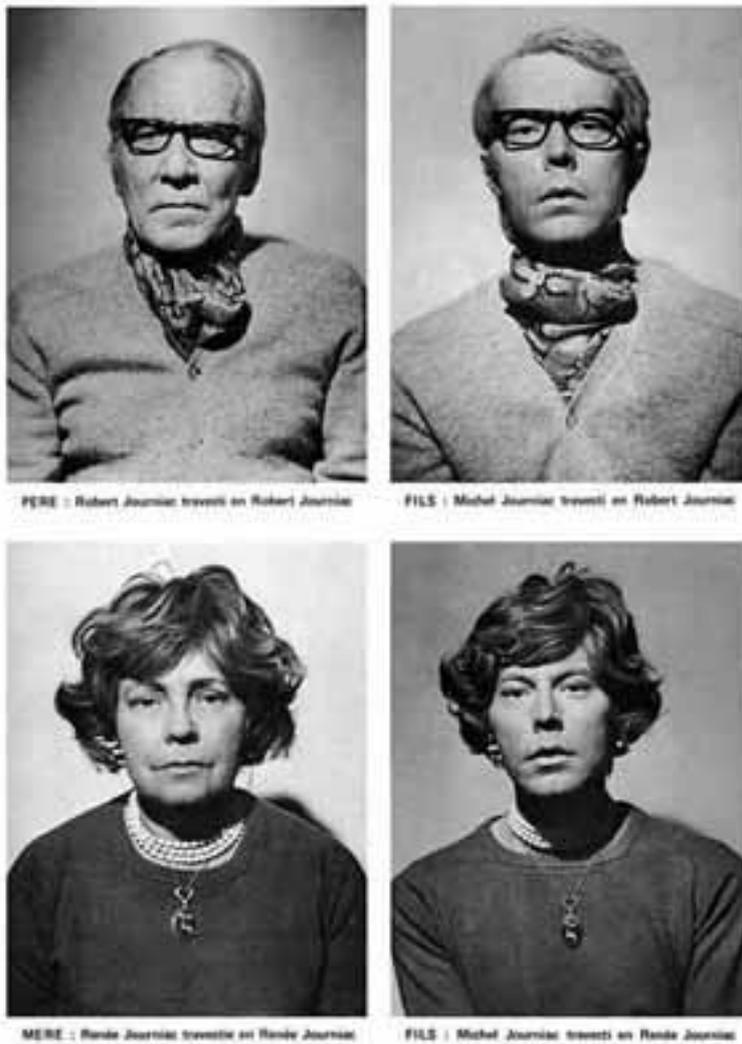


FIGURA 8 - Michel Journiac. *Hommage a Freud – constat critique d'une mythologie travestie*, 1972.  
 Legenda das fotografias: *PERE* : Robert Journiac travesti en Robert Journiac (sup. esq.); *FILS* : Michel Journiac travesti en Robert Journiac (sup. dir.); *MERE* : Renée Journiac travesti en Renée Journiac (inf. esq.); *MERE* : Michel Journiac travesti en Renée Journiac (inf. dir.).

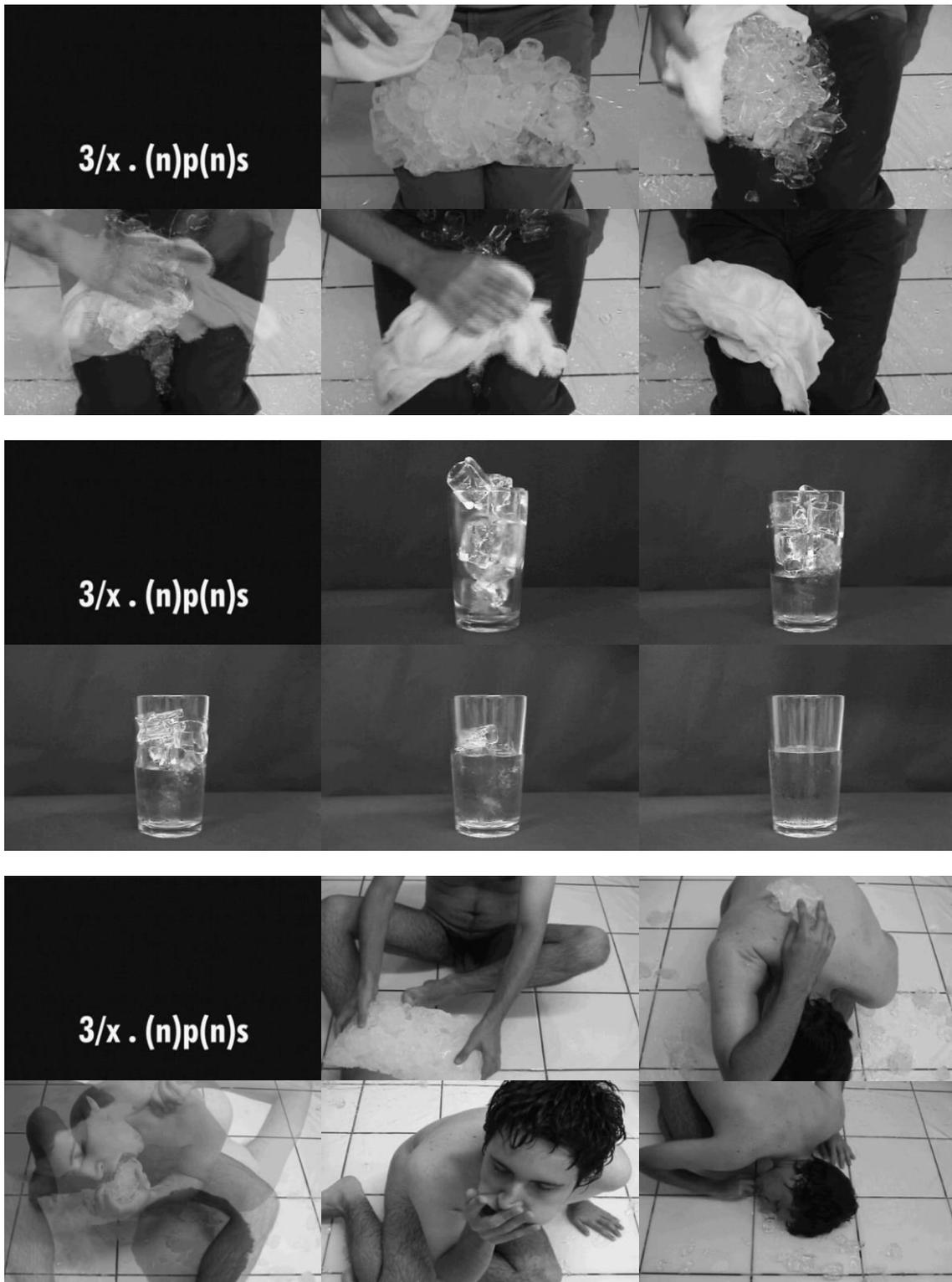


FIGURA 9 - *3/x.(n)p(n)s*. Videoperformance (tríptico), 8min 2s, 2007.

Disponíveis em:

I) <http://vimeo.com/71138750>; II) <http://vimeo.com/71138751>; III) <http://vimeo.com/71814480>

*3/x. (n)p(n)s* é um tríptico de videoperformance em que os três vídeos, com a mesma duração, oito minutos e dois segundos, são exibidos simultaneamente. No primeiro, a ação consiste em enxugar um bloco de gelo de cinco quilos até o desaparecimento do

mesmo, enquanto o bloco derrete a calça é molhada, transformando a cor cinza do tecido em preta. No segundo, um copo cheio de cubos de gelo é filmado até o completo derretimento de seu conteúdo. No terceiro, esfrego um bloco de gelo de cinco quilos por todo o corpo até o que ele derreta completamente. 3/x. (n)p(n)s pretende estabelecer elos matéricos, apesar da divergência das instâncias, privada e pública, com *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* (1997), do artista belga Francys Alÿs, performance registrada em vídeo na qual um bloco de gelo é arrastado pelas ruas da Cidade do México até o seu completo derretimento, transformando em nada o ato de fazer em algo.



FIGURA 10 - Francys Alÿs. *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*.  
Vídeo, 4min 59s. 1997.  
Disponível em: <http://tinyurl.com/99b3ys8>



FIGURA 11 - Sem título (cemitério). Performance (polaroid/registro), 2007.

*Sem título (cemitério)* é um trabalho híbrido entre fotografia e performance realizado durante minha última visita à minha cidade natal, Rio Grande/RS. Em uma passagem pelo cemitério da cidade, portanto uma máquina Polaroid 600 Round Top, solicito aos meus pais que me levem aos túmulos de seus familiares que eles têm lembrança, ao chegar em cada túmulo uma fotografia é feita. O trabalho consiste em ser guiado pela lembrança que meus genitores têm do local de permanência dos entes falecidos. De certa forma, o trabalho remete à performance *Oakland Cemetery* (1970) do artista americano Roger Welch, especificamente pelo caráter familiar/íntimo e pelo espaço de sua realização, na qual, diante do túmulo de seus avós maternos, o artista serviu costeletas de porco para um grupo de amigos e, depois da refeição, dispôs os ossos que sobraram em um círculo.



FIGURA 12 - Roger Welch. *Oakland Cemetery*, 1970.

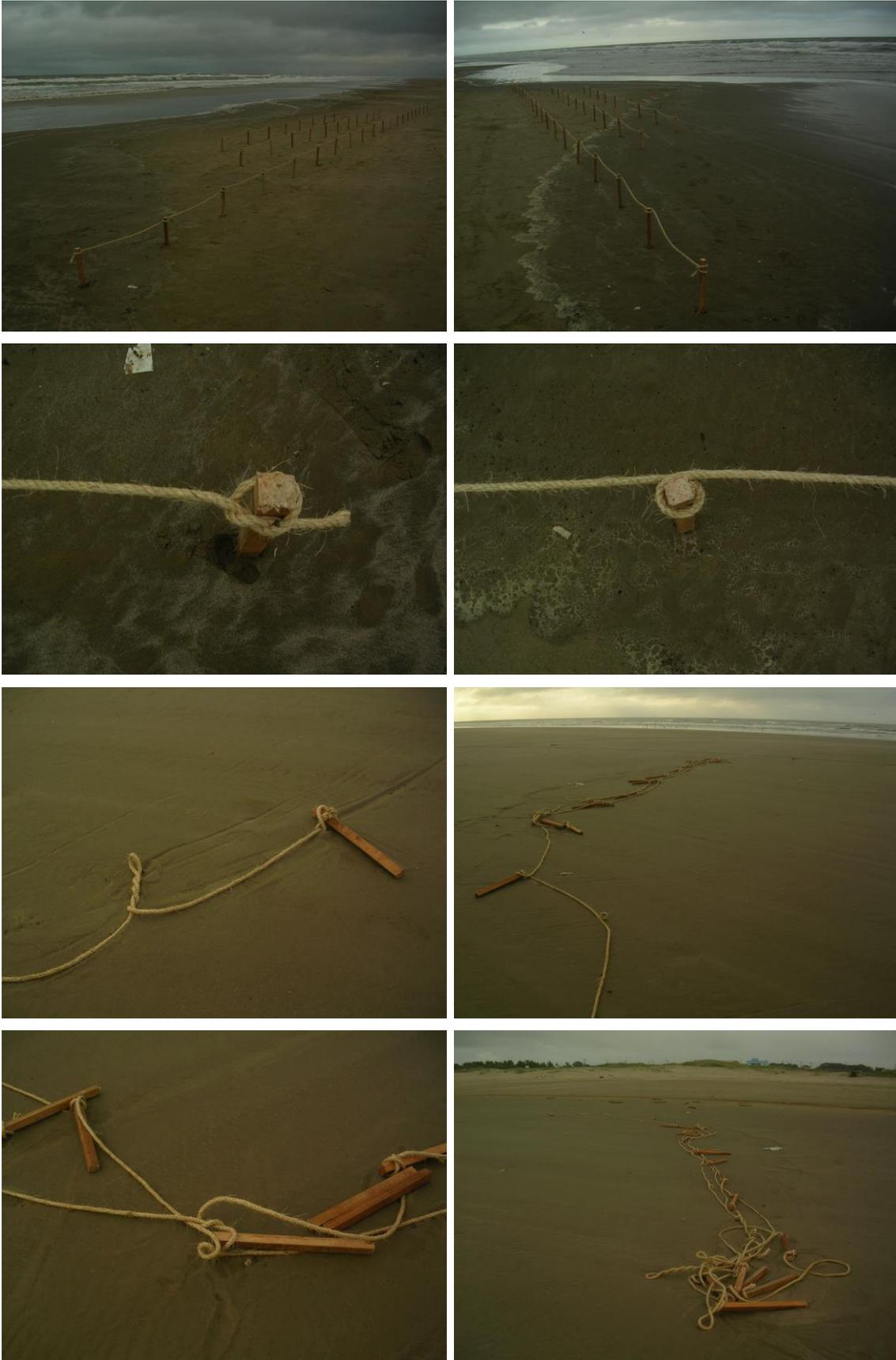


FIGURA 13 - R.a.v. =  $1x+20$ . Intervenção *site specific*, 2007.

*R.a.v. = 1x+20* é uma intervenção *site specific* idealizada a partir da minha idade em 2007, vinte anos, e realizada, também, durante minha última visita à minha cidade natal, Rio Grande/RS. O local de realização do trabalho é determinado por uma linha reta imaginária traçada a partir da casa de praia da minha avó paterna, na Praia do Cassino, onde veraneei por onze anos, até à beira da praia. Três fileiras de estacas de madeira paralelas acompanham a horizontalidade da faixa de terra à beira-mar, distantes um metro uma da outra tanto horizontal quanto verticalmente. As estacas são ligadas por uma corda de sisal apenas no sentido que acompanha a horizontalidade da faixa de terra à beira-mar. A primeira fileira, mais afastada do mar, possui vinte estacas; a segunda possui onze estacas e a terceira possui nove estacas. O trabalho ficou cerca de vinte e quatro horas no local, para que a maré subisse e alterasse a configuração inicial do mesmo. Esta intervenção relaciona minha idade no ano de 2007, representada pela primeira fileira de estacas, com o número de anos vividos na cidade de realização, representado pela segunda fileira, com o número de anos vividos na cidade em que passei a morar, Caxias do Sul, representado pela terceira fileira. Assim, o número de estacas da primeira fileira é o resultado da soma do número de anos vividos em Rio Grande com o número de anos vividos em Caxias do Sul, ou seja, minha idade. *R.a.v. = 1x+20* deriva da força de obras do artista inglês Richard Long, como *A Line Made by Walking* (1967), *Five Stones* (1974), *A Line in Scotland* (1981) e da obra *The Lightning Field* (1977) do artista americano Walter De Maria devido a sua configuração espacial e formal: estacas simetricamente distantes ligadas por corda de sisal, que formam linhas, um elemento visual, e que demarcam uma área na paisagem, como um desenho em campo ampliado.



FIGURA 14 - Richard Long. *A Line Made by Walking*. England, 1967.



FIGURA 15 - Richard Long. *A Line in Scotland*. Cùl Mòr, 1981.



FIGURA 16 - Walter De Maria. *The Lightning Field*. New Mexico, 1974.



FIGURA 17 - *Obsqm. Intervenção site specific, 2007.*

*Obsqm.* é uma intervenção *site specific* concebida sob as mesmas condições que *R.a.v. = 1x+20*. O local de realização do trabalho, tal qual *R.a.v. = 1x+20* é determinado por uma linha reta imaginária traçada a partir da casa de praia da minha avó paterna, porém esta termina antes da beira da praia, seguindo até as dunas. Os procedimentos para a realização da intervenção se iniciaram anteriormente à minha ida, recolhendo, em Caxias do Sul/RS, cabelos de pessoas conhecidas e desconhecidas para serem enterrados juntamente com cabelos meus em um buraco a ser cavado. A intervenção *site specific* se dá de maneira simples: cavo o buraco, deposito os cabelos e cubro os mesmos com a areia removida para a escavação do buraco. *Obsqm.* evoca as obras *Liverpool Beach Burial* (1968) e *Self Burial (Television Interference Project)* (1968), do artista britânico Keith Arnatt: a primeira, uma intervenção/performance na qual o artista enterrou, até o pescoço, vários de seus alunos em uma praia do litoral de Liverpool; a segunda, uma série de nove fotografias transmitidas na televisão alemã, uma por dia, nas quais o artista desaparece, gradualmente, através do autoenterro, como se dragado para dentro da terra. Outra evocação é a obra *The Earth Vertical Kilometer* (1977), do artista americano Walter De Maria, constituída por uma pedra de arenito vermelho e uma barra de bronze de um quilômetro de comprimento e cinco centímetros de diâmetro a qual, conforme indica o título, está enterrada verticalmente, terra adentro, no Friedrichsplatz Park em Kassel.

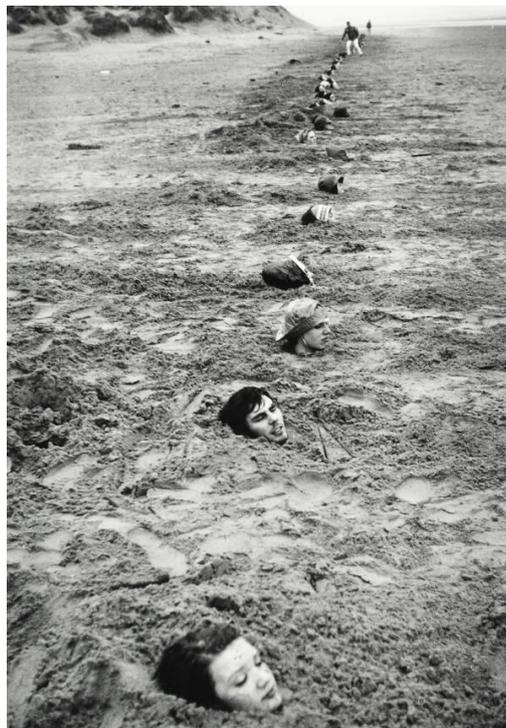


FIGURA 18 - Keith Arnatt. *Liverpool Beach Burial*, 1968.

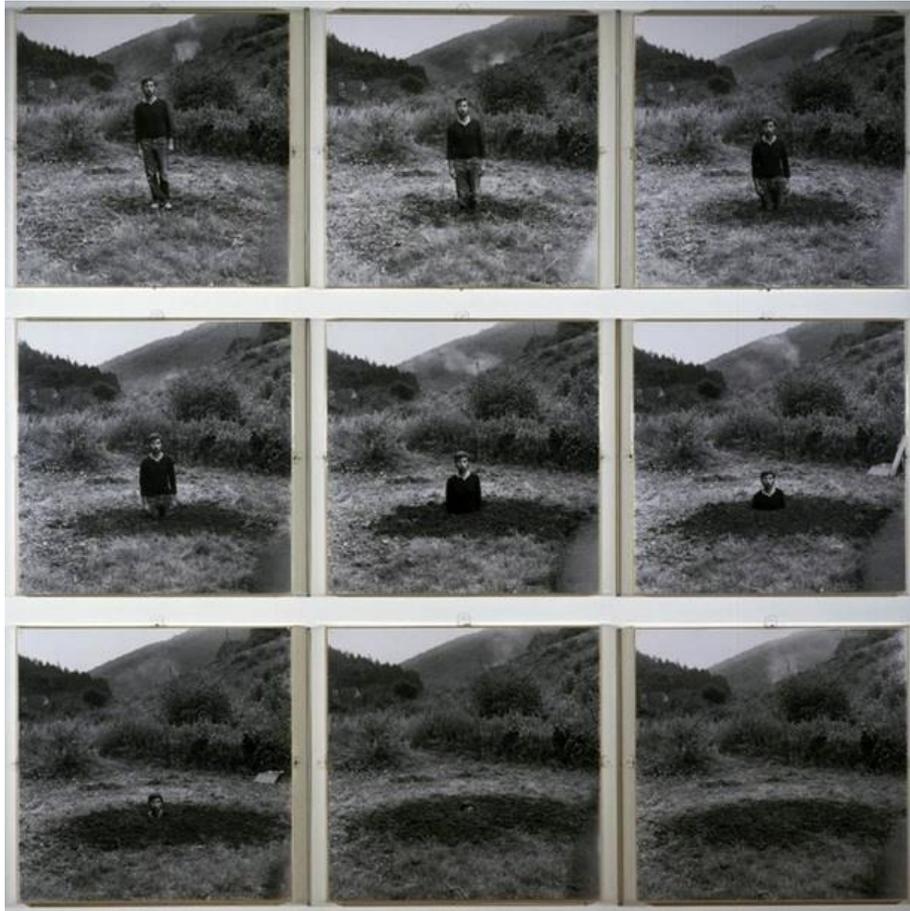


FIGURA 19 - Keith Arnatt. *Self Burial (Television Interference Project)*, 1968.



FIGURA 20 - Keith Arnatt. *Self Burial (Television Interference Project) (detalhe)*, 1968.



FIGURA 21 - Walter De Maria. *The Earth Vertical Kilometer*, 1977. (I)



FIGURA 22 - Walter De Maria. *The Earth Vertical Kilometer*, 1977. (II)

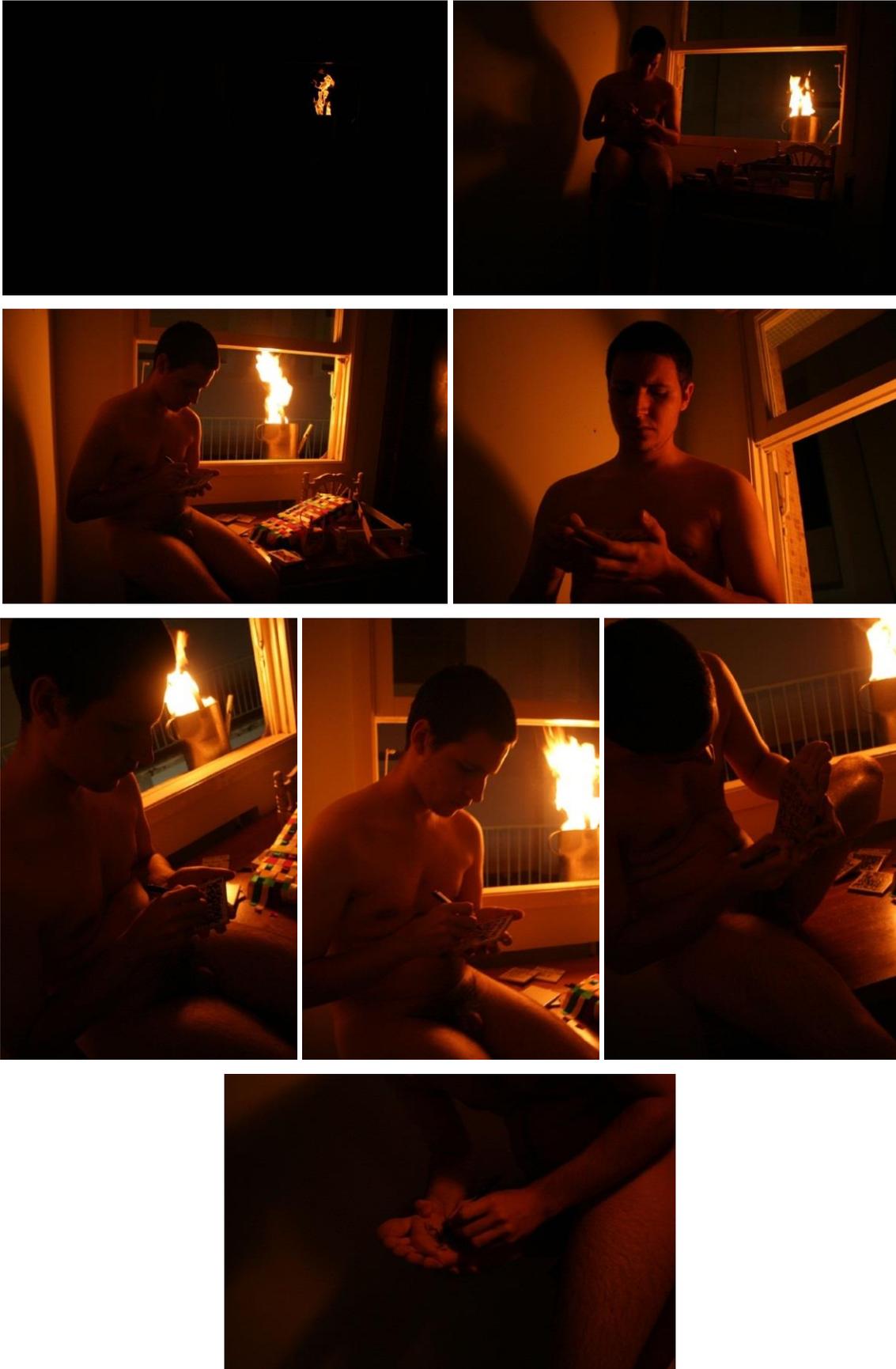


FIGURA 23 - *Sem título (escrita e fogo)*. Fotografia/Performance, 2007.

*Sem título (escrita e fogo)* é uma performance para fotografia. Um regador de metal com um chumaço de estopa embebido em querosene queima durante a ação à beira do parapeito da janela. Estou nu, sentado sobre uma mesa e, ao meu lado, miniaturas de livros e revistas fetichistas, uma cama de brinquedo e uma miniatura de colchão feito de fitas coloridas entrelaçadas. A ação consiste em escrever repetidamente, primeiro, em pequenos fragmentos de azulejo e, depois, debaixo dos meus pés as seguintes palavras: NASCE, CRESCE; DESENVOLVE, REPRODUZ; NÃO REPRODUZ; MORRE. A ação se encerra quando a sobreposição das palavras, causada pela repetição da escrita, torna o texto um borrão ilegível. Este trabalho contém ecos de *Untitled (Sun State)* (1974), desenho com caneta hidrográfica e giz branco sobre quadro negro, do artista alemão Joseph Beuys, onde há uma tentativa de atingir um equilíbrio, uma solução ideal, entre dilemas ou questionamentos humanos provenientes da arte, da ciência e da religião, os quais estão refletidos em dilemas ou questionamentos pessoais em *Sem título (escrita e fogo)*.

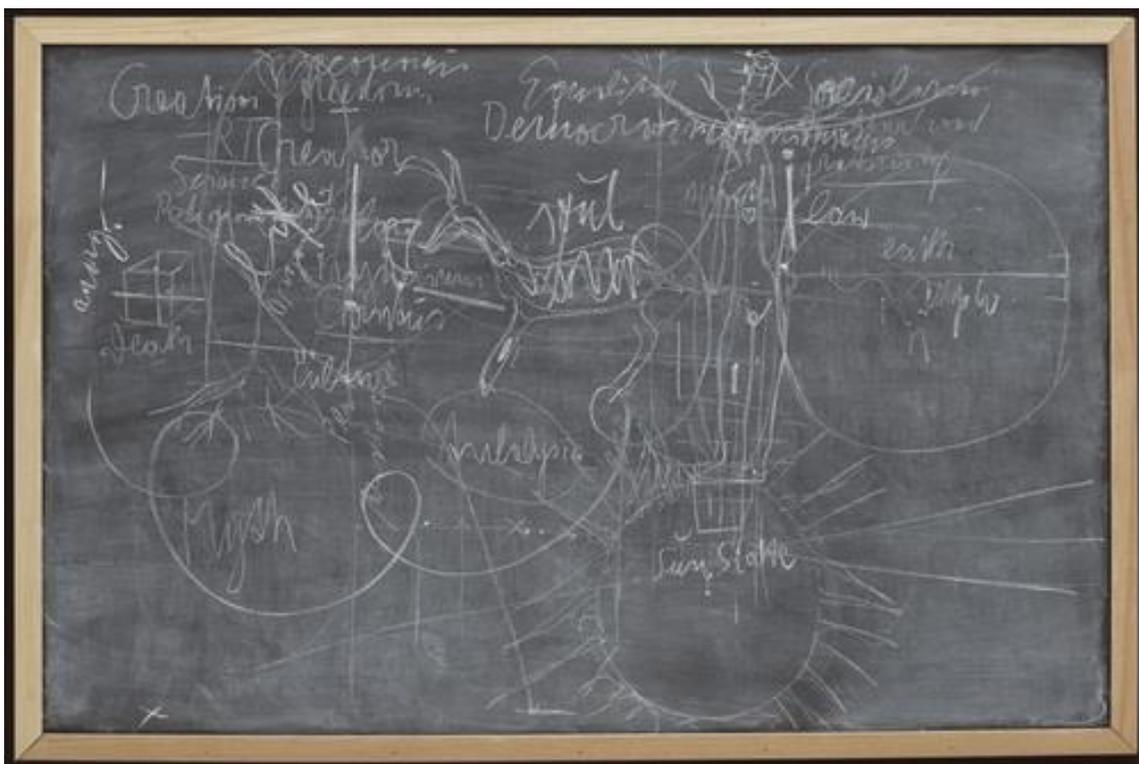


FIGURA 24 - Joseph Beuys. *Untitled (Sun State)*, 1974.



FIGURA 25 - 32° 2' 6" S 52° 5' 56" O. Livro de artista, 242 páginas, 29,7cm x 42cm, 2007.  
Disponível em: <http://tiny.cc/pf0lh>

32° 2' 6" S 52° 5' 56" O é um livro de artista, exemplar único, 242 páginas, tamanho A3, no sentido horizontal (29,7cm x 42cm). O título do livro, 32° 2' 6" S 52° 5' 56" O, são as coordenadas geográficas da cidade do Rio Grande/RS. O livro reúne informações geográficas convertidas em texto e em figuras geométricas, como quadrados e retângulos, escalonados em relação às dimensões do suporte que os comporta, de forma que este trabalho acaba por configurar-se como um atlas iconográfico. 32° 2' 6" S 52° 5' 56" O visita no Suprematismo Russo de Kazimir Malevich, notadamente em *Black Square* (1915) e *Suprematist Composition: White on White* (1918), a miscigenação entre a pureza visual e formal propostas pelo artista. Da mesma forma, visita, também, o livro de artista *Twentysix Gasoline Stations* (1963), do artista americano Ed Ruscha, que contém vinte e seis fotografias de postos de gasolina com legendas de identificação, para encontrar, em sua literalidade catalográfica, uma maneira de tentar atingir uma ordenação codificada e, simultaneamente, formal.

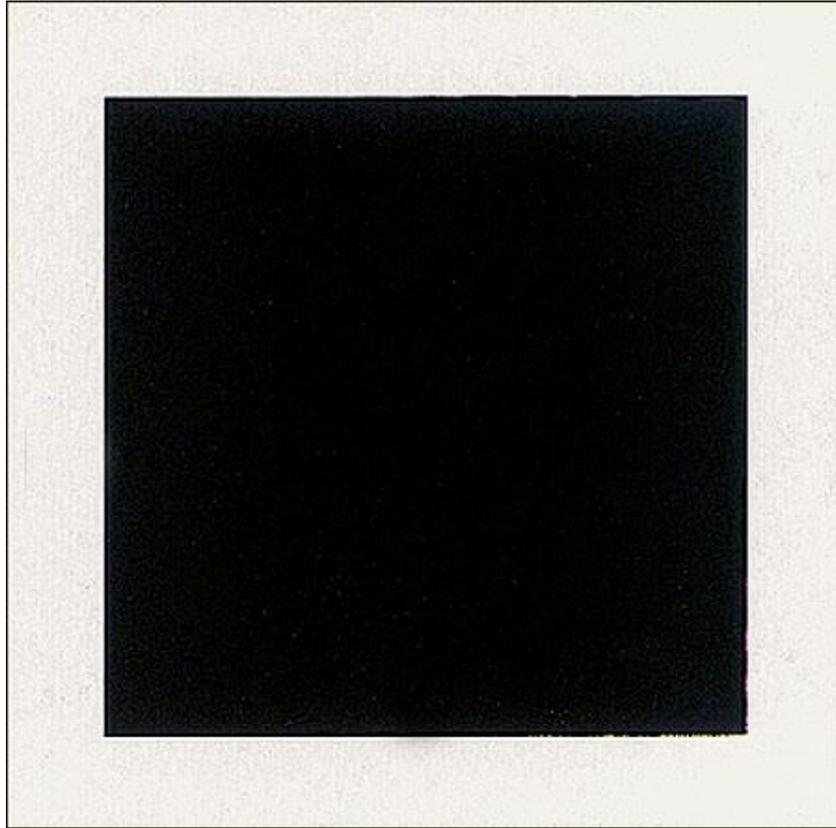


FIGURA 26 - Kazimir Malevich. *Black Square*, 1915.

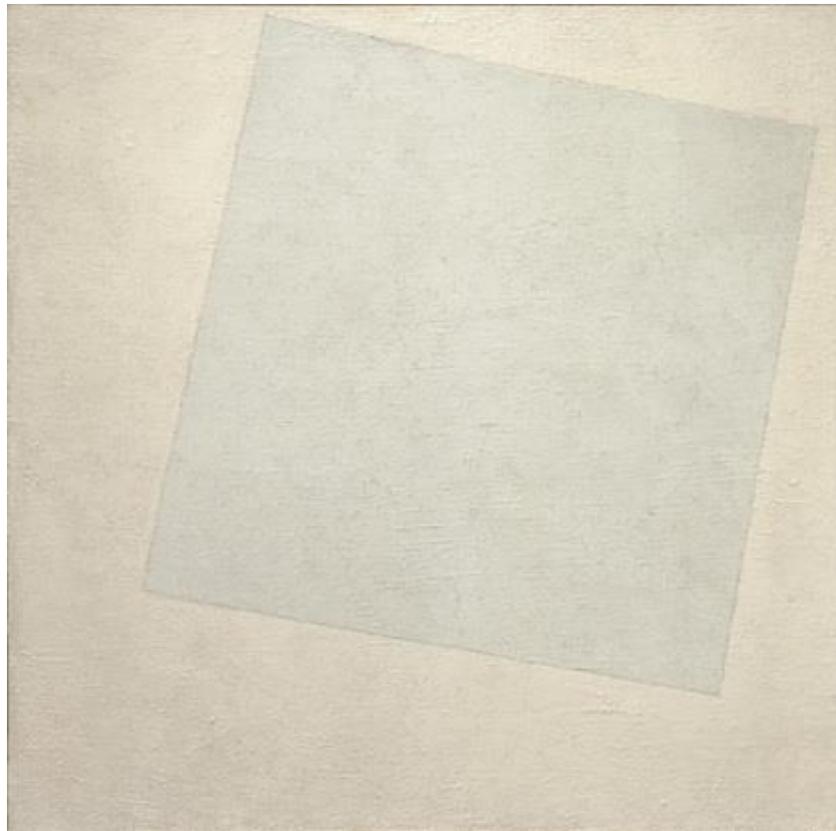


FIGURA 27 - Kazimir Malevich. *Suprematist Composition: White on White*, 1915.



FIGURA 28 - Ed Ruscha. *Texaco, Vega, Texas de Twentysix Gasoline Stations*, 1962.



FIGURA 29 – Ed Ruscha. *Hudson, Amarillo, Texas de Twentysix Gasoline Stations*, 1962.



FIGURA 30 - *10 jun 1986 10 fev 1987*. Livro de artista, 252 páginas, 9cm x 9cm, 2008.  
Disponível em: <http://tiny.cc/2zrddy>

*10 jun 1986 10 fev 1987* é um livro de artista, exemplar único com 252 páginas, tamanho personalizado (9cm x 9cm). O título do livro, *10 jun 1986 10 fev 1987*, origina-se do período de nove meses, a gestação, antes do meu nascimento. O livro mantém uma relação de conteúdo, formatação e tamanho com agendas e calendários de bolso. As únicas informações gráficas são as páginas com os dias *dez*, seguidas de mês e ano (10 jun 1986, 10 jul 1986, 10 ago 1986,... 10 dez 1986, 10 jan 1987, 10 fev 1987), todas as demais páginas estão em branco. Assim, cada página torna-se correspondente a um dia do período de gestação, sendo especificados apenas aqueles em que se estimam os intervalos de trinta e trinta e um dias entre os dias *dez* de cada mês. O livro acaba por se configurar como uma agenda ou calendário inúteis, já que se baseia em uma contagem temporal pregressa de um período que, a princípio, não diz respeito a terceiros. *10 jun 1986 10 fev 1987* intenta referenciar à produções de artistas como a alemã Hanne Darboven, a americana Mary Kelly, o japonês On Kawara e o franco-polonês Roman Opalka, os quais têm como eixo condutor de suas obras o desenvolvimento de sistemas de contagem de tempo, quer estes se dêem através de sistemas simples ou complexos, envolvendo fórmulas e operações matemáticas, quer através da tentativa de cristalizar e materializar um determinado período ou sua passagem de maneira caligráfica e/ou pictórica.





FIGURA 33 - *Auto-retrato/Autorretrato*. Fotografia, 14cm x 9cm, 2008.

*Auto-retrato/Autorretrato* é uma fotografia realizada em uma cabine de fotos 3x4. Sobre o meu rosto está adesivada uma folha de papel fotográfico, acessório que além de esconder minhas feições, anula a função primária da fotografia 3x4, já que este se apresenta em branco, desprovido de qualquer informação. Como minha identidade está oculta, a dúvida sobre a mesma é revertida para o espectador e para o próprio dispositivo fotográfico, do qual se espera uma informação ou resposta, a revelação da identidade. *Auto-retrato/Autorretrato* é proveniente do contato e contaminação ocorridos pelo conhecimento de *Rovesciare I Propri Occhi* (1970), do artista italiano Giuseppe Penone, na qual o artista é fotografado de maneira similar às fotografias 3x4, porém utilizando lentes de contato espelhadas que o deixam cego e, por consequência, refletem e revertem o olhar de terceiros, retornando-o para si mesmos,

tal como o papel fotográfico reverte a dúvida sobre a fisionomia e a identidade por detrás do papel fotográfico.

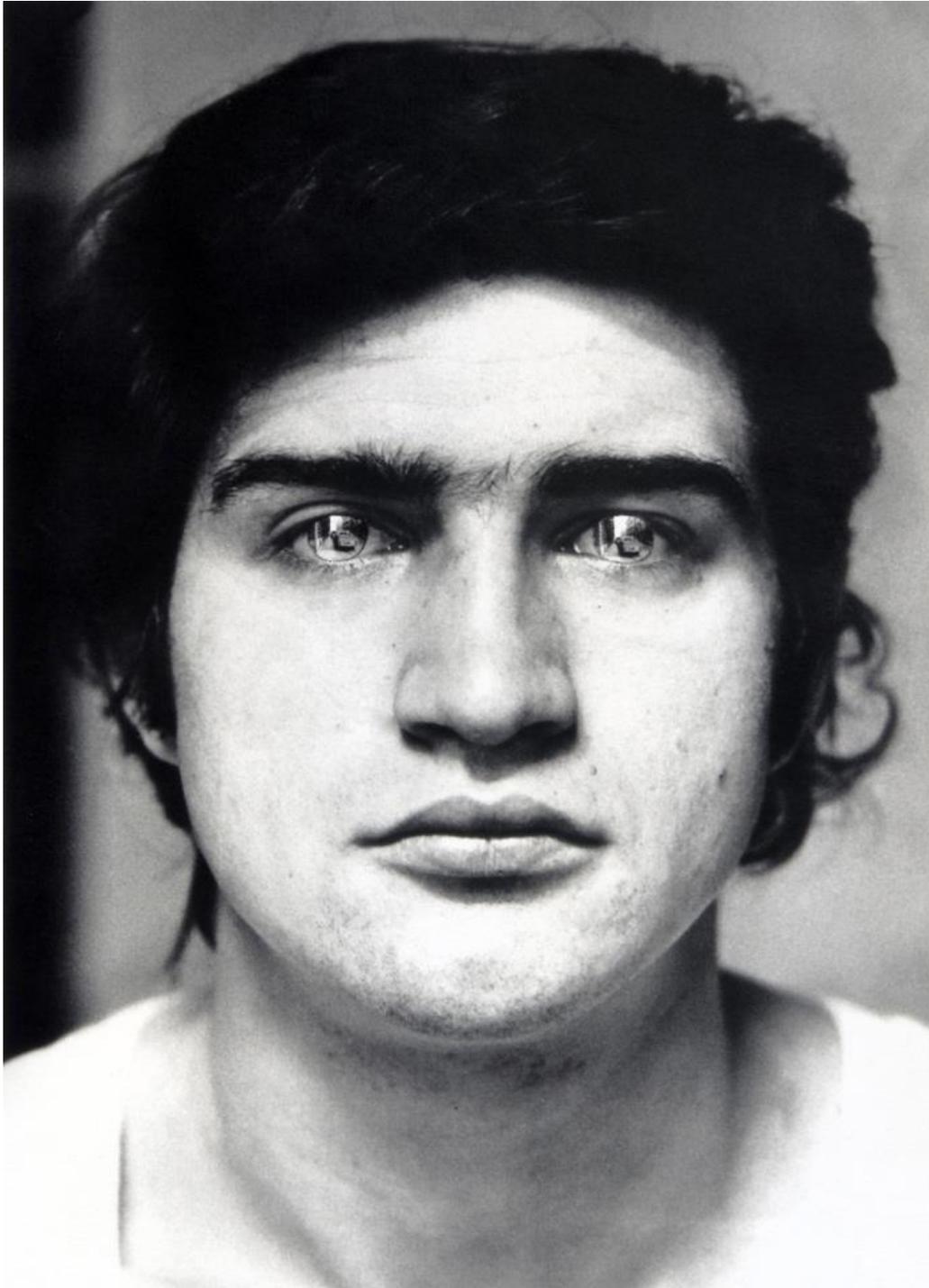
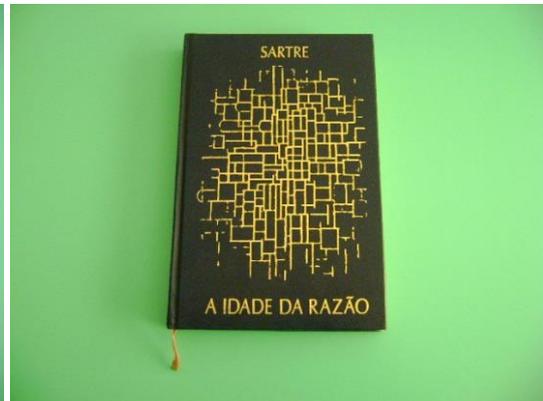


FIGURA 34 - Giuseppe Penone. *Rovesciare I Propri Occhi*, 1970.



3 (três) CDs;  
 2 (duas) DVDs;  
 1 (um) gravador de mão  
 com microfone;  
 1 (um) livro;  
 3 (três) pares de meias;  
 1 (uma) revista.

FIGURA 35 - *Sem título (inventário)*. Fotografia/Instalação, 2009/2010.

*Sem título (inventário)* é uma instalação fotográfica composta por seis fotografias índex (1,8cm x 2,4cm) e um objeto, uma caixa de papel (4,5cm x 9cm x 4,5cm). A caixa de papel tem um adesivo em sua face frontal com a seguinte descrição: 3 (três) cd's; 2 (duas) flautas; 1 (um) gravador de mão com microfone; 1 (um) livro; 3 (três) pares de meia; 1 (uma) revista e as mesmas seis fotografias índex em seu interior. As fotografias e o objeto são dispostos horizontalmente, distantes um metro um do outro. A produção é um inventário, como seu título denuncia, um levantamento imagético de pertences deixados por alguém que partiu, quer esta partida seja literal ou metafórica. A redução que os objetos fotografados sofrem, a partir das dimensões adotadas para as fotografias, está diretamente relacionada ao grau de importância de seu proprietário. *Sem título (inventário)* aparenta-se, tematicamente, com *Prenez Soins de Vous* (2007), da artista francesa Sophie Calle, por trazer à tona a análise de uma situação íntima caracterizada como catalogação visual do que sobrou, uma lista, um inventário, um fragmento tangível da memória de um rompimento.

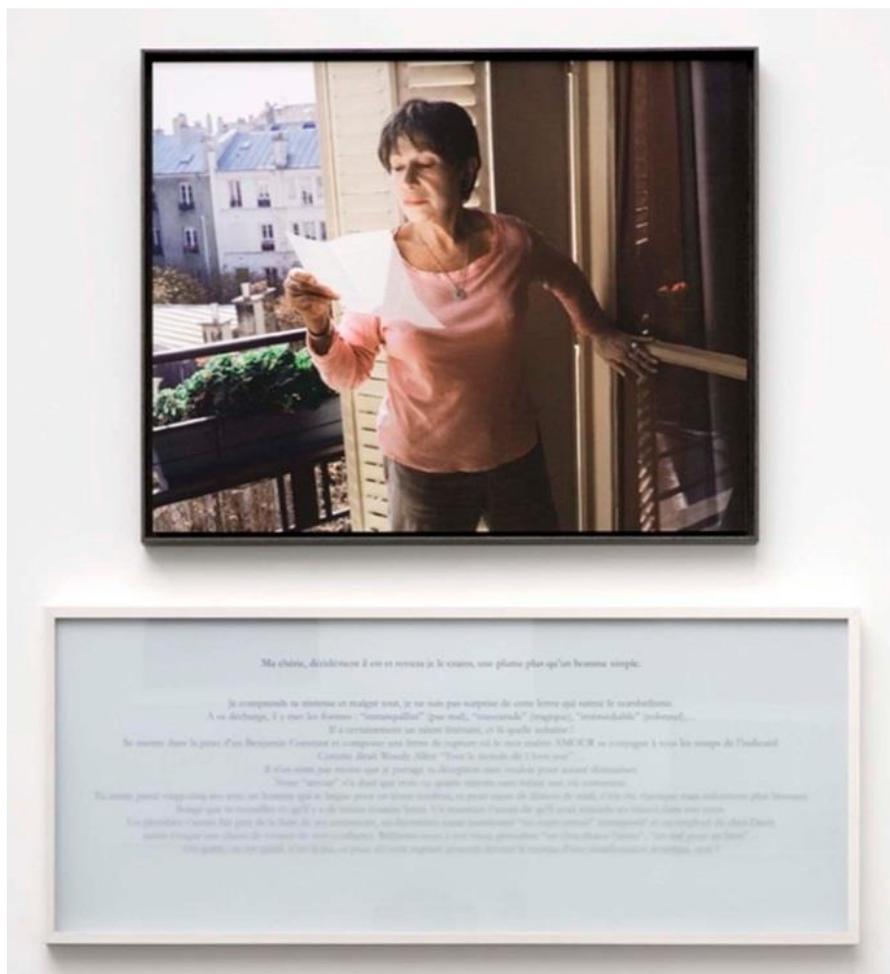


FIGURA 36 - Sophie Calle. *Prenez Soins de Vous. Mère: Monique Sindler*, 2007.

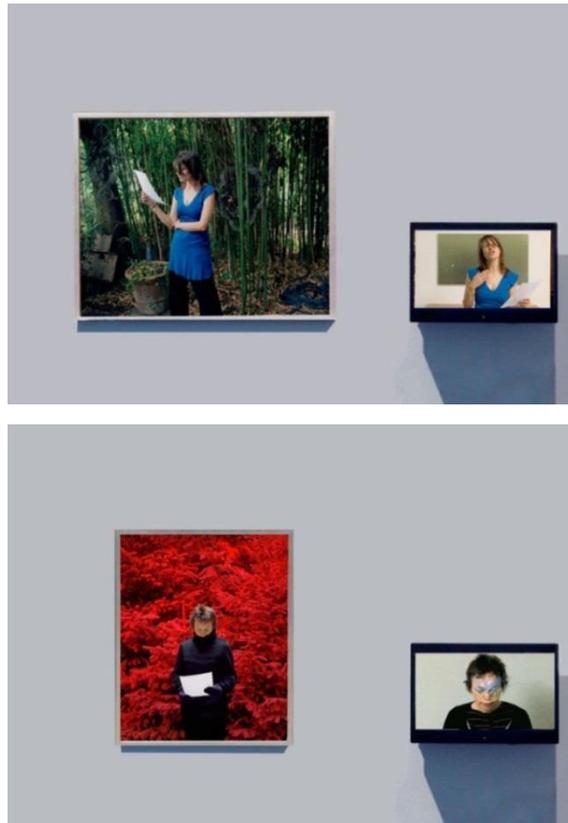


FIGURA 37 (sup.) - Sophie Calle. *Prenez Soins de Vous: Camille*, 2007.  
Disponível em: <http://youtu.be/kdZCUFt1db8>

FIGURA 38 (inf.) - Sophie Calle. *Prenez Soins de Vous: Laurie Anderson*, 2007.  
Disponível em: <http://youtu.be/PBAWioAu3yA>



FIGURA 39 (esq.) - Sophie Calle. *Prenez Soins de Vous: Traduction code barre*. 2007.  
FIGURA 40 (dir.) - Sophie Calle. *Prenez Soins de Vous: Traduction code morse*. 2007.

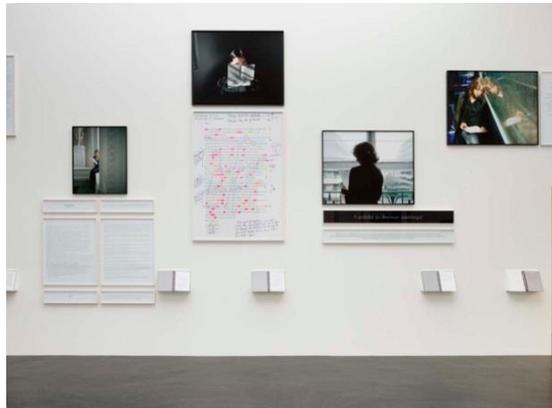
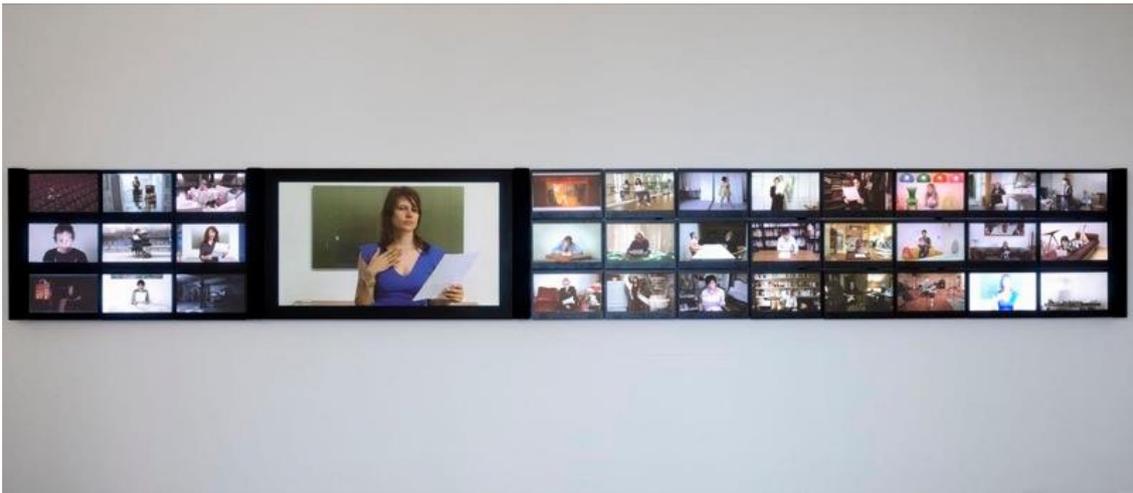


FIGURA 41 - Sophie Calle. *Prenez Soin de Vous*. Pavilhão Francês da 52ª Bienal de Veneza. 2007.

Assim, ao revisar minha produção prévia, pode-se identificar algumas questões que perduraram até o Mestrado e que tiveram vazão em minha produção prática recente, tais como: a utilização do corpo como suporte; a postura e submissão do corpo a condições desconfortáveis por determinadas durações de tempo; o questionamento em torno da identidade; o emprego, esquematização e formulações matemáticas (i)lógicas em relação a unidades de medida; a utilização de materiais acessíveis e cotidianos; a apropriação do espaço vivido como meio integrante e de realização da prática artística; o deslocamento da intimidade e da memória da instância privada à instância pública, entre outros.

## 1.2. ORIGENS E MOTIVAÇÕES

Tais vetores, expostos anteriormente, foram gradualmente postergados através do crescente interesse e realização de pesquisas em minha árvore genealógica, motivado por uma afeição em relação à minha avó materna. A partir do pequeno acervo documental que tinha ao meu dispor, fracionado em três álbuns e mantido por minha mãe e uma de minhas tias, averigui e selecionei, dentro do possível, documentos familiares (carteiras de identidade, certidões de nascimento, fotografias, passaportes, etc.), ainda sem intenções artísticas objetivas. Concomitantemente, questioneei minha mãe sobre alguns parentes, até notar o surgimento de um interesse específico pela passagem genealógica de sobrenomes. Inserido, inescapavelmente, nessa passagem, foquei-me na *dança ou dinâmica dos caracteres justapostos*<sup>5</sup> até chegar ao caso que me afetaria diretamente.

*Ceglinski*<sup>6</sup>, sobrenome da minha avó materna, foi eliminado da família, inicialmente, por distração do meu avô materno, que ao registrar sua primeira filha, Eslândia Regina

---

<sup>5</sup> Determino, aqui, como *dança ou dinâmica dos caracteres justapostos* os efeitos sofridos pelos sobrenomes geração após geração, alterações na grafia, assim como o abandono e substituição de alguns sobrenomes.

<sup>6</sup> Noto, aqui, a discrepância encontrada nos documentos apresentados a seguir e as respectivas legendas: *Ceglinski* grafado com *I* e *Ceglinsky* grafado com *Y*. Optei por manter *Ceglinski* grafado com *I*, pois esta é a grafia abrigada correta, a ser explicada na sequência

*Cardoso*, deu-lhe apenas seu sobrenome, *Cardoso*. Meus avós maternos, Mathilde *Ceglinski Cardoso* e Jorge *Cardoso*, à época do nascimento da segunda filha, minha mãe, Esleara Maria *Cardoso*, resolveram, em comum acordo, registrá-la da mesma forma que a primogênita (obliterar o sobrenome *Ceglinski* e lhe dar apenas o sobrenome *Cardoso*) e assim se sucedeu com as demais filhas, Esleila Mara *Cardoso* e Ester Rejane *Cardoso*. Tempo decorrido, meus genitores, Esleara Maria *Cardoso* e Paulo Ivan *Rodrigues Vega*, decidiram registrar-me com o nome do meu pai, (apenas com o acréscimo de *Júnior*, como forma de distinção entre pai e filho e denotação da juventude em relação ao meu genitor), portanto, em minha *genealogia antroponímica*<sup>7</sup>, extraviou-se também o direito ao sobrenome *Cardoso*.

Em consequência desse fato, fui invadido por uma série de questionamentos: *Por que meu avô paterno se distraiu ou o que o distraiu no momento de registrar sua primogênita? Como minha avó materna se sentiu ao não ter seu sobrenome passado adiante? Por que minha mãe, a primeira a ser afetada pela decisão de obliteração do sobrenome Ceglinski, não tomou nenhuma atitude em relação a esse fato? Porque ela e suas irmãs, minhas tias, não tomaram nenhuma atitude em relação a esse fato? Será que não tomaram nenhuma atitude em relação a esse fato? Como se sentem em relação à ausência do sobrenome materno e a extinção do mesmo? Por que não posso ter os sobrenomes maternos? Por que não posso ter um, quem dera os dois sobrenomes maternos...*

As respostas para grande parte desses questionamentos não foram satisfatórias quando de sua obtenção, quer seja por terem sido colocadas, por mim, de forma imprecisa e tempestuosa ou, então, por não possuírem uma resposta objetiva ou passível de obtenção. De qualquer forma, o pensamento sobre minha própria identidade, os caminhos e desvios escolhidos pelos meus antepassados, foi o que

---

do texto e a que retive na lembrança, desde minha infância, e que foi transposta para as produções artísticas discutidas nesta dissertação.

<sup>7</sup> Delimito *genealogia antroponímica* como a origem e sucessão de nomes e sobrenomes. A expressão deriva da associação dos verbetes *genealogia* e *antroponímia*. Ambos, respectivamente, nos devidos termos do Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007), designam “1 Estudo que tem por finalidade estabelecer a origem de um indivíduo, de um grupo ou de uma família [...]. [F.: Do gr. genealogía,as]” e “1 Estudo dos nomes próprios ou antropônimos. 2 Lista de antropônimos. [F.: antropônimo + -ia2.]”. Já, respectivamente, nos termos do Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2009) “1 parte da onomástica dedicada ao estudo e à etimologia dos nomes próprios de pessoa” e “1 estudo que tem por objeto estabelecer a origem de um indivíduo ou de uma família [...]”.

causou maior impacto e que acabou por determinar minha produção artística dentro do contingente vetorial em que me encontrava. Meu nome, como eu deveria ou gostaria de me chamar, minha construção identitária e linguística, fora amputada sucessivas vezes: a primeira vez pelo meu avô materno e sua distração; a segunda vez pelos meus avós maternos pela obliteração consentida; a terceira vez pela minha mãe e tias em relação à obliteração consentida e a quarta vez pelos meus pais e reprodução do nome paterno.

### 1.2.1. MEMORABILIA

A seguir, trago à tona este acervo documental, após tê-lo filtrado e ordenado em agrupamentos, intitulado *Memorabilia*<sup>8</sup>, com o intuito de expor o material com o qual tomei contato e indicar os fundamentos que impulsionaram a minha produção artística. Os segmentos que compõem este arquivo são:

- *Memorabilia*: Fotografias 3x4 – fotografias 3x4 de meus antecessores e minhas;
- *Memorabilia*: Fotografias Diversas – fotografias de meus antecessores e minhas, as quais registram momentos específicos e não específicos;
- *Memorabilia*: Jorge Cardoso – documentação de Jorge Cardoso, meu avô materno;
- *Memorabilia*: Mathilde Ceglinski Cardoso – documentação de Mathilde Ceglinski Cardoso, minha avó materna.

---

<sup>8</sup> *Memorabilia*, de acordo com o Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007), significa “((Lat. /memorabilia/)) 1 Fatos ou objetos, dignos de serem rememorados, que se guardam na lembrança ou como lembrança 2 Objetos associados a pessoas famosas ou eventos importantes, considerados dignos de memória e que se tornam itens de colecionadores [...]. [F.: Do lat. memorabilia, um.] Já, segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009), são “[...] fatos ou coisas dignos de memória 2 fatos ou coisas que suscitam memórias, lembranças”.

### 1.2.1.1. MEMORABILIA: FOTOGRAFIAS 3X4



FIGURA 42 - Fotografia 3x4 de Esthel Ceglinski (bisavó materna).



FIGURA 43 - Fotografia 3x4 de Francisco Ceglinski (bisavô materno).



FIGURA 44 - Fotografias 3x4 de Jorge Cardoso.



FIGURA 45 - Fotografias 3x4 de Mathilde Ceglinski Cardoso.



FIGURA 46 - Fotografia 3x4 dada por Mathilde Ceglinski Cardoso à sua sogra, Maria do Carmo Cardoso.



Ofereço  
a minha fotografia  
ao meu querido  
Jorge em troca  
de uma coisa  
de Mathilde



Ofereço  
a minha fotografia  
ao meu querido  
Jorge em troca  
de uma coisa  
de Mathilde



Ofereço  
a minha fotografia  
ao meu querido  
Jorge em troca  
de uma coisa  
de Mathilde

FIGURA 47 - Fotografias 3x4 trocadas entre Mathilde Ceglinski e Jorge Cardoso.



FIGURA 48 - Fotografias 3x4 dadas à Mathilde Ceglinski Cardoso.

### 1.2.1.2. MEMORABILIA: FOTOGRAFIAS DIVERSAS



FIGURA 49 - Fotografias diversas de Jorge Cardoso.



FIGURA 50 - Fotografia de Mathilde Ceglinski Cardoso (*mãe*) e indivíduo não identificado.



FIGURA 51 - Fotografia de casamento de Mathilde Ceglinski Cardoso e Jorge Cardoso.



FIGURA 52 – Fotografias diversas de Jorge Cardoso e Mathilde Ceglinski Cardoso.



FIGURA 53 - Mathilde Ceglinski Cardoso, Esleara Maria Cardoso comigo no colo e Esleila Mara Cardoso no dia em que fui batizado.



FIGURA 54 – Mathilde Ceglinski Cardoso em meu aniversário de um ano.



FIGURA 55 – Mathilde Ceglinski Cardoso e eu em frente à sua casa em Rio Grande/RS, R. Barão de Cotegipe, 653.



FIGURA 56 - Mathilde Ceglinski Cardoso e eu em Rio Grande/RS, R. Marechal Floriano Peixoto, 492 (I).



FIGURA 57 - Mathilde Ceglinski Cardoso e eu em Rio Grande/RS, R. Marechal Floriano Peixoto, 492 (II).



FIGURA 58 - Mathilde Ceglinski Cardoso e eu em Rio Grande/RS, R. Marechal Floriano Peixoto, 492 (II).

1.2.1.3. MEMORABILIA: JORGE CARDOSO

*3*  
*Angelo*

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL  
ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL



JUIZO MUNICIPAL DA CIDADE DO RIO GRANDE

*Certidão de Nascimento*

*Pedro Vaz Ribeiro, Oficial do Registro Civil da Cidade do Rio Grande  
Estado do Rio Grande do Sul*

**II ZONA**

**CERTIFICO** que a folhas 927 do livro n. 69 de registros de nascimentos  
acha-se registrado, sob o n. 548 o de uma criança do sexo masculino  
com o nome de "Jorge Cardoso."  
nascida no dia sete de Junho de mil  
novecentos e trinta e um às 4h e 7 minutos em domicilio á rua  
Paysandú, 319 desta cidade. filho le-  
gitimo de João Cardoso e de Maria do Carmo Car-  
do, deste Estado, residentes nesta cidade  
e casados nesta cidade.  
avós paternos Agostinho Cardoso e Joaquina Jesus,  
e maternos Flora Mantiqueira.

Foram testemunhas Herminio Rojas Millet e Gaspar  
Carralho de Aguiar, residentes nesta cidade  
maiores

O referido é verdade do que dou fé.

Rio Grande, 14 de Junho de 1942.

Angelo O oficial





FIGURA 59 - Certidão de Nascimento de Jorge Cardoso.

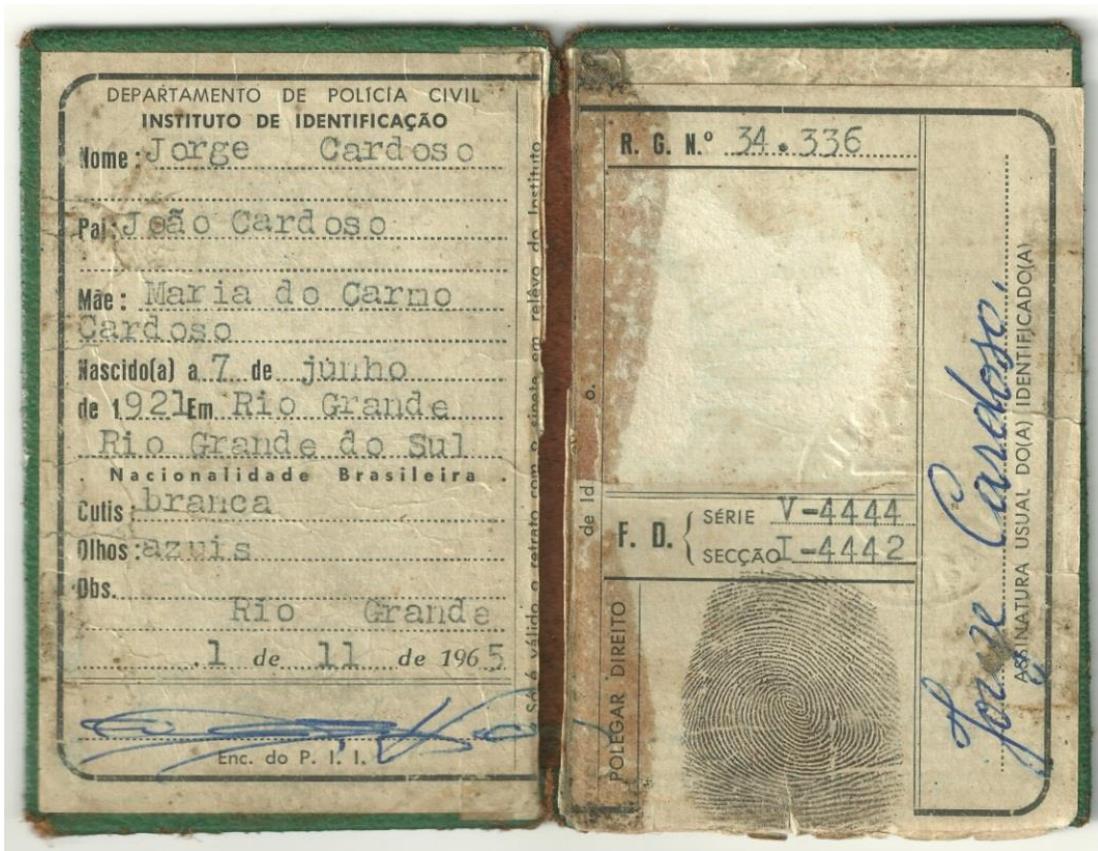


FIGURA 60 - Carteira de Identidade de Jorge Cardoso.



FIGURA 61 - Carteira Nacional de Habilitação de Jorge Cardoso.

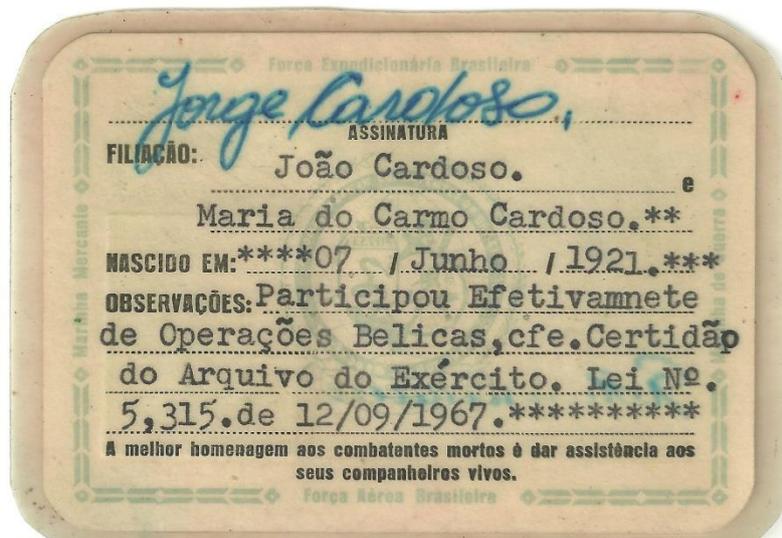


FIGURA 62 - Carteira da Associação dos Ex-Combatentes do Brasil de Jorge Cardoso.

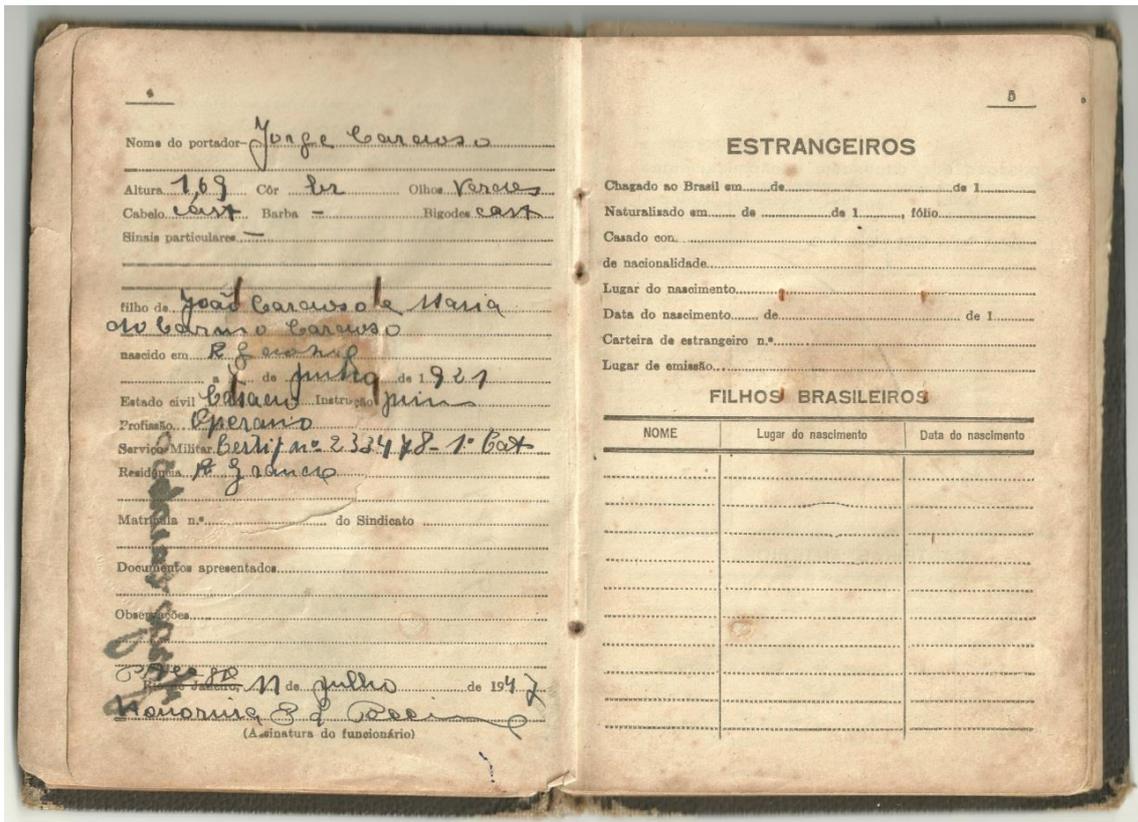


FIGURA 63 - Carteira Profissional de Jorge Cardoso.

**TÍTULO ELEITORAL**



RIO GRANDE DO SUL  
CIRCUNSCRIÇÃO

GRANDE  
MUNICÍPIO OU DISTRITO

JORGE CARDOSO

N.º **13.202**  
INSCRIÇÃO

**37ª** ZONA

7 JUNHO 1921  
DATA DO NASCIMENTO

JOÃO CARDOSO e MARIA DO CARMO CARDOSO (FALECIDOS)  
FILIAÇÃO

FUNC. PÚBLICO  
PROFISSÃO

RIO GRANDE DO SUL  
NATUR. LIDADE

MOROM, 520  
RESIDÊNCIA

CASADO  
ESTADO CIVIL

VOTA NA **52** ( **cinco dois** ) SECCÃO.

*Jorge Cardoso.*

EM **17 DEZ 1957** ASSINATURA DO ELEITOR

JUIZ ELEITORAL

T. S. E. - TÍTULO MOD. 4

FIGURA 64 - Anverso do Título Eleitoral de Jorge Cardoso.

VOTOU: *961-20000-5000*

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p>Em <i>3</i> / <i>10</i> / 19 <i>58</i></p> <p><i>Raf</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p>           | <p>Em <i>8</i> / <i>11</i> / 19 <i>63</i></p> <p><i>Jorge Cardoso</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p>  | <p>Em <i>11</i> / <i>11</i> / 19 <i>64</i></p> <p><i>Om</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p>    |
| <p>Em <i>8</i> / <i>11</i> / 19 <i>59</i></p> <p><i>Jorge Cardoso</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p> | <p>Em <i>10</i> / <i>11</i> / 19 <i>63</i></p> <p><i>Jorge Cardoso</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p> | <p>Em <i>15</i> / <i>11</i> / 19 <i>72</i></p> <p><i>Jorge</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p> |
| <p>Em <i>3</i> / <i>10</i> / 19 <i>60</i></p> <p><i>Raf</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p>           | <p>Em <i>15</i> / <i>11</i> / 19 <i>66</i></p> <p><i>Jorge Cardoso</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p> | <p>Em <i>15</i> / <i>11</i> / 19 <i>74</i></p> <p><i>Jorge</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p> |
| <p>Em <i>7</i> / <i>10</i> / 19 <i>62</i></p> <p><i>Jorge Cardoso</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p> | <p>Em <i>15</i> / <i>11</i> / 19 <i>68</i></p> <p><i>Jorge Cardoso</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p> | <p>Em <i>15</i> / <i>11</i> / 19 <i>76</i></p> <p><i>Jorge</i></p> <p>RUBRICA DO PRESIDENTE</p> |

VOTOU NA SECCÃO DE 3-10-55

Juiz Eleitoral

FIGURA 65 - Verso do Título Eleitoral de Jorge Cardoso.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL  
RIO GRANDE DO SUL



RIO GRANDE

LUIZ GONZAGA MENDES MARQUES

OFICIAL DO REGISTRO CIVIL — I ZONA  
CASAMENTOS — NASCIMENTOS — ÓBITOS  
PODER JUDICIARIO

CERTIDÃO DE ÓBITO

CERTIFICO que a fls. 101v.102 do Livro n.º C-05 sob N.º 1.222  
consta o assento de óbito de: JORGE CARDOSO -  
falecido em 12 de setembro de 1978  
às 23,30 horas no Hospital da Beneficência Portuguesa  
do sexo masculino, de cor branca profissão aposentado -  
natural desta cidade domiciliado -  
e residente nesta cidade -  
com 57 anos de idade, estado civil casado, filho  
de: João Cardoso e de Maria do Carmo Cardoso, naturais deste Estado,  
falecidos; -  
casado em: esta cidade, por este cartório -  
Nome do cônjuge: Mathilde Ceglinsky Cardoso -  
Foi declarante: Esleara Maria Cardoso -  
O atestado de óbito foi firmado pelo doutor Gustavo Penna -  
que deu como causa morte hemorragia digestiva alta-cirrodr hepatica.  
O sepultamento: no cemitério católico desta cidade.  
OBSERVAÇÕES Deixou as seguintes filhas: Eslandia Regina Cardoso Fu-  
chs, casada; Esleara Maria Cardoso, maior, solteira; Esleila Mara Cardo-  
so, maior, solteira e Ester Rejane Cardoso, com 16 anos de idade, sol-  
teira. Não deixou bens. Era eleitor. -



O referido é verdade e dou fé

Rio Grande, 13 de setembro de 1978.

OFICIAL

CARTÓRIO MARQUES — Rua Andrade Neves, 172

FIGURA 66 - Anverso da Certidão de Óbito de Jorge Cardoso.

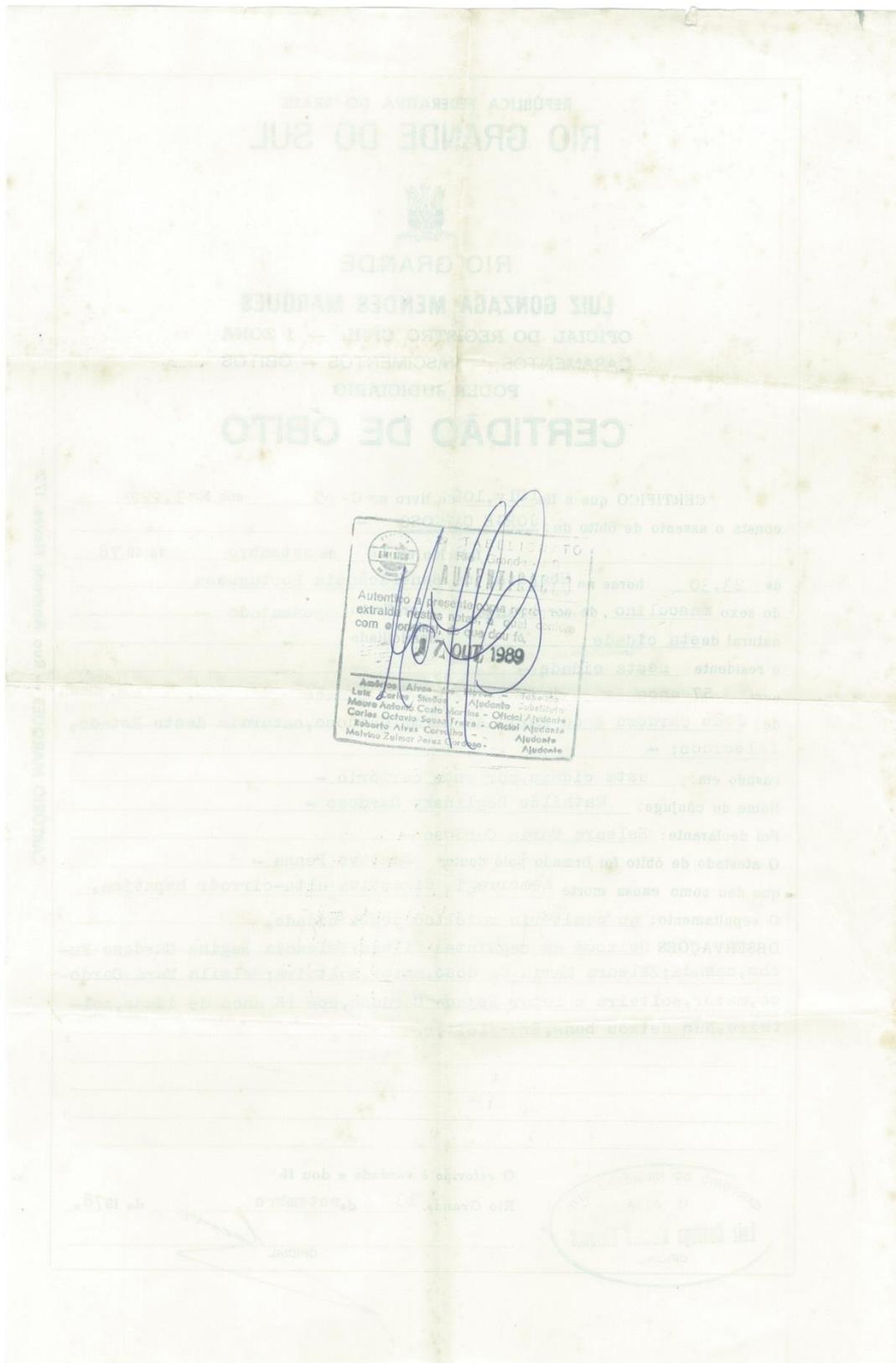


FIGURA 67 - Verso da Certidão de Óbito de Jorge Cardoso.



**✠**

Viveu querendo a todos  
Morreu querido por todos.

---

**Jorge Cardoso**

\* 07 - 06 - 1921  
† 12 - 09 - 1978

---

Recordação da Santa Missa de  
30.º dia, mandada rezar por seus  
familiares na Igreja N.ª Sra. do  
Carmo.

---

Rio Grande, 12-10-1978

**ORAÇÃO**

Senhor, Deus Onipotente, nós Vos imploramos, humildemente que pelos merecimentos infinitos da Paixão e Morte de vosso Filho, tenhais misericórdia da alma do vosso servo JORGE CARDOSO, acolhendo-o sem tardar no reino de vossa eterna glória.

Oh ! misericordiosíssimo Jesus, dai-lhe o descanso eterno.

Doce Coração de Maria, sede sua salvação.

PATER, AVE, GLÓRIA.

---

Não choreis, porque não morri para vós. Sei que me amais como quando estava na terra; do céu retribuirei vosso amor. (S. Gregório)

A flor que depositais sôbre o meu túmulo, murcha; a lágrima que derramais com minha lembrança se evapora porém, a oração que por mim elevais a Deus, penetra no céu e se converte em abundantes graças.

FIGURA 68 - Recordação da Santa Missa de 30º dia de falecimento de Jorge Cardoso.

1.2.1.4. MEMORABILIA: MATHILDE CEGLINSKI CARDOSO

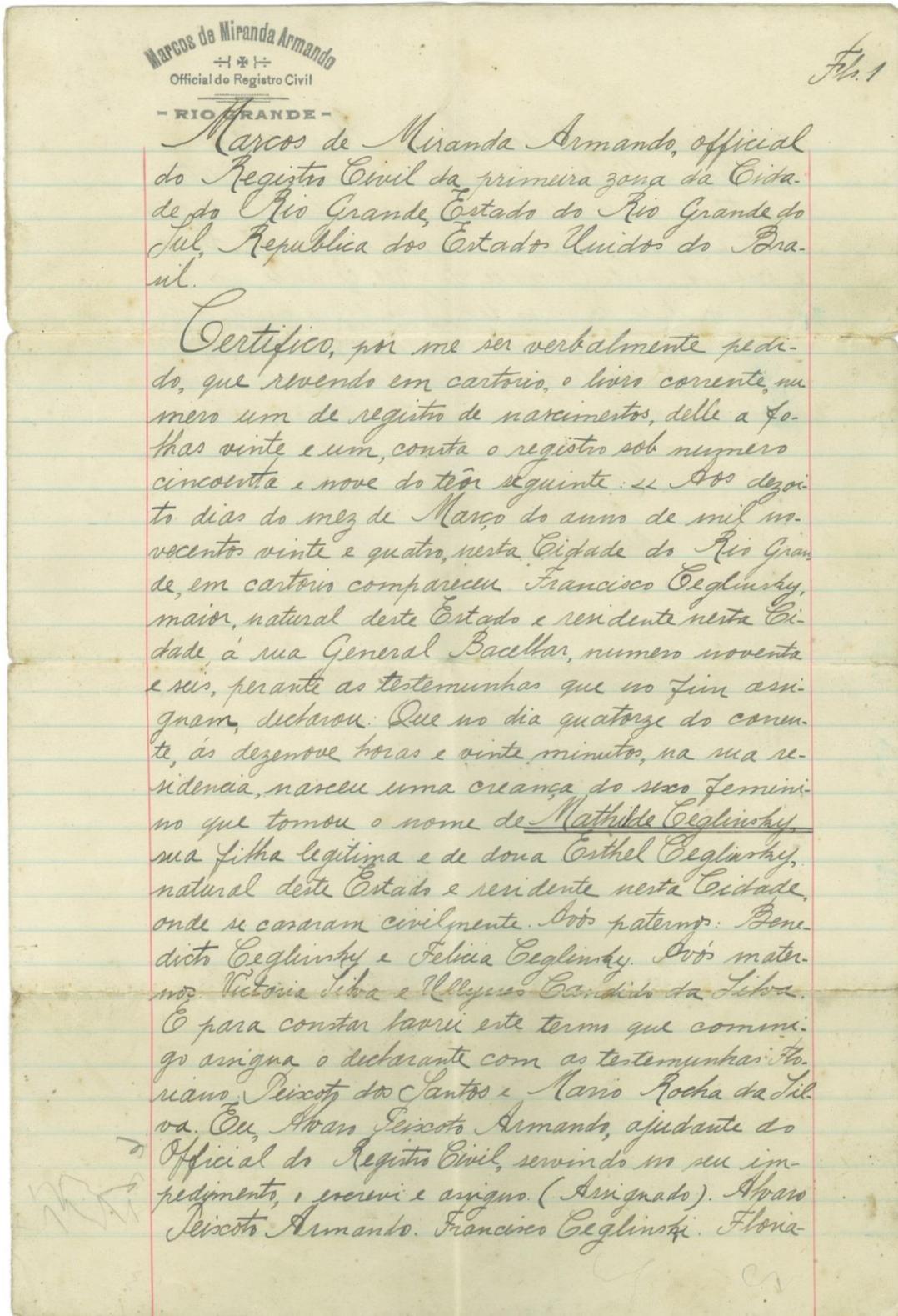


FIGURA 69 - Anverso da Certidão de Nascimento de Mathilde Ceglinski Cardoso.

Flores de São José dos Santos. Maria Rocha  
da Silva. Nada mais se continha em dito  
registro de nascimento, aqui bem e fielmente trans-  
cripto e ao original me reporto, e dou fé. Dada  
e passada nesta Cidade do Rio Grande, aos vin-  
te e um dias do mez de Março, do anno de mil  
novecentos vinte e quatro. Eu, Abraão Pereira de  
Almeida, ajudante do Official do Registro Civil,  
servindo no seu impedimento, escrevi e assigno

Rio Grande, 21 de Março de 1924.  
Abraão Pereira de Almeida



FIGURA 70 - Verso da Certidão de Nascimento de Mathilde Ceglinski Cardoso .



FIGURA 71 - Cédula de Identidade de Mathilde Ceglinski Cardoso.



FIGURA 72 - Carteira de Identidade de Mathilde Ceglinski Cardoso.

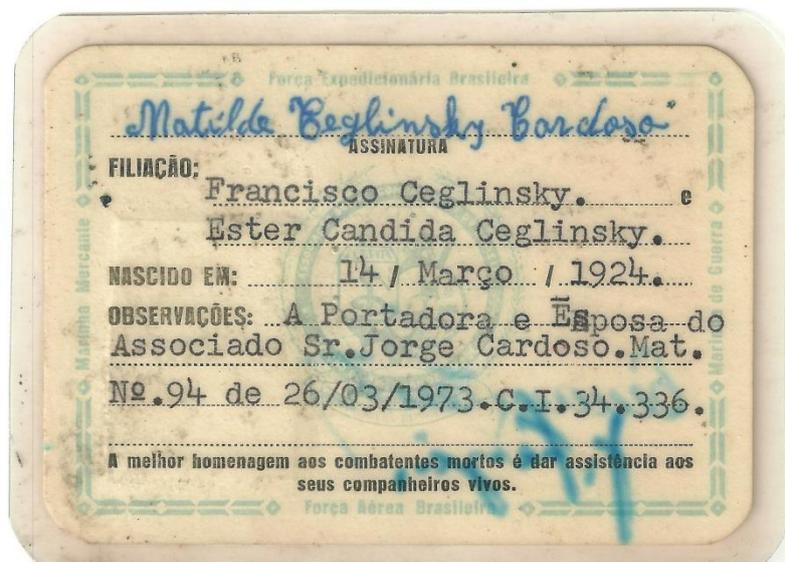


FIGURA 73 - Carteira da Associação dos Ex-Combatentes do Brasil de Mathilde Ceglinski Cardoso.

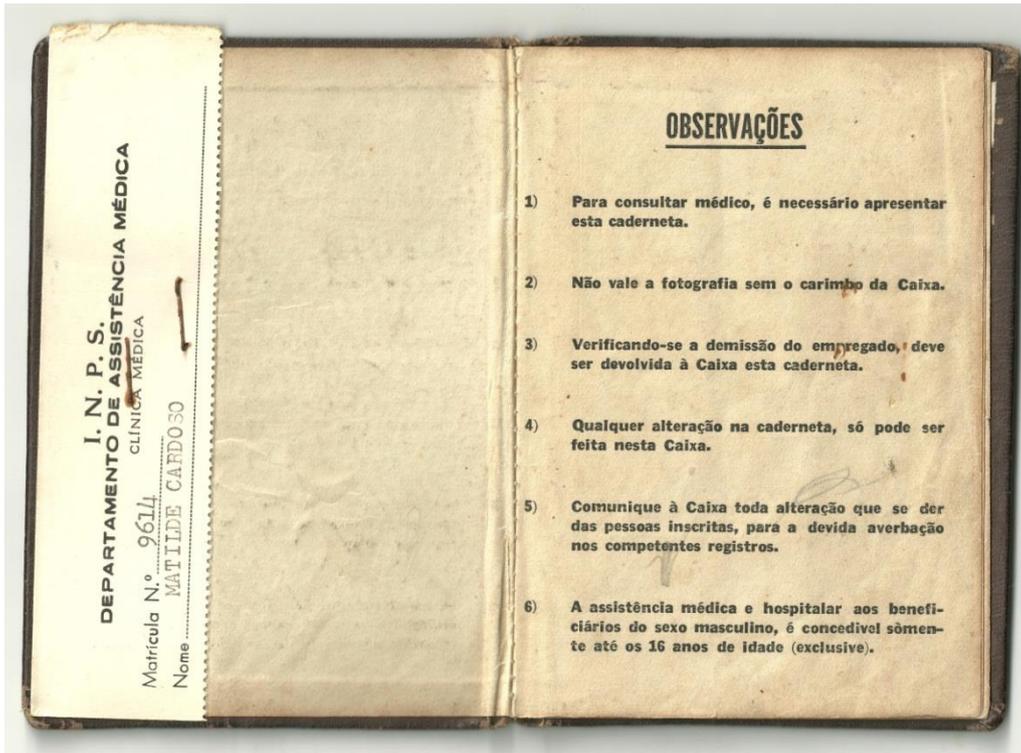


FIGURA 74 - Carteira do Departamento de Assistência Médica do I.N.P.S. de Mathilde Ceglinski Cardoso e Jorge Cardoso. (I)



FIGURA 75 - Carteira do Departamento de Assistência Médica do I.N.P.S. de Mathilde Ceglinski Cardoso e Jorge Cardoso. (II)



FIGURA 76 - Carteira do Departamento de Assistência Médica do I.N.P.S., de Mathilde Ceglinski Cardoso e Jorge Cardoso. (III)



FIGURA 77 - CIC/CPF de Mathilde Ceglinski Cardoso.



FIGURA 78 - Título Eleitoral de Mathilde Ceglinski Cardoso.

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
| INAMPS   |  | IDENTIDADE DE BENEFICIÁRIO  |  |
| Matrícula n. _____                                   |  |   |  |
| Beneficiário <b>MATHILDE C. CARDOZO</b>              |  |   |  |
| D. N. <b>14.03.24</b>                                |  | Grau dep. <b>ESB.</b>   |  |
| Segurado <b>JORGE CARDOZO (falecido)</b>             |  |   |  |
| Valido até <b>Dez. 82</b>                            |  | CTPS <b>95.864/89</b>   |  |
| Unidade Médico - Assistencial <b>519.026.401.123</b> |  |   |  |
| N. do Prontuário _____                               |  |   |  |
| Carimbo <b>Adasi da Graça P. Lima</b>                |  |  |  |
| TRAZER SEMPRE ESTE CARTÃO                            |  |   |  |

|                                     |  |
|-------------------------------------|--|
| REVALIDADO ATÉ <b>31.12.83</b>      | <b>Angela Farias West</b><br>Aux. Oper. de Serv. Div<br>Matr. 722800 |
| REVALIDADO ATÉ <b>31.12.84</b>      | <b>Soni M. Dignol Nunes</b><br>Matr. 705.720                         |
| REVALIDADO ATÉ <b>30.08.86</b>      | <b>Matia Aguiar Terra</b><br>MATA 88888888                           |
| REVALIDADO ATÉ <b>30.03.87</b>      | <b>Adalberto</b>   |
| Unidades Médico - Assistenciais     | N. do Prontuário   |
| <b>05/88</b>                        | <b>Adasi da Graça P. Lima</b><br>AGENTE ADMIN.                       |
| <b>30-07-89</b>                     | <b>SPAM</b>  |
| <b>CIS</b>                          |  |
| <b>25/12/81</b>                     |  |
| SAM - 61 IDENTIDADE DE BENEFICIÁRIO |  |

FIGURA 79 - Identidade de Beneficiário do INAMPS de Mathilde Ceglinski Cardoso.

A. C. Santa Casa - Rio Grande  
**BANCO DE SANGUE**  
 Nome: *Matilde Ceglinski*  
*Cardoso*  
 Grupo sanguíneo: *A*  
 Fator R.H. *Positivo*  
 Data: *15/04/81*  
 Ass. Médico *[Signature]*

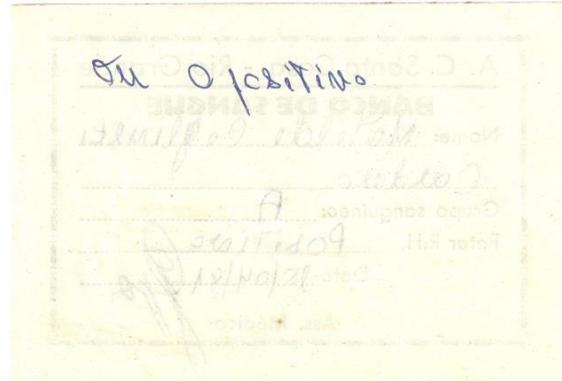


FIGURA 80 - Cartão de Tipagem Sanguínea de Mathilde Ceglinski Cardoso.



FIGURA 81 - Passe Livre de Idoso de Mathilde Ceglinski Cardoso.



MINISTÉRIO DO EXÉRCITO  
 COMANDO MILITAR DO SUL  
 3.ª REGIÃO MILITAR  
 SEÇÃO DE INATIVOS E PENSIONISTAS/3

**TÍTULO DE PENSÃO** **ESPECIAL MILITAR**

N.º 123/91

O Chefe da SEÇÃO DE INATIVOS E PENSIONISTAS/3 usando das atribuições que lhe confere o art. 51 (cinquenta e um) do Decreto n.º 49.096 de 10 de outubro de 1960, declara, a vista do processo protocolado sob o n.º 2101-49, de 05 Jun 90 que **MATHILDE CEGLINSKI CARDOSO, viúva, IDT 4021475373 SSP/RS** do **6x-Comb. JORGE CARDOSO** falecido a **12 Set 78** tem direito a pensão mensal de Cr\$ **40.162,00** (**Quarenta mil, cento e sessenta e dois cruzeiros**) a partir de **05 Jul 90** PENSÃO MILITAR de posto ou graduação de **2º Tenente, 20 vezes a contribuição** Tempo de serviço do contribuinte: Legislação: **Lei 8059/90 c/c Art 53 Inc III ADCT** Pensão da Tabela de **Lei 7974/89 Port 782-SC/5-EMFA** Cr\$ **40.162,00** Cota do beneficiário: **Integral** Observações:

SIP/3 em Porto Alegre, RS, ..05.de... MARÇO ..... de 19.. 91..

*Olívio Stocker Machado*  
 OLÍVIO STOCKER MACHADO  
 CEL/RSP P/CHEFE/3 SIP/3

REGISTRO  
 N.º 17.800

FIGURA 82 - Título de Pensão Especial de Mathilde Ceglinski Cardoso.

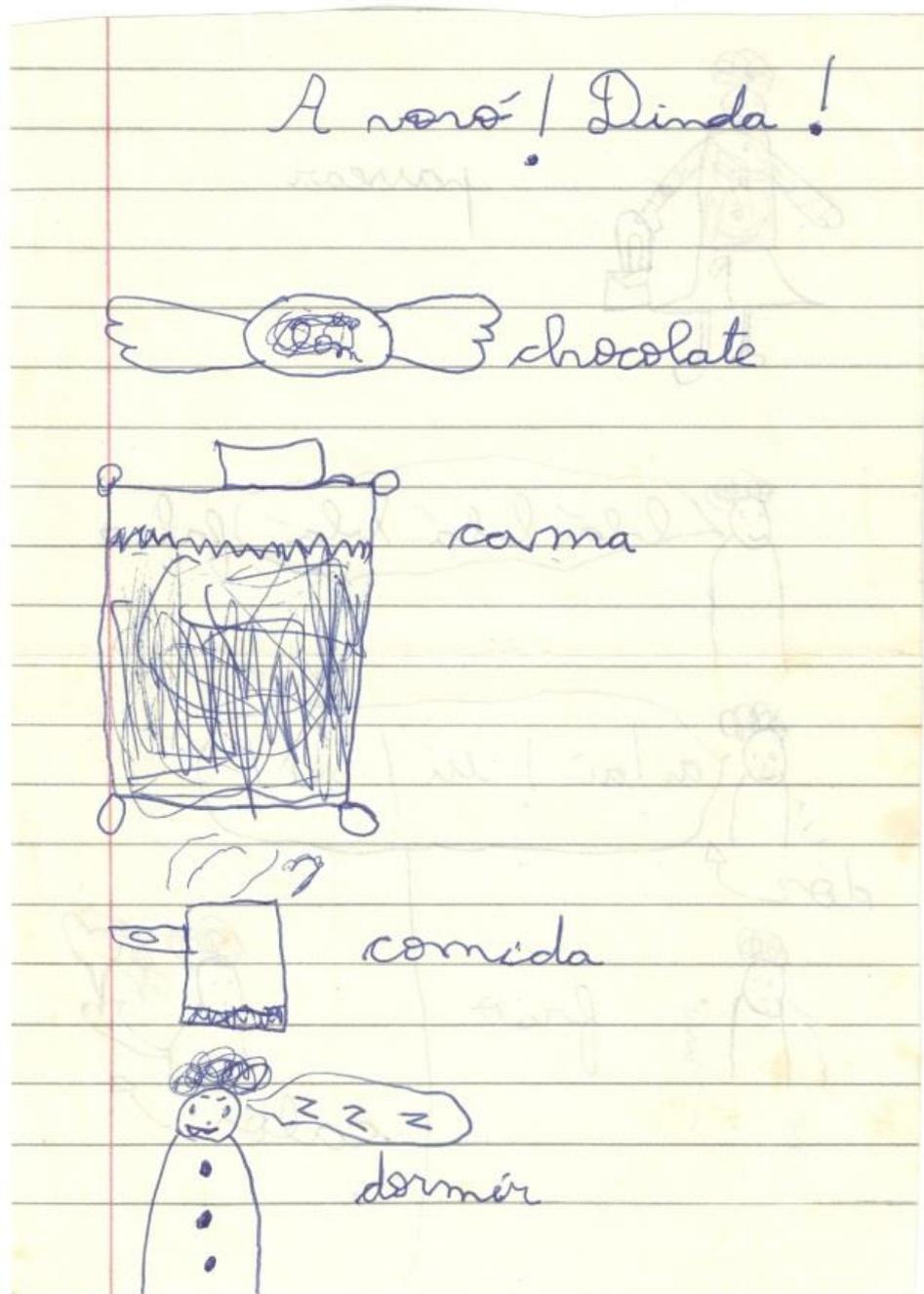


FIGURA 83 - Desenho dado, por mim, à Mathilde Ceglinski Cardoso. (I)



FIGURA 84 - Desenho dado, por mim, à Mathilde Ceglinski Cardoso. (II)

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL  
ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL



PODER JUDICIÁRIO  
Registro Civil das Pessoas Naturais  
1.ª Zona  
Comarca do Rio Grande  
Adriana Azevedo do Amaral  
Oficial

## CERTIDÃO DE ÓBITO

CERTIFICO, que em data de 07 de novembro de 19 95, no livro  
n.º C- 13, às fls. 107, sob n.º 9.458, foi feito o registro de  
ÓBITO de MATHILDE CEGLINSKY CARDOSO,  
falecida em 06 de novembro de 19 95, às 22:15 horas em  
esta cidade, no Hospital da Beneficência Portuguesa,  
do sexo feminino, de profissão do lar,  
natural do Rio Grande - RS, residente e  
domiciliada na rua General Bacelar, nº 196/108, nesta cidade,  
com 71 anos de idade, estado civil viúva,  
filha de Francisco Ceglinsky e de Esthel Ceglinsky, falecidos.

Foi declarante Paulo Ivan Rodrigues Vega,  
Atestou o óbito e Dr. Nikos Michel Numa Koukidis,  
que deu como causa da morte "INSUFICIÊNCIA HEPATORENAL, ENCEFALOPATIA HE  
PÁTICA, CIRROSE HEPÁTICA". O sepultamento  
no cemitério católico local.  
OBSERVAÇÕES Era viúva de Jorge Cardoso. Deixa as filhas: Eslan-  
dia, com 48 anos; Eslera, com 45 anos; Esleila, com 42 anos e  
Ester, com 34 anos. Não deixa bens.

Emolumentos: R\$ 5,80.-

**CARTÓRIO**  
DO  
REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS  
DA 1ª ZONA DA CIDADE DO RIO GRANDE - RS  
Nascimentos, Casamentos, Óbitos.  
ADRIANA AZEVEDO DO AMARAL  
Oficial  
ELOISA HELENA ARAÚJO DA SILVA  
Substituta  
Rua 21 de Maio, 365  
CEP 96204-001

O referido é verdade e dou fé

Rio Grande, 07 de novembro de 19 95.

OFICIAL

Rua 24 de Maio n.º 365  
Fone: 32-9663

FIGURA 85 - Certidão de Óbito de Mathilde Ceglinski Cardoso. (I)

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL  
ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL  
1º OFÍCIO DO REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS  
DA COMARCA DO RIO GRANDE - RS

CARTÓRIO AMARAL

Bel. Adriana Azevedo do Amaral Ximendes - Registradora

CERTIDÃO DE ÓBITO n° 9.458  
Livro C-13 Folha 107

No dia sete (07) do mês de novembro (11) do ano de um mil novecentos e noventa e cinco (1995), nesta cidade, no OFÍCIO DO REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS, compareceu PAULO IVAM RODRIGUES VEGA, representante comercial, RG (9008390768), exibindo atestado de óbito, firmado pelo Dr. Nikos Michel Numa Koukidis, dando como causa morte natural - "**INSUFICIÊNCIA HEPATORENAL, ENCEFALOPATIA HEPÁTICA, CIRROSE HEPÁTICA**" e declarou que, às 22:15 horas, do dia seis (06) do mês de novembro (11) do ano de um mil novecentos e noventa e cinco (1995), nesta cidade, no Hospital da Beneficência Portuguesa, faleceu **MATHILDE CEGLINSKY CARDOSO**, do sexo **feminino**, do lar, estado civil **viúva**, natural de Rio Grande, Rio Grande do Sul, com 71 anos de idade, residente e domiciliada nesta cidade, na rua General Bacelar n° 196/108, filha de FRANCISCO CEGLINSKY e de ESTHEL CEGLINSKY, falecidos. Era viúva de JORGE CARDOSO. Deixa as filhas: ESLANDIA, com 48 anos; ESLEARA, com 45 anos; ESLEILA, com 42 anos e ESTER, com 34 anos. Não deixou bens. Era eleitora. Sepultamento feito no Cemitério católico local.

|  |
|--|
| <b>CARTÓRIO</b><br>REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS<br>DA 1ª ZONA DA CIDADE DO RIO GRANDE-RS<br>Nascimentos, Casamentos, Óbitos.<br>ADRIANA AZEVEDO DO AMARAL XIMENDES<br>Oficial<br>ELOISA HELENA ARAÚJO DA SILVA<br>JORGE LUIS MARQUES XIMENDES<br>Substitutos<br>JOAQUIM LUIS AZEVEDO DO AMARAL JUNIOR<br>KEILA LIMA LOUSADA<br>Escriventes Autorizados<br>RUA CARLOS GOMES, 566 CEP 96200-460 |
|--|

O referido é verdade e dou fé.

Rio Grande, RS, 22 de março de 2004.

  
Eloisa Helena Araujo da Silva,  
Substituta.

Emolumentos: R\$ 11,80.

FIGURA 86 - Certidão de Óbito de Mathilde Ceglinski Cardoso. (II)

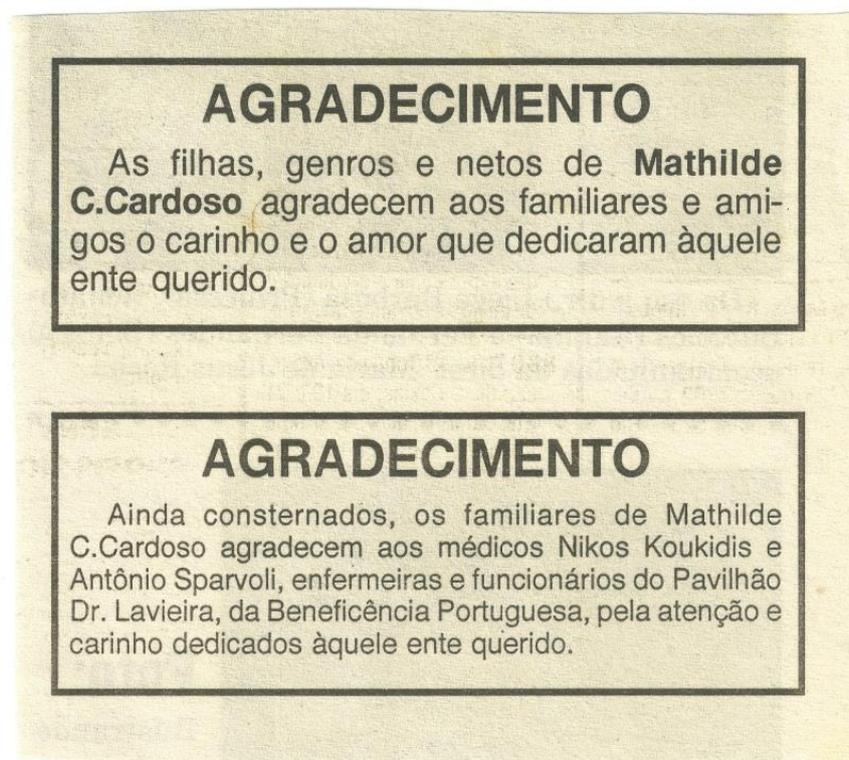


FIGURA 87 - Recorte de jornal das notas de agradecimento a familiares, amigos e equipe médica que acompanharam Mathilde Ceglinski Cardoso.

## 1.2.2. O SOBRENOME CEGLINSKI

*meu coração de polaco voltou  
coração que meu avô  
trouxe de longe para mim  
um coração esmagado  
um coração pisoteado  
um coração de poeta*

*p. leminski*

*moje polskie serce wróciło  
serce, które mój dziadek  
przyniósł mi z daleka  
serce zdruzgotane  
serce podeptane  
serce poety*

*p. leminski*

Quanto ao sobrenome *Ceglinski*, em conversas posteriores, após os questionamentos e respostas familiares infrutíferas para o que me consternava, com minha mãe, foi-me revelado que este é de origem polonesa. Entretanto, quando questionada sobre uma possibilidade de nos certificarmos deste fato, sua resposta, sintetizada, consistiu na passagem da informação do parentesco por transmissão oral e pela lembrança dele, seu avô materno, meu bisavô, Francisco *Ceglinski* (FIGURA 42), chamado por ela de “vô Chico”, “vô Francisco” e “vô polonês”. Assim, como não havia nenhum documento que comprovasse essa informação, além de reminiscências orais e visuais que não me pertenciam, conversei com demais familiares maternos e obtive como resposta variações sobre a mesma afirmação dada por minha mãe.

Logo, passei a considerar a potencialidade de um trabalho que se relacionasse diretamente a essa questão dos sobrenomes amputados que, mesmo de maneira fictícia, se tornasse um artifício e, também, uma investida inicial de recuperar e homenagear uma parte da história familiar. Além disso, seria como corrigir um engano ou erro arquetípico e me dar ou devolver, mesmo que ainda por meios fictícios, os sobrenomes que poderiam me pertencer e aos quais tenho direito. Estando intimamente ligado ao nome e sobrenome, pensei no primeiro documento<sup>9</sup> que

---

<sup>9</sup> Documento, no Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007), “1 Qualquer produto de uma sociedade considerado como testemunho de uma época [...] 2 Declaração escrita para servir de prova ou título (documento de identidade).; CERTIDÃO; CERTIFICADO. [...] 4 P.ext. Qualquer objeto que tenha valor documental (desenhos, escritos,

efetivou meu nascimento, nome e sobrenome, filiação e demais dados perante a sociedade na qual estava inserido e que seria um meio de acesso primordial a outras instâncias sociais, conforme o passar do tempo e meu crescimento.

Esta declaração escrita regulamentadora, que vem a ser a minha certidão de nascimento, encontrava-se dentro de uma pasta de documentos organizados por minha mãe desde meu nascimento, onde também estavam boletins escolares, carteiras de vacinação, desenhos, exames médicos e outros. Diante do exposto, neste momento, se deu o início/ensaio do que viria a tornar-se *P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)*, produção artística a ser aprofundada no tópico 1.3. deste capítulo. Com isto, o foco convergiu para o meu nome completo como forma de preservar o vínculo com histórico familiar e como epítome do mesmo. O nome completo ou os nomes tornaram-se centrais afinal, segundo Adriano Naves de Brito (2003, p.20),

os nomes são elementos fundamentais da linguagem em sua relação com o mundo objetivo. A eles é conferida uma privilegiada vinculação aos objetos, que poderíamos expressar inicialmente na seguinte definição: os nomes estão, nas sentenças, por objetos.

De maneira mais elaborada, Brito (2003, p. 24) especifica que

Os nomes são elementos da língua, cuja função geral poderia ser simplesmente descrita como a seguinte: estar por objetos. Nomes, por consequência, ocupam, em regra, a posição de sujeito na frase, tal que, em sentenças simples, o predicado que os acompanha atribui algo aos objetos pelos quais eles estão.

Portanto, os nomes estão, como escolha poética, na produção artística, pelo histórico familiar e sua epítome, ou seja, minha circunstância como descendente da linhagem relatada e a ser debulhada nas páginas seguintes, tendo em vista que Brito (2003, p. 37) define nomes próprios como

---

fotografias, gravações, filmes etc.), que sirva para comprovar algum acontecimento, fato, algo que foi dito etc. [...] [F.: Do lat. documentum, 'ensino' 'lição'.]" E, no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009), é "1 declaração escrita que se reconhece oficialmente como prova de um estado, condição, habilitação, fato ou acontecimento 2 texto ou qualquer objeto que se colige como prova de autenticidade de um fato e que constitui elemento de informação [...]."

[...] expressões referenciais para objetos particulares determinados e que podem ocorrer sem restrições de um lado e de outro do sinal da identidade, tal que as sentenças resultantes, quando ladeadas por expressões distintas, expressam enunciados que não são sempre falsos. Seus exemplos típicos são as expressões linguísticas que especificam seus objetos sem descrevê-los e com as quais podemos, por exemplo, batizar objetos, não importa a sua natureza, tais como o fazemos com o nome de pessoas, cidades, países, etc.

Se os nomes “estão, nas sentenças, por objetos” (BRITO, 2003, p. 20), conseqüentemente, o nome completo transfigura-se em metonímia das evocações que lhe são imputadas a efetuar. Mas, no entanto, estas ficam relegadas ao campo da chance, pois a efetividade não depende apenas do ensejo, configurando a imputação como uma cobiça artística, já que, em concordância com o autor (BRITTO, 2003, p.121)

A condição mais elementar e geral para o uso bem-sucedido de um nome próprio é que tanto o falante quanto o ouvinte refiram, mediante o seu uso numa determinada instância de comunicação, ao mesmo referente.

Com isto, a partir do arroubo causado pelo sobrenome em questão, tornou-se impossível evitar uma incursão, mesmo que sucinta, na onomástica e gramática, principalmente na antroponímia e na fonética, polonesas. Logo, constatei que, segundo Władysław T. Miodunka (2001, p. 17), no item 0.3. da “Introdução à pronúncia e à grafia polonesa”, “no sistema fonético da língua polonesa, dominado pelas consoantes, são importantes duas oposições: consoantes duras *versus* consoantes brandas e consoantes sonoras *versus* surdas.” Segue, abaixo, a lista das consoantes duras e brandas de Miodunka (2001, p.17):

|                |    |    |    |    |   |   |   |    |    |    |        |    |   |   |     |
|----------------|----|----|----|----|---|---|---|----|----|----|--------|----|---|---|-----|
| <b>Duras</b>   | P  | b  | f  | w  | s | z | t | d  | k  | G  | ch/h   | m  | n | r | ł   |
| <b>Brandas</b> | p' | b' | f' | w' | ś | ź | ć | dź | k' | g' | ch'/h' | m' | ń |   | l j |

Após isto, no item 0.5.5. da “Introdução à pronúncia e à grafia polonesa”, Miodunka (2001, p.21-22) elucida que “após consoantes duras (cf.0.3) nunca se escreve *i* [...]”. Exceções são os fonemas *k*, *g*, após os quais nunca se escreve *y*, *e*. Em tais posições

eles sofrem palatalização e por isso se escreve depois deles *ki, kie, gi, gie*.” Estas informações encerram as dúvidas e as divergências quanto à grafia correta do sobrenome *Ceglinski* mencionadas na página 48, sexta nota de rodapé, desta dissertação.

Outra informação encontrada sobre o sobrenome *Ceglinski* diz respeito a sua etimologia, ou seja, sua origem e significado, entretanto, sem datá-lo (GENEALOGIA, 2005):

*Cegliński - od cegła, z niemieckiego ziegel, a to z łacińskiego tegula.*<sup>10</sup>

*Cegliński* – de telha ou tijolo, em alemão, *ziegel*, e do latim, *tegula*.

Logicamente, como ocorria com inúmeros imigrantes ao desembarcarem em seus destinos, *Cegliński* sofreu abasileiramento e aportuguesamento; abasileiramento na pronúncia e aportuguesamento na grafia. O acento sobre a letra *n*, diacrítico chamado *kreska*, em polonês, foi dispensado por não integrar o alfabeto latino, ou seja, *Cegliński*, sofreu um processo de latinização. A diferença entre *n* e *ń*, em relação à pronúncia da letra *n*, em português, segundo Miodunka (2001, p. 14) é “*n* como [n] em português: *nada, cana*” e “*ń* como [ɲ] em português: *caminho, vinho*”.

No tocante ao processo de formação dos sobrenomes poloneses naturais, estes podem ser classificados em três categorias:

- 1) Cognominais (*nazwisko przezwiskowe*): sobrenomes provenientes de apelidos, características físicas, características psicológicas, nomes de animais, árvores, coisas e profissões;

---

<sup>10</sup> O áudio da pronúncia da frase pode ser encontrado em: <<http://tinyurl.com/o592hpu>>. Acessado em: 12 mar. 2013.

- 2) Patronímicos (*nazwisko odimienne*): sobrenomes provenientes do nome do pai, avô ou ascendente anterior, terminados com um sufixo que indica vínculo familiar;
- 3) Toponímicos (*nazwisko odmiejscowe*): sobrenomes provenientes do nome de aldeias, cidades, regiões ou terras possuídas.

Entretanto, apesar da aparente simplicidade do processo de formação, segundo L. Celiński (2012), do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Paraná,

[...] é quase impossível determinar se um determinado sobrenome é derivado do nome de uma profissão ou do nome da aldeia que tinha esta profissão em sua raiz. Podem ser tratados os sobrenomes derivados de profissões como sócios de qualquer um dos grupos anteriores. [...] o idioma polonês pode somar numerosos sufixos (às vezes até mesmo vários no mesmo nome). [...] O mesmo é verdadeiro para os sobrenomes derivados de nomes de batismo.

Em contraste a esta impossibilidade, as raízes históricas de alguns sobrenomes podem ser rastreadas a partir de seus sufixos, como é o caso dos sobrenomes terminados em *-CKI*, *-IC*, *-ICZ*, *-SKI* e, enquadrando-se nesta condição, portanto, o sobrenome *Cegliński*. Os sobrenomes com as terminações acima elencadas eram inexistentes até o século XV (CELIŃSKI, 2012),

O que leva a supor que os demais são mais antigos que aqueles. Mas permite também concluir que estudos genealógicos de linhagens familiares ainda existentes podem chegar a retroceder cinco séculos. Durante a Idade Média, portanto antes dos anos 1400, as pessoas possuíam apelidos, alguns depreciativos, alguns pornográficos até, outros, nomes próprios de origem eslava ou bíblica. Antes da adoção do uso dos sobrenomes, como hoje os conhecemos, aqueles apelidos e nomes eram acompanhados da denominação da propriedade rural.

Gramaticalmente, os sobrenomes poloneses podem ser classificados em duas categorias:

- 1) Adjetivais: declinado e derivado como um adjetivo;

2) Substantivais: declinado e derivado como um substantivo.

Sobrenomes adjetivais terminam, frequentemente, com os sufixos *-CKI*, *-DZKI*, *-SKI* e estes, como todos os sobrenomes adjetivais poloneses, têm formas femininas e masculinas. As formas masculinas dos sobrenomes adjetivais terminam ou em *I* ou em *Y*, as formas femininas terminam em *A* e as formas terminadas em consoante não tem forma feminina específica (BLOCH, 2009). Assim, *-SKI*, sufixo masculino, converte-se em *-SKA*, forma feminina que, assim como os demais adjetivos, reflete o gênero em sua terminação, ou seja, *Cegliński* seria o correto para uso masculino e *Ceglińska* o correto para uso feminino. Entretanto, embora esses e outros sufixos ainda sejam empregados, especialmente em zonas rurais e por idosos, eles estão rumando ao desuso e à obsolescência, pois há uma tendência crescente em adotar, tanto para homens quanto para mulheres, a mesma forma de um sobrenome (BLOCH, 2009).

Quanto à existência e utilização do sobrenome *Cegliński* na Polônia, Kazimierz Rymut, para responder a esta dúvida, baseou-se nos dados do começo dos anos 1990 do PESEL (*Powszechny Elektroniczny System Ewidencji Ludności*), o Sistema Eletrônico Universal de Registro da População. Os dados do PESEL, sistema em uso desde 1979, serviram como provedores dos sobrenomes em uso no país nas quarenta e nove províncias ou voivodias, número de divisões administrativas existentes em solo polonês até o ano de 1998. *Cegliński* figura, ao todo, 1136 vezes e por província ou voivodia a distribuição segue a tabela abaixo (RYMUT, 1992, p.20).

| Sobrenome        | Total | Localização  |
|------------------|-------|--|
| <i>Cegliński</i> | 1136  | wa:308, bs:1, bb:5, by:4, ch:3, cz:11, el:4, gd:20, go:23, jg:16, ka:39, ki:66, ko:23, kr:8, lg:17, ls:1, lu:101, ld:54, ol:1, op:5, pt:7, pl:56, po:9, pr:7, ra:56, rz:7, sd:20, sk:130, sl:6, su:5, sz:10, tb:1, ta:13, to:13, wb:43, wl:2, wr:22, zg:19 |

| <b>Siglas e Províncias ou Voivodias Polonesas</b><br>(SERWIS HERALDYCZNO-GENEALOGICZNY) |                              |              |                              |
|---|------------------------------|--------------|------------------------------|
| <b>Sigla</b>  | <b>Província ou Voivodia</b> | <b>Sigla</b> | <b>Província ou Voivodia</b> |
| bb  | Bielskie                     | op           | Opolskie                     |
| bp  | Białskopodlaskie             | os           | Ostrołęckie                  |
| bs  | Białskopodlaskie             | pl           | Piłskie                      |
| by  | Bydgoskie                    | pł           | Płockie                      |
| ch  | Chełmskie                    | po           | Poznańskie                   |
| ci  | Ciechanowskie                | pr           | Przemyskie                   |
| cz  | Częstochowskie               | pt           | Piotrkowskie                 |
| el  | Elbląskie                    | ra           | Radomskie                    |
| gd  | Gdańskie                     | rz           | Rzeszowskie                  |
| go  | Gorzowskie                   | sd           | Siedleckie                   |
| Jg  | Jeleniogórskie               | sk           | Skierniewickie               |
| ka  | Katowickie                   | śl           | Słupskie                     |
| ki  | Kieleckie                    | sr           | Sieradzkie                   |
| kl  | Kaliskie                     | su           | Suwalskie                    |
| kn  | Konińskie                    | sz           | Szczecińskie                 |
| ko  | Koszalińskie                 | ta           | tarnowskie                   |
| kr  | Krakowskie                   | tb           | Tarnobrzeskie                |
| ks  | Krośnieńskie                 | to           | Toruńskie                    |
| łd  | Łódzkie                      | wr           | Wrocławskie                  |
| Lg  | Legnickie                    | wa           | Warszawskie                  |
| ło  | Łomżyńskie                   | za           | Zamojskie                    |
| Ls  | Leszczyńskie                 | wb           | Wałbrzyskie                  |
| Lu  | Lubelskie                    | wł           | Włocławskie                  |
| ns  | Nowosądeckie                 | zg           | Zielonogórskie               |
| ol  | Olsztyńskie                  |              |                              |

Tabela 1 - Siglas e Províncias ou Voivodias Polonesas de 1975 até 1998.



FIGURA 88 - Províncias ou Voivodias da Polônia de 1975 a 1998.

Após as descobertas em torno do sobrenome *Cegliński*, fez-se inevitável o surgimento de dúvidas sobre o deslocamento do mesmo da Polônia para o Brasil, essas levaram a uma especulação documental e histórica sobre a imigração polonesa e sobre a história deste país. Abaixo, segue a primeira dúvida e seu esclarecimento os quais propeliram o prosseguimento da pesquisa:

Sendo *Ceglinski* de origem polonesa, quando meus antepassados imigraram para o Brasil?

A indagação em torno da data de imigração de meus antepassados pode ser esclarecida, inicialmente, através de uma simples regressão matemática e temporal a partir das idades de minha mãe e minha avó materna em relação a dois grandes acontecimentos mundiais, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Pois, se minha mãe, Esleara Maria Cardoso, nasceu em 1950, em solo brasileiro, cinco anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, ocorrida de 1939 a 1945 e minha avó materna, Mathilde *Ceglinski* Cardoso, nasceu em 1924, seis anos após o fim da Primeira Guerra Mundial, ocorrida de 1914 a 1918, são significativas as chances de meus antepassados terem imigrado para o Brasil antes das referidas guerras. Para apurar, com exatidão, a data de imigração foi preciso recorrer ao acervo *online* do Arquivo Nacional através da plataforma SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional.

No acervo do SIAN, entre as dez mil cento e setenta e uma relações de passageiros em vapores, número ainda em expansão, documentos geridos pela Divisão de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras – DPMAF, encontra-se, sob o número quatro mil duzentos e sessenta e oito, código de referência BR.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ.4268, o registro de chegada dos passageiros do vapor Rhein, no Porto do Rio de Janeiro. A listagem é datada de 14/10/1890, o vapor é procedente de Bremen, na Alemanha e, além destas informações a capa também especifica que esta é uma “LISTAGEM INCOMPLETA”. Na página vinte e dois do arquivo digital, ou na página vinte da numeração manual contida nas folhas, na parte inferior da página, exatamente nos quatro últimos registros encontram-se listados os meus antepassados poloneses, dados por russos, que emigraram para o Brasil. Observa-se a grafia errônea de *Ceglinski*, com *E*, ficando *Ceglenski*<sup>11</sup> (DIVISÃO DE POLÍCIA MARÍTIMA, AÉREA E DE FRONTEIRAS, 1890):

*Benedyk Ceglenski, Parentesco: pai, Naturalidade: russo, Profissão: agricultor, Religião: católico, Idade: 32;*

*Felicia Ceglenski, Parentesco: mãe, Naturalidade: russa, Profissão: agricultora, Religião: católica, Idade: 32;*

*Marianna Ceglenski, Parentesco: filha, Naturalidade: russa, Idade: 4;*

*Stephan Ceglenski, Parentesco: filho, Naturalidade; russo, Idade; 2.*

---

<sup>11</sup> Ao serem transcritas acima, as informações contidas na lista de passageiros do vapor foram atualizadas e corrigidas ao que diz respeito à língua portuguesa.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA



ARQUIVO NACIONAL

**DIVISÃO DE POLÍCIA MARÍTIMA, AÉREA E DE  
FRONTEIRAS - DPMAF**

**RELAÇÕES DE PASSAGEIROS EM VAPORES**

**PORTO DO RIO DE JANEIRO**

NOTAÇÃO: BR.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ. 4268

VAPOR: RHEIN

DATA: 14/10/1890

PROCEDÊNCIA: BREMEN

NÚMERO DE FOLHAS: 52

FOLHAS EM BRANCO: 2v à 51v

OBS: LISTAGEM INCOMPLETA

FIGURA 89 - Capa da relação de passageiros do vapor Rhein.

Repartição Central das Terras e Colonização

BR. AN. RIO D. L. O. R. P. V. PROJ. 426.8

MOVIMENTO

1890

Lancada PARTE

do Interprete Julio L. Parovizini

que visitou o vapor Au Rhein

procedente de Bremen

entrado em 14 de Novembro de 1890

SAUDE DOS PASSAGEIROS

Bom

MORTALIDADE

Nenhuma

NASCIMENTOS

Nenhuma

OBSERVAÇÕES

Entregou lista com 1313 passageiros de 3.ª classe. incluído 1 nascido a bordo.

Spontaneos 9

Por conta de contractos 1313

Do contracto Conselheiro de Foz de Iguaçu e outros de João A. Fiorita

F 10 190



TEXTO DETERIORADO E/OU ENCADERNAÇÃO DEFEITUOSA  
Damaged text.  
Wrong binding

FIGURA 90 - Primeira página da relação de passageiros do vapor Rhein.

1 ✓

Desembarcaram para a Capital, espontaneos

Idem idem idem por conta de contractos

Idem idem a Ilha das Flores, espontaneos

Idem idem idem por conta de contractos

1313

PASSAGEIROS EM TRANSITO

Para

Queixas dos passageiros *não houve*

O Interprete,

*Tulio L. Paravicini*

FHO 191



TEXTO DETERIORADO E/OU  
ENCADERNAÇÃO DEFEITUOSA  
Damaged text.  
Wrong binding

FIGURA 91 - Verso da primeira página da relação de passageiros do vapor Rhein.

DI. O. R. V. P. R. J. 4268 20

| Numeros | NOMES                | Parentesco | Naturalidade | Profissão | Religião | Edade | PASSAGENS                          |     |     |       |       | Observ. |
|---------|----------------------|------------|--------------|-----------|----------|-------|------------------------------------|-----|-----|-------|-------|---------|
|         |                      |            |              |           |          |       | 1/1                                | 1/2 | 1/4 | 1/6   | Total |         |
|         |                      |            |              |           |          |       | Transporte 34, 31, 76, 69, 375 1/2 |     |     |       |       | 45      |
| 125     | Joseph Palskowski    | pai        |              |           |          | 52    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 9       | Marianna             | mae        |              |           |          | 42    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 20      | Adam                 | filho      |              |           |          | 23    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 1       | Johann               | "          |              |           |          | 22    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 2       | Talercia             | "          |              |           |          | 14    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 3       | Thomas               | "          |              |           |          | 13    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 4       | Eva                  | "          |              |           |          | 4     |                                    | 1   |     |       |       |         |
| 5       | Konstantia           | "          |              |           |          | 2     |                                    |     | 1   | 6 1/4 |       |         |
| 127     | Mathewr Edziwowski   | marido     |              |           |          | 24    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 128     | Aleksander Klosewski | "          |              |           |          | 23    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 129     | Karoline Bartnicka   | mae        |              |           |          | 45    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 9       | Timonpi              | filho      |              |           |          | 23    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 30      | Marianna             | "          |              |           |          | 20    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 1       | Johann               | "          |              |           |          | 18    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 2       | Jacob                | "          |              |           |          | 13    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 3       | Gemma                | "          |              |           |          | 4 1/4 |                                    |     |     |       |       |         |
| 4       | Joseph               | "          |              |           |          | 6     |                                    |     |     | 5 3/4 |       |         |
| 130     | Franc Wiackoski      | pai        |              |           |          | 45    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 6       | Bertha               | mae        |              |           |          | 42    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 7       | Antonia              | filho      |              |           |          | 17    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 8       | Wladislaw            | "          |              |           |          | 15    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 9       | Jan                  | "          |              |           |          | 13    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 540     | Josypia              | "          |              |           |          | 11    |                                    |     |     | 5 1/2 |       |         |
| 131     | Benedykt Loglenski   | pai        |              |           |          | 32    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 2       | Felicia              | mae        |              |           |          | 32    | 1                                  |     |     |       |       |         |
| 3       | Marianna             | filho      |              |           |          | 4     |                                    |     |     |       |       |         |
| 544     | Stephan              | "          |              |           |          | 2     |                                    |     | 1   | 2 1/4 |       | 1       |
| FRODLO  |                      |            |              |           |          |       | Transporte 36, 33, 79, 71, 397 1/4 |     |     |       |       | 47      |

FIGURA 92 - Página 20 da relação de passageiros do vapor Rhein.

|     |                          | 32                                | 32 | 4 | 2 | 1 | 244 | 1  |
|-----|--------------------------|-----------------------------------|----|---|---|---|-----|----|
| 131 | 1 Bonidyke Ceglenski pai | 32                                | 1  |   |   |   |     |    |
|     | 2 Felícia " mãe          | 32                                | 1  |   |   |   |     |    |
|     | 3 Marianna " filha       | 4                                 |    |   |   |   |     |    |
|     | 44 Stephan " "           | 2                                 |    |   |   |   |     |    |
|     | FT0210                   | Transporte 361,33, 79, 71, 397'14 |    |   |   |   |     | 47 |

FIGURA 93 - Página 20 da relação de passageiros do vapor Rhein (detalhe).

Para certificar-me das informações encontradas consultei, também, a Base de Dados de Entrada de Estrangeiros no Brasil – Porto do Rio de Janeiro, originado no projeto “Entrada de Estrangeiros no Brasil: As relações de passageiros desembarcados no porto do Rio de Janeiro”. O projeto foi iniciado em 2008 e está em constante desenvolvimento sob a coordenação da Professora Ismênia de Lima Martins, da Universidade Federal Fluminense, em uma parceria do Arquivo Nacional com o BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social. Nesta plataforma é possível pesquisar tanto por nome, idade em anos ou em meses, nacionalidade, profissão, instrução, porto de embarque, navio, procedência e destino. A pesquisa realizada se baseou na grafia do sobrenome *Ceglinski* conforme o registro na lista de passageiros do vapor, ou seja, *Ceglenski* e retornou quatro resultados idênticos aos encontrados no SIAN, vindo a confirmá-las (ARQUIVO NACIONAL, 2008).

Solucionada a dúvida sobre a data da imigração, restou a dúvida sobre a razão desta e o contexto de meus antecedentes, a qual está diretamente atrelada à história de seu país de origem. Para respondê-la fez-se necessário um aprofundamento no panorama histórico polonês atrelado à história familiar e ao meu imaginário de descendente, já que meus conhecimentos sobre os mesmos eram parcos e concentravam-se nos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. Assim, a seguir busco, simultaneamente, ampliar o conhecimento sobre a história da Polônia e solucionar a seguinte questão:

Sendo *Ceglinski* de origem polonesa e a Polônia tendo sido um país drasticamente massacrado ao longo de séculos, há alguma relação entre a história, a imigração de meus antepassados e o massacre de seu povo?

### 1.2.3. A POLÔNIA, OS CEGLISNKIS E O BRASIL

Se meus tataravôs, Benedyk e Felicia, aportaram no Brasil em 1890, com 32 anos de idade, então eles nasceram ou em 1857 ou em 1858. Neste período, a Polônia, nome ou palavra que, conforme Voltaire Schilling (p.6) “deriva de *pole*, de terra plana lavrada, havendo nela milhares de acres de boa qualidade para serem usados pela agricultura e criação de gado” era, obviamente, um país de “perfil agrícola, de terra voltada para a lavoura e criação” (SCHILLING, p. 6). Sua localização geográfica estabelece a ligação entre dois principais polos antagônicos, resumidamente, o leste e o oeste europeus, ou seja, além destes havia a possibilidade de uma investida oriunda do norte ou do sul, pois estava localizada em uma “espécie de limbo geopolítico” (SCHILLING, p.2).

A Polônia “separa dois mundos culturais, étnicos e religiosos muito distintos: o germano e o eslavo” (SCHILLING, p.2). Historicamente, tinha

[...] ao seu oeste e ao norte, o território das antigas tribos germânicas, encontram-se os prussianos, os saxões e os suecos de fé luterana, ao sul, os austríacos católicos. Ao leste, habitam os russos de fé cristã ortodoxa. Para agravar sua delicada posição estratégica, a partir do século XVI, ao sul avolumou-se a presença do Império Turco Otomano.

Uma prova de sua localização de alta periculosidade é atestada por Jean-Jacques Rousseau (1962, p. 272) ao afirmar, no texto “Considerações sobre o governo da Polônia e sobre sua reforma projetada em Abril de 1772,” que “a Polônia é um grande Estado cercado de Estados ainda maiores e que possuem uma grande força ofensiva devida ao despotismo e à disciplina militar”.

Ao longo dos séculos, tanto a história quanto o território da Polônia, seu povo, os poloneses (SCHILLING, p.2),

[...] foi marcada pela luta travada por eles [...] para atingir a liberdade e a independência política. Foram anos e anos de dor, de sangue e de lágrimas, que terminaram por fazer com que milhares de poloneses tivessem que abandonar o seu torrão natal para poderem ir ganhar a vida em outros cantos do mundo.

Os primeiros registros históricos escritos sobre o país datam de meados do século X, entretanto, sua história transcende os registros escritos e é atestada por provas arqueológicas encontradas até o momento, as quais permitem o estudo de tempos anteriores aos registros escritos (ARNOLD; ZYCHOWSKI, 1962, p.7). Desde então, a Polônia enfrentou inúmeras divisões e partilhas de território, invasões, guerras, ou seja, despautérios em relação à sua constituição como nação. A Primeira Partilha ocorreu em 1772 entre a Áustria, a Prússia e a Rússia, entretanto, uma centelha de esperança e recuperação territorial acendeu-se com o retorno de Tadeuz Kościuszko ao país, um dos estudantes da Academia Militar fundada, em 1768, pelo Rei Stanislaw August Poniatowski (ARNOLD; ZYCHOWSKI, 1962, p.72).



FIGURA 94 - Mapa da Primeira Partilha da Polónia, 1772.

Tadeuz Kościuszko havia ganhado fama por ter lutado, como coronel, na Guerra da Independência dos Estados Unidos ao lado de George Washington e retornou à Polónia em 1794, sendo que a Segunda Partilha havia ocorrido em 1793, entre a

Prússia e a Rússia, para dar início e liderar a insurreição contra as forças russas. Este, de acordo com Schilling (p. 13) não aceitou que

[...] 42% do território nacional fora engolido pela Rússia (que ficou com a Livônia e a Moldavia), Prússia (que anexou a Grã-Polônia, a Kujavia, Torum e Gdansk) e Áustria (Cracóvia). Kosciuszko não estava disposto a aceitar mais uma mutilação do seu país, pois reagiu ao fato de os russos ficarem com a parte mais extensa, os prussianos com a parte mais rica e os austríacos com a mais populosa.



FIGURA 95 - Mapa da Segunda Partilha da Polónia, 1773.

Entretanto, desavenças internas no levante liderado por Kościuszko, “aquele a quem Thomas Jefferson chamara certa vez de ‘o mais puro filho da liberdade’” (SCHILLING, p. 12-13), conduziram a insurreição ao fracasso e este foi ferido e feito prisioneiro pelos russos. Assim, apesar dos esforços, os demais motins foram rendidos e a Terceira Partilha foi realizada, em 1795, novamente entre Áustria, Prússia e Rússia. Com a derrocada da insurreição, a Polónia foi compelida a (SCHILLING, p.15)

[...] um longo cativo, durante os 123 anos seguintes, situação da qual ela somente se livrou ao final da Primeira Guerra Mundial, em

1918. O exemplo corajoso de Kosciuszco, todavia pairou para sempre na memória dos poloneses, que nunca deixaram de sonhar com a conquista futura da liberdade, situação que se repetiria em 1830, 1848, 1863, 1918 e, ainda, em 1980, quando da fundação do Sindicato Solidariedade.

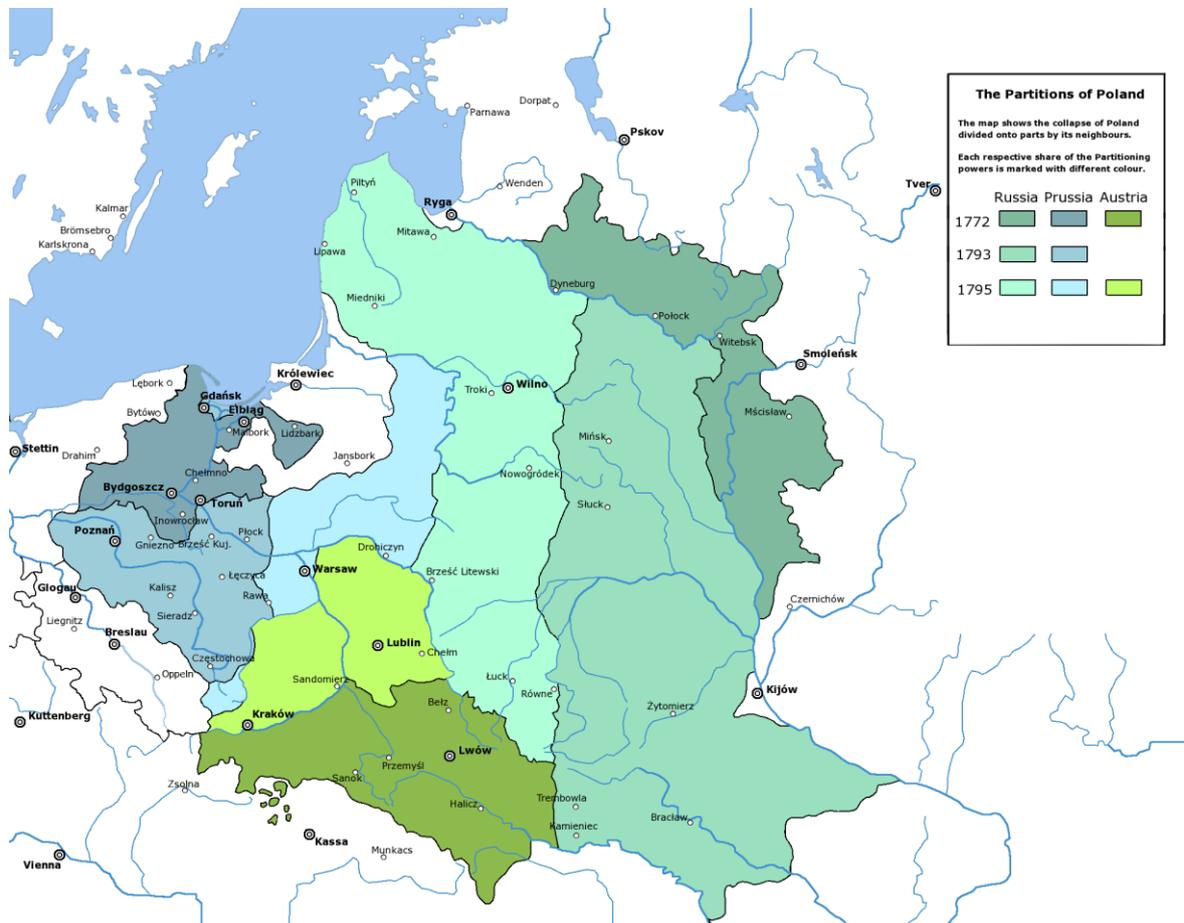


FIGURA 96 - Mapa da Terceira Partilha da Polônia, 1775.

Aidé Campello Dill (2003, p. 19-20) sintetiza o período das partilhas enunciando que

Em 1772, a Rússia, Áustria e Prússia apoderam-se de um terço do território polonês, com a intenção de fragilizá-lo. Embora um ano antes houvessem elaborado a primeira constituição, em 1793 os russos, pela segunda vez, dividem-no. No ano seguinte, ocorre a terceira divisão e as potências vizinhas anexam o restante de suas terras. Em 1795, a Polônia deixa de existir como Nação e desaparece do mapa da Europa. Entretanto, depois da Primeira Guerra Mundial, pelo Tratado de Versalhes (1919), ela recupera sua independência.

Com Napoleão Bonaparte, novamente, a faísca da esperança de liberdade polonesa converteu-se um facho luminoso, pois este vislumbrou a serventia de encorajar o

nacionalismo e patriotismo polonês em favor de sua causa, a causa francesa. A atitude de Napoleão não foi infundada, afinal Schilling (p. 15) afirma que, não à toa,

[...] legiões polonesas [...] já haviam lutado corajosamente ao lado do conquistador francês na Itália e em diversas outras oportunidades, o que fez com que ele, Napoleão, ordenasse a reorganização de um estado polonês, desaparecido no levante de 1795: o Ducado de Varsóvia. Com uma extensão de 155 mil km<sup>2</sup>, contava com uma população de 4.300.000 habitantes, defendido por 39 mil homens em armas.

Porém, como é sabido, Napoleão Bonaparte foi derrotado na Batalha de Waterloo, em 1815 e, assim, mais uma vez, o então facho luminoso da esperança de liberdade polonesa sucumbiu. A sucumbência napoleônica e, consecutivamente, polonesa, acarretou a revigoração da partilha, então, reformulada do território polonês entre Áustria, Prússia e Rússia, esta última, governando o instituído Reino da Polônia através do czar da dinastia Romanov, Alexander I (SCHILLING, p.16).

O legado deixado pelo período napoleônico, na Polônia, foi uma profunda crise econômica. Portanto, a única maneira de se recuperar da crise foi a condução do país a um remodelamento metódico, em especial, de sua economia agrícola a qual vagorosamente apontou para o capitalismo, ou seja, novos métodos de cultivo foram inseridos, como a rotação ou rotatividade de plantio (ARNOLD; ZYCHOWSKI, 1962, p. 91). Então, a reforma da agricultura deu início a uma propensão progressista nos demais setores da economia, impulsionando-os ao inevitável, a busca pelo crescimento e expansão. Assim, o governo passou a estimular a industrialização do país, fazendo com que setores como artesanato, comércio, indústria e mineração progredissem.

Alexander I, à despeito de suas promessas, ludibriou o povo e, a partir de 1820, exerceu uma política impositiva, extremamente autoritária, que foi intensificada pelo governante posterior, Nicolau I. Outras insurreições seguiram acontecendo, como a Insurreição de Novembro, desencadeada, em 29 de Novembro de 1830, já que, até o momento, nada havia se mostrado capaz de confinar a obstinação polonesa pela liberdade. Arnold e Zichowski (1962, p. 95), afirmam que

Quando a notícia do irrompimento da revolução na França e, posteriormente, na Bélgica chegaram a Varsóvia em Julho de 1830,

[...] um espírito revolucionário tomou conta da população da capital – dos jovens e do exército. O czar, então, proclamou a mobilização do Exército Polonês, junto com o Exército Russo, os quais deveriam marchar em direção ao oeste para suprimir o movimento revolucionário.<sup>12</sup>

Logo, a agremiação revolucionária ergueu-se com a ânsia de demover o o czar Nicolau I, sucessor de Alexander I, e constituir um Governo Nacional para apossar-se deste, entretanto, a reação do governo suplantou rapidamente a aspiração pela liberdade (SCHILLING, p. 17). Apesar do insucesso da tentativa, de acordo com Arnold e Zychowski (1962, p. 98),

A Insurreição de Novembro foi de grande importância para a história da nação polonesa. Ela foi uma grande escola de patriotismo e demonstrou que a luta pela independência da Polônia deve andar de mãos dadas com a luta pela libertação social dos camponeses e de outras classes oprimidas. As forças patrióticas, no entanto, eram muito fracas e ideologicamente imaturas para assumir o leme do governo das classes proprietárias, congregar toda a nação às armas e derrotar o bem equipado exército czarista.

Outra tentativa de luta pela liberdade começou a se delinear, na Polônia, no ano de 1846, ano que, segundo Arnold e Zychowski (1962, p. 116),

[...] foi um prenúncio da grande agitação que iria varrer toda a Europa em 1848 – 1849, um prólogo para os movimentos revolucionários e de independência que entraram para a história como a “Primavera das Nações”. Os povos da Europa Ocidental se esforçaram para ganhar liberdades democráticas e para eliminar, de suas vidas, através de uma revolução, todos os resquícios do feudalismo. As nações subjugadas ligaram este programa revolucionário com a luta pela libertação nacional. Neste movimento, de escala europeia, a causa polonesa foi de importância central.<sup>13</sup>

Dois anos depois, em 1848, um vasto número de emigrantes poloneses lutou, lado a lado, com as massas revolucionárias na França, Itália, Áustria, Alemanha, Hungria e

---

<sup>12</sup> Tradução do autor, no original: When the news of the outbreak of revolution in France and later in Belgium came to Warsaw in July 1830, a revolutionary spirit swept over the people of the capital – the youth and the army. The tsar then proclaimed mobilization of the Polish Army which, together with the Russian Army, was to march westward to suppress the revolutionary movement.

<sup>13</sup> Tradução do autor, no original: Was a harbinger of the great upheaval which was to sweep across Europe in 1848 – 1849, a prologue to the revolutionary and independence movements which were to go down in history as the “Springtime of Nations”. The people of West Europe strove to gain democratic freedoms and to eliminate from their life all remnants of feudalism through revolution. The subjugated nations linked this revolutionary programme with the struggle for national liberation. In this European-wide movement the Polish cause was one of the central importance.

Romênia (ARNOLD; ZYCHOWSKI, 1962, p. 123). Jan Kieniewicz (2007, p.63) afirma que

[...] durante a Primavera dos Povos, os poloneses participavam das lutas em todas as partes, sempre pensando que isso poderia contribuir para a causa da liberdade em sua Pátria. A liberdade lhes parecia indivisível. Estavam presentes em todas as barricadas européias, enchiam todas as prisões.

A parte da Polônia sob ocupação da Áustria e da Prússia ingressou na era do capitalismo, entretanto a parte sob domínio dos czares, não afetada pela “Primavera das Nações”, ingressava rapidamente em uma crise do sistema feudal absolutista. (ARNOLD; ZYCHOWSKI, 1962, p. 125). Após alguns anos de aparente tranquilidade para os governos dominantes (ARNOLD; ZYCHOWSKI, 1962, p. 126-127),

[...] a ideia de independência amadureceu entre os círculos de intelectuais que não estavam ligados à burguesia, entre estudantes e artesãos. A iniciativa veio, em primeiro lugar, dos estudantes da Academia de Medicina, da Escola Agrícola e da Escola de Belas Artes e outras instituições de ensino superior. [...] Finalmente, organizações clandestinas independentes foram formadas. Suas atividades começaram em 1859, quando as vitórias do povo italiano, liderado por Giuseppe Garibaldi, derão origem a novas esperanças e revigoraram os movimentos libertários na Europa.<sup>14</sup>

Em paralelo a esta aparente calma, na segunda metade do século XIX, uma nova força se delineava na Europa, o Reich alemão. A partir de 1870 a Alemanha já iniciara a pensar em dominar o mundo e, para estes planos, historiadores alemães criaram conceitos tais como pan-germanismo, missão histórica e superioridade racial. Em 1872, ano do centenário da primeira partilha da Polônia, Otto von Bismarck, ainda em seu primeiro ano de mandato como o primeiro chanceler alemão, foi o motivador, juntamente com os demais monarcas dos poderes de ocupação da Polônia, de uma campanha conjunta para exterminar a nacionalidade polaca. Assim, na parte da Polônia dominada pela Prússia, inaugurou-se uma violenta política anti-polonesa (ARNOLD; ZYCHOWSKI, 1962, p. 135).

---

<sup>14</sup> Tradução do autor, no original: [...] the idea of independence matured among those circles of intellectuals who were not linked with bourgeoisie, among students and artisans. The initiative came, in the first place from student of the Medical Academy, the Agricultural School, the School of Fine Arts and other institutions of higher learning. [...] Finally, clandestine independence organizations were formed. Their activities began in 1859, when the victories of the Italian people led by Giuseppe Garibaldi gave rise to new hopes for invigourating the liberation movements in Europe. Garibaldi became the hero of Warsaw youth and town poor.

Com esta política anti-polonesa, iniciou-se um processo de germanização da Polônia, em 1866, tendo como alvos iniciais as escolas secundárias, o ensino superior e, em parte, as escolas primárias, para depois, em 1876, tornar o alemão a língua exclusiva dos poderes administrativo e judiciário. Segundo Arnold e Zychowski (1962, p.135-136),

Ao mesmo tempo, todos os nomes polacos de localidades, ruas, etc. foram alterados. Em documentos legais todos os nomes e sobrenomes poloneses foram germanizados. [...] Hinos religiosos, livros de orações e sermões em língua polonesa foram proibidos. [...] Por volta de 1885, uma nova fase da política de germanização, conhecido como *Kulturkampf*, foi iniciada. [...] por causa de um suposto "enfraquecimento das influências alemãs." Seu slogan era germanização total. O historiador, Heinrich Treitschke, "justificou" a necessidade de tal germanização e falou dos "nobres" objetivos nacionais de uma "cultura superior". Já em 1872, Bismarck exigiu que todos os polacos que não eram cidadãos alemães fossem deportados da Polônia ocupada pela Prússia e, em 1885, ele emitiu uma ordem de expulsão de todos os poloneses do território do Reich. Como resultado, cerca de 30 mil poloneses foram obrigados a deixar a Pomerânia, a Prússia Oriental e a Silésia. Em setembro de 1897 outro decreto foi emitido, eliminando completamente o uso da língua polonesa de escolas na Silésia, Pomerânia e Wielkopolska. As repressões contra a imprensa polonesa e várias sociedades educacionais foram afiadas. Crianças em idade escolar que se recusavam a falar e rezar em alemão foram brutalmente açoitadas. [...] Os pais que defendiam seus filhos eram levados a julgamento e muitos foram condenados a longas penas de reclusão.<sup>15</sup>

Kieniewicz (2007, p. 53) assegura que

[...] a luta pela Polônia, assim como pela sobrevivência cotidiana do polonismo configurava-se, sob as diversas dominações, de maneira diferenciada pelas circunstâncias. [...] Devemos pensar como, de uma maneira geral, foi possível a sobrevivência em circunstâncias tão desfavoráveis.

---

<sup>15</sup> Tradução do autor, no original: At the same time all Polish names of localities, streets, etc. were changed. In legal documents all Polish names and surnames were Germanized. [...] Religious hymns, prayer books and sermons in the Polish language were forbidden. [...] Around 1885, a new phase of Germanization policy, known as *Kulturkampf*, was initiated. [...] because of an alleged "weakening of German influences." Their slogan was total Germanization. The historian, Heinrich Treitschke, "justified" the need for such Germanization and spoke of the "noble" national aims of a "higher" culture. Already in 1872 Bismarck demanded that all Poles who were not German citizens be deported from Prussian-occupied Poland and in 1885 he issued an order expelling all such Poles from the territory of the Reich. As a result, some 30,000 Poles were compelled to leave Pomerania, East Prussia and Silesia. In September 1897 another decree was issued completely eliminating the use of the Polish language from schools in Silesia, Pomerania and Wielkopolska. The repressions against the Polish press and various educational societies were sharpened. School children who refused to speak and pray in German were brutally flogged. [...] Parents who defended their children were brought to trial and many were sentenced to long terms of imprisonment.

Próximo do fim do século XIX, houve um grande movimento migratório de camponeses para a Europa Ocidental e, principalmente, para as Américas do Norte e do Sul. Este período, segundo Arnold e Zychowski (1962, p. 144-146), foi de

[...] caráter econômico. Este foi permanente e sazonal. Houve várias causas para essa migração – a difícil situação material dos camponeses, artesãos e, em parte dos trabalhadores [...], a fome de terra [...], a política de extermínio seguida pelas autoridades prussianas ou, simplesmente, a busca por melhores condições de trabalho e salários mais elevados. [...] A grande onda da emigração econômica polonesa foi para o Brasil. Os começos deste emigração remontam à 1870, quando o governo brasileiro destinou créditos aos imigrantes que se estabelecessem em fazendas. As primeiras colônias de imigrantes poloneses foram estabelecidas no Paraná, onde a metade da terra arável tornou-se propriedade de camponeses poloneses que cultivavam chá – erva-mate. [...] A "febre brasileira" afetou centenas de milhares de poloneses, muitos dos quais foram vítimas de várias doenças e epidemias locais. Poloneses também foram para o Rio Grande do Sul e Santa Catarina.<sup>16</sup>

O polonês imigrante é, segundo Dill (2003, p. 21-22),

Atraído pelas vantagens apontadas pela política governamental brasileira que pretende fixá-los na terra [...]. O governo brasileiro pretende formar colônias que possibilitem o desenvolvimento econômico, promete-lhes terras em abundância, casa, alimentação e lhes acena com uma vida melhor, mas o polonês encontra o país passando por muitas mudanças. [...] As alterações de ordem social são decorrentes da abolição da escravidão, da instalação da ordem republicana, do crescimento das camadas médias urbanas e da imigração de trabalhos livres que deveriam atender à demanda de braços na agricultura e na indústria nascente.

A imigração para o Rio Grande do Sul, iniciada na época de mudança do Império para a República, compreendida economicamente do ponto de vista daquele que acolhe o imigrante, enquadra-se como um artifício para o fortalecimento da instância produtiva. Além disto, a abertura imigracional foi apoiada pelo Governo Federal como maneira de dar impulso ao alvejamento do contingente populacional brasileiro, colonizar as terras

---

<sup>16</sup> there began a period of migration of an economic character. This was both permanent and seasonal. There were various causes for this migration – the difficult material situation of the peasantry, artisans and in part of the workers (Silesia), land hunger (Galicia), the extermination policy pursued by the Prussian authorities or simply a search for better working conditions and higher pay. [...] A large wave of the Polish economic emigration went to Brazil. The beginnings of this emigration go back to 1870 when the Brazilian government allotted credits to immigrants who settled on farms. The first colonies of Polish emigrants were established in Parana where half of the arable land became the property of Polish peasants who cultivated tea – yerba maté. The "Brazilian fever" affected hundreds of thousands of Poles many of whom fell victim to various local diseases and epidemics. Poles also went to Rio Grande do Sul and Santa Catarina.

vagas do sul e suprir com labor remunerado a carência de mão-de-obra escrava (DILL, 2003, p.22-23).

Enquanto Schilling (p.24) afirma que “os poloneses sentiram nas suas costas os flagelos de todos os tipos de chicote sem que isso afetasse do horizonte deles a esperança de se verem algum dia verdadeiramente livres”, Miodunka (2001, p.9) ressalta que “em fins do século XIX e começo do século XX, encontravam-se no Brasil milhares de emigrantes poloneses, conduzidos até aqui pela esperança”. Esperança de um destino melhor nesta nova “terra prometida”, terra que no imaginário do imigrante, segundo o autor (MIODUNKA, 2001, p.9), era uma “terra donde jorram o leite e o mel”. Então, a partir deste contexto, deduzo, inicialmente, que a imigração de meus tataravôs maternos foi decorrente da migração de caráter econômico, afinal, segundo a lista de passageiros do vapor que os trouxe para o Brasil, estes eram agricultores, ou seja, camponeses.

De alguma forma, pode haver ocorrido influência ou não da política anti-polonesa, porém, fazer esta afirmação exigiria suplementação documental à qual, durante o período de pesquisa, não obtive acesso. Quanto ao período inicial da imigração polonesa, Ademir José Knakevich Grzeszczak (2009, p. 9), constata que

[...] os imigrantes se preocuparam em desmatar sua colônias e construir suas casas de pau-a-pique, plantar as primeiras lavouras e garantir os meios mais elementares da subsistência de suas famílias, mas as dificuldades de isolamento, de falta de recursos e de perspectivas de melhoria de vida ficaram evidentes. Tendo em vista que a grande parte dos poloneses foi direcionada a colônias em terreno acidentado, sem estradas, em locais de mata fechada, pode-se imaginar que não foram fáceis os primeiros destes que vinham de terras em geral planas na Polônia, em terreno limpo, hpa trabalhado há séculos com arado.

Andrzej Dembicz (2007, p. 135), ao buscar responder questionamentos autoimpostos em torno de quem eram os imigrantes poloneses e de onde estes haviam se originado, responde que “a grande maioria dos imigrantes tinha descendência rural e chegavam ao Brasil das terras situadas na Polônia do sul e do leste”. Quanto à vinda de meus antepassados como russos, ou melhor, de uma região da Polônia dominada pela Rússia, Dembicz (2007, p.136) sustenta que na Rússia, apesar de uma política anti-emigracional extremista, ocorria a emigração de aldeias em sua totalidade, esta,

facilitada pela corrupção generalizada. O autor (DEMBICZ, 2007, p. 137), também determina que o período compreendido entre 1870 e 1914 constituiu “a primeira fase da imigração maciça, de caráter econômico, principalmente rural”.

Dembicz (2007, p. 138-139), comenta também que o período de maior abundância de imigrantes provenientes de terras polonesas, de 1890 a 1894, denomina-se “Febre Brasileira”, sendo este período no qual meus tataravôs aportaram no Brasil, compondo o montante de 62.786 poloneses desembarcados nestes quatro anos. Em relação aos demais intervalos imigratórios, têm-se de a chegada de 8.080 poloneses de 1871 a 1889, 6.600 poloneses de 1895 a 1900 e 24.730 poloneses de 1901 a 1914. Assim sendo, somando-se o número de imigrantes de todas as levas ou ondas imigratórias tem-se o total de 102.196 imigrantes poloneses recebidos em terras brasileiras.

Zdzislaw Malczewski SChr (2007, p. 170) especifica que

Nos anos 1890 – 1894 vieram ao Rio Grande do Sul 27 mil imigrantes poloneses. [...] Segundo alguns dados estatísticos, até a eclosão da I Guerra Mundial o número de poloneses no Rio Grande do Sul chegava a 39 mil pessoas. [...] No Estado do Rio Grande do Sul surgiu uma concentração bastante grande de colônias polonesas nas regiões de Lagoa dos Patos, Caxias, Ijuí.

Dembicz (2007, p. 147) indaga-se se há legitimidade em torno de uma dúvida sobre a quantidade de pessoas de origem polonesa no Brasil, haja vista que os poloneses atravessaram um extenso e múltiplo processo de desenvolvimento e união com o Brasil. Para resolver-se, o autor (DEMBICZ, 2007, p. 148) afirma que

Partindo do número de mais de 100 mil imigrantes chegados até 1920, e aplicando a forma estatística mais simples de estimação do crescimento da população, considerando-se a taxa média de crescimento da população brasileira, no período dos últimos oitenta anos, não incorreremos em grande erro, se dissermos que, no momento presente, o número geral da população de origem polonesa deve oscilar entre 1,5-2 milhões de pessoas.

Zdzislaw Malczewski SChr (2007, p. 171) traz uma estimativa detalhada quanto ao montante de habitantes do Rio Grande do Sul de descendência polonesa ao sustentar que

[...] na década de 1970 a população de descendência polonesa no Estado do Rio Grande do Sul chegava a 256 mil. Se admitir-mos que – até pouco tempo – o Brasil dobrava o número de habitantes a cada 17 anos, com base nesse cálculo podemos definir o número de pessoas de descendência polonesa nesse Estado em cerca de 640 mil pessoas.

Por conseguinte, a indagação de Dembicz engendra, em mim, o questionamento sobre pertencer ou não à “população de origem polonesa”, já que não descendo unicamente de imigrantes poloneses, mas de uma miscigenação destes com a população previamente firmada na cidade de Rio Grande/RS, fundada em 19 de fevereiro de 1737. A população de Rio Grande foi formada primordialmente por açorianos, espanhóis e portugueses, contudo, a linhagem riograndina da qual descendo não foi traçada por se desviar do levantamento das possíveis origens e desvanecimento do sobrenome *Ceglinski* e o não recebimento do sobrenome *Cardoso*. Todavia, Dembicz (2007, p. 148) traz em coleção que

Só esta cifra nada nos diz quando se trata de sua identidade. Pois, desde há dezenas de anos existem as mais diversas formas de atuação. Num extremo, são meios nos quais é cultivado certo tipo de endogamia étnica e uma tradição de polonismo vinda dos avós e dos pais, devidamente cultuada e transmitida de uma geração a outra; noutro lado, total fusão nos meios locais e plena integração biológica e cultural, inclusive com desconhecimento dos antecessores poloneses. Ente esses dois extremos situa-se um enorme número de todas outras possibilidades e justamente essas predominam.

É em algum ponto entre os dois extremos exemplificados por Dembicz em que me encontro, já que não derivo nem de uma endogamia étnica nem de seu contrário, um alheamento natural ao passado. Por isso, por estar alocado nessa escala de matizes inespecíficas, afirmo-me como um integrante da população de origem polonesa, independente do cálculo ou somatório obtido por estimativas e cruzamentos étnicos, os quais não menosprezo, mas que coloco à parte por divergirem do âmago desta pesquisa. Afirmação esta ratificada por Dembicz (2007, p. 148) através da exposição de que

Assim, deve-se afirmar que somos tantos quantos nos consideramos como possuidores de raízes polonesas e herdeiros da tradição polonesa. Para que assim seja, não se tem inclusive de falar polonês. Basta a convicção e a curiosidade de conhecer aquilo que existe do que foi herdado dos antecessores poloneses no Brasil e na Polônia.

Como a fase compreendida de 1890 a 1894 foi a de maior abundância emigratória para o Brasil, Dembicz (2007, p.138-139) lembra, também, que proporcionalmente emigraram outras formações étnicas, entre elas os judeus. Com isto, suscita-se mais uma hipótese, a possibilidade de meus antepassados ou serem judeus ou terem origem judaica, levando em consideração que as datas de imigração judaica na Polônia não são definidas, sendo apenas estimadas e que as informações concernentes à eles remontam ao século XIX. As datas estimadas da imigração judaica remontam aos séculos XI, XII e XIII, tendo como alicerce o ano de 1264, e são confirmadas por fatos históricos como a permissão da liberdade de culto, a posse de negócios e terras aos praticantes da fé judaica (CHAZIT HANOAR HADROM AMERICAIT).

Quanto as razões para imigração judaica para a Polônia estão as Cruzadas e a perseguição dos judeus na Boêmia, porém, se considerado o registro dos passageiros do vapor Rhein, meus antepassados desembarcaram no Brasil como russos. Assim, a nacionalidade de desembarque faz erigir a hipótese de que, caso fossem judeus, seriam judeus residentes em território polonês sob o jugo da Rússia. Quanto à presença judaica no território atualmente denominado russo, esta remete significativamente ao século VIII, no qual o judaísmo apresentava grande prestígio (CHAZIT HANOAR HADROM AMERICAIT). Porém, ao longo dos séculos, tal como na Polônia, a receptividade à etnia judaica encarou oscilações decorrentes das posturas políticas adotadas por seus governantes, abrangendo da gratidão e prestígio à conversão obrigatória e expulsão.

Designar, com precisão, se meus ascendentes eram ou não eram judeus reivindica pesquisa e tempo hábeis superiores ao disponibilizado à pesquisas de Mestrado, porém, em via destes obstáculos resta, somente, conjecturar à cerca da incerteza. Uma parcela das fontes pesquisadas, por um lado, induz a crer que eles eram judeus, já que a Polônia fora destino de rotas migratórias seculares e país de maior concentração judaica da Europa tendo, em seu território, a partir do ano de 1880, um notável crescimento da população judaica. De três mil e seiscentos judeus (4,5% da população), em 1781, para duzentos e dezenove mil judeus em Varsóvia (33,9% da população), em 1897 (ULMAN, 2007), de um total de seiscentos e oitenta três mil e setecentos habitantes na cidade (POPULATION STATISTICS, 2006). Para esta

comparação é considerado o número total de judeus em todo o território polonês, o qual atingia a marca de um milhão e trezentos mil, em 1897 (ULMAN, 2007), de uma população totalizada em nove milhões quatrocentos e dois mil e trezentos habitantes no mesmo ano (13,82% d população) (POPULATION STATISTICS, 2006).

Em contraponto a esta possibilidade, a Polônia cristianizou-se no ano de 966 com o batizado do seu primeiro rei coroado, o Duque da Polônia, Mieszko I (DILL, 2003, p. 18). Esta fato, inicialmente político, tornou a Polônia um país onde, até o presente, os seguidores da Igreja Católica Apostólica Romana prevaescem se comparados a outras fés. Dados de 2002 (CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY, 2013) indicam a fé Católica Romana com 89,8% de adeptos e, aproximadamente, 75% de praticantes, Ortodoxa com 1,3%, Protestante com 0,3%, Outros com 0,3% e Não especificada com 8,3%. Estes confrontos estatísticos mostram-se problemáticos, pois, aparentemente, não condizem com a fidedignidade religiosa dos habitantes do país, já que em 2007 a população judaica fora oficialmente contabilizada em cinco mil, sendo que os próprios judeus a estimavam em cerca de trinta mil (ULMAN, 2007), outra fonte esma que a população judaica polonesa oscila entre cinco e vinte mil habitantes de um total de trinta e oito milhões cento e quinze mil (WORLD JEWISH CONGRESS, 2013) contra os trinta e oito milhões trezentos e oitenta e três mil oitocentos e nove.

Há de se considerar, também, o registro como russos na lista de passageiros, um forte indicativo de que meus antecedentes poloneses, judeus ou não, eram habitantes do território polonês tomado pela Rússia. Desde o século XVIII, a maior parte de judeus poloneses residia em *Shtetls*, ou seja, solo polonês absorvido pelos russos, devido a repulsa de Catarina II, a Grande, a qual os submeteu a levar uma vida restrita aos *Shtetls*, sem autorização para deslocamentos às urbes, sendo que, em 1885, mais de quatro milhões de judeus habitavam à Rússia (CHAZIT HANOAR HADROM AMERICAIT).

Além disso, as fontes pesquisadas sobre a imigração judaica, quer no Brasil, quer no Rio Grande do Sul, demonstraram-se contraditórias e, conseqüentemente, inconclusivas. O ano de 1904 é considerado o ano oficial da imigração judaica para o Rio Grande do Sul, promovida pelo Barão Moritz von Hirsch, via *Jewish Colonization*

*Association*, instituição fundada pelo mesmo em setembro de 1891 (FRISCHER, 2010, p. 6). Assim, como durante o decurso desta pesquisa não houve nenhuma fonte assertiva quanto à cidade de procedência ou religião, justamente por não serem determinantes, mas complementares, à investigação realizada, optei por não estancá-las, deixando fluídas e sujeitas à devaneios hipotéticos.

Independente da cidade de procedência e da crença, os apontamentos de Maria Catarina da Maia da Silva e Carmen Helena Braz Mirco (1987, p.18), confirmam que a vida de meus antepassados para Rio Grande/RS coincidiu com o início da imigração polonesa na cidade, no ano de 1890, quando

[...] começaram a desembarcar no porto do Rio Gande os primeiros imigrantes poloneses vindos diretamente da Europa. Como a maior parte eram lavradores, foram encaminhados para as colônias. Aqueles que manifestaram o desejo de permanecer na cidade ficaram exercendo as suas profissoes de origem, tais como: carpinteiros, ferreiros, pedreiros ou mecânicos.

As autoras afirmam (1987, p. 18), também, em concordância com parte das observações de Arnold e Zychowski (1962, p. 144-146), que

Devido às perseguições aos poloneses no século XIX na Europa, novas ondas de imigrantes vieram para o Brasil, e aportaram na cidade do Rio Grande em busca de melhores condições de vida. Devido aos seus conhecimentos artesanais foram aproveitados em indústrias têxteis onde demonstraram sua dedicação ao trabalho e a alta capacidade técnica. Os mecânicos encontraram colocações nas oficinas portuárias, ferroviárias e na Usina Elétrica. Em pouco tempo estes imigrantes estavam participando da vida econômico desta cidade que os acolheu.

Portanto, pode-se vislumbrar as condições iniciais enfrentadas por meus familiares e por seus demais conterrâneos que aportaram em minha cidade natal. Miodunka (2001, p. 9), após enfatizar o caráter esperançoso e otimista da imigração, expõe que, passado o entusiasmo inicial,

Os emigrantes precisaram “domesticar” uma nova realidade, o clima tropical, a natureza, as pessoas, sua língua e cultura. A diferença do clima, da natureza, das pessoas tornou essa domesticação um processo longo e doloroso. Que levou porém a ligações diretas com os outros habitantes do Brasil: índios, negros e descendentes de imigrantes europeus.

Diante dos obstáculos por eles encontrados, surgiu o ímpeto de se congregar e, como resultado desta carência, a criação de uma sociedade. Com isto, Grzesczak (2009, p. 9) afirma que

[...] a criação de sociedades foi uma forma encontrada por estes imigrantes tão afastados de sua terra natal, de seus costumes, em um país de língua tão diferente, de agrupar os seus patrícios e de estabelecer relações sociais. Além disso, as sociedades estiveram em geral ligadas à criação e manutenção de escolas, o que esteve sempre entre as prioridades dos imigrantes poloneses, mesmo que fossem apenas rudimentos de leitura, escrita e matemática.

Grzesczak (2009, p.10) ressalta que

As sociedades eram em geral responsáveis pela manutenção de uma escola para prover a educação das crianças da comunidade, geralmente bilíngue e pela organização e construção de uma capela, mas também cabia à sociedade organizar a mocidade que deixara de frequentar a escola, através de coros, peças teatrais amadoras e outras atividades recreativas e esportivas, além de zelar pela cultura geral da comunidade, com a organização de uma biblioteca com livros e almanaques vindos da Polônia.

Já Dembicz (2007, p.148-149) denota,

Certo é que o homem faminto não faz milagre, pois luta pela sobrevivência. Assim, após se refazerem do primeiro choque provocado pelo meio e pelas condições alheias em que os colonos foram inseridos, quando já estavam seguros da sobrevivência, enquanto os seguintes grupos, após 1890, chegavam enriquecidos pelas experiências dos antecessores, começou a ser conduzido o “trabalho orgânico” – insistente, lento, mas conseqüente – em favor da preservação do nível cultural trazido da Polônia, sua elevação e criação de novos valores.

Quanto à preservação do nível cultural, Dembicz (2007, p. 149) assegura que

As primeiras formas de continuação das tradições e, ao mesmo tempo, formas de desenvolvimento cultural, foram a igreja e a escola. Após a construção da capela ou igreja, os colonos passavam, habitualmente, a organizar a escola. [...] No início, os professores eram recrutados entre os próprios habitantes. [...] O terceiro elemento da continuação das tradições e criação de acervo cultural próprio era a fundação de entidades culturais, esportivas, círculos musicais e de canto.

Não à toa, na cidade de Rio Grande, encontra-se em atividade, até o presente momento, a Sociedade Cultural Águia Branca fundada em cinco de julho de 1896, a

qual nasceu com propósitos beneficentes e recreativos e chamava-se, inicialmente, Sociedade Polonesa Água Branca (*Towarzystwo Polskie Białego Orła*). Grzesczak (2009, p. 10), sobre as sociedades nas colônias do interior, acrescenta que

[...] devido à situação de isolamento, o papel das sociedades foi fundamental para a comunidade polonesa, congregando os elementos étnicos em torno de atividades sociais, recreativas, educacionais e outras de fundamental importância para a manutenção da identidade e para o desenvolvimento da comunidade.



FIGURA 97 - Vista Aérea da localização da Sociedade Cultural Água Branca.

Grzesczak (2009 p. 9) aponta a segunda vinda de Stanislaw Klobukowski ao Brasil, de 1895 a 1898, como desencadeadora do que o autor chama de “grande impulso associativo”. Pois, nos três anos de duração de sua expedição, percorreu quase que completamente todos os centros poloneses firmados na Argentina, região Sul do Brasil e Uruguai. Além de percorrê-los, Klobukowski amparava-os diante de adversidades e os instigava a fundar agremiações e sociedades. Silva e Mirco (1987, p.18) atestam que, os imigrantes poloneses em Rio Grande, para além

[...] de seu desejo de se manterem em terra estranha, procuraram com seus poucos recursos fundar dois ou três anos após, uma escola para seus filhos – o seu nível cultural e o espírito associativo podiam ser considerados até bastante elevados para a época.



FIGURA 98 - Vistas da Sociedade Cultural Água Branca – Rua Marechal Deodoro, 613.

À sociedade fundada, somou-se, então, a escola, também chamada Água Branca, um periódico chamado *Avante* (*Naprzód*), o primeiro jornal em língua polonesa editado no Estado, um agrupamento de escoteiros e uma associação esportivo-educativa, Junak,

fundados, respectivamente, em 1905, 1923 e 1924 (SILVA; MIRCO, 1987, p. 18). Grzesczak (2009, p. 11) salienta que mesmo que o vocábulo *sociedade* esteja associado ou refira-se à noção de entretenimento, lazer ou passatempo, sobretudo nos anos iniciais da imigração polonesa, essa definição não era aplicável ou condizente com a realidade. Isto, pois as sociedades caracterizavam-se por serem dotadas de um cunho educativo, por desenvolverem atividades intelectuais e culturais como a manutenção de escolas e bibliotecas, para as quais o Estado não provia recursos.

Consta que os poloneses que se radicaram na cidade do Rio Grande eram provenientes da região Sul da Polônia, entretanto, a discriminação de suas cidades originárias não foi encontrada durante a pesquisa. Porém, é sabido que estes se instalaram no bairro atualmente conhecido como Cidade Nova, principalmente no entorno da Sociedade e, também, nas ruas Cristóvão Colombo, Major Carlos Pinto, Padre Feijó e Tiradentes (SILVA; MIRCO, 1987, p. 18-19). Há grandes chances de que os poloneses radicados em Rio Grande sejam oriundos da Galícia, também chamada de Pequena Polônia, maior região formadora da porção sul do país e, em concordância com Jan Kieniewickz (2007, p. 59), “uma área de miséria campesina e fonte de emigração econômica”.

Incoincidentalmente, o endereço habitado por meus avós maternos, Mathilde Ceglinski Cardoso e Jorge Cardoso, também integra o entorno Sociedade, pois residiram à Rua Moron, número 520, casa onde minha mãe e suas irmãs, minhas tias, nasceram e cresceram até a idade adulta. Surpreendentemente, durante a realização desta pesquisa genealógico-histórica, deparei-me por duas vezes com o nome de meu tataravô materno – uma vez completamente brasileiro, Benedito Ceglinski, e outra, parte brasileiro, parte polonês, Benedito Cegliński – entre os nomes dos fundadores e primeiros sócios da atual Sociedade Cultural Águia Branca. Seu nome figura, respectivamente, nos seguintes textos de Grzesczak (2009, p. 10) e Silva e Mirco (1987, p. 19)

Seguindo viagem em direção ao Rio da Prata, a comitiva de Klobukowski passou por Rio Grande, onde organizou uma das poucas sociedades que ainda se mantém vivas hoje. Denominada atualmente de Sociedade Cultural Águia Branca, foi fundada em 05/07/1896 sob o nome de Towarzystwo Orzel Bialy (Sociedade Águia Branca) pelos imigrantes poloneses Adolpho Czempik, José

Paulinski, Stanislaw Leszczynski, Carlos Ruzycski, Leonardo Grabowiecki, Ignácio Swiatkiewicz, Francisco Buckowski, Francisco Krezeminski, Antonio Wlodarski e **Benedito Cegliński**, cujo objetivo era prestar apoio material, religioso, escolar, cultural e recreativo aos poloneses que chegavam na região. (Informações obtidas em <[http://www.sociedadeaguibranca.com.br/index\\_arquivos/Page351.htm](http://www.sociedadeaguibranca.com.br/index_arquivos/Page351.htm)>, acessado em 17/07/2009.)

A Sociedade Águia Branca foi fundada na cidade do Rio Grande, RS, no dia 5 de julho de 1896. Tendo como primeiros sócios e fundadores os Senhores: Dr. Stanislaw Kłobukowski, Adolfo Crempik, José Pawliński, Stanislaw Leszczyński, Carlos Rózycki, Leonardo Grabowiecki, Ignácio Światkiewicz, Francisco Bukowski, Francisco Krzemiński, Antonio Wtodarski e **Benedito Cegliński**.



FIGURA 99 - Vista Aérea da localização da primeira residência de meus avós maternos, minha mãe e minhas tias – Rua Moron, 520.

Quanto a esta sociedade específica, Silva e Mirco (1987, p. 19) relatam que

O seu primeiro nome foi “Sociedade Polonesa Águia Branca”, passando em 1938 por determinação do governo brasileiro, Estado Novo de Getúlio Vargas, a chamar-se “Sociedade Águia Branca”. Antes desta determinação do governo, só eram aceitos como sócios, poloneses e seus descendentes, isto por mais de quarenta anos, sendo que esta sociedade manteve sempre suas tradições

polonesas, neste período, com teatros jovens e adultos, colégios, reuniões sociais, tudo dentro do sistema e língua polonesa. [...] Em 1965, A Sociedade novamente trocou de nome passando a chamar-se Sociedade Cultural Águia Branca, nome que permanece até os dias atuais.

Grzesczak (2009, p. 11-12) conclui que é inegável a notoriedade das sociedades ao servirem como exemplos de constituição social focado na colaboração e arranjo comunitário em busca da resolução de questões cotidianas em solo pouco explorado, assim como constituintes de uma atmosfera propícia à sensação de pertencimento social semelhante aos padrões poloneses. Assim como, também é inegável a dedicação das lideranças nas sociedades, as quais propeliram os demais membros da comunidade a darem continuidade à iniciativa destes. A Sociedade Cultural Águia Branca completou, em 2012, 116 anos e seu aniversário, juntamente com um breve histórico no qual, mais uma vez consta o nome abasileirado de meu tataravô materno, foi noticiado no periódico matutino (JORNAL AGORA, 2012) com o seguinte texto:

A formação do núcleo polonês na cidade do Rio Grande, data de 1890. Desde quando a etnia polonesa (imigrantes) estabeleceu-se em Rio Grande, procurou se agrupar e fundar uma sociedade. Isto aconteceu no dia 5 de julho de 1896, conforme ata que se encontra junto à biblioteca da sociedade. Neste ano (1896) percorria o Estado do Rio Grande do Sul, o dr. Stanislaw Klobukoski, na qualidade de enviado especial da “Sociedade de Proteção Mundial dos Imigrantes” (Polônia). Quando de sua chegada a Rio Grande a 19 de maio de 1896, liderou um grupo de patrícios e fundou então a 5 de julho do mesmo ano a Sociedade Águia Branca (Towarzystwo Orzel Biały), indo depois para Pelotas. [...]. Outros nomes constam nos registros da época da fundação: **Benedito Ceglinski**, Antonio Wlocarski, Stanislaw Leszczynski, Josef Pawlinski, Francisco Budkowski, Leonardo Grabowiecki, Adolpho Czempick, Francisco Krezeminski, Carlos Ruzycycki e Ignácio Swiathiewicz. O nome primitivo de fundação era Sociedade Polonesa Águia Branca.

A 29/10/1938 teve seu nome alterado para Sociedade Águia Branca, e a 22/06/1965, passou a denominar-se Sociedade Cultural Águia Branca. A princípio o quadro social era restrito para poloneses e seus descendentes. Com a formulação de seu novo estatuto (1965) passou a ter sócios, não levando mais em conta as origens étnicas. Os objetivos da Sociedade foram e são socioculturais, dando ênfase à divulgação e conhecimento da cultura polônica-brasileira, no que se refere ao idioma, arte, esporte e recreação, tradição etc. [...].

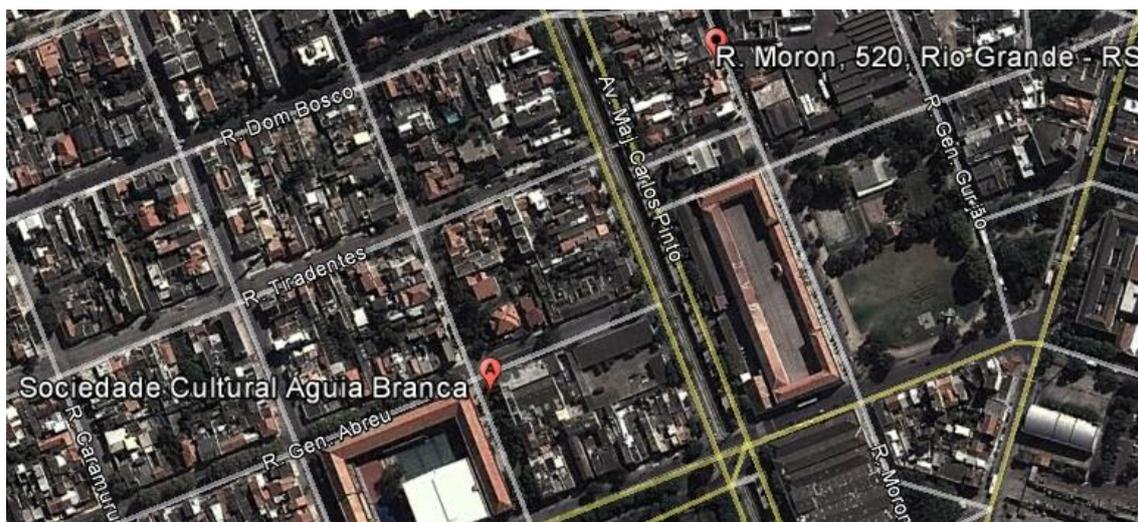


FIGURA 100 - Vista Aérea da proximidade da Sociedade Cultural Águia Branca e Rua Moron, 520.



FIGURA 101 - Vista Aérea da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora e da Sociedade Cultural Águia Branca.

Por ventura ou não, próxima à Sociedade Cultural Águia Branca há a Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora, onde, por ter residido há dois quarteirões e meio de distância da mesma, na Rua Visconde do Rio Grande, foi realizada minha Primeira Comunhão/Eucaristia. Silva e Mirco (1987, p. 19) afirmam que “junto o Colégio Liceu Salesiano Leão XIII, os padres poloneses fundaram a Igreja Nossa Senhora Auxiliadora”. Diante do exposto, encerra-se a averiguação necessária à consciência de determinado quinhão de meu histórico familiar para a continuidade da pesquisa e prática artística.



FIGURA 102 - Igreja-Matriz da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora.



FIGURA 103 - Vista Aérea da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora, Rua Moron, 520, e Sociedade Cultural Águia Branca.

1.3. P.I.C.C.R.V. (CERTIDÃO I, CERTIDÃO II E CERTIDÃO III)

  
República Federativa do Brasil  
Estado do Rio Grande do Sul  
RIO GRANDE

Cartório do Registro Civil – 1a. Zona  
Nascimentos - Casamentos - Óbitos  
PODER JUDICIÁRIO

**CERTIDÃO DE NASCIMENTO**

CERTIFICO, que as folhas 34 v.- do livro número A- 17 .- sob n.º 17172 de Registros de Nascimentos, foi lavrado o assento de PAULO IVAN RODRIGUES VEGA JÚNIOR.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x nascido ao s dez (10) .- de fevereiro .- de mil novecentos e oitenta e sete (1.987).x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x em esta cidade, no Hospital da Beneficência Portuguesa.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x às 20:15 .- horas, do sexo masculino .- filh.o de Paulo Ivan Rodrigues Vega e de Esleara Maria Cardoso, naturais= deste Estado.x

Neto paterno de Ademar Pacheco Vega .-  
e Carmen Rodrigues Vega .-  
e materno de Jorge Cardoso .-  
e Matilde Ceglinski Cardoso .-

Foi declarante: o pai .- Serviram  
de testemunhas Luci da Silva Coimbra .-  
e Laci de Castro Pereira .-

O registro foi lavrado em 13 de fevereiro de 19 87 v

OBSERVAÇÕES: x.x

O REFERIDO É VERDADE E DOU FÉ.

Rio Grande, 13 de fevereiro de 19 87.

  
ajudante em exercício

Praça 7 de Setembro, 192

  
CARTÓRIO DO REGISTRO CIVIL  
1ª ZONA - RIO GRANDE - RS  
Jorge Oliverio Pereira Dutra  
AJUDANTE EXERCÍCIO

FIGURA 104 - P.I.C.C.R.V. (certidão I). Fotografia, 21,59cm x 35,56cm. 2009/2010.





República Federativa do Brasil  
Estado do Rio Grande do Sul  
RIO GRANDE

Cartório do Registro Civil - 1a. Zona  
Nascimentos - Casamentos - Óbitos  
PODER JUDICIÁRIO

## CERTIDÃO DE NASCIMENTO

CERTIFICO, que as folhas 34 v.- do livro número A- 17 .- sob n.º 17172 de Registros de Nascimentos, foi lavrado o assento de PAULO IVAN CEGLINSKI CARDOSO RODRIGUES VEGA, x.x.x.x.x. nascido aos dez (10) .- de fevereiro .- de mil novecentos e oitenta e sete (1.987), x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x. em esta cidade, no Hospital da Beneficência Portuguesa, x.x.x.x.x.x.x. às 20:15 .- horas, do sexo masculino .- filho de Paulo Ivan Rodrigues Vega e de Esleara Maria Cardoso, naturais= deste Estado, x.

Neto paterno de Ademar Pacheco Vega .-  
e Carmen Rodrigues Vega .-  
e materno de Jorge Cardoso .-  
e Matilde Ceglinski Cardoso .-  
Foi declarante: o pai .- Serviram  
de testemunhas Luci da Silva Coimbra .-  
e Laci de Castro Pereira .-  
O registro foi lavrado em 13 de fevereiro de 19 87 v  
OBSERVAÇÕES: x.x

O REFERIDO É VERDADE E DOU FÉ.

Rio Grande, 13 de fevereiro de 19 87.



[Assinatura]  
ajudante em exercício

Praça 7 de Setembro, 192

FIGURA 106 - P.I.C.C.R.V. (certidão III). Fotografia, 21,59cm x 35,56cm. 2009/2010.

O trabalho em questão, realizado entre 2009/2010, é composto por três imagens fotográficas (cada uma medindo 21,59cm x 35,56cm) emolduradas individualmente e dispostas horizontalmente. As três imagens que compõem o trabalho: *P.I.C.C.R.V. (certidão I)*, *P.I.C.C.R.V. (certidão II)*, *P.I.C.C.R.V. (certidão III)* são derivadas da digitalização com scanner da certidão de nascimento original, apresentada aqui como *P.I.C.C.R.V. (certidão I)*. *P.I.C.C.R.V. (certidão II)* apresenta alterações através de software de edição de imagens no nome assentado em *P.I.C.C.R.V. (certidão I)*, a certidão original, e *P.I.C.C.R.V. (certidão III)* apresenta alterações no nome assentado em *P.I.C.C.R.V. (certidão II)*.

Ao defrontar-me com a certidão de nascimento, agora, com intenções artísticas objetivas, analisei-a, cuidadosamente, em sua totalidade: as dimensões e o tipo do papel (ofício, 21,59cm x 35,56cm, gramatura 120g/m<sup>2</sup>); o tipo de impressão (impressão offset) do conteúdo padrão (brasão do Estado, campos, linhas de preenchimento, ou seja, os caracteres do texto base); os caracteres, o texto de preenchimento, datilografados sobre os campos/linhas de preenchimento; a assinatura do Oficial (ajudante em exercício), em azul, Jorge Oliverio Pereira Dutra (nome e sobrenomes identificáveis apenas no carimbo); o carimbo do cartório (Cartório de Registro Civil, 1ª Zona – Rio Grande – RS). A partir de diversas leituras e releituras, passei a vislumbrar a chance de escrever *Ceglinski Cardoso* em letras maiúsculas, em meio ao resto do meu nome e sobrenome, conforme o nome lavrado e assentado no referido documento a partir da coincidência de que os caracteres necessários para a composição encontravam-se espalhados ao longo do texto datilografado.

A alteração e retificação fictícias do meu próprio nome e sobrenome, meu antropônimo, deu-se em etapas consecutivas com variações correspondentes a cada um dos três fragmentos do processo de produção que, agrupados constituem sua integralidade, obtendo-se, assim, *P.I.C.C.R.V. (certidão I)*, *P.I.C.C.R.V. (certidão II)* e *P.I.C.C.R.V. (certidão III)*. Quanto às etapas:

1) *P.I.C.C.R.V. (certidão I):*

1.1. Realizou-se a digitalização do documento (certidão de nascimento) com uso de scanner, 300 ppp (pontos por polegada), assim, a certidão de nascimento original, apenas digitalizada, com meu nome tal como é e foi registrado: *Paulo Ivan Rodrigues Vega Júnior*.

2) *P.I.C.C.R.V. (certidão II):*

2.1. A partir do arquivo gerado e salvo da digitalização importou-se a imagem obtida para *softwares* de criação e edição de imagens (como GIMP e Photoshop);

2.2. Com a imagem importada para esses *softwares*, *Paulo Ivan Rodrigues Vega Júnior* e *.x* (conjunção de ponto final e letra *x* minúscula que preenche o restante do campo reservado ao nome do recém nascido), foram transformados em três objetos distintos;

2.3. Com essa transformação possibilitou-se o espaçamento (remoção do excesso de *.x*) para a inserção letra por letra, gradual e progressiva, a partir do sentido de leitura da tradição do alfabeto latino, por conseguinte, da esquerda para direita, de *Ceglinski Cardoso.*, obtendo-se: *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega Júnior*.

3) *P.I.C.C.R.V. (certidão III):*

3.1. *Júnior* foi transformado em objeto separado dos demais e, assim, excluído;

3.2. O espaço em branco, resultante da exclusão, foi preenchido por *.x*.

Tais etapas processuais acabaram se convertendo em parte da produção, não só como um registro dos estágios de sua feitura, mas, principalmente como um registro codificado do pensamento lógico-operativo da composição ou equação final do nome fictício:

1) *P.I.C.C.R.V. (certidão I):*

Primeiro nome + segundo nome + sobrenomes paternos + designativo de juventude em relação a outro;

2) *P.I.C.C.R.V. (certidão II):*

Primeiro nome + segundo nome + sobrenomes maternos + sobrenomes paternos + designativo de juventude em relação a outro e P.I.C.C.R.V. – 10 .x;

3) *P.I.C.C.R.V. (certidão III):*

Primeiro nome + segundo nome + sobrenomes maternos + sobrenomes paternos - designativo de juventude em relação ao outro + 4 .x.

*P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)* foi apresentada no primeiro semestre do Mestrado em Arte como forma de introduzir minha produção artística à turma de Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas I, disciplina ministrada pela Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araújo. A metodologia adotada pela professora partia do preenchimento de formulários (Ficha Técnica, Referências Artísticas, Termos Conceituais e Análise da Obra) elaborados primeiramente por ela e, posteriormente, reelaborados com a turma (para possibilitar a incorporação de pormenores da produção de cada um), que viriam a servir como facilitadores da discussão e julgamento das produções artísticas individuais. Coincidentemente, a metodologia adotada na disciplina veio ao encontro tanto do meu método de pesquisa quanto do meu processo artístico, ambos baseados em definições etimológicas e lexicais provenientes de dicionários.

Para *P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)*, tanto para a disciplina quanto para esta dissertação, retomei os termos anotados em um caderno de ideias e os pesquisei tanto no Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007) quanto no Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009). Nomeei esta pesquisa, ou (re)pesquisa, de *Pré-Léxicon*, pois ela se caracteriza

como o embrião do que, mais à frente, virá a ser chamado de *Léxicon*. Seguem, então, em forma de tabela, os termos associados a *P.I.C.C.R.V.* (*certidão I, certidão II e certidão III*).

| Pré-Léxicon  |
|--|
| ALTERAR  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| <p>(al.te.rar)</p> <p>v.</p> <p>1 Fazer ficar ou ficar diferente; MODIFICAR; MUDAR [td.: Alterei o último parágrafo.] [int.: O estado do paciente não se alterou durante a noite.]</p> <p>2 Adulterar, falsificar [td.: Alteraram o documento.]</p> <p>3 Tornar(-se) perturbado ou irritado [td.: O desrespeito alterou o ânimo do policial.] [int.: Altera -se à toa e quer logo brigar.]</p> <p>4 Perturbar, tumultuar [td.: A entrada dos retardatários alterou o andamento da palestra.]</p> <p>5 Fazer piorar as condições de; ESTRAGAR; DETERIORAR [td.: alterar o leite] [int.: A comida alterou-se por causa do calor.]</p> <p>[F.: Do lat. altero, as, avi, atum, áre. Hom./Par.: alteres (fl.), áteres (pl. de áter [sm.]); altere(s) (fl.), haltere(s) (sm.); alteráveis (fl.), alteráveis (pl. de alterável [a2g.])]</p> |

| Pré-Léxicon   |
|---|
| ALTERAR   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| <p>verbo</p> <p>transitivo direto e pronominal</p> <p>1 causar ou sofrer mudança ou alteração; modificar(-se); transformar(-se)</p> <p>transitivo direto</p> <p>2 causar desorganização; perturbar</p> <p>Ex.: sua intromissão alterou todo o programa</p> <p>transitivo direto e pronominal</p> <p>3 Derivação: sentido figurado.</p> <p>causar perturbação ou perturbar-se; transtornar(-se), inquietar(-se)</p> <p>Exs.: a tragédia alterou-os</p> <p>a moça alterou-se com a declaração</p> <p>transitivo direto</p> <p>4 tirar as características originais de; adulterar</p> <p>Ex.: a. um texto</p> <p>transitivo direto e pronominal</p> <p>5 fazer com que se decomponha ou decompór-se; deteriorar(-se)</p> <p>Exs.: o calor altera os alimentos</p> <p>o vinho alterou-se com o tempo</p> <p>transitivo direto e pronominal</p> <p>6 Derivação: sentido figurado.</p> <p>causar irritação a ou irritar-se; enfurecer(-se)</p> <p>Exs.: o tom da resposta alterou-o</p> <p>alterou-se ante a insistência do filho</p> <p>transitivo direto e pronominal</p> <p>7 Derivação: sentido figurado.</p> <p>agitar(-se), revoltar(-se)</p> <p>Exs.: a. a ordem pública</p> <p>os prisioneiros alteraram-se</p> |

|  |
|--|
| <b>Pré-Léxico</b>  |
| <b>ALTERAÇÃO</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| <p>(al.te.ra.ção)<br/>sf.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 Ação ou resultado de alterar(-se)</li> <li>2 Mudança, modificação</li> <li>3 Adulteração, falsificação: Houve uma alteração das notas fiscais.</li> <li>4 Degeneração, apodrecimento, deterioração: alteração de um alimento</li> <li>5 Passagem do estado normal a outro que indique agitação, perturbação, irritação (alteração das feições/ da voz)</li> <li>6 Motim, desordem, revolta</li> <li>7 Discussão, altercação</li> <li>8 Qualquer modificação feita em um texto durante a revisão tipográfica</li> <li>9 Mús. Acidente</li> </ol> <p>[Pl.: -ções.]<br/>[F.: Do lat. alteratio, onis.]</p> |

|  |
|--|
| <b>Pré-Léxico</b>  |
| <b>ALTERAÇÃO</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo feminino</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 ato ou efeito de alterar(-se)</li> <li>2 modificação, mudança do estado normal<br/>Ex.: a. da voz, da cor</li> <li>3 ato de adulterar algo voluntariamente; falsificação<br/>Ex.: a. de um vinho</li> <li>4 mudança das qualidades ou das características habituais, produzindo um estado de deterioração; degeneração, decomposição<br/>Ex.: a. de um produto alimentício</li> <li>5 excitação, desassossego, confusão</li> <li>6 motim, desordem, subversão</li> <li>7 Regionalismo: Brasil.<br/>discussão, bate-boca, rolo</li> <li>8 Rubrica: artes gráficas.<br/>qualquer modificação (como supressão, acréscimo etc.), por parte do autor, em texto já composto tipograficamente</li> <li>9 Rubrica: linguística.<br/>m.q. mudança</li> <li>10 Rubrica: música.<br/>sinal colocado à esquerda de uma nota para modificar sua altura sem mudar seu nome; acidente</li> </ol> |

|  |
|--|
| <b>Pré-Léxico</b>  |
| <b>RETIFICAR</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| <p>(re.ti.fi.car)<br/>v.td.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 Eliminar ou reparar erros ou defeitos de; CORRIGIR; EMENDAR: "Chegou a pensar em retificar o que dissera..." (Machado de Assis, Quincas Borba)</li> <li>2 Tornar reto ou direito (o que é curvo, torto etc.); ALINHAR: Retificara o traçado da estrada: "...ele retificou a posição de um vaso..." (Machado de Assis, Memorial de Aires)</li> <li>3 Pôr em ordem; ARRUMAR; ENDIREITAR: "Cármén era de Sevilha. O ex-rapaz...recordava a cantiga popular que lhe ouvia... depois de retificar as ligas, compor as saias..." (Machado de Assis, Esaú e Jacó)</li> <li>4 Elet. Tornar contínua (corrente alternada) [td.: Em geradores alternadores é possível retificar a corrente.]</li> </ol> |

|   |
|---|
| <p>5 Geom. Achar a grandeza linear de um arco de curva [td.: retificar uma linha curva]</p> <p>6 Mec. Desmontar, limpar e remontar (motor), ajustando ou substituindo peças [td.: Não precisou retificar o motor de seu carro.]</p> <p>7 Quím. Sujeitar um líquido a nova destilação para torná-lo mais puro [td.: retificar álcool/cachaça]</p> <p>[F.: Do lat. <i>rectus</i>, a, um, 'direito', 'reto', 'bom', 'justo' + -ificar. Ant.: entortar. Hom./Par.: retifica (fl.), retífica (sf.); retificas (fl.), retíficas (pl. do sf.); retificado (fl.), retificado (a.); retificáveis (fl.), retificáveis (pl. de retificável [a2g.]). Cf.: ratificar.]</p> |
|---|

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>RETIFICAR</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| <p>verbo</p> <p>transitivo direto</p> <p>1 tornar reto; alinhar</p> <p>Ex.: r. um traçado</p> <p>transitivo direto</p> <p>2 compor harmonicamente (o que está torto, desarrumado); endireitar</p> <p>Ex.: r. a gravata</p> <p>transitivo direto</p> <p>3 tornar exato (algo); corrigir; emendar</p> <p>Ex.: r. uma notícia</p> <p>pronominal</p> <p>4 agir de modo correto; corrigir-se</p> <p>Ex.: ainda é possível que ele se retifique</p> <p>transitivo direto</p> <p>5 Regionalismo: Brasil.</p> <p>proceder à retificação de (um motor de explosão); reajustar(-lhe) os cilindros, eixos e mancais</p> <p>transitivo direto</p> <p>6 Rubrica: eletrônica.</p> <p>transformar (corrente alternada) em contínua</p> <p>transitivo direto</p> <p>7 Rubrica: geometria.</p> <p>determinar comprimento de um arco de curva</p> <p>transitivo direto</p> <p>8 Rubrica: química.</p> <p>separar por destilação a parte aquosa de (uma substância); purificar por meio de redistilação; desflegmar, deflegmar</p> <p>Ex.: r. a cachaça</p> |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>RETIFICAÇÃO</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>   |
| <p>(re.ti.fi.ca.ção)</p> <p>sf.</p> <p>1 Ação de corrigir, de emendar o que não está certo: retificação de uma notícia/de um cálculo.</p> <p>2 Ação ou resultado de retificar, de tornar reto: retificação de uma estrada.</p> <p>3 Quím. Redistilação pela qual se purificam líquidos.</p> <p>4 Geom. Operação pela qual se acha o comprimento de um arco de curva.</p> <p>5 Elet. Transformação de uma corrente alternada em contínua.</p> <p>[Pl.: -ções.]</p> <p>[F.: retificar + -ção. Hom./Par.: retificação (sf.), ratificação (sf.).]</p> <p>Retificação de uma curva</p> <p>1 Geom. Cálculo da grandeza linear de uma curva.</p> |

|  |
|--|
| <b>Pré-Léxico</b>  |
| <b>RETIFICAÇÃO</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo feminino</p> <p>1 ato, processo ou efeito de retificar(-se), de tornar(-se) 1reto, exato; alinhamento, correção</p> <p>2 Rubrica: editoração.<br/>corrigenda de erro em uma publicação, jornal etc.</p> <p>3 Rubrica: eletrônica.<br/>processo de alteração de uma corrente alternada em contínua</p> <p>4 Rubrica: geometria.<br/>operação com que se determina um segmento de reta de comprimento igual ao de um arco de curva</p> <p>5 Rubrica: química.<br/>purificação de líquidos por sucessivas destilações; desflegmação, deflegmação, redestilação</p> <p>6 modificação do traçado de uma estrada, para reduzir o número de suas curvas ou aumentar seus raios de curvatura</p> <p>7 Rubrica: termo jurídico.<br/>correção de um ato que apresenta um erro ou omissão; emenda; alinhamento</p> |

|   |
|---|
| <b>Pré-Léxico</b>   |
| <b>ANTROPÔNIMO</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>                          |
| <p>(an.tro.pô.ni.mo)</p> <p>sm.</p> <p>1 Nome próprio de pessoa.<br/>[F.: antrop(o)- + -ônimo.]</p> |

|   |
|---|
| <b>Pré-Léxico</b>   |
| <b>ANTROPÔNIMO</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>                         |
| <p>substantivo masculino</p> <p>nome de batismo; nome próprio de pessoa ou de ser personificado</p> |

|  |
|--|
| <b>Pré-Léxico</b>  |
| <b>NOME</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| <p>(no.me)</p> <p>sm.</p> <p>1 Prenome: Meu nome é Francisco.</p> <p>2 Sobrenome: Ao casar, tomou o nome do marido</p> <p>3 Alcunha, cognome.</p> <p>4 Reputação, renome: Conseguiu limpar o nome na praça, pagando suas dívidas.</p> <p>5 Bom conceito, boa reputação: A modelo brasileira fez nome nas passarelas europeias.</p> <p>6 Título: Não consigo lembrar o nome do livro.</p> <p>7 Palavrão: Xingou-o de tudo quanto é nome.</p> <p>8 Gram. Palavra ou conjunto de palavras que designam pessoa, coisa ou conceito abstrato (p.ex.: professor, cavalo-marinho, saudade); <b>SUBSTANTIVO</b>.<br/>[F.: Do lat. nomen. Ideia de 'nome': nomin -, onoma -, onomat (o), -nômio, -onímia e -ônimo.]</p> <p>Nome científico</p> <p>1 Nome (ger. em latim, com dois ou mais termos) criado por um cientista, que identifica,</p> |

no âmbito científico da biologia, da botânica ou da zoologia, uma espécie, ou família, ou gênero etc.

**Nome civil**

1 O nome de uma pessoa como registrado no registro civil.

**Nome comercial**

1 Com. Palavra ou termo que identifica um produto no mercado.

**Nome comum**

1 Gram. A quele que identifica genericamente um exemplar ou indivíduo, concreto ou abstrato, de um classe de seres, ou toda a classe. P.op. a Nome próprio. Usualmente escreve-se com inicial minúscula em português. Ex.: pessoa, livro, futuro.]

**Nome de batismo**

1 Para os cristãos, nome dado a uma criança no batismo.

**Nome de família**

1 Nome que ger. segue-se ao nome próprio de uma pessoa, e que identifica a família a que pertence (ger. a do pai, podendo ser antecedido do da mãe); patronímico; sobrenome.

**Nome de fantasia**

1 Com. Publ. Nome criado para produto, empresa, serviço etc., visando atribuir-lhes uma imagem marcante, de fácil memorização, portanto atraente para o consumidor.

**Nome de guerra**

1 Pseudônimo, apelido de alguém, ger. num determinado âmbito (seu grupo, sua atividade etc.)

**Nome feio**

1 Palavrão, palavra obscena.

**Nome gentílico**

1 Nome que designa a origem geográfica (naturalidade, nacionalidade) de algo ou alguém, ou o lugar onde fica e atua. Ex.: porto-alegrense, baiano, italiano, europeu. Tb. apenas gentílico.]

**Nome pátrio**

1 Nome gentílico referente ao país de nascimento ou à nacionalidade de alguém. Ex.: brasileiro, vietnamita etc.]

**Nome popular**

1 Biol. Bot. Zool. O nome vulgar dado a organismo, planta ou animal pelo povo Ex.: joaninha, beija-flor, maria-sem-vergonha.]

**Nome próprio**

1 Nome que designa especificamente um indivíduo, uma instituição, um lugar geográfico etc. P.op. a Nome comum. Usualmente escreve-se com inicial maiúscula em português. Ex.: Mário, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Patagônia, Amazonas etc.]

2 Especificamente, o nome próprio de pessoa que antecede o(s) nome(s) de família.

**Nome vulgar**

1 Biol. Bot. Zool. Ver Nome popular.

**Conhecer de nome**

1 Ter conhecimento da existência de alguém, instituição etc. por ter ouvido falar, e não por conhecer pessoalmente: Nunca a vi, só a conheço de nome.

**Dar nome a**

1 Atribuir um nome a, nominar: Deu ao filho o nome do avô.

2 Fazer com que adquira fama, prestígio: A carreira deu -lhe nome e riqueza.

3 Ter seu nome como inspiração para o nome de algo ou alguém: O rio deu nome ao estado.

**Dar nome aos bois**

1 Bras. Pop. Identificar pessoas, situações etc. antes só genericamente mencionadas.

2 P.ext. Mencionar explicitamente, de modo pormenorizado, aquilo ou aqueles que se vinha ocultando ou a que se fazia referência vaga.

**Dar(-se) pelo nome de**

1 Lus. Ter o nome de, chamar-se.

**De nome**

1 Renomado, famoso (escritor de nome).

**Em nome de**

1 O lugar de (uma pessoa, uma instituição), como representante dela, com sua autorização, ou para atender a um pedido ou ordem dela: Recebeu as visitas em nome do pai: Assinou o documento em nome da empresa: Pare, em nome da lei! (i.e., 'na qualidade de representante ou agente de instituição encarregada de fazer que se cumpra a lei, ordeno-lhe que pare').

2 Us. para dar ideia do motivo (real, ou alegado) para determinada ação que alguém faz, ou pede que se faça.: Que não se pratique violência em nome da segurança: Em nome da nossa amizade farei o que me pede. Ger., usa-se com relação a pessoas que se quer favorecer, a um sentimento ou uma relação que se preza, um objetivo ou propósito, um valor moral ou religioso, etc.: reformas políticas em nome da modernização; uma campanha em nome dos pobres; perdoar, em nome de Deus (i.e., não por causa da pessoa que pede perdão, mas pelo amor ou devoção que se tem a Deus).]

Pôr nome em

1 Ver Dar nome a.

Sem nome

1 Imenso, enorme: Ele é de uma ousadia sem nome.

#### Pré-Léxico

#### NOME

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)

substantivo masculino

1 palavra ou locução com que se designa uma classe de coisas, pessoas, animais, um lugar, um acidente geográfico, um astro etc.; denominação, designativo, designação

2 antropônimo dado a uma criança ao nascer, no batismo ou em outra ocasião especial; nome de batismo, antenome, prenome

3 nome de família, que se segue ao prenome

Ex.: a mulher a quem ele deu o seu n.

4 Derivação: por metonímia.

família, linhagem, estirpe

Ex.: honrar o seu n.

5 palavra que expressa alguma característica de um indivíduo ou circunstância de sua vida, pela qual ele é conhecido; alcunha, apelido

6 Derivação: por extensão de sentido.

conceito de que alguém goza (bom ou mau); fama, reputação

Ex.: ter bom n. na praça

6.1 boa reputação; renome, fama

Ex.: fez n. no teatro

7 indivíduo que se destaca em algum campo de atividade

Ex.: os grandes n. da literatura

8 título

Ex.: o n. de um filme

9 Rubrica: gramática.

designativo genérico de substantivo e adjetivo

#### Pré-Léxico

#### SOBRENOME

Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)

(so.bre.no.me)

sm.

1 Nome que se acrescenta ao de batismo ou prenome

2 Apelido, alcunha acrescentada ao nome próprio: O infante D. Henrique teve o sobrenome de Navegador.

[F.: sobre- + nome.]

|  |
|--|
| <b>Pré-Léxico</b>  |
| <b>SOBRENOME</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo masculino</p> <p>1 nome de família, que se segue ao nome de batismo<br/>Ex.: seu nome era João, e seu s., Ferreira</p> <p>2 apelido, nome ou alcunha que se acrescenta ao nome próprio de uma pessoa ou família<br/>Ex.: D. Manuel I teve o s. de Venturoso</p> <p>3 Derivação: por extensão de sentido.<br/>palavra ou frase que qualifica pessoa ou coisa</p> |

|   |
|---|
| <b>Pré-Léxico</b>   |
| <b>CERTIDÃO</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| <p>(cer.ti.dão)</p> <p>sf.</p> <p>1 Documento de comprovação firmado por autoridade competente e de fé pública;<br/>ATESTADO: certidão de batismo: certidão de nascimento: certidão de casamento<br/>[Pl.: -dões.]<br/>[F.: Do lat. certitudo.]</p> |

|  |
|--|
| <b>Pré-Léxico</b>  |
| <b>CERTIDÃO</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo feminino</p> <p>1 Rubrica: termo jurídico.<br/>documento com fé pública emitido por tabelião ou escrivão, no qual se certifica algo, ou se reproduzem peças processuais e/ou escritos constantes de suas notas<br/>Exs.: c. de nascimento<br/>c. negativa</p> <p>2 Rubrica: termo jurídico.<br/>cópia autêntica; traslado, transunto</p> <p>3 atestado, declaração, certificado</p> |

|   |
|---|
| <b>Pré-Léxico</b>   |
| <b>DOCUMENTO</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| <p>(do.cu.men.to)</p> <p>sm.</p> <p>1 Qualquer produto de uma sociedade considerado como testemunho de uma época:<br/>A Muralha da China é um documento da inteligência e da cultura daquele povo.</p> <p>2 Declaração escrita para servir de prova ou título (documento de identidade);<br/>CERTIDÃO; CERTIFICADO.</p> <p>3 Qualquer texto de caráter público ou privado que preceitue, discuta, delibere ou solicite algo: Trata-se de um documento sobre o currículo do ensino secundário.</p> <p>4 P.ext. Qualquer objeto que tenha valor documental (desenhos, escritos, fotografias, gravações, filmes etc.), que sirva para comprovar algum acontecimento, fato, algo que foi dito etc.</p> <p>5 Inf. Arquivo com dados criado por programa, esp. os gerados por editores de textos<br/>[F.: Do lat. documentum, i 'ensino' lição'.]</p> |

|  |
|--|
| <b>Pré-Léxico</b>  |
| <b>DOCUMENTO</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo masculino</p> <p>1 declaração escrita que se reconhece oficialmente como prova de um estado, condição, habilitação, fato ou acontecimento<br/>Exs.: d. de identidade<br/>o policial pediu-lhe que mostrasse os d. do automóvel</p> <p>2 texto ou qualquer objeto que se colige como prova de autenticidade de um fato e que constitui elemento de informação<br/>Exs.: d. históricos<br/>d. filológicos</p> <p>3 Rubrica: informática.<br/>m.q. arquivo</p> <p>3.1 Rubrica: informática.<br/>arquivo gerado por certos programas ou pacotes, como processadores de texto, planilhas eletrônicas etc.</p> <p>4 Rubrica: termo jurídico.<br/>qualquer título, declaração, testemunho etc. que tenha valor legal para instruir e esclarecer algum processo judicial</p> <p>documentos</p> <p>substantivo masculino plural</p> <p>Regionalismo: Brasil. Uso: informal ou tabuísmo.</p> <p>5 genitália masculina</p> |

|   |
|---|
| <b>Pré-Léxico</b>   |
| <b>GENEALOGIA</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| <p>(ge.ne:a.lo.gi.a)</p> <p>sf.</p> <p>1 Estudo que tem por finalidade estabelecer a origem de um indivíduo, de um grupo ou de uma família</p> <p>2 Diagrama que estuda a origem das famílias; LINHAGEM.</p> <p>3 Conjunto de antepassados seguindo uma mesma linha de filiação</p> <p>4 P.ext. Extirpe, linhagem</p> <p>5 Conjunto de elementos que compõem a evolução de um ramo qualquer da atividade humana: a genealogia do teatro.<br/>[F.: Do gr. genealogía,as]</p> |

|  |
|--|
| <b>Pré-Léxico</b>  |
| <b>GENEALOGIA</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo feminino</p> <p>1 estudo que tem por objeto estabelecer a origem de um indivíduo ou de uma família</p> <p>2 exposição cronológica, ger. em forma de diagrama, da filiação de um indivíduo ou da origem e ramificações de uma família</p> <p>3 conjunto de antepassados segundo uma linha de filiação</p> <p>4 Derivação: por extensão de sentido.<br/>linhagem, estirpe</p> <p>5 Derivação: sentido figurado.<br/>série de dados que compõem a história do desenvolvimento de um ramo qualquer da atividade humana; procedência, origem</p> <p>Exs.: a g. das instituições latino-americanas<br/>a g. da dança</p> <p>6 Rubrica: filosofia.<br/>em Nietzsche (1844-1900) e Foucault (1926-1984), investigação da história com o</p> |

objetivo de identificar as relações de poder que deram origem a ideias, valores ou crenças

| Pré-Léxico  |
|---|
| IDENTIDADE  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)   |
| (i.den.ti. da. de)<br>sf.<br>1 Característica ou qualidade de idêntico (identidade de interesses); IGUALDADE [Antôn.: diferença]<br>2 Semelhança, analogia (identidade de interpretação)<br>3 Concordância: Nossa identidade de pontos de vista é total.<br>4 Conjunto de características próprias de uma pessoa, um grupo etc. que possibilitam a sua identificação ou reconhecimento [ + com, de, entre: admitiu sua identidade com ela: identidade de estilos: identidade entre Machado de Assis e Sterne]<br>5 Bras. O mesmo que carteira de identidade ou cédula de identidade.<br>6 Ling. Para Saussure, igualdade de um elemento consigo mesmo, ainda que em circunstâncias diferentes.<br>7 Lóg. Fil. Característica pela qual dois ou mais objetos de pensamento apresentam as mesmas propriedades, embora designados de forma distinta.<br>[F.: Do lat. tard. identitas, a tis]<br>Identidade aditiva<br>1 Álg. Num sistema, elemento identidade que, acrescentado a qualquer outro do sistema, não o altera. Ex.: numa soma de números inteiros, o número 0. Ver Elemento identidade no verbete elemento.]<br>Identidade multiplicativa<br>1 Álg. Num sistema, elemento identidade que, multiplicado por qualquer outro do sistema, não o altera. Ex.: num produto de números racionais diferentes de 0, o número 1. Ver Elemento identidade no verbete elemento.]<br>Identidade visual<br>1 Des.ind. Publ. Sistema de elementos gráficos e visuais (formas, cores, logotipos, embalagens, papéis, uniformes etc.) projetados de maneira integrada para, em seu conjunto ou em separado, identificarem inequivocamente uma empresa, instituição, função, empreendimento etc. |

| Pré-Léxico   |
|--|
| IDENTIDADE   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)   |
| substantivo feminino<br>1 qualidade do que é idêntico<br>2 conjunto de características que distinguem uma pessoa ou uma coisa e por meio das quais é possível individualizá-la<br>3 Rubrica: álgebra.<br>igualdade entre as expressões, que se verifica para todos os possíveis valores atribuídos às variáveis que elas contêm<br>4 Rubrica: filosofia.<br>no aristotelismo, unidade de substância, seja no caso da relação necessária entre os dois termos (sujeito e predicado) de uma proposição, seja na situação em que dois seres apresentam mesma essência (p.ex., Pedro e Paulo são animais racionais), ou ainda quando um mesmo ser é duplicado logicamente (p.ex., uma rosa é uma rosa) |

Estes procedimentos, a conversão matemática ou matematização dos estágios do processo criativo e a elaboração do *Pré-Léxico* oportunizam um aprofundamento nos meandros da criação, os quais nem sempre são passíveis de serem apreendidos de forma objetiva. Esta investida de racionalização, ao evocar o início da produção, sua concepção ou insight criativo e execução, finaliza, em parte, a reflexão sobre a mesma. Paradoxalmente, ela suscita desdobramentos, quer estes sejam oriundos ou não da mesma linguagem artística empregada na produção sobre a qual se reflete, ao retomar o percurso realizado e, inevitavelmente, promover um esmiuçamento dos percursos não adentrados ou não-percursos, pois, conforme afirmou Sol LeWitt (1969, p.205), “para cada trabalho de arte que se torna algo físico há diversas variações que não se tornam” (LEWITT, 1969, p.205).

Em contrapartida, o trabalho busca fazer referenciar artistas como a americana Mary Kelly e o japonês On Kawara. Kelly e Kawara, ambos ligados à arte conceitual, são artistas trazidos à discussão pela contribuição e diálogo com a produção artística descrita e contextualizada anteriormente. Kelly utilizou-se de sua própria gestação (*Antepartum* (1973)), maternidade e a relação mãe/filho como material para seu trabalho seminal. *Post-Partum Document*, realizado entre os anos de 1973 e 1979, reúne, documentalmente, material de significado pessoal e teórico em seis segmentos (*Documentation I: Analyzed Fecal Stains and Feeding Charts*, *Documentation II: Analyzed Utterances and Related Speech Events*, *Documentation III: Analyzed Markings and Diary-perspective Schema*, *Documentation IV: Transitional Objects, Diary and Diagram*, *Documentation V: Classified Specimens, Proportional Diagrams, Statistical Tables, Research and Index* e *Documentation VI: Prewriting Alphabet, Exergue and Diary*). Kelly analisa, cataloga e, por conseguinte, documenta o processo de desenvolvimento de seu filho, através de cada uma das seis séries acima mencionadas que se concentram no processo de formação e domínio da linguagem por seu descendente, fazendo com que ela, a artista, transite por entre um vozerio formado pelos ecos e rumores da criança, da mãe, da mãe/artista e da mãe/observadora.

Segundo Michael Archer (2008, p. 140),

O objetivo da obra era discutir o processo de socialização pelo qual seu filho recém-nascido teria que passar durante os primeiros cinco

anos de sua vida. Para fazer isto, Kelly registrou e analisou as comunicações entre ela e o filho. No primeiro estágio de vida do menino, antes que ele tivesse adquirido qualquer linguagem, ela utilizava outros sinais para verificar se ele estava bem, principalmente a situação de seu intestino, revelada pelo conteúdo de suas fraldas. Estes sinais, posteriormente, deram lugar a palavras, desenhos, frases e, de maneira mais intensa, sinais de autoconsciência. Com este material, Kelly construiu um quadro do processo de entrada para a sociedade e, ao mesmo tempo, revelou como sua participação nesse processo, como mãe da criança, reforçou sua posição social subordinada.

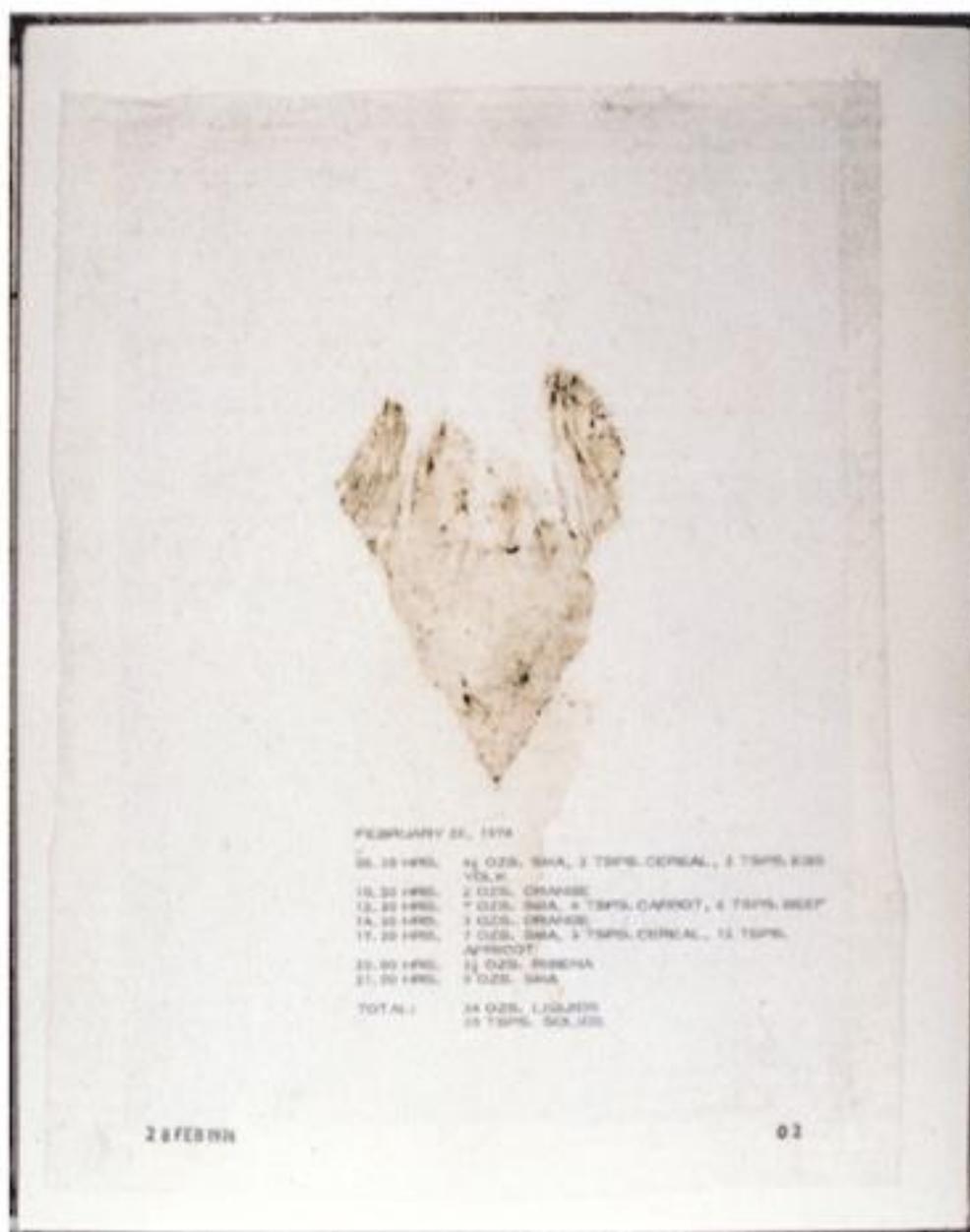


FIGURA 107 - Mary Kelly. *Post-Partum Document: Documentation I: Analysed Fecal Stains & Feeding Charts* (detalhe, 31 unidades). 28x35,5cm. 1974.

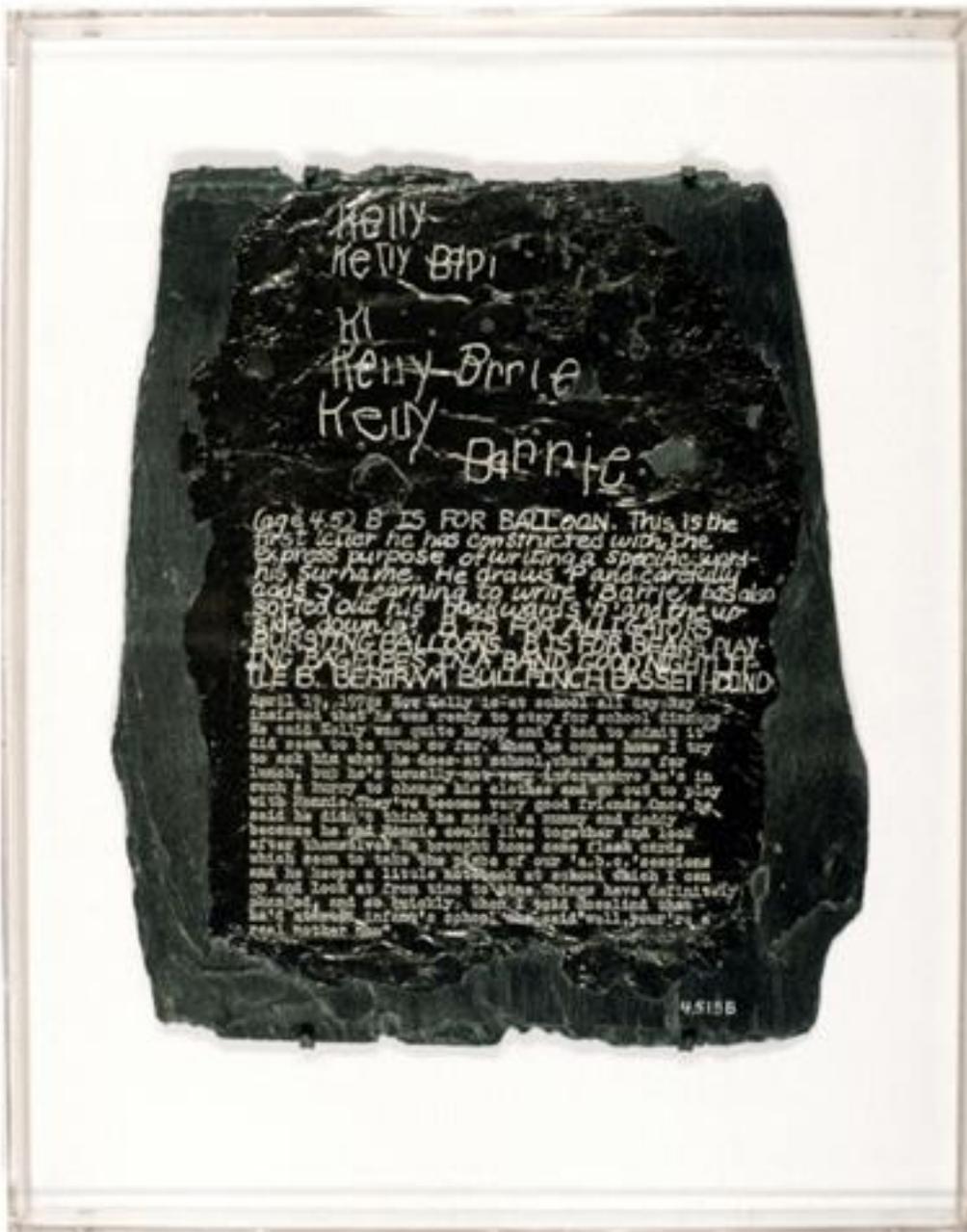


FIGURA 108 - Mary Kelly. *Post-Partum Document: Documentation VI: Prewriting Alphabet Exergue & Diary* (detalhe, 18 unidades). 20x25,5cm. 1978.

Kelly (1982, p.858) declara que

*Post-Partum Document* foi concebido como um processo contínuo de análise e visualização da relação mãe-filho. Ele nasceu como uma instalação em seis seções consecutivas, compreendendo, ao todo, 135 pequenas unidades. Ele cresceu como uma exposição, adaptada a uma variedade de gêneros (alguns realizando o meu desejo para

que ele fosse o que eu queria que ele fosse, outros resistindo, transgredindo) e, finalmente, reproduzido na forma de um livro.<sup>17</sup>

Já Kawara,

dentro do mesmo espírito [...] fazia a sua arte a partir do 'fato histórico' de sua vida. A partir de meados dos anos 60, suas pinturas registravam meramente a data em que foram feitas. Em consonância com este caráter prosaico, as comunicações de Kawara também não iam além da sua confirmação da continuação de sua existência: 'Eu ainda estou vivo. On Kawara.' (ARCHER, 2008, p.76).

Para além de comunicar sua existência, Kawara também fez uso de sua transitoriedade geográfica no mundo, dos locais que frequentou, do que leu, das pessoas que conheceu ou encontrou, da hora e local onde acordou, de acontecimentos correntes, quer públicos ou privados. O artista, conforme Basbaum (2007, p. 37),

processa a relação entre campo visual e campo discursivo em termos da preocupação em fixar um instante, elevando-o à categoria de acontecimento artístico, através de seu registro repetido em objetos/textos. Resgatados como datas, coordenadas geográficas, recortes de jornais, listas de nomes, telegramas ou cartões postais, inscritos em telas, desenhos ou organizados em fichários, os 'instantes' conquistam uma espessura entre a rapidez impessoal da referência autobiográfica e sua duração posterior enquanto objeto.

---

<sup>17</sup> Tradução do autor, no original: Post-Partum Document was conceived as an on-going process of analysis and visualisation of the mother-child relationship. It was born as an installation in six consecutive sections, comprising in all 135 small units. It grew up as an exhibition, adapted to a variety of genres (some realising my desire for it to be what i wanted it to be, others resisting, transgressing) and finally reproduced itself in the form of a book.



FIGURA 109 - On Kawara. *I AM STILL ALIVE*. 14,9x21cm cada. 1973.

As palavras de Kawara, escritas sobre postais e telegramas, de fundo monocromático, são aparentemente simples, sendo compreensíveis, à primeira vista, por qualquer pessoa. Porém, Kawara não só atesta imagética e textualmente sua localização e presença matérica no mundo, como também a homologa (a partir do uso da primeira pessoa, a fala/papel do artista) em sua declaração. De maneira semelhante, Kelly legitima sua ação por apresentá-la e estabelecê-la como documento, assim como as certidões de nascimento de *P.I.C.C.R.V.* (*certidão I, certidão II e certidão III*), aceitos como comprovações do seu ato, de sua existência, de sua intenção, da existência de seu filho e da relação entre eles.

Em outro momento, Kelly (1983, p. xxi) afirma: “Eu queria evitar a criação de uma oposição entre imagem e texto. Idealmente, cada um deve manter a possibilidade de tornar-se o outro, ou talvez o mesmo, isto é ‘escrita’”<sup>18</sup>. Possibilidade essa presente em *P.I.C.C.R.V.* (*certidão I, certidão II e certidão III*), onde ocorre uma contaminação

<sup>18</sup> Tradução do autor, no original: I wanted to avoid setting up an opposition between image and text. Ideally, each should hold the possibility of becoming the other, or perhaps the same, that is "writing".

do imagem pelo texto, assim como o inverso, ou seja, a fronteira entre ambos torna-se de difícil delimitação. De certa forma, imagem torna-se texto, texto torna-se imagem, entremeiam-se e, ainda assim permanecem sendo eles próprios, já que há uma miscigenação entre textualidade e visualidade.

Em *Post-Partum Document*, de Kelly, e *I AM STILL ALIVE*, de Kawara, tem-se tanto estratégias de documentação como de apresentação, lida-se com um ou mais materiais, em concordância, a partir de uma premissa. Estas características são emuladas em *P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)* e, nas observações de Basbaum (2007, p. 37),

O sucesso deste procedimento deve-se não só à formação de conteúdo verbal simultâneo ao exercício de adequação do enunciado a um suporte, veículo ou objeto, mas também à articulação destas duas matérias com séries de gestos e ações.

Estabelece-se, em Kelly e Kawara, a miscigenação anteriormente mencionada, entre imagem e texto, por suas produções estarem transversalmente imbuídas de uma lógica, de um sistema de trabalho, uma dinâmica ou mecânica de execução que segue parâmetros impostos pelos próprios artistas. Essa especificidade é evidenciada em *P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)* pela repetição metódica do material base, a certidão, e pela transição gradativa dos caracteres de uma fotografia para a outra, revelando, assim, a lógica seguida na execução do trabalho, ou seja, permitindo ao público o entendimento do processo criativo.

*P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)* pode ser considerado como um tríptico, porém não no sentido clássico ou tradicional, mas pela configuração e sentido, tanto de totalidade como de unicidade conceitual e contextual, proporcionada pela conjunção das três imagens em uma única e determinada especificidade de montagem que pode se caracterizar como uma abordagem contemporânea de uma prática histórica no campo artístico. *Post-Partum Document* e *I AM STILL ALIVE* também podem ser analisados sob esta perspectiva: no trabalho de Kelly, cada um dos segmentos pode ser considerado um políptico, pois cada um dos elementos compositivos destes se enquadra nas exigências da categoria que os agrupa; já o

trabalho seriado de Kawara pode constituir-se como díptico, tríptico ou políptico, por ficar à mercê das configurações de exposição e montagem do mesmo.

A partir dos comentários lançados durante o momento de discussão, optei por dar prosseguimento ao trabalho e suas possibilidades artísticas e conceituais, motivado por uma necessidade de continuidade e a fim de refletir acerca dos percursos não adentrados ou não-percursos. Assim, passei a buscar formas de fazer desdobrar o que nele estava contido: uma situação oriunda da minha família e vida, mas que se encontrava engessada tanto dentro da linguagem da fotografia quanto das conformações de sua exposição, ou seja, as molduras. Dessa forma, o contingente de refrações e reverberações das questões e, conseqüentemente, das derivações e variações possíveis, inseparáveis do *hic et nunc* da concretização do trabalho de arte, convergiram para o surgimento de *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, a primeira produção derivada de *P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)*.

# **CAPÍTULO**

# **2**

## CAPÍTULO 2: DO PROCESSO E DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Antes de dar prosseguimento à argumentação em torno das produções artísticas propriamente ditas, ou seja, as desenvolvidas ao longo do Mestrado é indispensável uma incursão pelos meandros das operações e pensamentos estruturais das mesmas. Esta submersão ao *background* das criações inicia-se com os estágios da concepção/insight criativo à execução/materialização e seus arranjos possíveis através de uma reflexão matemática. Em seguida, adentra-se nos preceitos que regem a execução/materialização física das produções via Matemática Lógico-Poética para, por último, discorrer sobre as instruções/textos das mesmas.

### 2.1. MÉTODO OU METODOLOGIA

A discussão sobre os antecedentes à fisicalidade das ideias e dos conceitos, os estágios do processo, tem, aqui, grande importância, já que os trabalhos em questão nessa dissertação foram feitos visíveis (LEWITT, 1968, p.825). Todo o processo da prática e produção artística desenvolvida no Mestrado pode ser categorizado, se desmembrado, dentro das quatro seguintes etapas/instâncias de elaboração:

- 1) Concepção/*insight* criativo;
- 2) Elaboração de um esquema/planta;
- 3) Elaboração de uma instrução/texto;
- 4) Execução/materialização.

A estrutura acima pode ser definida como um método<sup>19</sup> ou uma metodologia<sup>20</sup> que, como tentativa de normalizar o processo criativo, converte-se em uma tentativa de instaurar um método de produção artística, ou seja, um método ou uma metodologia de produção poética. Além do mencionado acima, esse esforço em compreender e transcrever as etapas/instâncias de elaboração dos trabalhos é significativo, pois é com o próprio “[...] processo de concepção e realização com o qual o artista está preocupado”<sup>21</sup> (LEWITT, 1967, p. 824).

Tais etapas/instâncias se deram e foram percebidas durante o decurso do processo criativo em si, pois conforme afirma Hélio Ferverza (2002, p.67) “um dos significados de *método*, talvez o mais importante, é o de *caminho*: ‘caminho pelo qual se atinge um objetivo’, nos diz o dicionário.” Entretanto, tais etapas/instâncias nem sempre se deram de forma consecutiva, já que algumas vezes se deram desordenada ou simultaneamente. Apesar da desordem ou da simultaneidade terem sugerido desvios ou fugas para fora do arranjo habitual e lógico, todas as etapas/instâncias foram cumpridas, independentemente de qual foi a ordem seguida, o que resultou na pluralização do caminho proposto pela estrutura/proposição inicial. Tal pluralização pode ser matematicamente determinada através de uma operação de Análise Combinatória, ou apenas Combinatória<sup>22</sup>, chamada Permutação Simples que envolve o cálculo de Fatorial<sup>23</sup>:

---

<sup>19</sup> Método, segundo o Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007), é “1 Conjunto de meios ou procedimentos racionais para atingir um objetivo (método científico); 2 Processo ou sistema lógico que torna eficiente e ordenada uma determinada atividade.[...]. 3 Qualquer conjunto de procedimentos técnicos ou científicos (método terapêutico). 4 Fig. Maneira ordenada e sistemática de agir para atingir determinados fins. [...]” E, segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009), “1 procedimento, técnica ou meio de fazer alguma coisa, esp. de acordo com um plano 2 processo organizado, lógico e sistemático de pesquisa, instrução, investigação, apresentação etc. [...]. 3 ordem, lógica ou sistema que regula uma determinada atividade 4 meio, recurso, forma [...]. 6 qualquer procedimento técnico, científico [...] 7 conjunto de regras e princípios normativos que regulam o ensino, a prática de uma arte etc. [...]. 10 Rubrica: filosofia. conjunto sistemático de regras e procedimentos que, se respeitados em uma investigação cognitiva, conduzem-na à verdade.

<sup>20</sup> Metodologia, segundo o Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007), é “1 Conjunto de métodos. [...] 3 Conjunto de regras para realizar uma pesquisa (metodologia da pesquisa antropológica). [...]”. E, segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009), “[...] 2 Derivação: por extensão de sentido. corpo de regras e diligências estabelecidas para realizar uma pesquisa; método.”

<sup>21</sup> Tradução do autor, no original: “It is the process of conception and realization with which the artist is concerned”.

<sup>22</sup> Segundo o Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007), Combinatória é “1 Mat. O mesmo que análise combinatória [F.: Fem. substv. de combinatório]”. Porém no verbete *Análise*, encontra-se “Análise combinatória “1 Mat. Parte da

$$P_n = n!$$

$$n! = n.(n-1).(n-2)... . 1$$

$$P_4 = 4!$$

$$P_4 = 4! = 4.(4-1).(4-2).(4-3)$$

$$P_4 = 4! = 4.3.2.1$$

$$P_4 = 4! = 12.2.1$$

$$P_4 = 4! = 24.1$$

$$P_4 = 4! = 24$$

A operação acima e seu resultado, o número 24, demonstram a quantidade de combinações possíveis a partir das quatro etapas/instâncias do processo criativo, sem que haja repetição destas em cada um dos agrupamentos.

| <b>Inciando pela etapa/instância 1</b> | <b>Inciando pela etapa/instância 2</b> | <b>Inciando pela etapa/instância 3</b> | <b>Inciando pela etapa/instância 4</b> |
|--|--|--|--|
| <b>1, 2, 3, 4</b>                      | <b>2, 1, 3, 4</b>                      | <b>3, 1, 2, 4</b>                      | <b>4, 1, 2, 3</b>                      |
| <b>1, 4, 2, 3</b>                      | <b>2, 4, 1, 3</b>                      | <b>3, 4, 1, 2</b>                      | <b>4, 3, 1, 2</b>                      |
| <b>1, 3, 4, 2</b>                      | <b>2, 3, 4, 1</b>                      | <b>3, 2, 4, 1</b>                      | <b>4, 2, 3, 1</b>                      |
| <b>1, 2, 4, 3</b>                      | <b>2, 1, 4, 3</b>                      | <b>3, 1, 4, 2</b>                      | <b>4, 1, 3, 2</b>                      |
| <b>1, 4, 3, 2</b>                      | <b>2, 4, 3, 1</b>                      | <b>3, 4, 2, 1</b>                      | <b>4, 3, 2, 1</b>                      |
| <b>1, 3, 2, 4</b>                      | <b>2, 3, 1, 4</b>                      | <b>3, 2, 1, 4</b>                      | <b>4, 2, 1, 3</b>                      |

---

matemática que estuda e conta as disposições possíveis dos membros de um conjunto em seus subconjuntos.”

<sup>23</sup> Fatorial, segundo o Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007), é “[...] 2 Mat. Produto dos números naturais de 1 até o inteiro n. [...] 4 Mat. Produto cujos fatores estão em progressão aritmética. [F.: fator + -i - + -al]”. Já, Fatorial, no Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009) é “Rubrica: matemática. 2 produto dos números inteiros consecutivos de um até um dado inteiro *n*.”

Em concordância com LeWitt (1967, p.822) “[...] a ideia de conceito é o aspecto mais importante do trabalho.”<sup>24</sup>, pois considero impossível criar ou produzir um trabalho de arte sem que antes ocorra a sua concepção ou *insight* criativo, ou seja, sem que este seja idealizado pelo artista. Assim sendo, todas as combinações que não se iniciam pela etapa/instância de número 1 tornam-se inválidas, pois contrariam o preceito de que “o trabalho de arte [...] deve começar com uma ideia.”<sup>25</sup> (LEWITT, 1967, p. 824).

| <b>Iniciando pela etapa/instância 1</b> | <b>Iniciando pela etapa/instância 2</b> | <b>Iniciando pela etapa/instância 3</b> | <b>Iniciando pela etapa/instância 4</b> |
|---|---|---|---|
| <b>1, 2, 3, 4</b>                       | <b><del>2, 1, 3, 4</del></b>            | <b><del>3, 1, 2, 4</del></b>            | <b><del>4, 1, 2, 3</del></b>            |
| <b>1, 4, 2, 3</b>                       | <b><del>2, 4, 1, 3</del></b>            | <b><del>3, 4, 1, 2</del></b>            | <b><del>4, 3, 1, 2</del></b>            |
| <b>1, 3, 4, 2</b>                       | <b><del>2, 3, 4, 1</del></b>            | <b><del>3, 2, 4, 1</del></b>            | <b><del>4, 2, 3, 1</del></b>            |
| <b>1, 2, 4, 3</b>                       | <b><del>2, 1, 4, 3</del></b>            | <b><del>3, 1, 4, 2</del></b>            | <b><del>4, 1, 3, 2</del></b>            |
| <b>1, 4, 3, 2</b>                       | <b><del>2, 4, 3, 1</del></b>            | <b><del>3, 4, 2, 1</del></b>            | <b><del>4, 3, 2, 1</del></b>            |
| <b>1, 3, 2, 4</b>                       | <b><del>2, 3, 1, 4</del></b>            | <b><del>3, 2, 1, 4</del></b>            | <b><del>4, 2, 1, 3</del></b>            |

A associação e cruzamento da matemática ao processo criativo reforçam o caráter metodológico da produção e as possibilidades permutativas contidas na mesma confirmam a pluralidade de caminhos possíveis. Como aponta Ferverza (2002, p.67):

Os caminhos são muitos e, apesar de darmos indicações para percorrê-los, são também muito difíceis. São inevitáveis as bifurcações, os desvios, as pontes, as derivas do andar. Muitas vezes jogamos pedras no escuro, para que estas nos indiquem a presença ou a ausência dos abismos. O caminho está indissolavelmente ligado ao caminhante e a seu andar. Resumindo: os caminhos em questão se fazem à medida que caminhamos. Daí a dificuldade de traçá-los inteiramente *a priori*, sem que esse trajeto inicial não seja revisto, o alterado, modificado a todo instante. Daí talvez sua impossibilidade mesmo.

Sendo muitos os caminhos e possibilidades metodológicas, e estes sendo constituídos em paralelo à produção, denoto aqui a impossibilidade de especificar quais

<sup>24</sup> Tradução do autor, no original: “[...] the idea of concept is the most important aspect of the work.”

<sup>25</sup> Tradução do autor, no original: “The work of art [...] must begin with an idea.”

combinações ocorreram e quais ocorreram ou não simultaneamente. Porém, tendo tornado a matemática parte integrante do meu pensamento lógico/processual, houve a necessidade de estabelecer um ponto de convergência entre ambos, onde a aplicação matemática fizesse sentido à arte e à produção. Assim, metodologicamente, “o artista, segue ou inventa um certo número de regras que lhe permitem criar uma visão de mundo singular” (REY, 1996, v. 7, n.13, p. 83), as quais ecoaram na forma de planejar e executar as performances atravessadas tanto pela Matemática Lógico-Poética como pelas instruções/textos.

### 2.1.1. LÉXICON

Doravante, o *Pré-Léxicon* germina e se converte em uma operação fundamentada na colheita e transcrição de termos conceituais /verbetes para, então, constituir-se como *Léxicon*<sup>26</sup>. A utilização ou necessidade de colecionar termos conceituais origina-se intrinsecamente na confluência da produção artística com as palavras, integrantes tanto da pesquisa e processo criativo quanto da produção, enquanto elemento de manipulação do artista. Como a produção artística, de cerne visual, miscigena visualidade, na forma de apresentação e execução; e textualidade, nos procedimentos constitutivos necessários a atingir a dita visualidade, torna-se impossível, deparo-me com uma condição *sine qua non*, descartar palavras oriundas do processo de reflexão sobre o trabalho e sua feitura.

Com isto, ao que diz respeito à metodologia, simultaneamente ao processo de criação sobrevêm determinadas palavras em torno do que está sendo realizado e elas passam a ser o estágio inicial do *Léxicon*. Tais palavras são apontadas e pesquisadas em dicionários, quer estes sejam físicos ou virtuais, suas acepções completas são lidas como forma de complementar e acrescentar conceitos lexicais à proposta conceitual e

---

<sup>26</sup> *Léxicon*, de acordo com o Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007), significa “[...] 1 Ver léxico. 2 Lex. Coleção de locuções e expressões na Idade Média e na Renascença. [Pl.: lexícones, léxicons] [F.: Do gr. lexikón.]” E, segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009) é “1 m.q. *léxico* (subst.) 2 Rubrica: história, lexicologia. na Idade Média e na Renascença, coleção de locuções e expressões.”

processual do trabalho, as quais são compiladas em cadernos de anotações pessoais ou arquivos digitais de texto. Certos termos pesquisados acabam por compor arranjos, por vezes duplos ou triplos, dependentes da capacidade de convergência que se estabelece entre eles como, por exemplo, a alusão ou referência a um conceito ou procedimento presente na referida produção.

O *Léxicon* tem por propósito facilitar a visualização do que Sandra Rey nomeia como *conceitos operacionais* (1996, v.7, n.13, p.86) ou *conceitos operatórios* (REY, 2002, p.129) que são os conceitos trazidos de outras áreas de conhecimento, testados e “que nos fazem avançar tanto no campo prático como teórico” (REY, 1996, v.7, n.13, p.86). Estabelecendo um paralelo, a área de conhecimento à qual se recorre é a lexicologia, os verbetes são os conceitos pertencentes a ela e a testagem se dá na leitura e seleção dos mesmos, momento em que experimento o verbeito em sua totalidade para identificar as acepções transponíveis e enriquecedoras para a minha prática. Esta experiência evoca um vínculo fragmentário com a teoria da citação de Antoine Compagnon (1996, p.12-13), a partir da relação do recorte e colagem, na qual o autor afirma que

Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e ausência Freud via a origem do signo; uma forma primitiva do jogo da porrinha – papel, tesoura, calhau – e mais poderosa se nada, no fundo, resiste à minha cola. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertenço, e é um mundo de papel. [...] Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras. [...] Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho. [...] É por isso que se deve conservar a lembrança dessa prática original do papel, anterior à linguagem, mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto, cuja definição menos restritiva (a que eu adoto) seria: *o texto é a prática do papel*.

Segunda a perspectiva de Compagnon, no *Léxicon*, recorto os verbetes dos dicionários através de um comando específico enviado para um programa/sistema operacional, não através do *Ctrl+X*, tradicional comando de recorte, mas através do *Ctrl+C*, comando de cópia, afinal o conteúdo digital em questão não é aberto à alterações e, por tal razão, não é recortável. O que está no cerne da operação de recorte e colagem é o deslocamento da informação de seu contexto inicial para que seja feita a sua colagem em outro contexto, ou seja, dos interior dicionários para o

corpo do *Léxicon*. Assim, para a composição deste, dão-se outras quatro operações de leitura – solicitação, acomodação, grifo e ablação – as quais, segundo Compagnon (1996, p.22), apresentam “entre elas uma gradação latente”.

Nas palavras do autor (COMPAGNON, 1996, p.22),

Elas partem do objeto total que é para mim o texto que me encanta na solicitação, passam pela acomodação num lugar reconhecido de satisfação, pelo grifo que aprisiona esse lugar, e alcançam o objeto parcial que destaque do texto na ablação. Trata-se, através desses quatro momentos, de uma aproximação cada vez mais fina, de um quadriculado estratégico.

Por conseguinte, no *Léxicon*, a solicitação acontece do momento de contato com determinado verbete, no instante de sua sobrevivência à mente, o elã do encanto; a acomodação acontece quando de sua testagem mental, em linhas gerais, em relação à proposição da produção artística; o grifo ocorre, também, no plano do intelecto, porém de maneira aprofundada se comparado à acomodação, é o realce de unidades de um todo, de uma ou mais acepções e, por último, a ablação surge como a apreensão final das testagens, na qual a testagem bem sucedida ou “fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto” (COMPAGNON, 1996, p.13).

Quanto à forma e a organização, o *Léxicon* tem seu *corpus* distribuído em campos tabelados, dispostos de maneira subsequente e regidos pelos seguintes preceitos:

- Ordem alfabética: o primeiro agrupamento ou arranjo de cada *Léxicon* principia pelo verbete iniciado por uma letra mais próxima da letra A, primeira letra do alfabeto latino, e segue a ordem alfabética dentro de si mesmo, da letra mais próxima da letra A até a mais distante ou a mais próxima da letra Z. Quando o primeiro agrupamento ou arranjo se encerra, o seguinte se inicia pelo verbete com a letra mais próxima da primeira letra do alfabeto latino, a letra A, e da letra inicial do verbete inaugural do primeiro agrupamento ou arranjo e assim sucessivamente;

- Classe gramatical: em cada agrupamento ou arranjo, além da ordem alfabética mencionada acima, os verbos tem primazia sobre os substantivos. Assim, cada agrupamento ou arranjo, se portador de um verbo, deve iniciar por este, para depois ser sucedido pelos substantivos.

Com isto, é inevitável associá-lo ao conceito lexicológico de lista<sup>27</sup> que, na minha prática, flerta explicitamente com uma obsessão classificatória a qual, para Maria Esther Maciel (2009, p.16), nada mais é do “escolher uma entre outras ordenações possíveis”. O ato de classificar se situa no limiar entre o encanto e a volubilidade de sua execução, afinal há, do lado do encanto, o lenitivo permissivo da sobrevivência “ao caos da multiplicidade e da diversidade“, entretanto há, do lado da instabilidade, o vigor inerente a tudo que se busca classificar e que tende à evasão. Não à toa, para Maciel (2009, p.16) “As categorias duram apenas até que, pela força das exceções, das diferenças e das descobertas, tenham que ser revistas e modificadas a partir de novos critérios e divisões.” Neste sentido, para Umberto Eco (2010, p.113), listas poéticas são feitas “porque não somos capazes de enumerar alguma coisa que escapa às nossas capacidades de controle e denominação.”

Com isto, Eco (2010, p. 113) concorda com Maciel, ao mesmo tempo que determina a diferenciação entre lista prática e lista poética. Para ele, a lista prática

[...] pode ser exemplificada pela lista de compras, pela lista de convidados de uma festa, pelo catálogo de uma biblioteca, pelo inventário dos objetos de um lugar qualquer (como um escritório, um arquivo, um museu), pelo elenco dos bens de que um testamento dispõe, por uma fatura de mercadorias cujo pagamento se exige, pelo cardápio de um restaurante, pelo elenco dos lugares a serem visitados num guia turístico e até mesmo pelo vocabulário que registra todas as palavras do léxico de uma determinada língua.

Enquanto a lista poética (ECO, 2010, p.113) é uma com “qualquer finalidade artística para a qual a lista se proponha, qualquer que seja a forma de arte que a exprima.”

---

<sup>27</sup> Lista, conforme o Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007), é “1 Enumeração de nomes de pessoas ou de coisas; LISTAGEM; RELAÇÃO [...] [F.: Do fr. liste.] Lista classificada 1 Lista telefônica não residencial, estruturada alfabeticamente por tipo de atividade ou de empresa, profissão etc. [...]”. Já, segundo o Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009), é “[...] 3 série de nomes de pessoas ou de coisas relacionadas por escrito Exs.: l. de convidados, l. de compras [...]”.

Maciel (2009, p.21) alerta que

A prática enciclopédica sempre esteve intrinsecamente ligada à prática taxonômica. Os primeiros pensadores que se dedicaram a classificar os seres, as coisas e os conhecimentos foram também os primeiros enciclopedistas do mundo ocidental. É importante ressaltar, porém, que os procedimentos enciclopédicos podem ser identificados em culturas bem antigas. Como afirma Philipp Blom, já havia traços enciclopédicos nas tábuas cuneiformes recolhidas nos arquivos da Mesopotâmia. Consta inclusive que Assurbanipal manteve uma enorme biblioteca e, entre inventários, correspondências e documentos, havia um significativo número de tábuas contendo listas de objetos e nomes ligados por temas, similaridades semânticas, sonoridade etc. (BLOM. *Encyclopédie*, p. xvi)

Deste modo, o hábito de “acomodar, agrupar, catalogar, classificar, dispor, dividir, distribuir, enumerar, etiquetar, ordenar etc.” (MACIEL, 2009, p.16) transpassa toda a História da Humanidade, da Idade Antiga à Contemporânea. A inspeção deste transpassamento, em Maciel (2009), percorre os enciclopedistas dos séculos XVI, XVII e XVIII, a obra visual de Arthur Bispo do Rosário, os escritos de Carlos Drummond de Andrade, Dante Alighieri, Italo Calvino, James Joyce, Jorge Luis Borges e Georges Perec e o cinema de Eduardo Coutinho e Peter Greenaway.

Quanto à filmografia de Greenaway, Maciel (2009, p.59-60) declara que ele

[...] busca incorporar em seus filmes o próprio tipo de estrutura do modelo enciclopédico. Listas e verbetes em disposição alfabética, com enumerações e outros dispositivos classificatórios, proliferam em seu trabalho desde o início de suas atividades artísticas, na década de 1960. [...] destacam-se *H is for House*, que leva à desordem alfabética o ato de catalogar palavras começadas com H; *Windows*, que apresenta uma estatística inusitada de casos de morte por defenestração; e *Dear Phone*, um divertido inventário de histórias relacionadas a telefones.

É no filme *O Livro de Cabeceira* (1996) que entrevejo pontos de convergência com minha poética. Para elucidar o enredo, superficialmente, trago sua sinopse (PETER GREENAWAY):

No início do filme, vemos uma menina tendo seu rosto escrito por seu pai. O filme, então, se move para a menina como uma adulta em busca de amantes para escreverem, novamente, em seu corpo. Ela encontra um inglês bissexual, que também gosta de ter seu corpo escrito e descobre que ele também é um ex-amante de um homem que já havia traído seu pai. Greenaway utiliza algumas das técnicas de Prospero's Books, na maneira como o filme é mostrado, com

pequenas caixas retangulares contendo outras imagens. O filme tem um aspecto viscoso, como é de costume nos filmes de Greenaway. Há também uma sedutora canção francesa, que toca em alguns momentos do filme, muito adequada para a película e executada por uma senhora sensível (Guesch Patti). O filme é erótico, com muita nudez explícita (o filme tem uma classificação NC-17 nos EUA). É tanto uma impressionante peça de CD-ROM, como de cinema.<sup>28</sup>

A obsessão textual de Nagiko reverbera na prática do colecionismo e listagem de verbetes do *Léxico*, uma lista poética. Assim como a protagonista do filme procura corpos com características específicas para servirem de papiro para seus escritos, eu procuro verbetes, também, específicos para conceituar minha produção artística. De tal modo, a seguir, exponho o *Léxico* de *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, constituídos a partir do Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007) e o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009), respectivamente.

#### 2.1.1.1. LÉXICON DE P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE I)

| Léxico   |
|--|
| ESCREVER   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| (es.cre.ver)<br>v.<br>1 Representar ou exprimir por meio da escrita (letras, caracteres etc.) [td.: Ainda não escreve o próprio nome : "Eu o escrevi logo depois do nosso casamento..." (José de Alencar, <i>Novas seletas</i> )] [int.: Ainda não escreve] [tda.: Sua distração era escrever o nome da namorada nos cadernos.]<br>2 Relatar, transmitir por meio de escrita [td.: Escreveu um relatório/sua análise sobre a empresa/o que viu na exposição etc.] [tdr. + de, sobre: Vou escrever de/sobre minha viagem.] [tdi. tdr. + a, para, de, sobre: Vou escrever -lhe sobre minha viagem.]<br>3 Compor, redigir, desenvolver (obra literária: conto, romance, novela, livro etc.) [td.]<br>4 Ser escritor. [int. : "Mas além do senhor, muitos nordestinos escrevem." (João |

<sup>28</sup> Tradução do autor, no original: "At the beginning of the film we see a little girl being written upon by her father. The film then moves to the girl as an adult, and seeking lovers who will write on her body again. She meets a bisexual Englishman, who also likes to be written on, and she finds out he is also a former lover of a man who has previously betrayed her father. Greenaway uses some of the techniques from Prospero's Books, in the way the film is shown, with small rectangular boxes containing other images. The film has a luscious look about it, as per usual with Greenaway's films. There is also a seductive French song that plays at times during the film, a sensuous lady (Guesch Patti) performs this tune, and it is very appropriate to the film. The film is erotic, with plenty of nudity on view (the film has a NC-17 rating in the US). It's an impressive CD-ROM-like piece of cinema."

Cabral de Melo Neto, "O exorcismo" in Poesia]

5 Redigir (carta, bilhete etc.). [td.: Costumava escrever cartas à noite] [tdi. + a, para: Costumava escrever cartas para a família à noite]

6 Corresponder-se (com alguém) por meio de cartas, bilhetes etc. [ti. + a, para: Eu costumo escrever para ele, nem sempre ele responde. : "Não me escreva, não me fale, não me procure..." (João Ubaldo Ribeiro, Diário do farol)]

7 Colaborar com textos (para a imprensa). [tr. + em, para: O antropólogo escreve em dois jornais.]

8 Expressar-se em determinada língua. [tr. + em: escrever em italiano] [tdr. + em: escrever um artigo em inglês.]

9 Descrever ou contar por escrito. [td.: Em seu livro, escreve a vida dos antepassados.]

10 Rabiscar, garatujar. [ta.: Desde os dois anos, escrevia nas paredes.]

11 Fixar, gravar. [tdr. + em: O pavor estava escrito em seu olhar.]

12 Bras. Pop. Multar (alguém) por infração no trânsito; inscrever na relação dos que foram multados. [td.: O guarda escreveu o fusca cinza que avançou o sinal]

13 Inf. Incluir (informações) em memória, em discos ou em fitas magnéticas. [td.]

14 Bras. Pop. Dirigir ou andar sem controle ou direção; ZIGUEZAGUEAR. [int.: Bêbado, o motorista da perua primeiro correu, costurou e escreveu, e só sossegou depois que bateu]

[Part.: escrito.]

[F.: Do lat. scribere.]

#### Léxico

#### ESCREVER

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)

verbo

transitivo direto

1 representar por meio de caracteres ou escrita

transitivo direto, transitivo indireto e intransitivo

2 expressar-se por meio de escrita

Exs.: escreve um português corretíssimo

escreveu de um amor perdido

escrevo muito bem

transitivo direto e intransitivo

3 compor (trabalho literário, científico etc.)

Exs.: já escrevi dez romances

um contista que escreve diariamente

transitivo direto

4 narrar, descrever, contar (algo) por meio da escrita

Ex.: escreveu o drama dos flagelados

bitransitivo

5 Uso: formal.

escrever sobre; inscrever, gravar

Ex.: queria e. suas qualidades num céu sem nuvens

transitivo direto

6 aplicar multa a (infrator de trânsito), escrevendo num talão o número da placa de seu veículo e a infração cometida

transitivo direto

7 Rubrica: informática.

introduzir (informações) em determinado lugar da memória, em fitas magnéticas ou discos

bitransitivo

8 enviar (carta, bilhete etc.) a (alguém)

Ex.: escreveu algumas linhas ao namorado

9 manter correspondência um com outro, corresponder-se

Ex.: escrevem-se com frequência

transitivo indireto

10 colaborar com textos para a imprensa ou trabalhar na imprensa como redator  
 Ex.: escrevia no Correio da Manhã  
 intransitivo

11 fazer rabiscos, desenhos, garatujas  
 Ex.: o menino pegou seus lápis e começou a e.  
 intransitivo

12 andar sem equilíbrio, cambaleando  
 intransitivo

13 dirigir veículo com pouco ou nenhum controle sobre a direção; ziguezaguear  
 intransitivo

14 exercer o ofício de escritor  
 Ex.: sua ambição era e.  
 transitivo direto

15 Rubrica: música.  
 m.q. compor  
 Ex.: escreveu duas sonatas]

| Léxico  |
|---|
| ESCRITA   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)   |
| <p>(es.cri.ta)<br/>           sf.</p> <p>1 Ação ou resultado de escrever; ESCRITURA.<br/>           2 Representação da língua falada por sinais gráficos<br/>           3 Conjunto de símbolos e letras adotado num sistema de registro das palavras (escrita hieroglífica/japonesa)<br/>           4 Sistema de sinais gráficos us. para representar outros tipos de linguagem (escrita musical)<br/>           5 Modo, técnica ou arte da expressão literária (escrita barroca/dramática); ESTILO: Sua escrita foi sempre emocionante.<br/>           6 Maneira própria de escrever à mão, traçar os caracteres: Não se conseguia ler sua escrita.<br/>           7 Fig. Fato que se repete como uma rotina ou coisa parecida.: Confirmando uma escrita de 20 anos, não perdeu para o rival.<br/>           8 Cont. Escrituração mercantil: A escrita dos livros da empresa estava em dia.<br/>           [F.: Do lat. scriptus ou do it. scritta. Ideia de 'escrita': graf(o)- (grafologia) e grama(t)- (gramática), -grafia (caligrafia), -grafo (taquígrafo) e -grama (anagrama).]</p> <p>Acertar a escrita<br/>           1 Resolver conflito, ou desavença, ou desacordo.</p> <p>Escrita alfabética<br/>           1 Ling. Modo de representação das palavras em que se faz uso de um conjunto de sinais correspondentes a determinados sons da língua falada (fonemas); escrita fonética.</p> <p>Escrita analítica<br/>           1 Ling. Escrita cujas unidades básicas são palavras, e não letras.</p> <p>Escrita consonântica<br/>           1 Ling. Escrita alfabética em que não há letras correspondentes às vogais, como no árabe e no hebraico.</p> <p>Escrita cuneiforme<br/>           1 Hist. Sistema de escrita em caracteres na forma de cunha, gravados em tabletes de argila, adotado pelas civilizações mesopotâmicas (IV milênio a.C.).</p> <p>Escrita demótica<br/>           1 Hist. Escrita egípcia, forma simplificada da escrita herática.</p> <p>Escrita fonética<br/>           1 Ling. Ver Escrita alfabética.</p> <p>Escritafônica<br/>           1 Ling. Ver Escrita alfabética. Cf.: Escrita demótica.]</p> <p>Escritahierática</p> |

1 Hist. Escrita cursiva us. pelos antigos egípcios, baseada inicialmente na escrita hieroglífica, mas que perdeu, com o tempo, as características pictóricas.

**Escrita hieroglífica**

1 Hist. Escrita que usa elementos pictóricos, figurativos, como, p.ex., a antiga escrita egípcia.

**Escrita ideográfica**

1 Ling. Escrita na qual cada signo (que pode ou não ser figurativo) representa um conceito exprimível por uma palavra.

**Escrita linear**

1 Mús. A que representa o desenvolvimento melódico (e não as harmonias) de um trecho musical.

**Escrita logográfica**

1 Escrita feita em logogramas.

**Escrita ogâmica**

1 Hist. Escrita céltica dos séculos V e VI, na qual cada letra é representada por grupos de marcas entalhadas.

**Escrita rúnica**

1 Hist. Escrita germânica antiga, na forma de entalhes verticais e horizontais ou oblíquos.

**Escrita silábica**

1 Ling. Aquela em que os sinais gráficos representam sílabas das palavras. Chama-se silabário o conjunto dos sinais usados numa escrita desse tipo.]

A escrita - comunicação na forma de registro de objetos, fatos e situações, ideias etc. como sinais visuais representativos que têm o mesmo significado para o comunicador e o comunicado -, já existente em formas rudimentares no quarto milênio a.C., foi adotada como forma de dar à informação acesso amplo (a quantas pessoas alcançasse) e duradouro, e foi, afinal, a base da edificação de conhecimentos e culturas. A partir de sinalizações visuais (ou auditivas) genéricas e efêmeras, como sinais de fumaça e toques de tambor, a montagem de significados por associação de objetos arrumados em certa disposição evoluiu para a representação gráfica de objetos e seres, primeiramente em suportes fixos, como nas gravações rupestres, em paredes de cavernas e depois em suportes móveis, como os tabletes assírios. Era uma forma de escrita pictográfica, em que desenhos representavam objetos e ideias, que por sua vez evoluiu para a escrita ideográfica, na qual sinais representam palavras e seu arranjo compõe frases e ideias. São os hieróglifos egípcios (cerca de 700), os sinais em forma de cunha gravados em barro da escrita cuneiforme, as escritas chinesa e japonesa (com milhares de ideogramas) etc.. Mas, com a urbanização e consequente ampliação das relações sociais e das necessidades de troca de informações, esses sistemas não seriam suficientes para representar acuradamente o número praticamente infinito de situações e ideias expressos em milhares - e cada vez mais - palavras. A solução foi transformar o registro escrito numa representação dos sons fonéticos usados na comunicação oral. Com isso, menos de 30 signos representavam, em diferentes sistemas (mais tarde chamados alfabetos) esses sons, e sua combinação representava palavras, num potencial infinito como os fatos e ideias por eles representados. Os primeiros alfabetos, semíticos, originaram-se na região da Síria e da Fenícia (1.500 a.C.) e espalharam-se, com os fenícios, pelo mundo. Os gregos criaram seu alfabeto em 800 a.C. A escrita cursiva, com seu registro contínuo e fácil sobre papel ou pergaminho, data do séc. IV, em Roma.

Léxico

ESCRITA

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)

substantivo feminino

1 representação da linguagem falada por meio de signos gráficos

2 conjunto de signos num sistema de escrita

Exs.: e. cuneiforme

e. chinesa

3 sistema de signos gráficos ou de outra natureza us. para representar qualquer coisa

Exs.: e. morse  
 e. musical  
 4 técnica ou método particular de se exprimir literariamente; escritura, estilo  
 Ex.: romancista de magnífica e.  
 5 arte de escrever à mão ou maneira própria de escrever; caligrafia  
 6 Derivação: sentido figurado. Uso: informal.  
 o que constitui uma rotina ou aparenta constituir uma rotina  
 Ex.: o time quer quebrar a e. de perder fora de seu campo

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>GRAFAR</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| (gra.far)<br>v.<br>1 Representar (o que se quer dizer, o que se quer comunicar, o que se quer expressar ou registrar) por sinais gráficos; ESCREVER; ORTOGRAFAR [td.: grafar uma mensagem: Grafava o nome da namorada nas árvores]<br>2 Escrever com certa grafia; usar certa(s) letra(s) ao escrever [tdr. + com: Passou a grafar seu nome com z]<br>[F.: graf (o)- + - ar2 .] |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>GRAFAR</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| verbo<br>transitivo direto<br>1 representar a linguagem por sinais gráficos; escrever<br>transitivo direto<br>2 escrever (uma palavra), optando por determinada grafia<br>Ex.: g. Luiz com z |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>GRAFIA</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| (gra.fi.a)<br>sf.<br>1 Ling. Representação dos sons ou das palavras por meio da escrita.<br>2 Maneira de escrever, modo; ORTOGRAFIA: O menino tem uma bela grafia.<br>[F.: graf (o)- + -ia.] |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>GRAFIA</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>   |
| substantivo feminino<br>Rubrica: gramática, linguística.<br>1 representação escrita de uma palavra; escrita, transcrição<br>Ex.: a palavra quatro possui duas g., quatro e 4<br>1.1 cada uma das possíveis maneiras de representar por escrito uma palavra (inclusive as consideradas incorretas); p.ex., Ivan e Ivã; atrás (grafia correta) e atraz (grafia incorreta); farmácia (grafia atual) e pharmacia (grafia antiga)<br>1.2 transcrição fonética da fala, por meio de um alfabeto fonético ('sistema convencional') |

| Léxico  |
|---|
| IMPOR   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)   |
| <p>(im.por)</p> <p>v.</p> <p>1 Obrigar(-se) a (algo, ou a fazer algo) [td.: Impôs, ali, seus interesses e caprichos.] [tdi. + a: Impõem seus costumes aos adversários.: Ela se impôs uma dieta radi cal.]</p> <p>2 Estabelecer, fixar (ger. por força ou autoridade) [td.: Resolveu impor algumas normas implacáveis.] [tdi. + a: A vigilância sanitária impôs exigências aos restaurantes.]</p> <p>3 Inspirar, incutir [tdi. + a: impor respeito aos alunos.] [td.: impor a autoridade.]</p> <p>4 Aplicar (pena, castigo etc.) [tdi. + a: Impôs ao desafiante uma derrota esmagadora.]</p> <p>5 Fazer-se ouvido e aceito [td.: Conseguiu impor -se nos debates.]</p> <p>6 Ser necessário (medida, providência etc.) [int.: A revisão do estatuto se impunha há muito tempo.]</p> <p>7 Atribuir (responsabilidade) a (alguém) sem fundamento; ASSACAR. [tdi. + a: Impuseram -lhe a responsabilidade dos roubos cometidos.]</p> <p>8 Dar, atribuir (nome, apelido) [tdi. + a: Impuseram -lhe a alcunha de Penico.]</p> <p>9 Forçar a aceitação de algo ou alguém [tdp.: O amigo-urso lhe impôs a renúncia como solução.]</p> <p>10 Pôr sobre ou em cima de; SOBREPOR. [tda.: O sacerdote impôs as mãos sobre sua testa.]</p> <p>11 Fazer(-se) passar por (algo que não é) [tr. + de: impor de intelectual.] [tdp.: Mal sabe falar e impõe -se como ator.]</p> <p>12 Tip. Fazer a imposição [td.]</p> <p>[Part.: imposto.]</p> <p>[F.: Do lat. imponere. Hom./Par.: impor, empunhar (em várias fl.).]</p> |

| Léxico   |
|--|
| IMPOR  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)   |
| <p><b>impor</b></p> <p>verbo</p> <p>transitivo direto, bitransitivo e pronominal</p> <p>1 tornar obrigatório ou indispensável; forçar(-se) a cumprir</p> <p>Exs.: i. um novo regime de trabalho (aos alunos)</p> <p>ela se impôs pesadas tarefas</p> <p>transitivo direto e bitransitivo</p> <p>2 fazer que se apresente ao espírito; incutir, infundir, inspirar</p> <p>Ex.: a sua figura impunha respeito (a todos)</p> <p>transitivo direto e bitransitivo</p> <p>3 pôr em vigor; criar, estabelecer, fixar</p> <p>Ex.: o governo vem impondo (à população) pesados tributos</p> <p>transitivo direto e bitransitivo</p> <p>4 aplicar; cominar, infligir</p> <p>Exs.: i. um castigo</p> <p>o padre impôs-lhe pesada penitência</p> <p>bitransitivo</p> <p>5 pôr sobre ou em cima; apor, sobrepor</p> <p>Ex.: i. as mãos na cabeça de alguém</p> <p>bitransitivo</p> <p>imputar caluniosamente; assacar</p> <p>Ex.: impuseram-lhe coisas que jamais fez ou disse</p> <p>transitivo indireto e pronominal</p> <p>afetar, dar(-se) aparência ou ares</p> <p>Exs.: i. de sábio</p> <p>gostava de i.-se como intelectual</p> |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>IMPOSIÇÃO</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| <p>(im.po.si.ção)<br/>sf.</p> <p>1 Obrigação imposta por alguém; <b>EXIGÊNCIA</b>: O casamento religioso foi uma imposição da noiva.</p> <p>2 Determinação, estipulação: Discute-se a imposição de novas regras para o vestibular.</p> <p>3 Colocação por cima; <b>SOBREPOSIÇÃO</b>: Os sacerdotes fizeram a imposição de mãos sobre a cabeça do postulante.</p> <p>4 Art.gr. Distribuição das páginas de composição na base que irá gravar a forma de impressão, ou a chapa etc, de modo que ao ser impressa a folha em frente e verso e dobrada em caderno, a sequência numérica das páginas esteja correta.N<br/>[Pl.: -ções.]<br/>[F.: Do lat. impositio,onis]<br/>Imposição das mãos</p> <p>1 Prática de colocar as mãos sobre a cabeça de alguém (ver imposição [3]), com base na suposição de que com isso concentram-se forças magnéticas ou formas de energia benéficas, inclusive na cura de enfermidades.</p> |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>IMPOSIÇÃO</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo feminino<br/>ato ou efeito de impor</p> <p>1 ordem de autoridade superior; estipulação, determinação<br/>Ex.: i. de impostos</p> <p>2 Derivação: por extensão de sentido.<br/>ação de obrigar a aceitar; aplicação de meios compulsórios<br/>Ex.: foi i. do novo ministro o modelo para propaganda eleitoral</p> <p>3 Derivação: por extensão de sentido.<br/>regra imposta; obrigação, dever, necessidade<br/>Ex.: sua participação na guerra era uma i. que não cabia discutir</p> <p>4 Derivação: sentido figurado.<br/>aquilo que se reclama como necessário à satisfação de necessidades ou aspirações; exigência, injunção, impulso<br/>Exs.: fazia-o por i. da consciência<br/>as i. do coração</p> <p>5 Rubrica: artes gráficas.<br/>colocação das páginas de composição tipográfica nas fôrmas, observando a distribuição dos brancos ou espaços vazios, de tal modo que o caderno obtido, após a dobragem da folha impressa, apresente sequência de paginação</p> |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>OBRIGAR</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| <p>(o.bri.gar)<br/>v.</p> <p>1 Ser colocado na obrigação de cumprir lei ou dever moral [td.: O contrato o obrigava a viajar: Obrigou -se a cumprir sua promessa] [tdi. + a.: A lei o obrigava a pagar pelo prejuízo]</p> <p>2 Forçar ou ser forçado a fazer algo por necessidade ou exigência moral [tdi. + a: Obrigaram -na a se retratar] [td.: Obrigava -se a estudar oito horas por dia]</p> <p>3 Submeter(-se) a uma condição ou situação [tdi. + a: Obrigava o filho a acordar às cinco da manhã] [td.: Obrigava -se às exigências do marido]</p> |

|  |
|--|
| 4 Empenhar, penhorar [td.: Fez a promessa,e obrigou sua palavra por pressão do pai]                          |
| 5 Endividar-se dando algo como penhor [td.: Obrigou -se mais do que podia para pagar as prestações]          |
| 6 Fazer com que (alguém) fique na obrigação de fazer algo [td.: Tantos presentes obrigaram o aniversariante] |
| 7 Colocar em risco ou criar obrigação [td.: Suas bebedeiras quase obrigaram os bens da esposa]               |
| 8 Colocar (alguém ou algo) em posição de submissão; sujeitar [td.: A promessa obriga aquele que promete]     |
| [F.: Do lat. obligare. Ant. ger.: desobrigar. Hom./Par.: obriga(s) (fl.), obriga(s) (sf.[pl.]).]             |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>OBRIGAR</b>  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| <p>verbo</p> <p>transitivo direto, bitransitivo e pronominal</p> <p>1 submeter(-se) a (imposição legal ou moral)</p> <p>Exs.: o contrato obrigava locatário e locador</p> <p>a lei obriga-o a pagar a pensão</p> <p>obrigou-se a reparar os danos que causara</p> <p>bitransitivo e pronominal</p> <p>2 forçar(-se) a</p> <p>Exs.: obrigaram-no a calar-se</p> <p>a chuva obrigou-o a ficar em casa</p> <p>obrigou-se a fazer dieta</p> <p>bitransitivo e pronominal</p> <p>3 sujeitar(-se), expor(-se)</p> <p>Exs.: obrigava o marido ao ridículo</p> <p>obrigava-se aos caprichos do amante</p> <p>transitivo direto</p> <p>4 dar como fiança; empenhar, penhorar</p> <p>Exs.: o. as joias</p> <p>o. a palavra</p> <p>pronominal</p> <p>5 fazer dívidas, dando em penhor; empenhar(-se)</p> <p>Ex.: o.-se até o pescoço</p> <p>transitivo direto</p> <p>6 tornar (alguém) cativo (por gratidão ou afeição)</p> <p>Ex.: tantas gentilezas obrigaram o rapaz</p> <p>transitivo direto</p> <p>7 tornar submisso; vencer, dominar, sujeitar</p> <p>Ex.: o amor obriga os corações</p> |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>OBRIGAÇÃO</b>   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| <p>(o.bri.ga.ção)</p> <p>sf.</p> <p>1 Ação ou resultado de obrigar; imposição; ENCARGO; DEVER: Tinha a obrigação de cuidar da criança</p> <p>2 Favor, benefício (mais usado no pl.): "E confessava as grandes obrigações que lhe devia" (Latino Coelho</p> <p>3 Serviço, tarefa: Terminou logo sua obrigação</p> <p>4 Jur. Escritura que obriga alguém a pagar dívida ou cumprir contrato</p> <p>5 Econ. Título de dívida pública</p> <p>6 Jur. M.q. debênture</p> |

|   |
|---|
| 7 Bras. A família   |
| 8 Rel. Nos cultos afro-brasileiros cada um dos preceitos religiosos a serem cumpridos<br>[Pl.: -ções]<br>[F.: Do lat. obligatio]<br>Obrigação ao portador<br>1 Jur. Debênture.<br>Obrigação do Tesouro Nacional<br>1 Bras. Econ. Entre 1986 e 1989, quando foi extinta, nova denominação de Obrigação Reajustável do Tesouro Nacional. Sigla: O.T.N.]<br>Obrigação moral<br>1 Ét. Imposição interior que orienta o comportamento ou determinada atitude, baseada em princípios éticos de respeito, dever, solidariedade etc.<br>Obrigação Reajustável do Tesouro Nacional<br>1 Bras. Econ. Título da dívida pública brasileira entre 1964 e 1986 (quando passou a chamar-se Obrigação do Tesouro Nacional, por sua vez extinta em 1989). Constantemente reajustado em função da desvalorização da moeda, serviu de índice para dívidas, contratos etc. Sigla: O.R.T.N.] |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>OBRIGAÇÃO</b>   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)   |
| <p>substantivo feminino</p> <p>1 ação de obrigar; fato de estar obrigado a fazer uma ação<br/>Ex.: votar é o. de todo cidadão</p> <p>2 aquilo que é ou se tornou necessidade moral de alguém; dever, encargo<br/>Ex.: usar preservativo é o. dos que respeitam a vida</p> <p>3 disposição de retribuir ou prestar serviço a alguém; benefício, favor<br/>Ex.: deve-lhe inúmeras o.</p> <p>4 aquilo de que se é incumbido; ofício, serviço, tarefa<br/>Ex.: sua o. no convento era cuidar do jardim</p> <p>5 Rubrica: economia.<br/>título financeiro emitido pelo poder público</p> <p>6 Rubrica: economia.<br/>m.q. debênture</p> <p>7 Rubrica: termo jurídico.<br/>vínculo de direito pelo qual uma pessoa deve fazer ou não algo de ordem econômica ou moral em benefício de outrem</p> <p>8 Rubrica: termo jurídico.<br/>escrito pelo qual alguém se obriga a satisfazer uma dívida, a cumprir um contrato etc.; obriga</p> <p>9 Rubrica: religião. Regionalismo: Brasil.<br/>cada um dos variados preceitos religiosos (cerimônias rituais, iniciação, oferendas etc.) que os crentes e sacerdotes de seitas afro-brasileiras devem cumprir</p> |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>LEGITIMAR</b>   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| <p>(le.gi.ti.mar)<br/>v.td.</p> <p>1 Tornar(-se) legítimo, legal; LEGALIZAR(-SE): legitimar uma posse: O novo regime ainda não se legitimou.</p> <p>2 Jur. Dar a (filho ilegítimo) situação de legítimo.</p> <p>3 Demonstrar como justificável ou válido; JUSTIFICAR: Os acontecimentos legitimaram seus presságios.<br/>[F.: Do lat. medv. legitimare. Ant. ger.: deslegitimar. Hom./Par.: legitima (fl. de legitimar),</p> |

legítima (a. sf.), legítimas (fl. de legitimar), legítimas (pl.), legitimaria (fl. de legitimar), legitimária (a.), legitimarias (fl. de legitimar), legitimárias (pl.), legítimo (fl. de legitimar), legítimo (a.).]

| Léxico   |
|--|
| LEGITIMAR  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)   |
| verbo<br>transitivo direto e pronominal<br>1 Rubrica: termo jurídico.<br>reconhecer ou ser reconhecido como legítimo; tornar(-se) conforme com a lei; legalizar<br>Exs.: I. um título de propriedade<br>I. uma nova ordem política<br>vencida a revolução, havia sobejas razões para que o novo regime se legitimasse<br>transitivo direto<br>2 Rubrica: termo jurídico.<br>reconhecer (filho) como legítimo<br>transitivo direto<br>3 reconhecer como autêntico, verdadeiro; autenticar<br>Ex.: o prefácio de Câmara Cascudo legitima a obra<br>transitivo direto<br>4 admitir algo como justificável, como tendo razão de ser; justificar<br>Ex.: várias circunstâncias concorriam para I. os seus medos e suspeitas |

| Léxico   |
|--|
| LEGITIMAÇÃO  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| (le.gi.ti.ma.ção)<br>sf.<br>1 Ação ou resultado de legitimar(-se).<br>2 Autenticação, validação.<br>3 Autorização ou amparo da lei.<br>4 Justificativa, fundamentação: Hitler buscou legitimação científica para o genocídio.<br>[Pl.: -ções.]<br>[F.: Do lat. legitimatio, onis.] |

| Léxico   |
|--|
| LEGITIMAÇÃO  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)   |
| substantivo feminino<br>ato ou efeito de legitimar(-se)<br>1 Rubrica: termo jurídico.<br>ato pelo qual se regulariza o que não está de acordo com a lei ou o que é desprovido de certas formalidades para se tornar legal<br>2 Rubrica: termo jurídico.<br>ato por meio do qual se legitima um filho natural<br>3 ato de justificar (algo)<br>Ex.: a I. da violência agride a consciência civilizada |

| Léxico  |
|---|
| RECONHECER  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)   |
| <p>(re.co.nhe.cer)</p> <p>v.</p> <p>1 Identificar (algo ou alguém que já se conhece) [td.: Reconheceu a mulher pelo andar.]</p> <p>2 Admitir como certo, verdadeiro ou legal [td.: Sempre reconhecia as boas intenções.]</p> <p>3 Revelar sensibilidade com [td.: Reconheceu os esforços do filho.]</p> <p>4 Admitir, aceitar [td.: Reconheceu que o time jogou mal.]</p> <p>5 Jur. Perfilhar por via legal [td.: Reconheceu o filho que não era seu.]</p> <p>6 Distinguir, identificar [td.: Embora estivesse longe, reconheceu o assassino.]</p> <p>7 Demonstrar gratidão por; AGRADECER. [td.: Reconhecia os favores que lhe prestavam.]</p> <p>8 Avaliar a situação ou o estado de [td.]</p> <p>9 Admitir seus próprios erros, faltas, pecados etc. [td.: Reconhecia seus próprios pecados]</p> <p>10 Dizer-se, assumir-se (como alguém que tem certo traço ruim, negativo etc.) [tdp.: Reconheceu -se culpado: Reconheceu -se impertinente]</p> <p>11 Afirmar, proclamar [td.: Os vassalos reconheceram seu novo senhor.]</p> <p>12 Ver sua própria fisionomia ou sua maneira de ser em (alguém ou algo) [td.: Reconhecia -se naquele filho/naquelas cartas que escrevera/naquele ato.]</p> <p>13 Admitir como legal ou verdadeiro [td.: Reconheceu a autenticidade daquela pintura.] [tdi. + a: Reconhecer ao marido suas qualidades.] [tdp.: Reconheceram -no como grande artista.]</p> <p>[F.: Do lat. recognoscere.]</p> |

| Léxico  |
|---|
| RECONHECER  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| <p>verbo</p> <p>transitivo direto</p> <p>1 identificar, distinguir (algo ou alguém, por certos caracteres, ou que se conheceu anteriormente)</p> <p>Exs.: r. um amigo de infância</p> <p>r. alguém pela voz</p> <p>r. um criminoso</p> <p>transitivo direto</p> <p>2 admitir ou certificar como verdadeiro</p> <p>Exs.: r. a sua inocência</p> <p>r. uma firma</p> <p>transitivo direto</p> <p>3 explorar, examinar, inspecionar</p> <p>Ex.: r. uma região</p> <p>transitivo direto</p> <p>4 manifestar agradecimento a; agradecer</p> <p>Ex.: r. um favor</p> <p>transitivo direto</p> <p>5 perfilhar</p> <p>Ex.: r. o filho ilegítimo</p> <p>transitivo direto</p> <p>6 ter ideia definida sobre; constatar</p> <p>Ex.: por suas atitudes pudemos r. o seu caráter</p> <p>transitivo direto e pronominal</p> <p>7 revelar(-se), confessar(-se)</p> <p>Exs.: r. seus erros</p> <p>r.-se culpado</p> <p>transitivo direto, transitivo direto predicativo e bitransitivo</p> |

8 admitir como bom, legítimo ou verdadeiro

Exs.: r. o governo de um país  
reconheceram-no como presidente  
r. a um empregado seus direitos  
pronominal

9 rever a própria imagem em

Ex.: r.-se nos filhos

| Léxico   |
|--|
| RECONHECIMENTO   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| (re.co.nhe.ci.men.to)  |
| sm.  |
| 1 Ação ou resultado de reconhecer(-se); RECOGNIÇÃO: Quando Antonio Vivaldi morreu, não contava com o reconhecimento de ninguém.                                      |
| 2 Ato de aceitação da legitimidade de um governo, um culto etc.  |
| 3 Identificação: O reconhecimento do criminoso foi feito por quatro testemunhas.   |
| 4 Jur. Ato pelo qual se afiança a genuinidade de uma assinatura ou firma: Antes de entregar o documento, você deve fazer o reconhecimento da firma.                  |
| 5 Jur. Ato pelo qual o(s) pai(s) reconhece(m) como seu um filho; PERFILHAÇÃO; PERFILHAMENTO.   |
| 6 Confissão, declaração de culpa: O reconhecimento de culpabilidade ajudou a reduzir sua pena.   |
| 7 Gratidão, agradecimento: "Almejara por uma oportunidade de mostrar ao sr. Gonçalo Mendes Ramires o seu reconhecimento" (Eça de Queirós, A ilustre casa de Ramires) |
| 8 Mil. Missão de levantamento do teatro de operações: Um comando aerotransportado fez o reconhecimento do terreno.<br>[F.: reconhecer + -imento.]                    |
| Reconhecimento de firma  |
| 1 Jur. Processo de autenticação de uma assinatura por seu reconhecimento, em cartório, quando comparada com a assinatura do signatário ali registrada.               |
| Reconhecimento de voz  |
| 1 Inf. Capacidade, e operação nela baseada, de um sistema reconhecer um comando proferido oralmente e executá-lo.  |
| 2 Capacidade de um sistema reconhecer palavras proferidas oralmente e registrá-las como sinais digitais que as representam (ger. as letras que as compõem).          |

| Léxico  |
|---|
| RECONHECIMENTO  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| substantivo masculino   |
| ato ou efeito de reconhecer; reconhecença, recognição   |
| 1 ação ou efeito de averiguar; exame, verificação   |
| 2 confissão de erro, crime, pecado etc.   |
| 3 aceitação da legitimidade de (governo, culto etc.)  |
| 4 aceitação de uma obrigação  |
| 5 Derivação: sentido figurado.<br>recordação de benefício recebido; gratidão  |
| 6 Derivação: sentido figurado.<br>recompensa por serviços valiosos; galardão, prêmio  |
| 7 Rubrica: termo jurídico.<br>ato através do qual alguma coisa é admitida como verdadeira, ou se declara quem é certa pessoa, identificando-a |
| 8 Rubrica: termo jurídico.<br>m.q. perfilhação  |

9 Rubrica: termo de marinha.  
m.q. reconhecença  
10 Rubrica: termo militar.  
operação para obter informações sobre o inimigo

| Léxico   |
|--|
| PARTICIPAR   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| <p>(par.ti.ci.par)<br/>v.</p> <p>1 Ter ou tomar parte de [tr. + de, em: Ela não participará da cerimônia. Antôn.: abster.]</p> <p>2 Associar-se pelo pensamento, pelo sentimento; COMPARTILHAR; COMPARTIR. [tr. + de: Como não participar do sofrimento alheio?]</p> <p>3 Tomar parte em; COMPARTILHAR [tr. + de: Nessa empresa, os funcionários participam dos lucros.]</p> <p>4 Informar ou dar ciência de; COMUNICAR; ANUNCIAR. [td.: participar um casamento] [tdi. + a : ",,participei minha chegada aos amigos..." (José de Alencar, Lucíola) Antôn.: omitir, silenciar.]</p> <p>5 Ter natureza ou qualidades comuns a (alguém ou algo) [tr. + de: O coco participa das danças tradicionais nordestinas.]</p> <p>6 Associar-se pelo pensamento ou sentimento [tr+de: Não participo desse ódio pelo diferente.]</p> <p>[F.: Do lat. participare. Hom./Par.: participáveis (fl.), participáveis (pl. de participável); participe (s) (fl.), participe (s) (s2g.a2g. [pl.]].]</p> |

| Léxico  |
|---|
| PARTICIPAR  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| <p>verbo</p> <p>transitivo direto e bitransitivo</p> <p>1 fazer saber; comunicar, informar</p> <p>Ex.: p. o novo endereço</p> <p>participaram a gravidez aos futuros avós</p> <p>transitivo indireto</p> <p>2 tomar parte em; compartilhar</p> <p>Ex.: p. das manifestações pela paz</p> <p>transitivo indireto</p> <p>3 ter parte em; partilhar</p> <p>Ex.: p. dos incentivos fiscais</p> <p>transitivo indireto</p> <p>4 associar-se pelo sentimento ou pensamento (da dor, da alegria, do luto etc.)</p> <p>Ex.: participou do júbilo pela conquista do campeonato</p> <p>transitivo indireto</p> <p>5 apresentar natureza, qualidades ou traço(s) comuns; ser parte de</p> <p>Ex.: a obra de Leonardo da Vinci participa da modernidade</p> |

| Léxico   |
|--|
| PARTICIPANTE   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| <p>(par.ti.ci.pan.te)<br/>a2g.</p> <p>1 Diz-se de pessoa que participa, que tem parte ativa.: Os atletas participantes da Olimpíada.</p> <p>s2g.</p> |

2 Essa pessoa: O concurso teve mais de dez mil participantes.  
[F.: Do lat. participans, antis.]

|   |
|---|
| Léxico  |
| <b>PARTICIPANTE</b>   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| adjetivo de dois gêneros e substantivo de dois gêneros<br>que ou aquele que participa; participador, partícipe<br>que ou aquele que tem participação ativa, esp. em política<br>Exs.: membro p. do Partido Verde<br>p. entusiasmado dos movimentos pacifistas |

|  |
|--|
| Léxico   |
| <b>VOLUNTÁRIO</b>  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| (vo.lun.tá.ri:o)<br>a.<br>1 Que está em nosso poder ou que depende do nosso arbítrio fazer ou deixar de fazer, realizar ou deixar de realizar (movimento voluntário, atos voluntários)<br>2 Que faz alguma coisa por vontade e sem constrangimento; que age espontaneamente (trabalho voluntário); ESPONTÂNEO<br>3 Que só quer fazer a própria vontade, que não atende à razão; CAPRICHOSSO; VOLUNTARIOSO<br>4 Que se dispõe espontaneamente a servir nas Forças Armadas ou a realizar atividade social, humanitária<br>5 RS Diz-se de cavalo que anda fácil e espontaneamente, sem precisar ser fustigado sm.<br>6 Aquele que se dispõe espontaneamente a servir nas Forças Armadas ou a realizar atividade social, humanitária<br>[F.: Do lat. voluntarius.]<br>Voluntário da Pátria<br>1 Bras. Hist. Cada integrante dos Voluntários da Pátria, que se alistaram para reforçar as tropas brasileiras na Guerra do Paraguai. |

|   |
|---|
| Léxico  |
| <b>VOLUNTÁRIO</b>   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| adjetivo<br>1 que não é forçado, que só depende da vontade; espontâneo<br>Ex.: movimento v.<br>2 que se pode optar por fazer ou não<br>Ex.: demissão v.<br>3 Regionalismo: Rio Grande do Sul.<br>que não precisa ser fustigado (diz-se de cavalo)<br>substantivo masculino<br>4 aquele que ingressa no serviço militar espontaneamente<br>5 estudante que é admitido num curso em condições diferentes das que se aplicam aos estudantes regulares<br>6 aquele que se dedica a um trabalho sem remuneração, prestando ajuda quando necessário<br>Ex.: bombeiro v. |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>REPETIR</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| <p>(re.pe.tir)<br/>v.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 Tornar a dizer ou expressar(-se). [td.: Repetiram o pedido, com mais veemência.] [tdi. + a: Repetiu a leitura a seus ouvintes.]</li> <li>2 Fazer, executar (algo) ou suceder de novo. [td.: Repetir um gesto/uma frase/um número musical.] [int.: O desastre repetiu -se.]</li> <li>3 Ter de cursar outra vez, após reprovação. [td.: O aluno repetiu a terceira série.] [int.: Os alunos que repetiram ficaram sem vaga garantida.]</li> <li>4 Tornar a comer, beber etc. [td.: Deslumbrados, repetiram a carne várias vezes.]</li> <li>5 Reproduzir (imagens, sons). [td.: O vale repetia os ecos, sem parar.]</li> </ol> <p>[F.: Do v.lat. repetere.]</p> |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>REPETIR</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>   |
| <p>verbo<br/>transitivo direto, bitransitivo e pronominal</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 voltar a dizer (o que já se disse), a escrever, a fazer, a usar, a executar etc.<br/>Exs.: r. uma música<br/>repetiu a piada aos amigos<br/>ele se repete muito</li> <li>transitivo direto</li> <li>2 reproduzir (sons ou imagens)<br/>Ex.: a montanha repetia os gritos de socorro</li> <li>transitivo direto</li> <li>3 cursar outra vez<br/>Ex.: a aluna repetiu a primeira série</li> <li>intransitivo e pronominal</li> <li>4 acontecer de novo<br/>Exs.: o terremoto repetiu três vezes<br/>esse fato vem se repetindo há muito</li> </ol> |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>REPETIÇÃO</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| <p>(re.pe.ti.ção)<br/>sf.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 Ação ou resultado de repetir(-se)</li> <li>2 Aula suplementar que abrange matéria já dada.</li> <li>3 Mús. Reprodução de um trecho de música indicado por um sinal na partitura.</li> <li>4 Ret. Figura pela qual uma mesma voz ou frase se repete muitas vezes no mesmo período para dar mais força à expressão.</li> <li>5 Art.gr. Erro tipográfico que se caracteriza pela duplicação de palavras ou frases; DUPLICAÇÃO.</li> <li>6 Devolução, restituição.</li> </ol> <p>s2g.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>7 Bras. Tipo de rifle ou arma de repetição.</li> </ol> <p>[F.: Do lat. repetitio -onis.]</p> |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>REPETIÇÃO</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo feminino</p> <p>1 ato ou efeito de repetir(-se)</p> <p>2 Rubrica: artes gráficas.</p> <p>erro tipográfico que consiste em duplicar palavra(s) ou frase(s); duplicação</p> <p>3 Rubrica: música.</p> <p>reprodução de um trecho de música indicada por um sinal próprio na partitura</p> <p>4 ato de devolver; restituição</p> |

### 2.1.1.2. LÉXICON DE P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE II)

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>ÁREA</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| <p>(á.re:a)</p> <p>1 Extensão (bdimensional) ocupada por algo: A fazenda ocupa vasta área do município.</p> <p>2 Geom. Medida de uma superfície: A área da fazenda é de 100ha.</p> <p>3 Geom. Medida da superfície total de uma figura geométrica [A área de um poliedro é o limte da soma das áreas de todas as suas faces, considerando as arestas como de área zero.]</p> <p>4 Espaço ou terreno delimitado; REGIÃO: Essa área é perigosa à noite.</p> <p>5 Cons. Espaço aberto no interior de um edifício ou construção</p> <p>6 Campo de conhecimento, de atividade ou de interesse: O parecerista não era especialista na área.</p> <p>7 Geom. Região de plano ou superfície curva limitada por uma linha.</p> <p>8 Astr. O espaço percorrido durante um certo tempo pelo raio vetor de um astro</p> <p>9 Fig. Região de influência ou com a qual se é familiar: Os ladrões não costumam roubar na própria área.</p> <p>10 Fut. O mesmo que grande área</p> <p>11 Bras. Área de serviço</p> <p>[F.: Do lat. area,ae. Hom./Par.: ária (sf.)]</p> <p>área ativa</p> <p>1 Astron. Grupo de manchas solares.</p> <p>área ciclonal</p> <p>1 Met. Área da superfície da Terra em que ocorrem ciclones.</p> <p>área crítica</p> <p>1 Mar.G. Área marítima de importância estratégica, por isso visada por inimigos em tempos de guerra</p> <p>área cultural</p> <p>1 Ant. Território geográfico no qual estão presentes, em sua população, um conjunto de elementos culturais, como a ecologia, a economia, determinados traços de organização social, sistemas de crenças e de valores culturais.</p> <p>área de afundamento</p> <p>1 Geol. Região que sofreu ou está em processo de sofrer um abaixamento, por ação de forças tectônicas, ou de erosão em terrenos calcários</p> <p>área de construção</p> <p>1 Arq. Soma das áreas de todos os pavimentos de uma edificação. Cf.: Área útil.]</p> <p>área de livre comércio</p> <p>1 Econ. Associação de países em que são bolidos possíveis restrições ao comércio entre eles, como tarifas alfandegárias, certos impostos etc; zona de livre comércio</p> |

área de memória

1 Inf. A parte da memória de um computador ou sistema de informática us. para armazenamento de determinado tipo de informação.

área de ocupação

1 Arq. No nível do solo, a área da projeção horizontal da edificação.

área de proteção ambiental

1 Bras. Área protegida por lei para conservação do meio ambiente, de espécies vegetais e animais, para preservação de fatores genéticos e da qualidade de vida de seus habitantes.

área de serviço

1 Bras. Em apartamento, espaço (ger. junto à cozinha e à entrada de serviço) destinado à lavagem e secagem de roupa, armários para material de limpeza etc.

área de subsidência

1 Geol. Região em processo de abaixamento, devido ao peso de sedimentos acumulados.

área de trabalho

1 Inf. O mesmo que desktop.

área de transferência

1 Inf. Área de memória na qual o usuário de computador pode armazenar provisoriamente informações para movê-las para outro arquivo ou aplicativo, com os comandos de copiar e colar. Tb. clipboard.]

área focal

1 Mar. Área marítima para a qual, devido a suas condições e características, convergem necessariamente rotas marítimas. Cf.: Área crítica.]

área linguística

1 Ling. Área em que ocorre um fato, ou um conjunto de fatos linguísticos.

área útil

1 Arq. Soma das áreas das dependências de uma construção, descontada a área das projeções horizontais das paredes Cf.: Área de construção.]

área verde

1 Urb. Terreno em área urbana, coberto com vegetação ou jardins, onde não se constrói Grande área

1 Fut. Área demarcada diante do gol, dentro da qual é permitido ao goleiro usar as mãos e em que as faltas cometidas pelo time que se defende são cobradas, sem barreira, da marca do pênalti.

Pequena área

1 Fut. Área demarcada diante do gol, no interior da grande área, dentro da qual o goleiro não pode ser acossado por jogador adversário.

## Léxico

### ÁREA

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)

substantivo feminino

1 extensão mais ou menos limitada de espaço, território ou superfície

Exs.: estavam entrando na á. de São Paulo

áreas de fronteira

2 Derivação: sentido figurado.

campo em que se exerce determinada atividade

Exs.: á. científica

á. teatral

3 Rubrica: construção.

espaço descoberto na parte interna de uma construção, de um edifício; pátio

4 Rubrica: geometria.

região de um plano ou de uma superfície curva delimitada por uma linha fechada

5 Derivação: por metonímia. Rubrica: geometria.

a medida dessa região

6 Rubrica: futebol.

m.q. grande área

7 Rubrica: telecomunicações.  
m.q. alcance

| Léxico  |
|---|
| AUDIÇÃO   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)   |
| (au.di.ção)<br>sf.<br>1 Fisl. Um dos cinco sentidos do ser humano, responsável pela percepção dos sons, captando-os e enviando-os ao cérebro para serem identificados e interpretados<br>2 Ação ou resultado de ouvir, escutar: Teve dificuldade na audição da mensagem telegráfica<br>3 Teste no qual um artista (ator, músico, cantor, bailarino etc.) apresenta um trecho representativo de sua arte a avaliador(es), visando a sua admissão num elenco<br>4 Exibição de obra musical ou teatral: A banda faz várias audições por ano<br>5 Mús. Exibição de alunos de música (cantores, instrumentistas etc.) ger. de um mesmo professor, curso ou escola de música<br>6 Rád. Telv. Transmissão de programa radiofônico ou televisivo<br>[Pl.: -ções.]<br>[F.: Do lat. auditio -onis. Ideia de audição: acu(o)-, audi(o)-] |

| Léxico   |
|--|
| AUDIÇÃO  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)   |
| substantivo feminino<br>1 ato de ouvir ou escutar; percepção dos sons pelo ouvido; audiência<br>2 Rubrica: fisiologia.<br>função sensorial que permite captar os sons pelo ouvido e transmiti-los, através do nervo auditivo, ao cérebro, onde são recebidos e analisados<br>3 apresentação pública dos alunos de uma classe ou escola de música<br>4 Rubrica: dança, música, teatro.<br>apresentação de trecho de música ou de peça teatral ou de dança por um artista perante diretor de teatro, júri etc., como teste para admissão no elenco de uma companhia<br>5 Rubrica: música, teatro.<br>representação ou exibição de obra teatral ou musical<br>Ex.: o famoso tenor dá quatro a. por ano<br>6 Rubrica: radiofonia, televisão.<br>transmissão de um programa de rádio ou televisão |

| Léxico  |
|---|
| ESCUTAR   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)   |
| (es.cu.tar)<br>v.<br>1 Ouvir com atenção, tomando conhecimento do que está ouvindo [td.: Ele ouvia o discurso distraído, mas eu o escutava com interesse.] [int.: Ela falava e ele escutava, calado.]<br>2 Captar (som) pela audição; OUVIR. [td.: Escutei o telefone tocar : "... não há um ouvido que escuta a primeira palavra do poema e uma mão que trabalha a segunda." (João Cabral de Melo Neto, Prosa)] [int.: Fale mais alto, não estou escutando bem.]<br>3 Dar atenção a conselho, advertência de (alguém); OUVIR; ATENDER. [td.: Ela só escuta as amigas] [int.: Seria mais feliz se não fosse tão teimoso, se aprendesse a escutar. Antôn.: ignorar, desprezar.]<br>4 Pop. Auscultar. [td.]<br>5 Usar de escuta ou de outro artifício para ouvir de modo clandestino as |

comunicações de alguém ou o que se passa em uma residência, empresa, instituição, órgão, governo etc; espionar [td.]  
 [F.: Do lat. auscultare. Hom./Par.: escuta (fl.), escuta (sf.); escutas (fl.), escutas (pl. de escuta).]

| Léxico   |
|--|
| ESCUTAR  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)   |
| <p>verbo</p> <p>transitivo direto</p> <p>1 estar consciente do que está ouvindo<br/>         Exs.: conversando na praia, ouvia o mar, mas não o escutava<br/>         escutava os cães a distância</p> <p>transitivo direto</p> <p>2 ficar atento para ouvir; dar atenção a<br/>         Ex.: escutava com paciência aquelas queixas</p> <p>transitivo direto e intransitivo</p> <p>3 esforçar-se para ouvir com clareza<br/>         Exs.: em pleno bombardeio, procurava e. os rogos da menina<br/>         o espião observava e escutava</p> <p>transitivo direto</p> <p>4 levar em consideração os conselhos de<br/>         Ex.: cresceu, deixou de e. os pais</p> <p>transitivo direto</p> <p>5 procurar ouvir (algo) de maneira clandestina; espionar<br/>         Ex.: ganhava para e. as conversas dos militares</p> <p>transitivo direto</p> <p>6 Uso: informal.<br/>         auscultar<br/>         Ex.: o médico costumava e. seu coração</p> <p>pronominal</p> <p>7 dar atenção às próprias palavras; seguir as próprias opiniões<br/>         Ex.: escutava-se a si mesmo antes de resolver qualquer coisa</p> |

| Léxico   |
|--|
| ESCUA  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| <p>(es.cu.ta)</p> <p>sf.</p> <p>1 Ação ou resultado de escutar.</p> <p>2 Local onde se escuta.</p> <p>3 Ação ou resultado de ficar a postos para ouvir uma emissão telefônica ou radiofônica (inclusive por interceptação).</p> <p>4 Mil. Detecção de sons e ruídos emitidos pelo inimigo por meio de aparelhos apropriados.</p> <p>s2g.</p> <p>5 Pessoa que fica a postos para ouvir conversas de outrem; ESPIÃO.<br/>         [F.: Dev. de escutar.]</p> <p>Escuta eletrônica</p> <p>1 Telec. Sistema de escuta com o fim de registrar emissões eletromagnéticas provenientes de radares, de redes de telecomunicações, de navios, de aviões, etc.</p> <p>À escuta</p> <p>1 Em posição ou atitude de atenção ou alerta para captar algum som, conversa etc.</p> <p>Escuta telefônica</p> <p>1 Sistema us. para ouvir e/ou gravar conversas telefônicas de outrem; grampo.</p> <p>2 A circunstância dessa escuta.</p> |

**3 A aparelhagem us. para essa escuta.**

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>ESCUTA</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| substantivo feminino<br>1 ação de escutar, de ouvir com atenção<br>1.1 ação de escutar uma emissão radiofônica ou uma ligação telefônica<br>Ex.: a e. era dificultada pelas interferências<br>1.2 Rubrica: termo militar.<br>processo de detecção da atividade inimiga pelo som<br>Ex.: e. submarina<br>2 Rubrica: telecomunicações.<br>serviço de recepção de ondas hertzianas emitidas por rádios, realizado com o objetivo de fiscalização e controle das telecomunicações<br>3 lugar onde se escuta<br>Ex.: o som sai pela e. do aparelho<br>substantivo de dois gêneros<br>4 pessoa incumbida de escutar as conversas dos outros<br>4.1 espia, espião |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>CUBO</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| (cu.bo)<br>sm.<br>1 Geom. Poliedro formado por seis faces quadradas do mesmo tamanho [O mesmo que hexaedro regular.]<br>2 Qualquer sólido semelhante a esse objeto: cubos de gelo.<br>3 Alg. A terceira potência de um número: 27 é o cubo de nove. [Ou seja, este número multiplicado pelo quadrado de si mesmo.]<br>4 Peça de encaixe da extremidade do eixo dos carros a tração animal<br>5 Mar. Na hélice de um navio, parte central ligada ao eixo e de onde saem as pás<br>6 Mec. No automóvel, peça pela qual passa um eixo; MANCAL<br>7 Numa roda movida a água, cada vão que recebe a água que movimenta a roda<br>8 Lus. Na Beira, recipiente para transporte de líquidos<br>9 Lus. No Alentejo, grande cesto us. na vindima<br>10 Lus. Na Beira, medida para sólidos, equivalente a um e meio alqueire<br>11 Lus. No Minho e em Trás-os-Montes, ajuntamento de água junto de um moinho<br>12 Ant. Em antigas fortificações, pequena torre na parte lateral do muro<br>[F.: Do lat. cubus.]<br>Cubo perfeito<br>1 Mat. Número que é o cubo de um número inteiro. Ex.: 8, que é o cubo de 2; 64, que é o cubo de 4.] |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>CUBO</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| substantivo masculino<br>1 Rubrica: geometria.<br>sólido composto de seis faces quadradas de igual tamanho, formando um hexaedro<br>1.1 Derivação: por extensão de sentido.<br>qualquer objeto com formato semelhante ao desse sólido<br>2 Rubrica: álgebra.<br>a terceira potência de um número |

3 em roda de carro (de tração animal), peça de madeira onde se encaixa o eixo e de onde partem os raios  
 4 Rubrica: engenharia mecânica.  
 na hélice de um navio, parte central fixada ao eixo propulsor e de onde saem as pás

|  |
|--|
| Léxico   |
| PEDESTAL   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| (pe.des.tal)<br>sm.<br>1 Arq. Base feita de pedra, metal, mármore, madeira e que sustenta coluna, escultura, imagem religiosa, objeto decorativo; PEANHA; PLINTO.<br>2 Fig. Aquilo que tem o efeito de elevar ou pôr em evidência.<br>[Pl.: -tais.]<br>[F.: Do fr. piédestal.] |

|   |
|---|
| Léxico  |
| PEDESTAL  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| substantivo masculino<br>1 Rubrica: arquitetura, decoração.<br>suporte de pedra, mármore, metal, madeira etc. que suporta uma escultura, uma coluna ou um objeto decorativo<br>2 Derivação: sentido figurado.<br>aquilo que serve para elevar, para colocar em evidência<br>Ex.: aquele cargo no governo era um verdadeiro p. |

|  |
|--|
| Léxico   |
| SUPORTE  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| (su.por.te)<br>sm.<br>1 O que sustenta, o que suporta; o que serve de sustentáculo a alguma coisa: suporte para TV e vídeo.<br>2 Assistência, apoio (suporte técnico/financeiro).<br>3 Art.pl. Superfície (de papel, madeira, metal, tela etc.) sobre a qual se faz um desenho, gravura, pintura etc.<br>4 Qualquer material (papel, fita magnética, filme, CD etc.) em que se podem registrar diversos tipos de informação, como textos, sons, imagens etc.<br>[F.: Dev. de suportar. Hom./Par.: suporte (sm.), suporte (fl. de suportar).]<br>Suporte atlético<br>1 Cinto com um saco que sustém e protege os testículos, us. por atletas ou por doentes de hérnia ou de varicocele. |

|   |
|---|
| Léxico  |
| SUPORTE   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| substantivo masculino<br>1 qualquer coisa cuja finalidade é sustentar; escora, arrimo, sustentáculo<br>Ex.: um s. para vaso<br>2 aquilo que auxilia ou reforça; reforço, apoio<br>3 peça que serve para fixar ou assentar<br>Ex.: s. para bobina de linha |

**4 Rubrica: documentação.**

base física na qual se registram informações impressas, manuscritas, fotografadas, gravadas etc.

**4.1 Rubrica: informática.**

num computador, material, como disco, fita magnética etc., destinado a receber a informação

| Léxico   |
|--|
| FALAR  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| (fa.lar)<br>v.<br>1 Usar a voz para articular palavras [int.: Falou, falou e não disse nada.]<br>2 Expressar(-se) por meio de palavras, oralmente ou por escrito [td.: Em seu livro, só falou a verdade.] [int.: Esse menino tem três anos e ainda não fala.: (tb. seguido de indicação de modo) Falou o tempo todo em alemão.] [tdi. + a, para: Vai falar tudo o que sabe ao /para o delegado.]<br>3 Fig. Fazer(-se) entender, ser expressivo (de algo) [td.: Seus olhos falavam o que a boca não conseguia expressar.] [tr. + de, sobre: Este livro fala de amor.]<br>4 Conversar, comunicar(-se) por meio de palavras [ti. + a: Preciso falar -lhe.] [tr. + com: Fala com ela todos os dias.]<br>5 Expressar(-se), ou poder expressar(-se) oralmente ou por escrito, por meio de palavras de (uma certa língua) [td.: Ela fala alemão desde criança.] [tdr. + com: Falava italiano com os turistas.]<br>6 Fig. Manter relacionamento social [tr. + com: Fez as pazes e voltou a falar com o amigo.]<br>7 Contar, relatar (algo); discorrer ou conversar sobre (algo) [td.: Falou que perdeu o ônibus, por isso se atrasou.] [tr. + de, em, sobre: A reportagem falava sobre as olimpíadas.]<br>8 Mencionar [tr. + em: Por falar em café, vamos até o bar?: Já que falou nele, tem alguma notícia?]<br>9 Dizer coisas ruins sobre (algo ou alguém) [tr. + de : "Falam de mim, mas eu não ligo / Todo mundo sabe que sempre fui amigo" (Noel Rosa, Édem Silva, Aníbal Silva, Falam de mim)]<br>10 Bras. Declarar [td.: Falou que não iria, e não foi.]<br>[F.: Do lat. fam. fabulare, por fabulari. Hom./Par. fala (s) (fl.), fala (s) (sf.[pl.]); falo (fl.), falo (sm.); falarás (fl.), falaraz (sm.). Ideia de 'falar': lalo-, -femi-.]<br>Falar de<br>1 Falar a respeito de, sobre<br>2 Pop. Falar mal de: Falam muito dele, mas é tudo fofoca.<br>Falar grosso<br>1 Demonstrar segurança ou autoridade; falar duramente<br>2 Bancar o corajoso, assumir ares de valente<br>Falar mais alto<br>1 Prevalecer, sobrepor-se: Na dúvida sobre o que fazer, falou mais alto a prudência.<br>Falar para dentro<br>1 Sussurrar, falar baixinho, falar de forma não audível<br>2 Resmungar<br>Falar sozinho<br>1 Falar consigo mesmo<br>2 Não ser ouvido, não ter quem ouça o que está falando: Percebeu, durante o debate, que estava falando sozinho.<br>Falou!<br>1 Bras. Gír. Us. como expressão de concordância, equivalente a 'É isso mesmo!'; 'está certo!'<br>2 Us. para agradecer, ou, por vezes, para responder gentilmente a agradecimento |

| Léxico  |
|---|
| FALAR   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| <p>verbo</p> <p>regência múltipla</p> <p><b>1</b> exprimir por meio de palavras</p> <p>Exs.: falou(-lhes) a verdade</p> <p>pouco lhes falava</p> <p>doente, mal falava</p> <p>transitivo direto, transitivo indireto e intransitivo</p> <p><b>2</b> discorrer, conversar, contar</p> <p>Exs.: falaram trivialidades</p> <p>passava horas, falando(-lhes) de suas aventuras</p> <p>no momento, recuso-me a f.</p> <p>transitivo direto, transitivo indireto, intransitivo e pronominal</p> <p><b>3</b> Derivação: sentido figurado.</p> <p>fazer(-se) compreender; ter expressividade; demonstrar</p> <p>Exs.: os olhos falavam o que a boca não dizia</p> <p>os fatos falam por si</p> <p>mãos que falam</p> <p>falavam-se por gestos</p> <p>transitivo direto, transitivo indireto, bitransitivo e pronominal</p> <p><b>4</b> exprimir(-se) ou saber exprimir(-se) [em determinado idioma]</p> <p>Exs.: fala inglês fluentemente</p> <p>f. vários idiomas</p> <p>falou(-lhes) em português</p> <p>falavam-se em alemão</p> <p>transitivo indireto e intransitivo</p> <p><b>5</b> dirigir um discurso; discursar, orar</p> <p>Exs.: falou a um auditório atento</p> <p>no comício, diversos candidatos falaram</p> <p>transitivo direto e bitransitivo</p> <p><b>6</b> combinar, ajustar; dizer, declarar</p> <p>Exs.: ele (nos) falou que vinha</p> <p>foi exatamente o que se falou (com ele)</p> <p>intransitivo</p> <p><b>7</b> comandar; manifestar(-se)</p> <p>Ex.: a razão desaparece quando o coração fala</p> <p>intransitivo</p> <p><b>8</b> contar a verdade; revelar</p> <p>Ex.: por fim, o criminoso falou</p> <p>transitivo indireto</p> <p><b>9</b> dizer mal de; criticar</p> <p>Ex.: fala até da própria mãe</p> <p>transitivo indireto</p> <p><b>10</b> discursar, tratar, comentar etc. a respeito de (algo)</p> <p>Ex.: f. de cinema</p> <p>regência múltipla</p> <p><b>11</b> dizer, comentar</p> <p>Exs.: falam que ele fugiu</p> <p>falou do assunto</p> <p>falou com a mãe que a irmã foi reprovada</p> <p>falam muito, mas ninguém tem provas</p> <p>transitivo direto e transitivo indireto</p> <p><b>12</b> pregar, anunciar, ensinar</p> <p>Exs.: f. a palavra de Deus</p> <p>Jesus falava aos humildes</p> <p>pronominal</p> <p><b>13</b> encontrar-se; manter contato ou relações</p> <p>Exs.: estamos sempre nos falando</p> |

|   |
|---|
| <p>brigaram, já não se falam<br/> substantivo masculino<br/> 14 ato ou efeito de falar, de exprimir por palavras, de conversar, de discursar<br/> Ex.: sentia falta do f. dos amigos ao seu redor<br/> 15 Rubrica: linguística.<br/> variedade de uma língua peculiar a um quadro geográfico; tem-se o falar regional, próprio de uma área mais ampla (p.ex.: o falar nordestino) e o falar local, próprio de uma cidade, de uma vila etc.; dialeto, fala<br/> Exs.: o f. carioca<br/> o f. do vale do Paraíba<br/> 16 Rubrica: linguística.<br/> variedade de língua (com características específicas na sintaxe e no léxico) que caracteriza um determinado grupo sociocultural; dialeto, linguajar</p> |
|---|

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>FALA</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| <p>(fa.la)<br/> sf.<br/> 1 Ação ou resultado de falar.<br/> 2 Aptidão ou capacidade de se expressar verbalmente.<br/> 3 Exposição oral: Sua fala foi muito convincente.<br/> 4 Maneira de pronunciar (problemas de fala); DICÇÃO<br/> 5 O que se exprime pela palavra: O professor teve uma fala séria com os estudantes.<br/> 6 Cada parte de um texto dita por uma ator, apresentador ou locutor: Esqueceu sua fala na primeira cena.<br/> 7 Exposição oral dirigida ao público: A fala do homenageado emocionou os presentes.<br/> 8 Timbre ou tom da voz (fala estridente).<br/> 9 O som produzido pelos animais: Um especialista distingue a fala dos diferentes pássaros.<br/> 10 Ling. Qualquer modo de falar us. por uma pessoa ou grupo ou em determinadas circunstâncias.<br/> 11 Ling. Uso da língua visto como interação de um sistema gramatical e fatores determinados por situações diversas.<br/> 12 Ling. Conteúdo fônico de uma língua.<br/> 13 Ling. Uso da língua.<br/> [F.: Dev. de falar. Ideia de 'fala': -loquia (ventriloquia), -loquo (ventríloquo).]<br/> boas falas<br/> 1 Narrativas, notícias, comentários falados agradáveis, bons de se ouvir.<br/> Fala do trono<br/> 1 Hist. Discurso régio (no Brasil e em Portugal) em cerimônia solene.<br/> Chamar à fala/às falas<br/> 1 Chamar alguém para dar explicações, esclarecimento etc.<br/> Ir à fala<br/> 1 Conversar, entrar em acordo, entender-se.<br/> Perder a fala<br/> 1 Ficar em silêncio, emudecer (ger. devido a susto, surpresa etc.).</p> |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>FALA</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>   |
| <p>substantivo feminino<br/> 1 ato ou efeito de falar<br/> 1.1 faculdade que tem o homem de se expressar, de se comunicar por meio de palavras<br/> 1.2 o uso dessa faculdade</p> |

1.3 aquilo que se exprime por palavras; colóquio  
 Ex.: ontem tive uma f. com o seu pai  
 2 m.q. linguagem ('maneira de exprimir-se')  
 3 m.q. linguajar (subst.)  
 4 m.q. falar ('variedade regional de língua')  
 5 Rubrica: linguística.  
 para Ferdinand de Saussure (1857- 1913), parte da linguagem que se manifesta como ato individual, por oposição a língua [Certos linguistas substituem fala por discurso e referem-se à dicotomia língua/discurso.]; parole  
 6 palavra, dito, frase  
 Ex.: não esqueceu as antigas f. do namorado  
 7 alocução, discurso  
 Ex.: a f. do ministro  
 8 cada trecho que cabe a um ator ou um locutor num diálogo, monólogo ou narração  
 Ex.: decorou sua f.  
 9 tom de voz  
 Ex.: uma f. maviosa  
 10 Derivação: por extensão de sentido.  
 emissão de sons nos animais  
 Ex.: a f. das aves  
 11 Rubrica: termo jurídico.  
 em um processo, aquilo que uma das partes alega ou requer dentro dos autos

| Léxico  |
|---|
| VOZ   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)   |
| <p>voz<br/>           sf.</p> <p>1 Anat. Conjunto das manifestações sonoras produzidas pelos vertebrados por meio dos pulmões e da laringe (ou da siringe, nas aves) [NOTA: Aum.: vozeirão.]</p> <p>2 Restr. Complexo dos sons assim produzidos pelos seres humanos [NOTA: Aum.: vozeirão.]</p> <p>3 Capacidade ou faculdade de falar; FALA: Ao final de tantos ensaios, perdeu a voz</p> <p>4 Queixa, clamor: Muitas vozes se ergueram contra o governo</p> <p>5 Boato, notícia: Era voz corrente que ele trapaceava</p> <p>6 Ordem, decisão (voz de comando)</p> <p>7 Palavra, expressão verbal: Não ouviu sequer uma voz de conciliação</p> <p>8 Direito de falar, de participar: Passou a ter voz na comunidade</p> <p>9 Sugestão interior: Ouviu a voz da consciência: a voz do coração</p> <p>10 Mús. Qualquer parte vocal de uma composição</p> <p>11 Cada um dos registros da emissão vocal na arte do canto: Tinha uma bela voz de meio-soprano</p> <p>12 Mús. Cada uma das partes, vocal ou instrumental, da textura polifônica</p> <p>13 Gram. Forma assumida pelo verbo para indicar o modo como se relaciona com o sujeito (p. ex.: voz ativa: A arte sustenta nossa vida; voz passiva: Nossa vida é sustentada pela arte)</p> <p>14 Prognóstico, previsão: A voz do povo já antecipara o acontecimento [Pl.: -es. Aum.: vozeirão.]<br/>           [F.: Do lat. vox. Hom./Par.: voz (sf.), vós (pron.), vos (pron.). Ideia de 'voz': fon(o) (fonoaudiologia) e voc - (vocábulo), -tele (telefone) e -fonia (telefonía).]</p> <p>A meia voz</p> <p>1 Baixinho (diz-se de tom de voz).<br/>           Dar voz de prisão a<br/>           1 Comunicar incisivamente a (alguém) que está preso<br/>           De viva voz<br/>           1 Oralmente, falando.<br/>           Ter voz ativa<br/>           1 Ter influência, ser capaz e ter o direito de influir, com sua opinião, sugestão ou ação</p> |

o rumo dos acontecimentos em certo âmbito.

**Voz anserina**

1 Voz parecida com o grasnar de um pato.

**Voz ativa**

1 Gram. Voz (13) em que o verbo exprime ação do sujeito. Ex.: Pedro viajou ontem.]

**Voz causativa**

1 Gram. Ver Verbo causativo no verbete verbo.

**Voz colocada**

1 Mús. Ver Voz empostada.

**Voz de cabeça**

1 Mús. Voz cuja ressonância não vem do peito, mas da faringe e das fossas nasais.

2 Registro vocal no qual o som emitido parece vibrar nos ossos da cabeça.

**Voz de cana rachada**

1 Voz fanhosa, desagradável, e desafinada; voz de taquara rachada.

**Voz de comando**

1 Mil. Ordem oral incisiva, para a realização de um movimento, marcha etc. P. ex.: meia-volta, volver! Sentido!]

**Voz de papo**

1 Voz que soa impertinente, presunçosa.

**Voz de peito**

1 Mús. Voz profunda e grave, cuja ressonância vem da boca, da traqueia e do tórax.

**Voz de pipia**

1 Voz esganiçada e fraca.

**Voz de sovelão**

1 Voz masculina estridente.

**Voz de taquara rachada**

1 Bras. Fam. Ver Voz de cana rachada.

**Voz de trovão**

1 Voz retumbante, estrondosa.

**Voz média**

1 Gram. Voz (13) em que sujeito pratica a ação sobre si mesmo, portanto sendo o sujeito e o objeto representações do mesmo ser. Ex.: Eu me visto.]

**Voz medial**

1 Gram. Ver Voz média.

**Voz passiva**

1 Gram. Voz (13) em que a ação verbal refere-se não ao sujeito, mas ao objeto da ação. Ex.: O jogo foi interrompido (pelo juiz) logo no início.]

**Voz passiva analítica**

1 Gram. Em português, voz passiva expressa pelo verbo auxiliar ser no tempo da ação, c concordando com o sujeito, e pelo verbo principal no particípio passado; o agente da ação, se citado, é introduzido pelas preposições por ou de. Ex.: Os gols foram marcados (por Júnior) no segundo tempo.]

**Voz passiva sintética**

1 E. Ling. Em português, voz passiva expressa pelo verbo na voz ativa, na 3ª pessoa, seguido do pronome se como partícula apassivadora. Ex.: Em nome da verdade dizem-se muitas mentiras = são ditas muitas mentiras.]

**Voz pastosa**

1 Voz arrastada de pronúncia indistinta.

**Voz reflexa/reflexiva**

1 Gram. Ver Voz média.

## Léxico

### VOZ

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)

voz

substantivo feminino

1 Rubrica: fonética.

som ou conjunto dos sons produzidos pelas vibrações das pregas vocais sob pressão

do ar que percorre a laringe  
 2 som característico de certos animais  
 3 faculdade de falar; fala  
 Ex.: a surpresa o fez perder a v.  
 4 manifestação de quem suplica, protesta, aplaude etc.  
 Ex.: muitas v. levantaram-se contra os abusos  
 5 modo de pensar ou julgar; opinião  
 Exs.: v. do povo  
 v. corrente  
 6 direito de manifestar opinião  
 Ex.: ela é uma mãe fraca, sem v.  
 7 Rubrica: gramática.  
 m.q. palavra  
 8 Rubrica: gramática, linguística.  
 categoria do verbo definida pela relação que estabelece entre o sujeito gramatical (aquele com o qual o verbo concorda) e o papel de agente ou de paciente da ação verbal  
 9 Rubrica: música.  
 o som produzido pelo aparelho fonador enquanto instrumento musical  
 9.1 Rubrica: música.  
 classificação desse som quanto à tessitura  
 10 Rubrica: música.  
 cada uma das partes de uma composição

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>PROPAGAR</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| <p>(pro.pa.gar)<br/> v.<br/> 1 Difundir, divulgar. [td.: propagar o conhecimento.: Más notícias propagam -se rapidamente.]<br/> 2 Aumentar o número de descendentes; REPRODUZIR; PROLIFERAR. [td.: propagar uma espécie animal.]<br/> 3 Espalhar-se por contágio. [int.: A dengue se propaga facilmente.]<br/> 4 Generalizar-se, espalhar-se no espaço; conquistar terreno. [int./ta.: As plantações de café propagaram -se (por São Paulo e Paraná).]<br/> 5 Atravessar o espaço; TRANSMITIR-SE; IRRADIAR-SE. [td.: A luz propaga -se mais velozmente que o som.]<br/> [F.: Do lat. propagare.]</p> |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>PROPAGAR</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>verbo<br/> transitivo direto e pronominal<br/> 1 multiplicar(-se) por meio da reprodução<br/> Exs.: p. uma raça de cães<br/> os pardais propagaram-se no Brasil<br/> transitivo direto e pronominal<br/> 2 espalhar(-se) por um território<br/> Exs.: p. fronteiras<br/> a reação à violência propaga-se rapidamente<br/> pronominal<br/> 3 espalhar-se por contágio; proliferar<br/> Ex.: a peste propagava-se célere na Idade Média<br/> transitivo direto e pronominal<br/> 4 tornar(-se) amplamente conhecido; difundir, divulgar, propalar</p> |

Exs.: p. notícias falsas  
os ideais libertários propagavam-se no país  
pronominal  
5 movimentar-se através de um meio; irradiar-se, difundir-se  
Ex.: o som propaga-se na água

|  |
|--|
| Léxico   |
| <b>PROPAGAÇÃO</b>  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| (pro.pa.ga.ção)<br>sf.<br>1 Ação ou resultado de propagar(-se)<br>2 Multiplicação por meio de reprodução, de geração; DIFUSÃO; DISSEMINAÇÃO: propagação de espécies raras da fauna brasileira.<br>3 Desenvolvimento, proliferação, alastramento (propagação da doença)<br>4 Divulgação, difusão, vulgarização (propagação de notícias; propagação de ideias)<br>5 Fís. Transmissão dos imponderáveis através de um meio: Não é possível fazer a propagação do som no vácuo.<br>[Pl.: -ções]<br>[F.: Do lat. propagationis] |

|   |
|---|
| Léxico  |
| <b>PROPAGAÇÃO</b>   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| substantivo feminino<br>ato ou efeito de propagar(-se)<br>1 ato ou efeito de espalhar(-se); difusão, disseminação<br>Ex.: p. de espécies vegetais<br>2 aumento por meio da reprodução; proliferação<br>Ex.: p. de espécies ameaçadas de extinção<br>3 ação de fazer chegar a um grande número de pessoas; divulgação, vulgarização<br>Ex.: p. de uma doutrina |

|   |
|---|
| Léxico  |
| <b>SOM</b>  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)   |
| sm.<br>1 Fís. Vibração que se propaga pelo ar e que pode ser percebida pela audição<br>2 Tudo o que é percebido pela audição, que se pode ouvir; BARULHO; RUÍDO [Antôn.: silêncio.]<br>3 Bras. Pop. Qualquer música, esp. a popular, cantada ou instrumentada: Ouvia um som em companhia do namorado<br>4 Bras. Pop. Equipamento de som: Comprou um som de alto preço<br>5 Fon. Ruído característico produzido por uma fonte sonora (som do motor; som dos passos; som do apito)<br>6 Mús. A sonoridade peculiar a cada instrumento; TIMBRE.<br>7 Pop. Mús. Estilo sonoro particular de um músico, orquestra etc: Admirava o som de Louis Armstrong: Gostava de ouvir o som da orquestra Tabajara<br>8 Emissão sonora produzida pelo aparelho fonador humano<br>9 A linguagem falada: O rapaz passou toda a noite sem emitir um som<br>[Pl.: sons.]<br>[F.: Do lat. sonus,i. Ideia de 'som', usar antepos. fon (o)- e son (o)-; pospos. -fone, -fonia, -fono e -sono.]<br>Alto e bom som<br>1 De maneira audível e compreensível, claramente, sem dissimulação. |

**Ao som de**  
 1 Lus. Com acompanhamento musical de.  
**Em alto e bom som**  
 1 Ver Alto e bom som.  
**Som da fala**  
 1 Ling. Unidade mínima de fonética, de que se compõem sílabas, vocábulos etc.  
**Som de guitarra**  
 1 Bras. Mús. Uma das formas de afinar a viola caipira.  
**Som de sossego**  
 1 Bras. Mús. Uma das formas de afinar a viola caipira.  
**Som diferencial**  
 1 Mús. Impressão sonora de um terceiro som quando da execução simultânea de dois sons.  
**Som fundamental**  
 1 Fís. Numa sequência de sons harmônicos, o mais grave, cuja frequência é um divisor das frequências de todos os outros.  
**Som musical**  
 1 Mús. O que é produzido por vibrações periódicas. Caracterizado por sua altura, sua intensidade e seu timbre.]  
**Som natural**  
 1 Mús. O que não é alterado por acidente (sustenidos ou bemóis).  
**Som óptico**  
 1 Cin. Som gravado em forma de sinal óptico (sobre faixa sensível à luz da projeção) na película de filmes cinematográficos sonoros.  
 2 Som gravado em forma de sinais digitais que podem ser lidos por meio de dispositivos que empregam a luz, ou laser  
**Som simples**  
 1 Acús. Aquele sem harmônicos, constituído apenas do som fundamental.  
 2 Aquele obtido pela percussão (4) de um local do corpo, como, p. ex., um setor do abdome, e determinado pela presença de gás no local percutido.  
 O som resulta da vibração de moléculas, transmitida através de um meio (ger. o ar) numa propagação em forma de ondas. Quando atinge o tímpano, membrana dentro da orelha, a onda sonora o faz vibrar, e essa vibração é transmitida ao cérebro, que reconhece o som. O número de vibrações (ou de ciclos completos da onda) por segundo chama-se frequência. Quanto maior a frequência, mais agudo é o som. A distância entre o pico da onda e a base chama-se amplitude; quanto maior, mais intenso é o som. E cada vibração produz vibrações derivadas, cujas frequências são múltiplos exatos da frequência básica (aquelas chamam-se harmônicas), e cuja constituição determina o timbre, a qualidade que permite distinguir sons de mesma altura e intensidade produzidos por fontes diferentes (a voz, uma flauta, um clarinete etc.). O ouvido humano percebe sons de uma frequência entre 20 e 20.000 vibrações/s (20.000 hertz). Abaixo disso ficam as frequências subsônicas, e acima disso ficam os chamados ultrassons.

| Léxico   |
|--|
| SOM  |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)   |
| <p><b>som</b><br/>           substantivo masculino<br/>           1 tudo que é captado pelo sentido da audição; ruído, barulho<br/>           Ex.: há s. estranhos na casa<br/>           2 Rubrica: física.<br/>           vibração que se propaga num meio elástico com uma frequência entre 20 e 20.000 Hz, capaz de ser percebida pelo ouvido humano<br/>           3 sensação auditiva provocada por essa vibração<br/>           4 ruído ou timbre característico de uma fonte sonora<br/>           Ex.: s. de passos<br/>           5 Regionalismo: Brasil. Uso: informal.<br/>           música, esp. popular</p> |

Ex.: está calmo, ouvindo um s.  
**6 Regionalismo: Brasil. Uso: informal.**  
 característica ou estilo de banda, músico, orquestra etc.  
 Ex.: o s. de Glenn Miller  
**7 Rubrica: fonética.**  
 qualquer emissão sonora, simples ou combinada, feita pelo aparelho fonador humano  
**8 Rubrica: música.**  
 característica especial de cada instrumento; timbre, sonoridade

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>REPETIR</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| (re.pe.tir)<br>v.<br><b>1 Tornar a dizer ou expressar(-se). [td.: Repetiram o pedido, com mais veemência.] [tdi. + a: Repetiu a leitura a seus ouvintes.]</b><br><b>2 Fazer, executar (algo) ou suceder de novo. [td.: Repetir um gesto/uma frase/um número musical.] [int.: O desastre repetiu -se.]</b><br><b>3 Ter de cursar outra vez, após reprovação. [td.: O aluno repetiu a terceira série.] [int.: Os alunos que repetiram ficaram sem vaga garantida.]</b><br><b>4 Tornar a comer, beber etc. [td.: Deslumbrados, repetiram a carne várias vezes.]</b><br><b>5 Reproduzir (imagens, sons). [td.: O vale repetia os ecos, sem parar.] [F.: Do v.lat. repetere.]</b> |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>REPETIR</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>   |
| verbo<br>transitivo direto, bitransitivo e pronominal<br><b>1 voltar a dizer (o que já se disse), a escrever, a fazer, a usar, a executar etc.</b><br>Exs.: r. uma música<br>repetiu a piada aos amigos<br>ele se repete muito<br>transitivo direto<br><b>2 reproduzir (sons ou imagens)</b><br>Ex.: a montanha repetia os gritos de socorro<br>transitivo direto<br><b>3 cursar outra vez</b><br>Ex.: a aluna repetiu a primeira série<br>intransitivo e pronominal<br><b>4 acontecer de novo</b><br>Exs.: o terremoto repetiu três vezes<br>esse fato vem se repetindo há muito |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>REPETIÇÃO</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| (re.pe.ti.ção)<br>sf.<br><b>1 Ação ou resultado de repetir(-se)</b><br><b>2 Aula suplementar que abrange matéria já dada.</b><br><b>3 Mús. Reprodução de um trecho de música indicado por um sinal na partitura.</b><br><b>4 Ret. Figura pela qual uma mesma voz ou frase se repete muitas vezes no mesmo período para dar mais força à expressão.</b><br><b>5 Art.gr. Erro tipográfico que se caracteriza pela duplicação de palavras ou frases;</b> |

**DUPLICAÇÃO.**

6 Devolução, restituição.

s2g.

7 Bras. Tipo de rifle ou arma de repetição.

[F.: Do lat. repetitio -onis.]

|   |
|---|
| <b>Léxicon</b>  |
| <b>REPETIÇÃO</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>   |
| substantivo feminino<br>1 ato ou efeito de repetir(-se)<br>2 Rubrica: artes gráficas.<br>erro tipográfico que consiste em duplicar palavra(s) ou frase(s); duplicação<br>3 Rubrica: música.<br>reprodução de um trecho de música indicada por um sinal próprio na partitura<br>4 ato de devolver; restituição |

### 2.1.1.3. LÉXICON DE P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE III)

|  |
|--|
| <b>Léxicon</b>   |
| <b>CRACHÁ</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| (cra.chá)<br>sm.<br>1 Cartão em que estão escritos dados pessoais de uma pessoa, e que esta usa preso à roupa ou pendurado ao pescoço para identificação em congressos, em grandes empresas, em eventos que reúnem por período curto pessoas de diferentes lugares, etc.<br>2 Condecoração, insígnia<br>3 Emblema de corporação militar que se prende no quepe<br>[F.: Do fr. crachat] |

|  |
|--|
| <b>Léxicon</b>   |
| <b>CRACHÁ</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| substantivo masculino<br>1 distintivo, medalha etc. que se traz presa ao peito por motivo de condecoração<br>2 emblema de corporação militar us. no quepe<br>3 cartão de identidade que se usa pendurado à lapela ou ao peito em ambientes multitudinários (empresa, repartição, órgão público etc.) ou em acontecimentos mais ou menos breves como congressos, palestras etc. |

|  |
|--|
| <b>Léxicon</b>   |
| <b>IDENTIFICAÇÃO</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| (i.den.ti.fi.ca.ção)<br>sf.<br>1 Ação ou resultado de identificar(-se).<br>2 Reconhecimento de uma coisa ou de um indivíduo como os próprios (identificação do suspeito, identificação da pulseira). [ + com, de, entre: identificação com a Igreja: identificação das palavras: identificação entre o autor e o leitor Antôn.: diferenciação]<br>[Pl.: -ções.]<br>[F.: identificar - + -ção.] |

|  |
|--|
| <b>Léxicon</b>   |
| <b>IDENTIFICAÇÃO</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| substantivo feminino<br>1 ato ou efeito de identificar(-se)<br>Ex.: i. da vítima<br>1.1 Rubrica: psicanálise.<br>assimilação de um aspecto, de uma propriedade, de um atributo de outrem e transformação, total ou parcial, segundo esse modelo<br>2 documento comprobatório de identidade<br>Ex.: apresentai vossas identificações pessoais |

|   |
|---|
| <b>Léxicon</b>  |
| <b>COTIDIANO</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| (co.ti.di:a.no, quo.ti.di:a.no)<br>sm.<br>1 Conjunto das atividades diárias de uma pessoa ou de uma comunidade: "...depende intimamente do convívio com a prosa do cotidiano de jornalistas..." (Antônio Callado, Reflexos do baile.)<br>a.<br>2 Que ocorre diariamente, que costuma ocorrer todos os dias (engarrafamento cotidiano)<br>3 Que se pratica ou que se verifica habitualmente; HABITUAL: Começou suas tarefas cotidianas: leu as notícias e os e-mails, respondeu a alguns e apagou outros.<br>4 P.ext. Comum, banal: "...para quem o fato cotidiano seria também pretexto para a página literária." (Josué Montello, O Juscelino Kubitschek de minhas recordações.) [ Antôn.: excepcional., incomum.]<br>[F.: Do lat. quotidianus ( ou cottidianus).] |

|   |
|---|
| <b>Léxicon</b>  |
| <b>COTIDIANO</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>   |
| adjetivo<br>1 que acontece diariamente; que é comum a todos os dias; diário<br>2 Derivação: por extensão de sentido.<br>que é comum; banal<br>3 que aparece ou se publica diariamente (diz-se de publicação)<br>Ex.: jornal c.<br>n substantivo masculino<br>4 o que se passa todos os dias; o que é comum<br>5 conjunto de ações, ger. pequenas, realizadas por alguém todos os dias de modo |

sucessivo e contínuo; dia a dia  
Ex.: seu c. era agitado em função dos filhos

| Léxico  |
|---|
| VIDA  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)   |
| (vi.da)<br>sf.<br>1 Biol. Condição da existência de alguns seres como os homens, animais e outros organismos, marcada por nascimento, desenvolvimento, envelhecimento e morte; <b>EXISTÊNCIA</b> . [ Antôn.: morte.]<br>2 Estado de quem está vivo: Alguns acidentados ainda estavam com vida<br>3 Duração desse estado (vida longa); <b>EXISTÊNCIA</b> .<br>4 A vivência de alguém: A vida me ensinou a ser paciente<br>5 Condições nas quais alguém vive: Sua vida foi boa até a falência<br>6 Aspecto ou particularidade das atividades e/ou realizações de alguém (vida artística; vida familiar)<br>7 Relato dos feitos e experiências de alguém; <b>BIOGRAFIA</b> : "...autor de uma devota Vida de santa Filomena e prior da Amendoeirinha..." (Eça de Queirós, A relíquia)<br>8 Fig. Energia e resistência física e mental; <b>VITALIDADE</b> : Os jovens são cheios de vida<br>9 Fig. Animação ao executar atividades, expressar ideias etc; <b>ENTUSIASMO</b> : uma festa cheia de vida<br>10 O fato de viver: salvar a vida de uma pessoa<br>11 Conjunto das atividades, situações e relações entre as pessoas que caracterizam a forma de existência de um grupo (vida boêmia)<br>12 Conjunto das condições, sobretudo materiais, necessárias à preservação da existência<br>13 Animação, ardor (cheio de vida)<br>14 Maneira de viver própria de um grupo: a vida das mulheres operárias<br>15 Período determinado da existência (vida adulta)<br>16 Conjunto dos meios necessários à sobrevivência: a luta pela vida nas grandes cidades<br>17 Aquilo que é mais fundamental para uma pessoa, que requer o melhor de seus esforços: Seus filhos eram sua vida<br>18 Fís. Duração média da existência de um sistema atômico ou nuclear em um determinado estado<br>[F.: Do lat. vita.]<br>Cair na vida<br>1 Bras. Pej. Prostituir-se.<br>Cavar a vida<br>1 Bras. Labutar, buscar meios de vida.<br>Danado da vida<br>1 Fam. Irritado, furioso.<br>Dar a vida por<br>1 Fig. Estar disposto a tudo para ajudar, apoiar, levar ao sucesso (algo ou alguém): Ela dará a vida pelos seus filhos: Deu a vida pela carreira.<br>2 Querer muito obter (algo): Daria a vida agora por uma semana de férias.<br>3 Gostar muito de: Dá a vida por uma feijoada.<br>Da vida<br>1 Expressão de reforço de qualificação: Danado da vida; Fulo da vida; Puto da vida<br>Entre a vida e a morte<br>1 Em perigo de vida.<br>Estar com a vida ganha<br>1 Bras. Não ter preocupações financeiras.<br>Estar com a vida que pediu a Deus<br>1 Estar vivendo como quer, totalmente satisfeito.<br>Fazer a vida |

1 Bras. Viver de prostituição.  
Feliz da vida  
1 Bras. Muito feliz, muito contente.  
Fulo da vida  
1 Bras. Pop. Furioso; danado da vida.  
Ganhar a vida  
1 Trabalhar para sustentar-se.  
Ir à vida  
1 Bras. Fam. Ir à luta (para ganhar a vida, para fazer trabalho ou tarefa etc.)  
2 Ir tratar de seus próprios assuntos.  
3 Ver Cair na vida.  
Louco da vida  
1 Fam. Ver Danado da vida.  
Lutar pela vida  
1 Ver Cavar a vida.  
Má vida  
1 Ver Vida fácil.  
Puto da vida  
1 Bras. Chulo Ver Danado da vida.  
Puxa vida!  
1 Bras. Exclamação de espanto, surpresa; puxa!  
Que não é/foi/era vida  
1 Bras. Fam. Pop. Muito, em grande quantidade ou intensidade: Nas reuniões, desandava a falar que não era vida.  
Toda a vida  
1 MG RJ SP Pop. Sempre em frente, na mesma direção: Vá andando toda a vida por essa rua até chegar à pracinha.  
2 Bras. Muito, demais: Sorvete no verão é bom toda a vida  
Trabucar a vida  
1 SP Pop. Ver Cavar a vida.  
Vida airada  
1 A vida desregrada de um boêmio, ou de um vagabundo.  
Vida bêntica  
1 Biol. Oc. A flora e a fauna submarinas.  
Vida civil  
1 Jur. Toda a área de atuação de uma pessoa, no tocante a seus direitos e deveres civis, políticos etc.  
Vida de cachorro  
1 Pop. Vida árdua, penosa.  
Vida de cachorro de comboieiro  
1 N.E. Pop. Ver Vida de cachorro.  
Vida de cão  
1 Ver Vida de cachorro.  
Vida fácil  
1 Pej. Prostituição.  
Vida latente  
1 Biol. Aparente ausência ou suspensão de vida pela ausência temporária de um fator (água, oxigênio etc.) que desencadeie o desenvolvimento vital.  
Vida noturna  
1 O conjunto de atividades sociais, culturais, ou de simples diversão, ger. urbanas, que se realizam à noite (em restaurantes, salões, boates, danceterias etc.). Refere-se tanto à geral, quanto àquela de uma só pessoa.]  
Vida pregressa  
1 Jur. Antecedentes de uma pessoa, cujo levantamento ger. visa a enquadrá-la, numa investigação policial ou judicial.  
Vida privada  
1 Vida e atividades de uma pessoa em seu âmbito particular, fora do âmbito social ou público.  
Vida pública  
1 As atividades e a conduta de uma pessoa no exercício de funções e cargos públicos,

de interesse do Estado ou da sociedade.

**Vida vegetativa**

**1 Med** O processo vital em andamento, sem interferência da vontade ou da consciência do ser vivo.

**2 Fig.** Vida sem interesses, sem iniciativas, sem atividade participativa ou criativa. alheia ao ambiente.

Vida é a condição de certos seres da natureza de realizarem transformações em moléculas orgânicas (o que lhes permite crescer, mover-se, reproduzir-se, e executar funções diversas). Essas transformações despendem energia, e, portanto, o ser vivo precisa repor energia, interagindo com o meio ambiente. A necessidade de energia é constante, mesmo quando não há trabalho mecânico sendo exercido; ou seja, a própria condição de viver pressupõe a necessidade e o uso de energia. A vida na Terra teve início na forma de bactérias e algas (vegetais) e protozoários (animais), há cerca de 3,9 bilhões de anos, no período Pré-cambriano. Moluscos e peixes surgiram há cerca de 500 milhões de anos; répteis, mamíferos e aves, há cerca de 300 milhões de anos; e o homem (*O Homo sapiens*), há cerca de 350.000 anos.

## Léxico

### VIDA

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)

substantivo feminino

**1** modo de viver; conjunto de hábitos

Exs.: v. santa

v. de rico

**2** propriedade que caracteriza os organismos cuja existência evolui do nascimento até a morte

Ex.: a v. dos animais, dos vegetais

**2.1** conjunto de atividades e funções orgânicas que constituem a qualidade que distingue o corpo vivo do morto

Exs.: o acidentado jazia sem v.

salvar a v. de alguém

a goiabeira ficou seca, sem v.

**3** Derivação: por extensão de sentido.

período de um ser vivo compreendido entre o nascimento e a morte; existência

Exs.: muitos anos de v.

durante a v. trabalhou muito

**3.1** Derivação: por extensão de sentido.

fase determinada dentro desse período

Ex.: aprendeu muito na v. adulta

**3.2** Derivação: sentido figurado.

tempo de existência ou de funcionamento de uma coisa

Exs.: a v. de uma aeronave

a v. de uma lagoa

**4** Derivação: por metonímia.

conjunto de seres vivos classificados do ponto de vista da espécie, do meio ambiente, da época etc. (p. ex., a fauna, a flora)

Ex.: v. submarina

**5** Derivação: sentido figurado.

motivação que anima a existência de um ser vivo, que lhe dá entusiasmo ou prazer; alma, espírito

Exs.: a arte é a minha v.

uma pessoa cheia de v.

**6** conjunto dos acontecimentos mais relevantes na existência de uma pessoa; biografia

Ex.: descreveu a v. de grandes personagens da história

**7** meio de subsistência ou sustento necessário para manter a vida

Ex.: ganhar a v.

**8** Derivação: sentido figurado.

conjunto de atividades humanas que caracterizam um grupo social, uma época, um

|  |
|--|
| <p>lugar<br/> Exs.: a v. republicana<br/> v. tribal<br/> 8.1 Derivação: sentido figurado.<br/> atividade, prática<br/> Exs.: v. esportiva<br/> v. monástica<br/> 9 existência do espírito, vista como uma transcendência da morte física<br/> Ex.: a v. eterna da alma</p> |
|--|

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>CUBO</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| <p>(cu.bo)<br/> sm.<br/> 1 Geom. Poliedro formado por seis faces quadradas do mesmo tamanho [O mesmo que hexaedro regular.]<br/> 2 Qualquer sólido semelhante a esse objeto: cubos de gelo.<br/> 3 Alg. A terceira potência de um número: 27 é o cubo de nove. [Ou seja, este número multiplicado pelo quadrado de si mesmo.]<br/> 4 Peça de encaixe da extremidade do eixo dos carros a tração animal<br/> 5 Mar. Na hélice de um navio, parte central ligada ao eixo e de onde saem as pás<br/> 6 Mec. No automóvel, peça pela qual passa um eixo; MANCAL<br/> 7 Numa roda movida a água, cada vão que recebe a água que movimenta a roda<br/> 8 Lus. Na Beira, recipiente para transporte de líquidos<br/> 9 Lus. No Alentejo, grande cesto us. na vindima<br/> 10 Lus. Na Beira, medida para sólidos, equivalente a um e meio alqueire<br/> 11 Lus. No Minho e em Trás-os-Montes, ajuntamento de água junto de um moinho<br/> 12 Ant. Em antigas fortificações, pequena torre na parte lateral do muro<br/> [F.: Do lat. cubus.]<br/> Cubo perfeito<br/> 1 Mat. Número que é o cubo de um número inteiro. Ex.: 8, que é o cubo de 2; 64, que é o cubo de 4.]</p> |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>CUBO</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>cubo<br/> substantivo masculino<br/> 1 Rubrica: geometria.<br/> sólido composto de seis faces quadradas de igual tamanho, formando um hexaedro<br/> 1.1 Derivação: por extensão de sentido.<br/> qualquer objeto com formato semelhante ao desse sólido<br/> 2 Rubrica: álgebra.<br/> a terceira potência de um número<br/> 3 em roda de carro (de tração animal), peça de madeira onde se encaixa o eixo e de onde partem os raios<br/> 4 Rubrica: engenharia mecânica.<br/> na hélice de um navio, parte central fixada ao eixo propulsor e de onde saem as pás</p> |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>PEDESTAL</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| (pe.des.tal)<br>sm.<br>1 Arq. Base feita de pedra, metal, mármore, madeira e que sustenta coluna, escultura, imagem religiosa, objeto decorativo; PEANHA; PLINTO.<br>2 Fig. Aquilo que tem o efeito de elevar ou pôr em evidência.<br>[Pl.: -tais.]<br>[F.: Do fr. piédestal.] |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>PEDESTAL</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>   |
| substantivo masculino<br>1 Rubrica: arquitetura, decoração.<br>suporte de pedra, mármore, metal, madeira etc. que suporta uma escultura, uma coluna ou um objeto decorativo<br>2 Derivação: sentido figurado.<br>aquilo que serve para elevar, para colocar em evidência<br>Ex.: aquele cargo no governo era um verdadeiro p. |

|  |
|--|
| <b>Léxico</b>  |
| <b>SUPORTE</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| (su.por.te)<br>sm.<br>1 O que sustenta, o que suporta; o que serve de sustentáculo a alguma coisa: suporte para TV e vídeo.<br>2 Assistência, apoio (suporte técnico/financeiro).<br>3 Art.pl. Superfície (de papel, madeira, metal, tela etc.) sobre a qual se faz um desenho, gravura, pintura etc.<br>4 Qualquer material (papel, fita magnética, filme, CD etc.) em que se podem registrar diversos tipos de informação, como textos, sons, imagens etc.<br>[F.: Dev. de suportar. Hom./Par.: suporte (sm.), suporte (fl. de suportar).]<br>Suporte atlético<br>1 Cinto com um saco que sustém e protege os testículos, us. por atletas ou por doentes de hérnia ou de varicocele. |

|   |
|---|
| <b>Léxico</b>   |
| <b>SUPORTE</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>   |
| substantivo masculino<br>1 qualquer coisa cuja finalidade é sustentar; escora, arrimo, sustentáculo<br>Ex.: um s. para vaso<br>2 aquilo que auxilia ou reforça; reforço, apoio<br>3 peça que serve para fixar ou assentar<br>Ex.: s. para bobina de linha<br>4 Rubrica: documentação.<br>base física na qual se registram informações impressas, manuscritas, fotografadas, gravadas etc.<br>4.1 Rubrica: informática.<br>num computador, material, como disco, fita magnética etc., destinado a receber a informação |

| Léxico   |
|--|
| FASE   |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| <p>(fa.se)<br/>sf.</p> <p>1 Etapa ou estágio de um processo em evolução ou que sofre sucessivas alterações: A infância é a primeira fase da vida.</p> <p>2 Período ou época com características que a distinguem: a fase azul de Picasso.</p> <p>3 Cada um dos diferentes aspectos que apresentam a Lua e outros astros sem luz própria, vistos da Terra, segundo a incidência dos raios solares (fases da Lua)</p> <p>4 Elet. Cada uma das tensões elétricas de uma corrente trifásica</p> <p>5 Elet. Condutor de cada uma dessas tensões</p> <p>6 Fís.Quím. Parte homogênea, que pode ser separada, em um sistema heterogêneo [F.: Do gr. phásis, pelo fr. phase.]</p> <p>Fase aberta</p> <p>1 Fís.-quím. Fase de um sistema físico-químico na qual as fronteiras permitem a passagem de massa de um ou mais componentes do sistema.</p> <p>Fase dispersa</p> <p>1 Fís.-quím. Num sistema coloidal, fase composta de partículas separadas e imersa em outra.</p> <p>Fase dispersora</p> <p>1 Fís.-quím. Num sistema coloidal, a fase contínua na qual está imersa a fase dispersa.</p> <p>Fase do espelho</p> <p>1 Psic. No desenvolvimento da psique de uma criança, a fase (entre os seis e os oito meses de vida) na qual, em seu imaginário, se antecipam a percepção e o domínio do corpo.</p> <p>Fase fechada</p> <p>1 Fís.-quím. Fase de um sistema físico-químico na qual as fronteiras não permitem a passagem de massa de um ou mais componentes do sistema.</p> |

| Léxico   |
|--|
| FASE   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)   |
| <p>substantivo feminino</p> <p>1 cada um dos estados de algo em evolução ou que passa por sucessivas mudanças<br/>Exs.: as f. de uma doença<br/>a produção do filme está em f. final</p> <p>2 período ou época com características próprias<br/>Ex.: a f. figurativista de um pintor</p> <p>3 cada um dos estágios que podem ser observados nos desenvolvimentos físico e psíquico de uma pessoa<br/>Ex.: a f. da adolescência</p> <p>4 Rubrica: astronomia.<br/>cada um dos aspectos que a Lua e os planetas apresentam à medida que descrevem suas órbitas em redor da Terra</p> <p>5 Rubrica: eletricidade.<br/>cada uma das tensões elétricas a que está submetida uma corrente trifásica</p> <p>6 Rubrica: eletricidade.<br/>condutor pelo qual circula uma dessas tensões</p> <p>7 Rubrica: física.<br/>argumento da função senoidal ou cossenoidal que descreve um movimento harmônico simples</p> <p>8 Rubrica: fisicoquímica.<br/>cada um dos estados possíveis de um sistema físico-químico (a saber: sólido, líquido ou gasoso)</p> <p>8.1 Rubrica: fisicoquímica.<br/>em um sistema físico-químico heterogêneo, parte homogênea com limites definidos e que pode ser separada das demais partes constituintes do sistema</p> |

| Léxico   |
|--|
| MOMENTO  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| <p>(mo.men.to)<br/>sm.</p> <p>1 Curto espaço de tempo: "Frei Dinis contemplou-a alguns momentos nesse estado e pareceu comover-se..." (Almeida Garrett, Viagens na minha terra.)</p> <p>2 Período de tempo durante o qual ocorre algo: "Era o bobo que nesse momento imperava despótico..." (Alexandre Herculano, O bobo.)</p> <p>3 O instante exato em que algo sucede; MINUTO: "O alienista caminhou para a varanda da frente e chegou ali no momento em que a rebelião também chegava e parava, defronte, com as suas trezentas cabeças..." (Machado de Assis, "O Alienista", in Papéis avulsos.)</p> <p>4 Ocasão oportuna; ENSEJO; OPORTUNIDADE: "O cunhado aproveitou o momento para desterrar-lhe da casa todos os livros de certo porte..." (Machado de Assis, "Verba testamentária", in Papéis avulsos.)</p> <p>5 Situação, circunstância: "...o momento era grave, e dificilmente podia o espírito esquivar-se à reflexão intermitente..." (Machado de Assis, Iaiá Garcia.)</p> <p>6 Est. Valor médio calculado a partir de uma distribuição de frequências (ou de probabilidades), us. para fornecer descrições resumidas da distribuição estudada</p> <p>7 Fís. Produto da massa de um corpo por sua velocidade [Símb.: P]</p> <p>8 Fís. Produto vetorial de uma força aplicada num ponto e o vetor posição desse ponto (sua distância ao fulcro ou eixo de rotação)<br/>[F.: Do lat. momentum, i. Ideia de 'momento': -fase]</p> <p>A todo momento</p> <p>1 Frequentemente, seguidamente, sem cessar: A todo momento olhava para a porta, na esperança de vê-la chegar.</p> <p>De momento a momento</p> <p>1 Seguidamente e a intervalos: Consultava o relógio de momento a momento.</p> <p>Do momento</p> <p>1 Que, neste momento, está na moda, tem sucesso ou prestígio, destaque etc.: Ela é, sem dúvida, a diva do momento.</p> <p>Momento angular</p> <p>1 Fís. Grandeza física de uma partícula representada pelo produto de seu vetor de posição por seu vetor de momento linear, que por sua vez é o produto da massa da partícula pelo vetor de sua velocidade; momento cinético.</p> <p>Momento cinético</p> <p>1 Fís. Ver Momento angular</p> <p>Momento de dipolo</p> <p>1 Fís.-quím. Produto do valor absoluto das cargas num dipolo (grupo de duas cargas de mesmo valor mas com sinais contrários) pela distância que as separa</p> <p>Momento de força</p> <p>1 Fís. Momento (8)</p> <p>Momento de inércia</p> <p>1 Fís. Grandeza física que mede a resistência de um corpo que gira em torno de um eixo à mudança de velocidade dessa rotação. É o somatório dos produtos da massa de cada partícula pelo quadrado de sua distância ao eixo Símb.: I]</p> <p>Momento linear</p> <p>1 Fís. Momento (7)</p> <p>Num momento</p> <p>1 Já já, de imediato, sem demora</p> <p>Por momentos</p> <p>1 Durante curto espaço de tempo, por alguns instantes: A estação esteve por momentos fora do ar.</p> |

| Léxico  |
|---|
| MOMENTO   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| <p>substantivo masculino</p> <p>1 espaço de tempo indeterminado, ger. breve; instante<br/>Ex.: por um m., calou-se</p> <p>2 ponto determinado do tempo; altura, instante, hora<br/>Ex.: naquele m., não estava mais em si</p> <p>3 tempo presente<br/>Ex.: no m., estamos procurando emprego</p> <p>4 circunstância, conjuntura, situação<br/>Ex.: nos m. difíceis, conta com os amigos</p> <p>5 ocasião oportuna<br/>Ex.: esse é o m. para investir</p> <p>6 Rubrica: estatística.<br/>valor médio de qualquer potência do módulo da diferença entre uma variável aleatória e uma origem arbitrária</p> <p>7 Rubrica: física.<br/>em mecânica clássica, produto vetorial entre a força aplicada num ponto e o seu vetor posição (símb.: <math>p</math>) [Caracteriza o efeito de rotação em torno de um eixo que a força pode produzir.]</p> |

| Léxico   |
|--|
| REPETIR  |
| Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)  |
| <p>(re.pe.tir)</p> <p>v.</p> <p>1 Tornar a dizer ou expressar(-se). [td.: Repetiram o pedido, com mais veemência.] [tdi. + a: Repetiu a leitura a seus ouvintes.]</p> <p>2 Fazer, executar (algo) ou suceder de novo. [td.: Repetir um gesto/uma frase/um número musical.] [int.: O desastre repetiu -se.]</p> <p>3 Ter de cursar outra vez, após reprovação. [td.: O aluno repetiu a terceira série.] [int.: Os alunos que repetiram ficaram sem vaga garantida.]</p> <p>4 Tornar a comer, beber etc. [td.: Deslumbrados, repetiram a carne várias vezes.]</p> <p>5 Reproduzir (imagens, sons). [td.: O vale repetia os ecos, sem parar.] [F.: Do v.lat. repetere.]</p> |

| Léxico  |
|---|
| REPETIR   |
| Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)  |
| <p>verbo</p> <p>transitivo direto, bitransitivo e pronominal</p> <p>1 voltar a dizer (o que já se disse), a escrever, a fazer, a usar, a executar etc.<br/>Exs.: r. uma música<br/>repetiu a piada aos amigos<br/>ele se repete muito</p> <p>transitivo direto</p> <p>2 reproduzir (sons ou imagens)<br/>Ex.: a montanha repetia os gritos de socorro</p> <p>transitivo direto</p> <p>3 cursar outra vez<br/>Ex.: a aluna repetiu a primeira série</p> <p>intransitivo e pronominal</p> <p>4 acontecer de novo<br/>Exs.: o terremoto repetiu três vezes<br/>esse fato vem se repetindo há muito</p> |

|  |
|--|
| <b>Léxicon</b>   |
| <b>REPETIÇÃO</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>   |
| <p>(re.pe.ti.ção)<br/> sf.<br/> 1 Ação ou resultado de repetir(-se)<br/> 2 Aula suplementar que abrange matéria já dada.<br/> 3 Mús. Reprodução de um trecho de música indicado por um sinal na partitura.<br/> 4 Ret. Figura pela qual uma mesma voz ou frase se repete muitas vezes no mesmo período para dar mais força à expressão.<br/> 5 Art.gr. Erro tipográfico que se caracteriza pela duplicação de palavras ou frases; <b>DUPLICAÇÃO</b>.<br/> 6 Devolução, restituição.<br/> s2g.<br/> 7 Bras. Tipo de rifle ou arma de repetição.<br/> [F.: Do lat. repetitio -onis.]</p> |

|  |
|--|
| <b>Léxicon</b>   |
| <b>REPETIÇÃO</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo feminino<br/> 1 ato ou efeito de repetir(-se)<br/> 2 Rubrica: artes gráficas.<br/> erro tipográfico que consiste em duplicar palavra(s) ou frase(s); duplicação<br/> 3 Rubrica: música.<br/> reprodução de um trecho de música indicada por um sinal próprio na partitura<br/> 4 ato de devolver; restituição</p> |

## 2.1.2. MATEMÁTICA LÓGICO-POÉTICA

A elaboração de fórmulas internas e o desenvolvimento da chamada Matemática Lógico-Poética, uma disciplina inexistente e com aplicação exclusiva às produções artísticas em questão, tem como parâmetro a obra “*Gestes et opinions du Docteur Faströll*”, também conhecida como “*Gestes et opinions du Docteur Faströll, pataphysicien*”, obra de Alfred Jarry. Escrito em 1898, só veio a público em 1911, quatro anos após o falecimento de seu autor por tuberculose agravada pelo uso de álcool e drogas. O romance, segundo Simon Watson Taylor (1996, p. 115) recebeu, apenas em sua primeira edição, o subtítulo *Roman Néo-Scientifique*. O texto de Jarry, segundo o prefácio do e-book da editora *Les Éditions de Londres* (2012),

[...] é uma obra de referência da patafísica, e também uma obra-prima, a ser lida e relida para se compreender toda a mensagem oculta; de fato, encontramos quase tudo em “Faustroll”, o código secreto da Bíblia, os manuscritos do Mar Morto, o vínculo entre Aton, o desaparecimento de Atlântida e a inspiração de Moisés e, também,

a primeira previsão maia do fim do mundo em 21 de dezembro de 2012 [...].<sup>29</sup>

Quanto aos personagens, os protagonistas são: o próprio Doutor Faustroll, memorável patafísico, nascido na Circássia, no ano de 1898, com sessenta e três anos, idade que se manterá constante durante todo o período de sua existência; René-Isidore Panmuphle, oficial de justiça, acompanhante de Faustroll em sua viagem e também narrador da história; e Bosse-de-nage, um babuíno hidrocefalo que sabe dizer, em francês, “*Ha ha*”. Assim, juntos, os três embarcam em uma viagem estrambótica, de Paris a Paris por mar, na qual o personagem-título elabora os princípios da Patafísica. No texto, especificamente no *Livre II: ÉLÉMENTS DE PATAPHYSIQUE*, Jarry (2012), através de Faustroll, principia a elucidação da Patafísica a partir da definição de um epifenômeno, ou seja, “aquele que se sobrepõe a um fenômeno”<sup>30</sup>, e discorre brevemente sobre a etimologia da palavra ao dizer que “[...] etimologia deve-se escrever ἔπι [épsilon, pi, iota] (μετὰ [miu, épsilon, tau, alpha] τὰ [tau, alpha] φυστκὰ [fi, upsilon, ômicron, tau, capa, alpha ] [...])”<sup>31</sup> e, em seguida, especifica a ortografia atual e real correta da palavra como “[...]’*patafísica*, precedida por um apóstrofo para evitar um trocadilho fácil”<sup>32</sup>. Entretanto, apesar de apontar a grafia ou ortografia correta da palavra, Jarry contravém, ao longo da obra, a regra gramatical por ele postulada.

Após, então, a Patafísica, ou ‘Patafísica, é definida como (2012)

[...] a ciência daquilo que se sobrepõe à metafísica, seja dentro ou além das limitações deste último estendendo-se para além da metafísica como o último se estende para além da física. Ex.: sendo o epifenômeno frequentemente acidental, a patafísica será, antes de tudo, a ciência do particular, embora se diga que não há ciência que não seja geral. Ela estudará as leis que regem as exceções, e explicará o universo suplementar para este; ou, menos ambiciosamente, descreverá um universo possível, um universo que podemos ver ou que talvez devêssemos ver no lugar do universo tradicional. [...]<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Tradução do autor, no original: “[...] est l'ouvrage de référence de la pataphysique, et c'est aussi un chef d'oeuvre, à lire et relire pour en comprendre tout le message caché; en effet, on trouvera à peu près tout dans "Faustroll", le code secret de la Bible, les manuscrits de la Mer Morte, le lien entre Aton, la disparition de l'Atlantide et l'inspiration de Moïse, mais aussi la première prédiction des Mayas sur la fin du monde du 21 Décembre 2012 [...].”

<sup>30</sup> Tradução do autor, no original: “[...] est ce qui se surajoute à un phénomène.”

<sup>31</sup> Tradução do autor, no original: “[...] dont l'étymologie doit s'écrire ἔπι (μετὰ τὰ φυστκὰ)[...]”

<sup>32</sup> Tradução do autor, no original: “[...] ’*pataphysique*, précédé d'un apostrophe, afin d'éviter un facile calembour”.

<sup>33</sup> Tradução do autor, no original: “[...] la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-

De maneira mais simples, Jarry (2012) elabora que a “[...] patafísica é a ciência das soluções imaginárias, que simbolicamente atribui as propriedades dos objetos, descritos por sua virtualidade, as suas feições.”<sup>34</sup> Em essência, a patafísica e suas múltiplas aplicações são a solução para todas as imperfeições e irregularidades mundanas, imaginárias ou reais, quer do passado, do presente ou do futuro. Em concordância, a Matemática Lógico-Poética propõe-se a ser a solução para as dúvidas e escolhas numéricas e/ou quantitativas em torno da produção artística, ou seja, ela objetiva o distanciamento da aleatoriedade e subjetividade superabundantes, tidas como imperfeições e irregularidades, na Arte Contemporânea, através da racionalização. Assim, paradoxalmente, tanto a Patafísica quanto a Matemática Lógico-Poética, devido ao excesso de controle e matematicidade, convertem-se em ciências absurdas ou ciências do absurdo, pois o abarcamento por elas proposto ambiciona tangenciar a onisciência e a onividência.

A patafísica é, possivelmente, a única ciência adaptável à nossa época, como ciência das soluções imaginárias, ela engloba com plenitude os contornos de uma sociedade dominada por aqueles que falam, mas nada dizem, e por aqueles que gritam ordens, mas nada fazem. Ao englobá-la e, conseqüentemente, compreendê-la transcende tais constatações do universo real, do universo *hic et nunc*, através de um mergulho profundo em direção à eternidade, via propriedades que transitam dos polinômios aos vetores. Com isto, o mergulho acaba por superar seu alvo e sucumbe de maneira drástica ao infinitamente pequeno para, então, nele, deparar-se com Deus.

---

delà de la physique. Ex. l' épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions, et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité."

<sup>34</sup> Tradução do autor, no original: “[...]La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité.”

| <b>Tabela de Símbolos e Significados<br/>Relativos às Fórmulas da Matemática Lógico-Poética</b> |   |
|---|---|
| <b>Notação</b>  | <b>Significado</b>  |
| <b>P/V</b>  | <b>Número total de<br/>participantes/voluntários</b>  |
| <b>np</b>   | <b>Soma do número de nomes/palavras<br/>em <i>Paulo Ivan Ceglinski Cardoso<br/>Rodrigues Vega</i></b> |
| <b>p/v</b>  | <b>Número de participantes/voluntários<br/>por sexo</b>   |
| ♀   | <b>Sexo feminino</b>  |
| ♂   | <b>Sexo masculino</b>   |
| <b>l<sub>2</sub></b>  | <b>Soma do número de<br/>identidades/<i>personas</i></b>  |
| <b>td</b>   | <b>Tempo de duração da performance</b>  |
| <b>N<sup>↑</sup></b>  | <b>Número de níveis da performance</b>  |
| <b>F<sup>↔</sup></b>  | <b>Número de fases da performance</b>   |

- 1) *Primeira Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Do número total de participantes/voluntários, em P.I.C.C.R.V. (performance I), em relação à soma do número de nomes/palavras em Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega:*

$$P/V = np$$

(O número total de participantes é igual à soma do número de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega*)

| <i>Paulo</i> | <i>Ivan</i> | <i>Ceglinski</i> | <i>Cardoso</i> | <i>Rodrigues</i> | <i>Vega</i> |   |
|--------------|-------------|------------------|----------------|------------------|-------------|---|
| 1 +          | 1 +         | 1 +              | 1 +            | 1 +              | 1 =         | 6 |

$$np = 6$$

(A soma do número de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual a seis)

$$P/V = 6$$

(O número total de participantes/voluntários é igual a seis)

2) Segunda Fórmula da Matemática Lógico-Poética - Do número total de participantes/voluntários ou da soma do número de nomes/ palavras em Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega, em P.I.C.C.R.V. (performance I), em relação à soma do número de sexos:

$$P/V = p/v \times (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}})$$

(O número total de participantes/voluntários é igual ao número de participantes/voluntários por sexo multiplicado pela soma do número de sexos)

$$\text{Se } P/V = np$$

(Se o número total de participantes/voluntários é igual à soma do número de nomes ou palavras em Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega)

$$\text{Então, } P/V = 6$$

(Então, o número total de participantes/voluntários é igual a seis)

E

$$\text{Se } 1 + 1 = 2$$

(Se um mais um é igual dois)

$$\text{Então, } (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}}) = (2)$$

(Então, a soma do número de sexos é igual a dois)

$$6 = p/v \times (2)$$

(Seis é igual ao número de participantes/voluntários por sexo multiplicado por dois)

$$p/v = 6 \div 2$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual a seis divididos por dois)

$$p/v = 3$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual a três)

**OU**

$$np = p/v \times (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}})$$

(A soma do número de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual ao número de participantes por sexo multiplicado pela soma do número de sexos)

$$\text{Se } np = P/V$$

(Se a soma do número de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual ao número total de participantes/voluntários)

$$\text{Então, } np = 6$$

(Então, o número de palavras ou nomes em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual seis)

**E**

$$\text{Se } 1 + 1 = 2$$

(Se uma mais um é igual a dois)

$$\text{Então, } (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}}) = (2)$$

(Então, a soma do número de sexos é igual a dois)

$$6 = p/v \times (2)$$

(Seis é igual ao número de participantes/voluntários por sexo multiplicado por dois)

$$p/v = 6 \div 2$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual a seis divididos por dois)

$$p/v = 3$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual a três)

3) *Terceira Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Do número de participantes/voluntários por sexo ou da soma do número de nomes/palavras em Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega, em P.I.C.C.R.V. (performance I), em relação à soma do número de sexos:*

$$p/v = P/V \div (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}})$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual ao número total de participantes/voluntários dividido pela soma do número de sexos)

$$\text{Se } P/V = np$$

(Se o número total de participantes/voluntários é igual ao número de nomes ou palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega*)

$$\text{Então, } P/V = 6$$

(O número total de participantes/voluntários é igual seis)

E

$$\text{Se } 1 + 1 = 2$$

(Se um mais um é igual a dois)

$$\text{Então, } (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}}) = 2$$

(Então, a soma do número de sexos é igual a dois)

$$p/v = 6 \div (2)$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual a seis divididos por dois)

$$p/v = 3$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual três)

**OU**

$$p/v = np \div (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}})$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual ao número de nomes ou palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* dividido pela soma do número de sexos)

$$\text{Se } np = P/V$$

(Se o número de nomes ou palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual ao número total de participantes/voluntários)

$$\text{Então, } np = 6$$

(Então, o número de palavras ou nomes em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual a seis)

**E**

$$\text{Se } 1 + 1 = 2$$

(Se um mais um é igual a dois)

$$\text{Então, } (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}}) = 2$$

(Então, a soma do número de sexos é dois)

$$p/v = 6 \div (2)$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual a seis divididos por dois)

$$p/v = 3$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é três)

4) *Quarta Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Do número de identidades/personas em relação ao nome do artista como ele é e como ele deveria/poderia ser e sua soma:*

**P.I.R.V.J.<sub>1</sub> = Paulo Ivan Rodrigues Vega Júnior**

(P.I.R.V.J.<sub>1</sub> é a identidade/persona que se é)

**P.I.C.C.R.V.<sub>1</sub> = Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega**

(P.I.C.C.R.V.<sub>1</sub> é a identidade/persona que deveria/poderia ser)

**Se  $1 + 1 = 2$**

(Se um mais um é igual a dois)

**Então,  $P.I.R.V.J._1 + P.I.C.C.R.V._1 = 2$**

(Então, a soma das identidades/personas é igual a dois)

**$I_2 = P.I.R.V.J._1 + P.I.C.C.R.V._1$**

(Atribui-se  $I_2$  para representar a soma das duas identidades/personas)

**$I_2 = 2$**

(A soma das duas identidades/personas é igual a dois)

5) *Quinta Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Do número total de participantes ou da soma do número de nomes/palavras em Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega, em P.I.C.C.R.V. (performance I), em relação à soma do número de identidades/personas:*

$$P/V = p/v \times I_2$$

(O número total de participantes/voluntários é igual ao número de participantes/voluntários por sexo multiplicado pela soma de identidades/personas)

$$\text{Se } p/v = 3$$

(Se o número de participantes/voluntários por sexo é igual a três)

**E**

$$I_2 = 2$$

(A soma das duas identidades/personas é igual a dois)

$$\text{Então, } P/V = 3 \times 2$$

(Então, o número total de participantes é igual a três multiplicados por dois)

$$P/V = 6$$

(O número total de participantes é igual a seis)

**OU**

$$np = p/v \times I_2$$

(O número de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual ao número de participantes/voluntários por sexo multiplicado pela soma das identidades/personas)

$$\text{Se } p/v = 3$$

(Se o número de participantes/voluntários por sexo é igual a três)

**E**

$$I_2 = 2$$

(A soma das duas identidades/personas é igual a dois)

$$\text{Então, } np = 3 \times 2$$

(Então, o número de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual a três multiplicado por dois)

$$np = 6$$

(O número de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual a seis)

- 6) *Sexta Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Do número de participantes por sexo ou da soma do número de nomes/palavras, em P.I.C.C.R.V. (performance I), em relação à soma do número de identidades/personas*

$$p/v = P/V \div I_2$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual ao número total de participantes dividido pelo número de identidades ou *personas*)

$$\text{Se } P/V = np$$

(Se o número total de participantes/voluntários é igual à soma de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega*)

$$\text{Então, } PV = 6$$

(Então, o número de palavras ou nomes em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual a seis)

**E**

$$I_2 = 2$$

(A soma das duas identidades/*personas* é igual a dois)

$$p/v = 6 \div 2$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual a seis dividido por dois)

$$p/v = 3$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual a três)

**OU**

$$p/v = np \div I_2$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual ao número de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* dividido pela soma das identidades/*personas*)

$$\text{Se } np = P/V$$

(Se a soma do número de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual ao número total de participantes)

$$\text{Então, } np = 6$$

(Então, a soma do número de nomes/palavras em *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* é igual a seis)

**E**

$$I_2 = 2$$

(A soma das duas identidades/*personas* é igual a dois)

$$p/v = 6 \div 2$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual a seis divididos por dois)

$$p/v = 3$$

(O número de participantes/voluntários por sexo é igual a três)

Para desenvolver duas das fórmulas relacionadas à segunda e a terceira performance é necessário recapitular a *Quarta Fórmula da Matemática Lógica Poética*. É através desta recapitulação que acontecerá a apropriação e importação de uma constante para o contexto das fórmulas de *P.I.C.C.R.V. (performance II)* e *P.I.C.C.R.V.(performance III)*. A constante da qual será realizada a apropriação e importação é a constante relativa à soma do número de identidades/personas,  $I_2$ .

## RECAPITULAÇÃO

- 4) *Quarta Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Do número de identidades/personas em relação ao nome do artista como ele é e como ele deveria/poderia ser e sua soma:*

**P.I.R.V.J.<sub>1</sub> = Paulo Ivan Rodrigues Vega Júnior**

(P.I.R.V.J.<sub>1</sub> é a identidade/persona que se é)

**P.I.C.C.R.V.<sub>1</sub> = Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega**

(P.I.C.C.R.V.<sub>1</sub> é a identidade/persona que deveria/poderia ser)

**Se  $1 + 1 = 2$**

(Se um mais um é igual a dois)

**Então,  $P.I.R.V.J._1 + P.I.C.C.R.V._1 = 2$**

(Então, a soma das identidades/personas é igual a dois)

**$I_2 = P.I.R.V.J._1 + P.I.C.C.R.V._1$**

(Atribui-se  $I_2$  para representar a soma das duas identidades/personas)

**$I_2 = 2$**

(A soma das duas identidades/personas é igual a dois)

|  
|  
**FIM DA RECAPITULAÇÃO**

7) *Sétima Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Do número de níveis da performance entre artista/performer e espectador/público, em P.I.C.C.R.V. (performance II), em relação a soma do número de identidades/personas:*

$$N^{\dagger} = I_2$$

(O número de níveis da performance é igual à soma do número de identidades/personas)

$$\text{Se } 1 + 1 = 2$$

(Se um mais um é igual a dois)

$$\text{Então, P.I.R.V.J.}_1 + \text{P.I.C.C.R.V.}_1 = 2$$

(Então, a soma das identidades/personas é igual a dois)

$$I_2 = \text{P.I.R.V.J.}_1 + \text{P.I.C.C.R.V.}_1$$

(Atribui-se  $I_2$  para representar a soma das duas identidades/personas)

$$I_2 = 2$$

(A soma das duas identidades/personas é igual a dois)

$$N^{\dagger} = 2$$

(O número de níveis da performance é igual a dois)

8) Oitava Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Do número de fases/momentos da performance, P.I.C.C.R.V. (performance III), em relação a soma do número de identidades/personas:

$$F^{\leftrightarrow} = I_2$$

(O número de fases/momentos da performance é igual à soma do número de identidades/personas)

$$\text{Se } 1 + 1 = 2$$

(Se um mais um é igual a dois)

$$\text{Então, P.I.R.V.J.}_1 + \text{P.I.C.C.R.V.}_1 = 2$$

(Então, a soma das identidades/personas é igual a dois)

$$I_2 = \text{P.I.R.V.J.}_1 + \text{P.I.C.C.R.V.}_1$$

(Atribui-se  $I_2$  para representar a soma das duas identidades/personas)

$$I_2 = 2$$

(A soma das duas identidades/personas é igual a dois)

$$F^{\leftrightarrow} = 2$$

(O número de fases/momentos da performance é igual a dois)

## ADENDO/SUPLEMENTO

Para as próximas fórmulas, em torno do tempo de duração das performances, torna-se necessário aproximar-se do Sistema Internacional de Unidades, em versão disponibilizada pelo Instituto Nacional de Metrologia, Qualidade e Tecnologia – INMETRO (2012). Tal aproximação pressupõe a incorporação de uma grandeza, unidades, tanto de base como as aceitas pelo SI, e suas definições nas fórmulas. Desse modo, a incorporação do SI começa pela adoção do tempo ou duração como grandeza de base ou grandeza física, sendo estes simbolizados, por recomendação do SI, pela letra  $t$  (INMETRO, 2012, p. 17).

Quanto às unidades, adota-se, obrigatoriamente, o segundo como unidade base ou unidade básica de tempo do SI. De acordo com o documento do INMETRO (2012, p.25),

O segundo é a duração de 9 192 631 770 períodos da radiação correspondente à transição entre os dois níveis hiperfinos do estado fundamental do átomo de césio 133. Conclui-se que a frequência de transição hiperfina do estado fundamental do átomo de césio 133 é exatamente igual a 9 192 631 770 hertz,  $\nu(\text{hfs Cs}) = 9\,192\,631\,770$  Hz. Na sessão de 1997, o CIPM confirmou que: Essa definição se refere a um átomo de césio em repouso, a uma temperatura de 0 K. Essa nota tinha por objetivo esclarecer que a definição do segundo do SI está baseada num átomo de césio sem perturbação pela radiação de corpo negro, isto é, num meio mantido a uma temperatura termodinâmica de 0 K. As frequências de todos os padrões primários de frequência devem, então, ser corrigidas para levar em consideração a mudança devido à radiação ambiente, como estabelecido na reunião do Comitê Consultivo para Tempo e Frequência, em 1999.

Como o segundo é pouco utilizado no cotidiano serão introduzidas, também, as unidades aceitas pelo SI: dia, hora e minuto. No entanto, tais unidades não pertencem ao sistema, mas são por ele aceitas por figurarem

[...] em publicações científicas, técnicas e comerciais, e que [...] continuarão em uso ainda por muitos anos. Algumas unidades fora do SI são importantes sob o ponto de vista histórico na literatura tradicional. Outras unidades fora do SI, como as unidades de tempo e de ângulo, estão tão enraizadas na história e na cultura humana que continuarão a ser usadas no futuro. Por outro lado, os cientistas, caso achem alguma vantagem particular em seu trabalho, devem ter a

liberdade de utilizar, às vezes, unidades fora do SI. (INMETRO, 2012, p. 36).

Em decorrência deste fato, em relação às equivalências entre unidades aceitas e não pertencentes ao SI e a unidade básica, temos (INMETRO, 2012, p.37):

$$1 \text{ d} = 24 \text{ h} = 86.400 \text{ s}$$

(Um dia igual a vinte e quatro horas igual a oitenta e seis mil e quatrocentos segundos)

$$1 \text{ h} = 60 \text{ min} = 3.600 \text{ s}$$

(Uma hora igual a sessenta minutos igual a três mil e seiscentos segundos)

$$1 \text{ min} = 60 \text{ s}$$

(Um minuto igual a sessenta segundos)

Essas conversões, de unidade fora do SI para unidade do SI, podem ser isoladas e esmiuçadas da seguinte forma:

#### **Dia/Hora**

$$1 \text{ d} = 24 \text{ h}$$

(Um dia é igual a vinte e quatro horas)

#### **Hora/Minuto**

$$24 \text{ h} = 1440 \text{ min}$$

(Vinte e quatro horas são iguais a mil quatrocentos e quarenta minutos)

### **Minuto/Segundo**

$$1440 \text{ min} = 86400 \text{ s}$$

(Mil quatrocentos e quarenta minutos são iguais a oitenta e seis mil e quatrocentos segundos)

### **Hora/Minuto**

$$1 \text{ h} = 60 \text{ min}$$

(Uma hora é igual a sessenta minutos)

### **Minuto/Segundo**

$$60 \text{ min} = 3600 \text{ s}$$

(Sessenta minutos são iguais a três mil e seiscentos segundos)

Assim sendo, a partir dos esclarecimentos progressos pode-se dar continuidade às demais fórmulas da Matemática Lógica Poética.

|

**FIM DO ADENDO/SUPLEMENTO**

9) *Nona Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance I), em horas em relação à soma do número de sexos:*

$$d = h \div (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}})$$

(A duração da performance é igual a uma hora dividida pela soma dos sexos)

$$d = 1 \div (2)$$

(A duração da performance é igual a um dividido por dois)

$$d = 0,5$$

(A duração da performance é igual a 0,5 horas)

**OU**

$$d = \frac{1}{2}$$

(A duração da performance é igual a  $\frac{1}{2}$  hora)

10) *Décima Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance I), em minutos em relação à soma do número de sexos:*

$$d = \text{min} \div (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}})$$

(A duração da performance é igual uma sessenta minutos divididos pelo número de identidades/personas)

$$d = 60 \div 2$$

(A duração da performance é igual a sessenta dividido por 2)

$$d = 30$$

(A duração da performance é igual a trinta minutos)

11) *Décima Segunda Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance I), em segundos em relação à soma do número de sexos:*

$$d = s \div (1s_{\text{♀}} + 1s_{\text{♂}})$$

(A duração da performance é igual a segundos divididos pelo número de identidades/personas)

$$d = 3600 \div 2$$

A duração da performance é igual a três mil e seiscentos dividido por dois)

$$d = 1800$$

(A duração da performance é igual a mil e oitocentos segundos)

12) *Décima Segunda Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance I), em horas em relação à soma do número de identidades/personas:*

$$\mathbf{d = h \div l_2}$$

(A duração da performance é igual a uma hora dividida pela soma dos número de identidades/personas)

$$\mathbf{d = 1 \div (2)}$$

(A duração da performance é igual a um dividido por dois)

$$\mathbf{d = 0,5}$$

(A duração da performance é igual a 0,5 horas)

**OU**

$$\mathbf{d = \frac{1}{2}}$$

(A duração da performance é igual a  $\frac{1}{2}$  hora)

13) *Décima Terceira Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance I), em minutos em relação à soma do número de identidades/personas:*

$$\mathbf{d = \text{min} \div I_2}$$

(A duração da performance é igual uma sessenta minutos divididos pelo número de identidades/personas)

$$\mathbf{d = 60 \div 2}$$

(A duração da performance é igual a sessenta dividido por 2)

$$\mathbf{d = 30}$$

(A duração da performance é igual a trinta minutos)

14) *Décima Quarta Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance I), em segundos em relação à soma do número de identidades/personas:*

$$d = s \div I_2$$

(A duração da performance é igual a segundos divididos pelo número de identidades/personas)

$$d = 3600 \div 2$$

A duração da performance é igual a três mil e seiscentos dividido por dois)

$$d = 1800$$

(A duração da performance é igual a mil e oitocentos segundos)

15) *Décima Quarta Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance II), em horas em relação à soma do número de sexos:*

$$d = h \div N^{\dagger}$$

(A duração da performance é igual a uma hora dividida pela soma dos sexos)

$$d = 1 \div (2)$$

(A duração da performance é igual a um dividido por dois)

$$d = 0,5$$

(A duração da performance é igual a 0,5 horas)

**OU**

$$d = \frac{1}{2}$$

(A duração da performance é igual a  $\frac{1}{2}$  hora)

16) *Décima Sexta Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance II), em minutos em relação à soma do número de sexos*

$$d = \text{min} \div N^{\dagger}$$

(A duração da performance é igual a correspondência de uma hora em minutos divididos pela soma dos sexos)

$$1h = 60\text{min}$$

(Uma hora é igual a sessenta minutos)

$$d = 60 \div (2)$$

(A duração da performance é igual a sessenta dividido por dois)

$$d = 30$$

(A duração da performance é igual a 30 minutos)

17) *Décima Sétima Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance II), em segundos em relação à soma do número de sexos*

$$d = s \div N^\dagger$$

(A duração da performance é igual a segundos divididos pela soma dos sexos)

$$1h = 3600s$$

(Uma hora é igual a três mil e seiscentos segundos)

$$d = 3600 \div (2)$$

(A duração da performance é igual a três mil e seiscentos dividido por dois)

$$d = 1800$$

(A duração da performance é igual a mil e oitocentos segundos)

18) *Décima Oitava Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance III), em horas em relação a soma do número de identidades/personas*

$$d = h \div F^{\leftrightarrow}$$

(A duração da performance é igual a uma hora dividida pela soma dos sexos)

$$d = 1 \div (2)$$

(A duração da performance é igual a um dividido por dois)

$$d = 0,5$$

(A duração da performance é igual a 0,5 horas)

**OU**

$$d = \frac{1}{2}$$

(A duração da performance é igual a  $\frac{1}{2}$  hora)

19) *Décima Nona Fórmula da Matemática Lógico- Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance III), em minutos em relação a soma do número de identidades/personas*

$$d = \text{min} \div F^{\leftrightarrow}$$

(A duração da performance é igual a correspondência de uma hora em minutos divididos pela soma dos sexos)

$$1h = 60\text{min}$$

(Uma hora é igual a sessenta minutos)

$$d = 60 \div (2)$$

(A duração da performance é igual a sessenta dividido por dois)

$$d = 30$$

(A duração da performance é igual a 30 minutos)

20) *Vigésima Fórmula da Matemática Lógico-Poética – Da duração da performance, P.I.C.C.R.V. (performance III), em segundos em relação a soma do número de identidades/personas*

$$d = s \div N^{\uparrow}$$

(A duração da performance é igual a segundos divididos pela soma dos sexos)

$$1h = 3600s$$

(Uma hora é igual a três mil e seiscentos segundos)

$$d = 3600 \div (2)$$

(A duração da performance é igual a três mil e seiscentos dividido por dois)

$$d = 1800$$

(A duração da performance é igual a mil e oitocentos segundos)

### 2.1.3. INSTRUÇÕES/TEXTOS

As instruções/textos demonstraram-se necessárias a partir da primeira experimentação prática de *P.I.C.C.R.V. (performance I)* anterior à sua apresentação na Galeria Espaço Piloto, na exposição coletiva *curta estadia poética*. A experimentação prática deu-se com seis participantes/voluntários, para os quais dei, oralmente, as recomendações de execução do trabalho. Entretanto, a experimentação não foi bem sucedida, pois algumas das regras foram quebradas por estes, como a proibição de comunicação durante o tempo de execução da performance, o que perturbou o que havia pretendido para o trabalho.

O insucesso inicial descrito acima conduziu a outra questão a ser considerada, questão esta típica das performances em situação de exposição, ou seja, a incompreensão do trabalho quando da sua não realização, em tempo real, no espaço expositivo. Haja vista que se não houvesse as instruções/texto permanentemente dispostas ao público, este só poderia acessar a produção, entendê-la e imaginá-la, quando de sua presença no momento da execução. Assim, voltei-me, primeiramente, para os trabalhos de Joseph Kosuth que fazem uso da linguagem e do texto, os quais, imediatamente conduziram a pesquisa para outros artistas como, por exemplo, John Baldessari e Lawrence Weiner, os quais também adotam mecanismos e procedimentos textuais para a efetivação de suas criações artísticas.

A série de Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea)* (EDITORS OF PHAIDON PRESS, 1999, p.251) assim como o *corpus* de sua produção

[...] evita o visual quase que totalmente em favor do intelectual. Para Kosuth, o significado da arte e como ela se expressa na linguagem é mais importante do que sua aparência. [...] ele demonstra perfeitamente a filosofia da arte conceitual: a arte como ideia como ideia. Através de suas definições, letras de néon, outdoors e anúncios em jornais, ele apresenta informações abstratas para o espectador. Estas informações, simultaneamente, são autoexplicativas e ampliadoras da noção de prática artística na mente do espectador. Ele vê isso como a única maneira em que a arte pode manter uma relação crítica com a filosofia e cultura. [...] Ele conseguiu criar um contexto para a sua obra, o qual não depende de críticos, quer para explicação ou justificação.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Tradução do autor, no original: [...] eschews the visual almost entirely in favour of the intellectual. For Kosuth the meaning of art as it is expressed in language is more important than



FIGURA 110 - Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*, 1965.

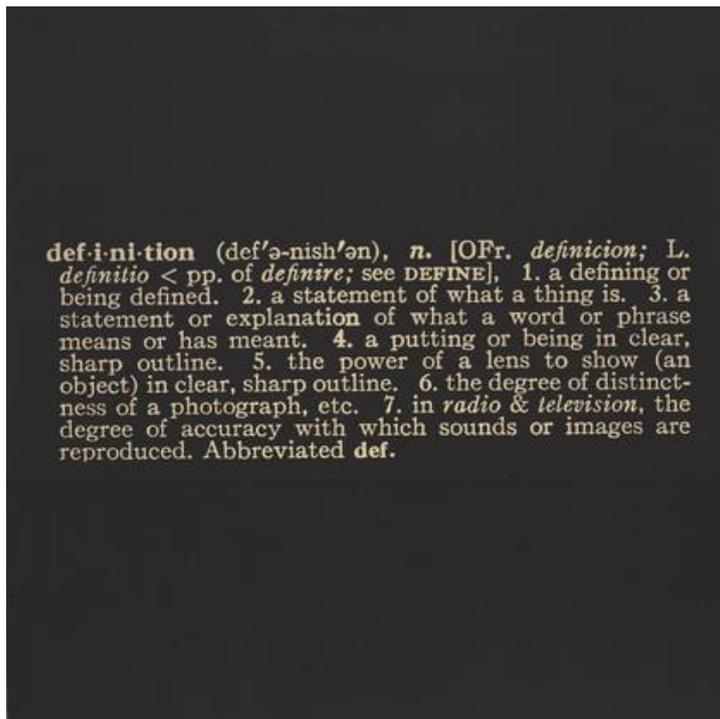


FIGURA 111 - Joseph Kosuth. *Titled (Art as Idea as Idea) The Word "Definition"*, 1966-68.

its appearance. [...] he neatly demonstrates the philosophy of Conceptual Art: art as idea as idea. Through his definitions, neon letters, billboards and advertisements in newspapers, he presents abstracted information to the viewer. This information simultaneously explains itself while broadening the notion of artistic practice in the mind of the viewer. He sees this as the only way in which art can maintain a critical relationship with philosophy and culture. [...] He has succeeded in creating a context for his work which is not reliant on critics for explanation or justification.

Quanto à Lawrence Weiner e suas obras (EDITORS OF PHAIDON PRESS, 1999, p.490), estas consistem em

Uma série de declarações executadas em uma fonte simples e anônima [...] através de uma parede. Weiner usa a linguagem para substituir as imagens visuais [...]. As frases [...] fazem o espectador questionar o significado do trabalho e evocar a sua própria imagem mental das descrições. Este interesse na ideia por detrás de uma obra de arte, ao invés de na própria obra de arte, é típico da Arte Conceitual, movimento com o qual Weiner está associado.<sup>36</sup>

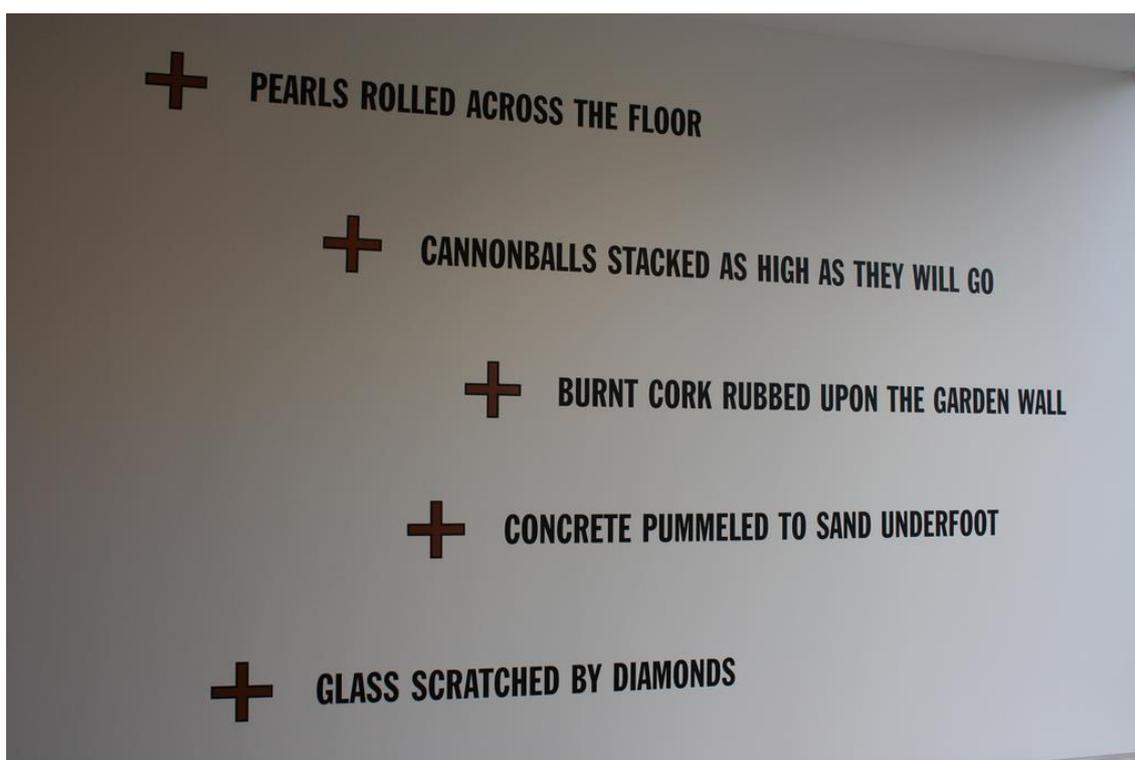


FIGURA 112 - Lawrence Weiner. *Pearls Rolled across the Floor*, 1994.

---

<sup>36</sup> Tradução do autor, no original: "A series of statements, executed in a simple, anonymus typeface [...] across a wall. Weiner using language to replace the visual images [...]. The phrases [...] make the viewer question the meaning of the work, and conjure up their own mental image of the descriptions. The interest in the idea behind a work of art, rather than in the work of art itself, is typical of Conceptual Art, a movement with which Weiner is associated."



FIGURA 113 - Lawrence Weiner. *To See and Be Seen*, 1972.

A incorporação da linguagem e do texto na produção artística, como mencionado, é uma postura típica da Arte Conceitual e esta é, inúmeras vezes, autorreferente. Para Ursula Meyer (1972, p.VIII)

Um aspecto essencial da Arte Conceitual é a sua auto-referência; muitas vezes os artistas definem as intenções de seu trabalho como parte de sua arte. Assim, muitos artistas conceituais antecipam proposições ou investigações. Isto está de acordo, então, com a Arte Conceitual, a qual é melhor explicada através de si mesma, ou seja, através de um exame da Arte Conceitual, em vez de através de quaisquer pressupostos fora de si mesma.<sup>37</sup>

Minhas instruções/textos não são criações à parte das performances e sim parte delas, tais quais os verbetes de Joseph Kosuth em *One and Three Chairs* (1965) e demais produções do artista em questão. Conforme John Perreault (1972, p. 200),

---

<sup>37</sup> Tradução do autor, no original: "An essential aspect of Conceptual Art is its self-reference; often the artists define the intentions of their work as part of their art. Thus, many Conceptual artists advance propositions or investigations. It is in keeping, then, with Conceptual Art, that is best explained through itself, i.e., through the examination of Conceptual Art, rather than through any assumptions outside of itself."

O alfabeto é um sistema de ordenação universal arbitrário e integrante da nossa cultura. Praticamente todos conhecem a ordem das letras do alfabeto. [...] o alfabeto é um sistema útil para a recuperação de informação armazenada e um dispositivo de memória de grande ajuda. Tudo que já foi nomeado ou pode estar em uma categoria ou pode ser colocado em ordem alfabética.<sup>38</sup>

Como o alfabeto integra a nossa cultura, o uso dele na elaboração das instruções/textos integra a produção artística e reforça a intenção de miscigenar textualidade e visualidade derivadas de *P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)*, o que vai ao encontro do que Michael Archer (2008, p. 87) afirma ao dizer que “a Arte Conceitual propunha que as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida. O inverso é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de um modo análogo à imagem.” Assim sendo, mesmo que a performance, seja *P.I.C.C.R.V (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* ou *P.I.C.C.R.V.(performance III)*, não esteja acontecendo em tempo real ela passa a acontecer na imaginação, dimensão temporal íntima, a partir da leitura das instruções/textos, como uma alternativa ao descolamento existente entre o acontecer e o não acontecer presenciais.

A estrutura de composição das instruções/textos, a maneira como as normas são dispostas, tem como referência certas instruções de Yoko Ono (2000), presentes no livro *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*, publicado originalmente em 1964, como, por exemplo, *Voice Piece for Soprano*, na qual a artista instrui a execução de sua peça através da enumeração ou listagem dos passos para a execução de sua peça. Esta estrutura e o uso da linguagem remetem, também, ao grupo inglês *Art-Language*, o qual, para Meyer (1972, p. XIX), “[...] propôs o uso da linguagem como material da arte. [...] Ian Burn e Mel Ramsden [integrantes do *Art-Language*] também investigaram formas nas quais a linguagem pudesse ser usada como o material para a arte.”<sup>39</sup> Já na perspectiva de Cristina Freire (2006, p. 19),

Esses textos são um tipo de documentação da Arte Conceitual e podem ser lidos de diversas maneiras: como partituras musicais,

---

<sup>38</sup> Tradução do autor, no original: “The alphabet is a universal ordering system within our culture and an arbitrary one. Practically everyone knows the order of the letters of the alphabet. [...] the alphabet is a useful system for manual retrieval of stored information and a useful memory device. Anything that has been named or can be placed in a category can be alphabetized.”

<sup>39</sup> Tradução do autor, no original: “[...] have proposed the use of language as the material of art. [...] Ian Burn and Mel Ramsden also investigated ways in which language could be used as the material of art.”

artes visuais, textos poéticos, instruções para performances ou proposições para algum tipo de ação. Ocupam, na maior parte das vezes, este lugar intermediário entre a ideia e a sua realização. [...] A forma de circulação desse tipo de trabalho é também digna de nota. [...] No entanto, muitas vezes, é considerado superficialmente ou confundido com gravuras, textos literários ou poesia. Ou seja, uma relação entre o projeto e sua realização, sua “performance”, é desconsiderada quando os projetos são equivocadamente tomados como elementos autônomos. É decisiva aí a relação da linguagem com a ação nas infinitas possibilidades de sua realização, além da inexorável participação da audiência. A linguagem é utilizada como elemento de articulação com a linguagem cotidiana.

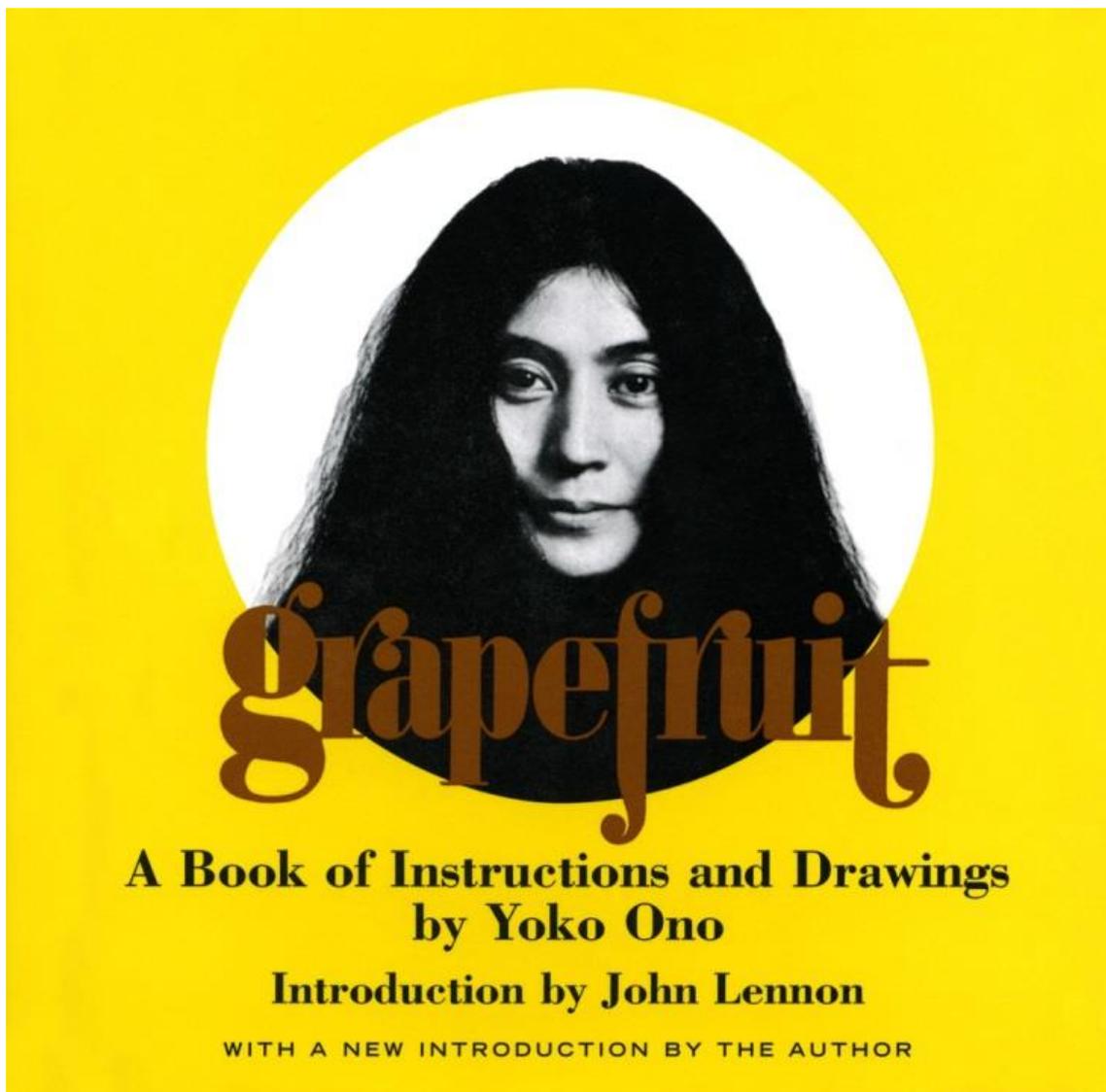


FIGURA 114 - Yoko Ono. *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*, 1964.

VOICE PIECE FOR SOPRANO

Scream.

1. against the wind
2. against the wall
3. against the sky

1961 autumn

FIGURA 115 - Yoko Ono. *Voice Piece for Soprano*, 1961.

Outra referência estrutural é *Ten Commandments for Gilbert and George* (1995), da dupla inglesa Gilbert & George, compilada em *do it: the compendium* (OBRIST; ALTSHULER; FOWLER, 2013, p.171). Seguem, portanto, os dez mandamentos do duo:

- I. Thou shalt fight conformism*
- II. Thou shalt be the messenger of freedoms*
- III. Thou shalt make use of sex*
- IV. Thou shalt reinvent life*
- V. Thou shalt create artificial art*
- VI. Thou shalt have a sense of purpose*
- VII. Thou shalt not know exactly what thou dost, but thou shalt do it*
- VIII. Thou shalt give thy love*
- IX. Thou shalt grab the soul*
- X. Thou shalt give something back*



FIGURA 116 - Gilbert & George. *Ten Commandments for Gilbert and George*, 1995.  
Disponível em: <http://youtu.be/ql56iKc9DGk>

De forma mais ampla, transpondo o quesito compositivo, o projeto *do it*, curado por Hans Ulrich Obrist, como um todo, exerceu influência na implementação das instruções/textos em *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* e *P.I.C.C.R.V. (performance III)*. Tal iniciativa (INDEPENDENT CURATORS INTERNATIONAL),

[...] começou em Paris em 1993, como uma conversa entre Obrist e os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier. Obrist estava preocupado como os formatos de exposição poderiam ser tornados mais flexíveis e abertos. Essa discussão levou ao questionamento de se, em uma mostra, poderiam haver "partituras", ou instruções escritas por artistas, como ponto de partida, sendo que cada uma das quais poderia ser interpretada de novo cada vez que eles foram decretadas. Para testar a ideia, Obrist convidou 12 artistas para enviar instruções, que foram traduzidas em nove línguas diferentes e distribuídas internacionalmente como um livro. [...] A força motriz por trás da exposição é resumida, apropriadamente, nas palavras de Marcel Duchamp, que afirma que "a arte é um jogo entre todas as pessoas de todos os períodos".<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Tradução do autor, no original: "[...] began in Paris in 1993 as a conversation between Obrist and the artists Christian Boltanski and Bertrand Lavier. Obrist was concerned with how exhibition formats could be rendered more flexible and open-ended. This discussion led to the

Se “a arte é um jogo entre todas as pessoas de todos os períodos” e os jogos, quaisquer que sejam, presumem regras, pode-se estabelecer um elo desta afirmação com as instruções/textos desenvolvidas, já que elas tem uma propriedade reguladora intrínseca à sua estrutura e conteúdo. Este tópico propõe um vínculo com Greenaway, especificamente o filme *Afogado em Números* (1988) , o qual é, para Maciel (2009, p.60), “uma comédia de humor negro em que explora as possibilidades e impossibilidades dos jogos e dos números”. Assim como feito com *O Livro de Cabeceira* (1996), trago a sinopse da película anteriormente mencionada (PETER GREENAWAY):

Este é um filme que oferece muito para o espectador. É bonito, mas também, às vezes, grotesco. É intrigante e complexo, e abrange uma infinidade de assuntos. O filme tem um anglicismo elegante sobre o assunto. É um filme que sempre requer sua atenção e que você vai querer voltar a ver. A história é sobre três mulheres, todas com o mesmo nome, Cissie Colpitts, cada uma em uma faixa etária diferente, que têm algo em comum, cada uma assassina seu marido por afogamento. Elas escapam da punição ao ceder às necessidades de um amoroso médico legista, Madgett. O jovem filho de Madgett, Smut, nos fala sobre jogos diferentes, um mais estranho do que o outro. O filme tem uma maravilhosa sensação surreal. Por exemplo, um homem e uma mulher, em bicicletas, colidem com duas vacas mortas, mas isto pouco os perturba. Ao longo do filme estão os números de 1 a 100, em ordem ascendente, em algumas posições peculiares. É um enigma fascinante.<sup>41</sup>

---

question of whether a show could take “scores,” or written instructions by artists, as a point of departure, each of which could be interpreted anew every time they were enacted. To test the idea, Obrist invited 12 artists to send instructions, which were then translated into 9 different languages and circulated internationally as a book. [...]The driving force behind the exhibition is aptly summarized in the words of Marcel Duchamp, who states that ‘art is a game between all people of all periods’.”

<sup>41</sup> Tradução do autor, no original: “This is a picture that offers so much to the viewer. It is beautiful, but also, at times, grotesque. It is intriguing and complex, and covers a cornucopia of subjects. The film has an elegant Englishness about it. It is a film that always requires your attention and one that you will want to return to. The story is about three women, all with the same name, Cissie Colpitts, each from different age groups, who have something in common, they each murder their husbands by drowning them. They escape punishment from this by consenting to the needs of an amorous coroner, Madgett. Madgett's young son, Smut, tells us about different games, each of them rather odd. The film has a wonderful surreal feel to it. For instance, a man and a woman on bicycles collide with two dead cows, but it hardly perturbs them. Throughout the film there are the numbers 1 to 100 placed in ascending order on display in some peculiar positions. It's a fascinating riddle.”



FIGURA 117 - Cissie Colpitts 1, Cissie Colpitts 2 e Cissie Colpitts 3.

Dessa forma, em relação às instruções/textos, torno-me um arremedo de Smut, pois criei performances com jogos e regras jogos e regras como performances. Os jogos introduzidos por Smut e retratados no filme são: *Dawn Card-Castles*, *Flights of Fancy or Reverse Strip Jump*, *Sheep and Tides*, *The Great Death Game*, *Deadman's Catch*, *Bees in the Trees*, *Hangman's Cricket*, *Tug of War*, *The Hare and Hounds* e *The Endgame*. Para maiores detalhes e esclarecimentos sobre os jogos de Smut, que além de se assemelharem às instruções/textos, dialogam com a Matemática Lógico-Poética, como no caso do jogo *Tug of War*, o qual tem em parte de sua instrução a seguinte explicação (PETER GREENAWAY):

O jogo de *Tug of War* é jogado com tantas pessoas quanto haja espaço ao longo da corda. Os lados precisam ser equilibrados com o peso e força para tornar a competição interessante. Em um sinal combinado, cada equipe tenta puxar a outra para uma marca convencional ou espaço previamente decidido. Sete jogadores de cada lado é o número ideal para o cabo de guerra... pois sete é o número de dias da semana, as cores do arco-íris, os sete mares, os planetas primários, os sete anões, os pecados capitais, as idades do homem e as maravilhas do mundo.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Tradução do autor, no original: "The game of Tug of War is played with as many people as there is room for along the rope. The sides need to be evenly matched with weight and strength to make it an interesting contest. At an agreed signal, each team tries to pull the other over an agreed mark or space previously decided on. Seven a side is an ideal number for players for tug of war... for seven is the number of the days of the week, the colours of the rainbow, the seven seas, the primary planets, the seven dwarfs, the deadly sins, the ages of man and the wonders of the world."



FIGURA 118 - *Flights of Fancy or Reverse Strip Jump.*



FIGURA 119 - *Hangman's Cricket.*



FIGURA 120 - *Tug of War*.

Diante do exposto, resta revelar as instruções/textos de *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* e *P.I.C.C.R.V. (performance III)*:

## P.I.C.C.R.V. (performance I)

### 1. A performance:

- 1.1. A performance consiste da participação de, no mínimo, um (01) e, no máximo, seis (06) participantes/voluntários;
- 1.2. A performance será cronometrada com o uso de um timer, tendo duração de trinta (30) minutos;
- 1.3. A performance acontecerá no dia DD (dia) de MM (mês) de AAAA (ano), às HH (número) horas;
- 1.4. A performance acontecerá novamente no(s) dia(s) DD (dia) de MM (mês) de AAAA (ano).

### 2. Os participantes/voluntários:

- 2.1. Participarão, no mínimo, um (01) e, no máximo, seis (06) participantes/voluntários;
- 2.2. Os participantes/voluntários tomarão à mesa, cada um, o assento de sua preferência;
- 2.3. É vetado qualquer tipo de comunicação entre os participantes/voluntários a partir do momento em que se posicionarem no assento escolhido.

### 3. Os materiais:

- 3.1. Sobre a mesa, diante de cada assento, haverá uma (01) caneta e uma (01) folha de papel almaço;
- 3.2. Com este material, os participantes/voluntários escreverão, no sentido de escrita destrosa (da esquerda para a direita, em linhas horizontais, de cima para baixo) “Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega” pelo tempo de duração da performance ou por toda a folha ou, caso aconteça, a falha ou fim da caneta disponibilizada para a ação.

### 4. O timer:

- 4.1. O timer é colocado à mesa e ajustado pelo artista, a partir desse momento os participantes/voluntários devem começar a escrever;
- 4.2. Assim que o bipe do timer soar, os participantes/voluntários devem parar de escrever, assinar e datar a última linha da página escrita, repousar a caneta na mesa e fechar a folha de papel almaço, permanecendo sentados;
- 4.3. Ao cessar do bipe do timer, o artista recolherá as canetas e as folhas de cada participante/voluntário, após recolher o material e agradecer aos participantes/voluntários, os mesmos podem retirar-se.

FIGURA 121 - Modelo/versão final da Instrução/Texto de *P.I.C.C.R.V. (performance I)*.

## P.I.C.C.R.V. (performance II)

### 1. A performance:

- 1.1. A performance consiste da fala do artista através de um megafone sobre qualquer superfície elevada;
- 1.2. A performance será cronometrada com o uso de um timer, tendo duração de trinta (30) minutos.

### 2. O megafone:

- 2.1. O megafone é ligado no momento em que o artista sobe à elevação;
- 2.1. O megafone amplificará a fala “Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega” repetida incessantemente pelo artista.

### 3. O timer:

- 3.1. O timer é ajustado pelo artista e colocado próximo ao seu corpo na elevação.
- 3.2. Ao cessar do bipe do timer, o artista descerá da elevação, megafone em mãos, e dar-se-á por encerrada a performance.

FIGURA 122 - Modelo/versão final da Instrução/Texto de *P.I.C.C.R.V. (performance II)*.

## **P.I.C.C.R.V. (performance III)**

### **1. A performance:**

1.1. A performance inicia-se na galeria, no dia DD (dia) de MM (mês) de AAAA (ano), às HH (número) horas;

1.2. A performance dá-se em duas fases/momentos:

#### *1.2.1. Primeira fase/momento:*

1.2.1.1. O artista adentrará a área restrita com fita demarcadora de piso, sentar-se-á sobre o cubo/suporte e colocará em sua roupa um crachá com o escrito **“Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega”**;

1.2.1.2. Será cronometrada(o) com o uso de um timer, tendo duração de trinta (30) minutos;

1.2.1.3. Acontecerá, novamente, no dia DD (dia) de MM (mês) de AAAA (ano), às HH (número) horas.

#### *1.2.2. Segunda fase/momento:*

1.2.2.1. Iniciará quando o bipe do timer parar de soar, assim, o artista levantar-se-á do cubo/suporte, sairá da área restrita com fita demarcadora de piso e dará, portanto o crachá, prosseguimento à sua vida;

1.2.2.2. Encerrar-se-á, para iniciar-se novamente ou não, no dia DD (dia) do MM (mês) de AAAA (ano) às HH (número) horas, quando da repetição da primeira fase/momento.

### **2. O timer:**

2.1. O timer é ajustado e colocado ao chão pelo artista, após este adentrar a área restrita com fita demarcadora de piso e sentar-se sobre o cubo/suporte.

FIGURA 123 - Modelo/versão final da Instrução/Texto de *P.I.C.C.R.V. (performance III)*.

## 2.2. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE I)

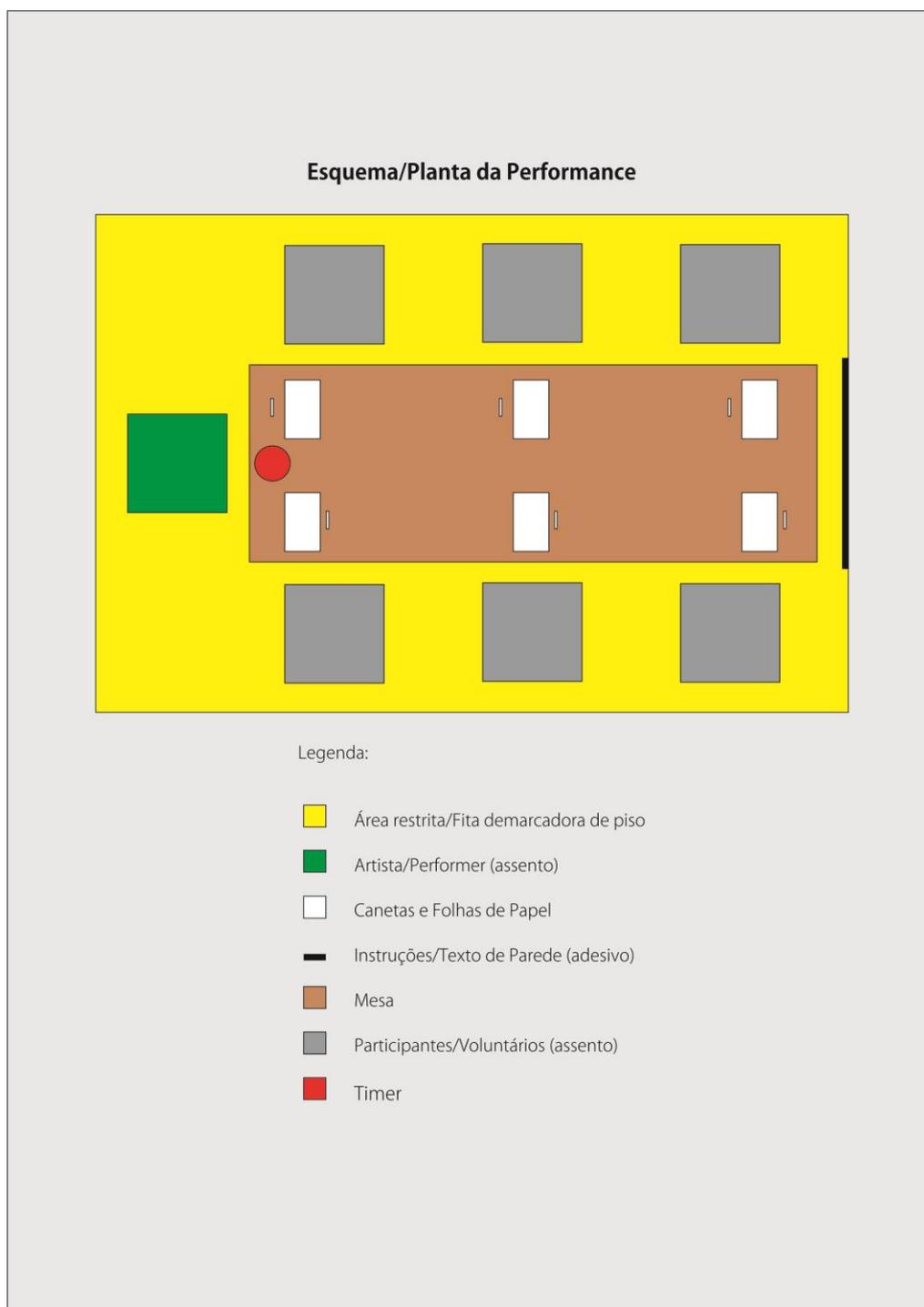


FIGURA 124 - Esquema/Planta de P.I.C.C.R.V. (performance I).



FIGURA 125 - *P.I.C.C.R.V. (performance I)* na Galeria Espaço Piloto/UnB, 10/06/2011.  
Disponível em: <http://youtu.be/08Vvwo4a2fw>



FIGURA 126 - *P.I.C.C.R.V. (performance I)* na Galeria Espaço Piloto/UnB, 13/06/2011.



FIGURA 127 - P.I.C.C.R.V. (performance I) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 14/06/2011.



FIGURA 128 - P.I.C.C.R.V. (performance I) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 15/06/2011.



FIGURA 129 - *P.I.C.C.R.V. (performance I)* na Galeria Espaço Piloto/UnB, 16/06/2011.

*P.I.C.C.R.V. (performance I)*, consistia, primeiramente, da participação de seis participantes/voluntários que, posteriormente, após sua primeira execução, foi flexibilizada para a participação de, no mínimo, um a seis participantes/voluntários, no máximo. Os participantes/voluntários são convidados a tomarem os assentos laterais à mesa, conforme sua preferência, defronte de cada assento há uma caneta e uma folha de papel almaço. Em uma cabeceira da mesa, o artista/performer e, defronte dele, um timer, canetas e folhas de papel almaço sobressalentes. Na cabeceira oposta ao artista/performer, um texto fixado na parede com as instruções da performance. O artista/performer solicita a leitura individual e silenciosa das instruções e que, em caso da ausência de dúvidas, aguardem o ajuste do timer e aviso do início da ação. A performance é cronometrada com o uso de um timer, tendo duração de 30 minutos. Com o material disponibilizado, os participantes/voluntários escreverão *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* por toda folha ou até, caso aconteça, o fim da caneta destinada para a ação, o ritmo do ato de escrita deve ser determinado pelos participantes/voluntários, dando preferência a velocidade de escrita própria de cada

um. Após o soar do bipe, os participantes/voluntários devem entregar a(s) folha(s) de papel utilizada(s) ao artista.

*P.I.C.C.R.V. (performance I)* evoca os sobrenomes obliterados, *Ceglinski* e *Cardoso*, através da escrita obrigatória e repetitiva, a partir do momento em que os participantes/voluntários aceitam sua condição na execução da performance. Simultaneamente, faz ecoar a legitimação do nome e do sobrenome do artista como ele deveria ser, por terceiros, não fossem os desvios acontecidos em sua árvore genealógica. A legitimação acontece pelo outro, no jogo sádico que a performance propõe, na repetição da escrita por 30 minutos como um castigo escolar antigo, um nome como ele deveria ser e que não deverá ser esquecido como forma de evitar mais desvios e obliterações.

Conforme mencionado no capítulo anterior, *P.I.C.C.R.V. (performance I)* surgiu da necessidade de fazer desdobrar uma questão relacionada à minha família e vida. Ainda, dentro do contexto da disciplina de Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas I, do PPG – ARTE/UnB, ministrada pela Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araújo, busquei não só dar continuidade à temática e tendência autobiográficas em uma poética visual, mas também relacionar referências artísticas à intenção de desenvolver algumas possibilidades de desdobramento contidas em *P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)*. Dar continuidade à temática e tendência autobiográficas a partir do nome próprio, através da performance acima descrita, reforçam as intenções em extrair minha poética da esfera exclusivamente artística e mesclá-la à(s) vida(s).

Essas intenções são evidenciadas pelo ato de fazer reverberar um trabalho fotográfico em uma performance dependente da participação de participantes/voluntários, atitude que instaura a desemoldura e que complexifica a produção artística, tanto em nível prático como teórico. Por ter regras estabelecidas, a performance ganha características de um jogo: crio e estabeleço as regras, os participantes/voluntários as acatam e “jogam”. O que implica, por parte dos participantes/voluntários, a impossibilidade da desistência antes do término pré-determinado de sua participação. Essa definição acarreta uma parcela de sadismo em impor/obrigar ao outro, perante o

acatamento das regras, as condições por mim delimitadas e, assim, meu anseio maior. Desta forma, cria-se um encadeamento direto e confluyente entre a escrita/grafia, imposição/obrigação, legitimação/reconhecimento e repetição que só se torna possível a partir da vinculação entre as duas polaridades da proposta: o artista e o(s) participante(s)/voluntário(s).

Esses elementos indiciais são evidenciados pela ação da escrita/grafia sobre o papel, tomada como a ação básica da performance, sendo importante o que se escreve, como se escreve e quem escreve. Aqui, para além do fato de escrever/grafar uma única vez, a repetição da escrita/grafia acrescenta ao peso do registro sígnico à pretendida legitimação e reconhecimento a ideia de reforço como se, (re)afirmado o nome, ele agora fosse ratificado e retificado na prática da vivência: a minha identidade, nome e sobrenome, fora legitimada e reconhecida aos olhos do outro, mundo.

O trabalho, tanto em sua concepção quanto execução, aponta para uma série de elementos indiciais do meu pensamento processual lógico/operativo como artista. Esses elementos indiciais acabam por transparecem na imbricação entre as questões conceituais/ práticas que permeiam o trabalho e um pensamento matemático, ou seja, os parâmetros que cercam a produção artística são determinados e, também, justificados através de operações matemáticas. Elementarmente, tais operações matemáticas são baseadas na equiparação ou transposição, podendo ser compreendidas ou como uma tradução ou como uma transfiguração de um código a outro, da letra ao número.

Quanto às referências artísticas, a performance estabelece vínculos com produções de artistas como *The Handphone Table* (1978-), da americana Laurie Anderson e *Nightsea Crossing* (1981-1987), uma das colaborações entre a sérvia Marina Abramović e o alemão Ulay. O trabalho de Laurie Anderson, assim como *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, acontece a partir de uma mesa, entretanto a mesa de Anderson emite sons quando o espectador apoia seus cotovelos nela e a música é transmitida através de seus braços. Este é, conforme o catálogo de retrospectiva de quarenta anos de carreira da artista, com curadoria de Marcello Dantas, *I in u = Eu em tu*, volume 2 (2011, p.19),

[...] um trabalho baseado em condução óssea. Canções em ondas graves estereofônicas são amplificadas e transmitidas através de conversores de energia. Estes sons são enviados por eixos de metal que estão em contato com a superfície da mesa. O ouvinte posiciona seus cotovelos nestes pontos e suas mãos sobre as orelhas. O som viaja ao longo da mesa, dos braços e da cabeça do ouvinte.

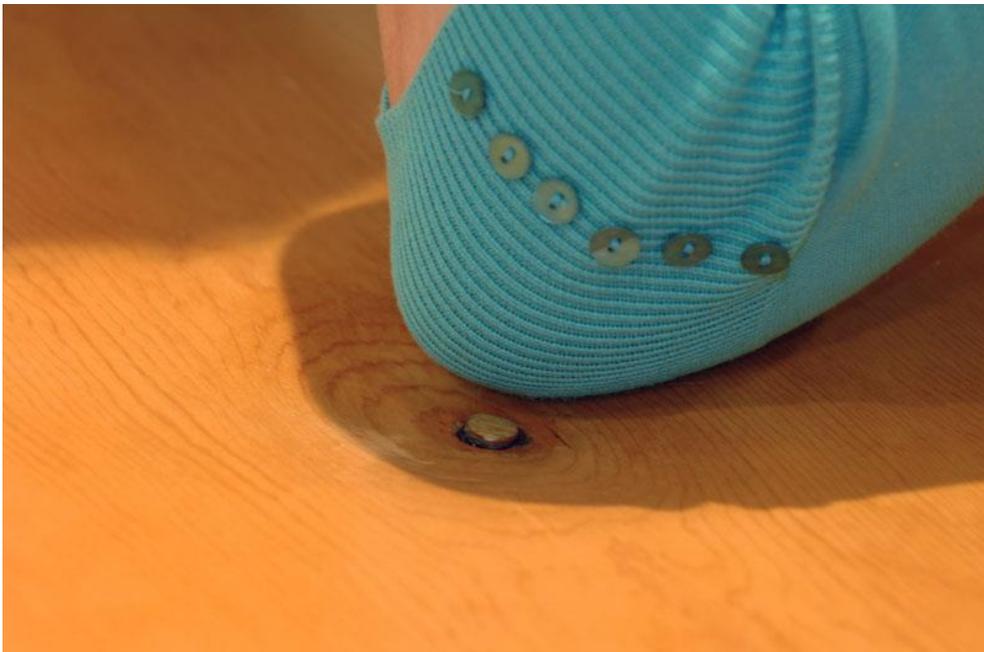


FIGURA 130 - Laurie Anderson. *The Handphone Table*. 1978.  
Disponível em: <http://vimeo.com/19207943>

Anderson (2011, p.10-12) expõe uma parcela de sua faceta autobiográfica ao contextualizar e detalhar o processo de criação de *The Handphone Table*:

Em 1978, eu estava sentada na minha escrivaninha escrevendo uma história numa máquina de escrever elétrica. Pausei por um momento e li o que havia escrito. Era horrível. Desencorajada, coloquei a cabeça nas mãos e as mãos sobre os ouvidos e deixei-me ficar. De repente, me dei conta de que estava ouvindo um murmúrio alto e complicado com muitas nuances belíssimas. Era o som do motor da máquina de escrever elétrica e o som fazia com que a superfície da mesa vibrasse e todos esses sons viajavam através dos ossos em meus braços até dentro da minha cabeça. E eu pensei: “É isso! Construirei uma mesa cantante”. Construí a mesa no porão do Museu de Arte Moderna em Nova Iorque. Usei materiais das lojas de equipamentos eletrônicos usados do meu bairro. Meu assistente, Bob Bielecki concebeu a forma como o som viajava desde a fonte (um gravador de cassetes) através de um dispositivo que comprimia o som e o enviava por uma haste de metal até a superfície da mesa e daí através dos braços dos ouvintes. Era como instalar poderosos fones de ouvido, com a diferença de que neste caso não havia fios. O corpo era o condutor. A mesa foi exposta no Salão de Projetos do MoMA como *The Handphone Table*.

Uma das coisas que eu mais gostava sobre a mesa é que o ouvinte se sentava na mesma posição que eu estava quando pensei sobre este trabalho: a cabeça abaixada e as mãos sobre os ouvidos num gesto entre pensativo e deprimido. Às vezes, penso que as melhores ideias surgem quando você está realmente desencorajado e não há nada a fazer a não ser começar do zero.

Os sons que fiz para a mesa – instrumentos de percussão, tempestades, vozes e melodias – foram espalhados radicalmente à direita e à esquerda em amplo estéreo. Os sons lentamente mudavam de lugar, viajando até a cabeça. Dediquei a mesa a um dos meus poetas favoritos, George Herbert, um poeta metafísico da Inglaterra do século 17, que escreveu um poema de amor à música. Um dos versos diz: “Agora eu em você sem nenhum movimento do corpo”. Adoro este verso porque ele descreve como a música e a linguagem podem literalmente entrar no corpo, transformar a pessoa, fazer com que você dance, e prosseguir. Como disse William S. Burroughs: “A linguagem é um vírus”.

Tanto *The Handphone Table* como *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, podem induzir o participante, ou o participante/voluntário de *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, a um estado introspectivo ou meditativo. O nível de profundidade deste estado, entretanto, pode divergir, pois ele é proporcional ao comprometimento do outro com o trabalho. *The Handphone Table* não exige um alto grau de concentração para sua ativação ou execução, além da necessidade de colocar as mãos sobre os ouvidos e os cotovelos em pontos específicos da mesa. Dessa forma, prima pela presença do corpo, porém, para sua completude, para a apreensão dos sons e obtenção de um estado diferenciado, há a necessidade de um engajamento mental, uma presença mental que se encontra além do *hic et nunc* da presença física.

*P.I.C.C.R.V. (performance I)* consoa com o trabalho de Anderson, pois nele a presença física não basta, ele exige concentração, engajamento ou presença mental, por parte do participante/voluntário, tanto para compreender a instrução/texto quanto para executá-la/seguir-la corretamente. Este comprometimento conduz à imersão na proposição da performance sendo estes, paradoxal e simultaneamente, os constituintes de um limiar entre o estado de devaneio e vigília. Logo, o participante/voluntário devaneia, em segundo plano, compelido pelas condições da ação, por exemplo, sobre a produção na qual tomou parte e vigia o seu agir em detrimento às regras impostas pela instrução/texto.



FIGURA 131 - Laurie Anderson. *The Handphone Table* no CCBB-SP. 12/10/2010 a 26/12/2010.

Outra analogia possível entre *The Handphone Table* e *P.I.C.C.R.V. (performance I)* reside no sentido de isolamento diante da estrutura do objeto de apoio, a mesa, e na postura requerida perante o mesmo. Ambos, de cerne autobiográfico, evocam um senso de quietude e contemplação o qual subverte o caráter social e utilitário inerente

aos formatos das mesas em questão. A mesa quer retangular ou circular de *The Handphone Table* assim como a mesa retangular de *P.I.C.C.R.V. (performance I)* afastam-se das convenções atribuídas a elas, o espaço ou local de convívio, diversão, refeição, trabalho, entre outras, se converte em um espaço ou local de não socialização e de não utilidade tradicionais, pois o público ou os participantes/voluntários se sentam por razões que não as convenções citadas acima. Assim, neste espaço ou local se instaura, durante sua ativação ou acontecimento, uma socialização e utilidade moderadas por preceitos artísticos os quais expandem a ordem do cotidiano, por se iniciarem nele, ou seja, uma socialização e utilidade da ordem da arte.



FIGURA 132 - Marina Abramović e Ulay. *Nightsea Crossing*. 1981-1987. (I)

Estes vieses atrelam-se à *Nightsea Crossing* de Abramović e Ulay, um conjunto composto por 22 performances que aconteceram em diversas localidades ao redor do planeta, ao ar livre ou em museus. *Nightsea Crossing*, assim como *The Handphone Table* e *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, é produto de um contexto autobiográfico, pois Abramović e Ulay, entre 1975 e 1988, compunham não só uma dupla de trabalho, mas um casal. Dessa forma, no período em que trabalharam juntos, eles, segundo Mary Richards (2010), “usaram um número de técnicas para explorar as possibilidades criativas de dois indivíduos altamente comprometidos e que sentiam uma ligação profunda um com o outro.”<sup>43</sup>



FIGURA 133 - Marina Abramović e Ulay. *Nightsea Crossing*. 1981-1987. (II)

Em sua primeira viagem à Austrália, em 1979, realizaram uma breve incursão à Austrália Central, a qual os fez retornar ao país no ano subsequente para explorar o seu interior. Além do Deserto Australiano ou *outback*, Ulay e Abramović exploraram outros quatro desertos: o Deserto de Gobi, o Deserto do Saara e o Deserto de Thar. Outro componente para a elaboração da performance foi o interesse do casal em espiritualidade, misticismo e tradições culturais, que os levou a viajar para lugares como Brasil, China, Índia, Japão e Tailândia, nos quais tomaram conhecimento e parte de uma miríade de costumes e ideias.

---

<sup>43</sup> Tradução do autor, no original: “[...] used a number of techniques to explore the creative possibilities of two highly committed individuals who felt a deep-seated connection to one another.”

O deserto, para os eles, “fornecia um lugar para testar seus limites e explorar quem eles eram como artistas e indivíduos”<sup>44</sup> (RICHARDS, 2010). Dessa forma, a influência do *outback* na performance vem do fato deste ser

[...] um lugar onde as temperaturas, durante o dia, sobem até um ponto onde a movimentação deixa de ser viável. Como resultado dessas condições, grande parte do dia era passada em quietude e, como extensão destas, eles optaram por permanecer em silêncio. Um enorme autocontrole foi necessário para lidar com essas condições específicas. Essas condições de imobilidade e silêncio ensinaram-lhes uma espécie de vigilância que lhes permitiu observar minuciosamente as menores coisas.<sup>45</sup> (RICHARDS, 2010).

*Nightsea Crossing* foi “apresentada [...] entre Junho de 1981 e Outubro de 1987. [...]. [Nela,] Ulay e Abramović sentavam imóveis em extremos opostos de uma mesa olhando um para o outro.”<sup>46</sup> (RICHARDS, 2010). Este, de acordo com Richards (2010),

[...] é um dos trabalhos combinados mais conhecidos de Ulay/Abramović. Esta performance foi realizada 90 vezes entre 1981 e 1986 (sic) em uma série de cidades ao redor do mundo, incluindo Sydney, Berlim, Colônia, Amsterdã, Ghent, Helsinki, Lisboa, Ushimado no Japão e São Paulo no Brasil.<sup>47</sup>

A estrutura retangular da mesa utilizada em *Nightsea Crossing* faz com o que os perfis dos artistas fiquem voltados para o público, ou seja, o público não participa, ele é espectador, pois o foco da performance está nos artistas e na atmosfera imantada que eles instauram. Em *P.I.C.C.R.V. (performance I)* esta atmosfera imantada se manifesta através da compartimentação espaço-temporal pois, apesar da inclusão de terceiros, os participantes/voluntários ficam frente a frente; o artista e as instruções/texto em oposição, cada um em uma cabeceira, impedindo distrações externas. Há ainda a fita demarcadora de piso, instituidora da área restrita onde a performance ocorre, a qual

---

<sup>44</sup> Tradução do autor, no original: “[...] provided a place to test their limits and explore who they were as artists and individuals.”

<sup>45</sup> Tradução do autor, no original: “[...] a place where the temperatures during the day rose to the point where motion was no longer viable. As a result of these conditions much of their day was spent in stillness and, as an extension of this, they chose to remain silent. Enormous self-control was necessary to cope with these specific conditions. These conditions of stillness and silence taught them a sort of watchfulness that allowed them observe minutely the smallest things.”

<sup>46</sup> Tradução do autor, no original: “[...]performed [...] between June 1981 and October 1987, [...] Ulay and Abramovic sat motionless at opposite ends of a table staring at each other.”

<sup>47</sup> Tradução do autor, no original: “[...] is one of the best known of the Ulay/Abramović combined works. This performance was undertaken 90 times between 1981 and 1986 in a number of cities around the world including Sydney, Berlin, Cologne, Amsterdam, Ghent, Helsinki, Lisbon, Ushimado in Japan and Sao Paulo in Brazil.”

mantém o público não participante suficientemente distante e demarca a fenda entre os espaços e os tempos, o dentro e o fora da área restrita, fazendo com a apreensão destes dependa de qual lado da linha se está.

O tempo de duração das performances pode afetar a percepção dos que nelas se envolvem de duas maneiras:

- I) através da observação, pois tanto os espectadores de *Nightsea Crossing* quanto os de *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, se atentos podem ser absorvidos pelo que nelas se processa e assim terem uma experiência de ruptura espacial e desaceleração temporal, habitando sua própria microatmosfera de devaneio e vigília;
- II) através da participação, maneira presente apenas em *P.I.C.C.R.V. (performance I)* e que remete à *The Handphone Table*, pois o tempo de duração é controlado apenas pelo artista e a ação da escrita repetitiva embaralha a noção de passagem do tempo dos participantes/voluntários, guiando-os ao estado fronteiro de devaneio e vigília.

Alguns participantes/voluntários de *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, após a conclusão, comentaram sobre suas experiências durante os trinta minutos em que estiveram, à mesa, escrevendo. Alguns destes relatos mencionavam: “automatismo”, “eco contínuo de *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* na mente”, “incorporação da identidade *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega*”, “passagem acelerada do tempo”, “passagem arrastada do tempo”, “sensação de afastamento do local”, “sensação de distanciamento de si”, entre outras definições resultantes da imersão e da presença mental pretendida pela performance. Outros relatos dotam a sisudez da performance com a possibilidade de humor ao mencionarem: “puxão de orelha”, “repetição da resposta correta de uma lição depois de ter dado a resposta errada”, “sensação de estar de castigo”, entre outros.

A performance *P.I.C.C.R.V. (performance I)* fez parte da exposição *curta estadia poética* e foi realizada em cinco dos seis dias nos quais estava programada, pois no último dia previsto para sua execução a galeria foi fechada para dedetização. Assim, a minha vivência de cinco dias de performance, o *vernissage* da exposição em uma sexta-feira, 10/06/2011, e os quatro dias consecutivos, de segunda-feira a quinta-feira, 11/06 a 16/06, ocasionou experiências distintas. Algumas dessas experiências, de natureza física e/ou mental, envolveram ansiedade e transpiração intensas, mesmo imóvel e evitando piscar os olhos; um crescendo diário de dormência e formigamento, da planta dos pés ao couro cabeludo, até uma total capacidade motora; alterações na visão como fotossensibilidade ocular, perda de foco e visão turva. Já algumas das experiências de natureza mental foram desde a repetição ininterrupta do nome *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega*, resultando em um estado sincopado de reprodução, associado à entoação de um mantra; desconstruções e interpolações silábicas do nome ao repeti-lo progressivamente acelerado, convertendo-o em uma espécie de onomatopeia, entre outros.

Mesmo tendo esboçado, acima, uma categorização dos efeitos da performance, em físicos e mentais, não pretendo me ater a eles nem enquadrá-los em uma ou outra lacuna. Entretanto, a alusão a eles serve de fio condutor à *P.I.C.C.R.V. (performance II)*, produção que sucedeu *P.I.C.C.R.V. (performance I)* e que teve como impulso inicial o desejo de contrapor o silêncio e a taciturnidade da primeira.

### 2.3. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE II)

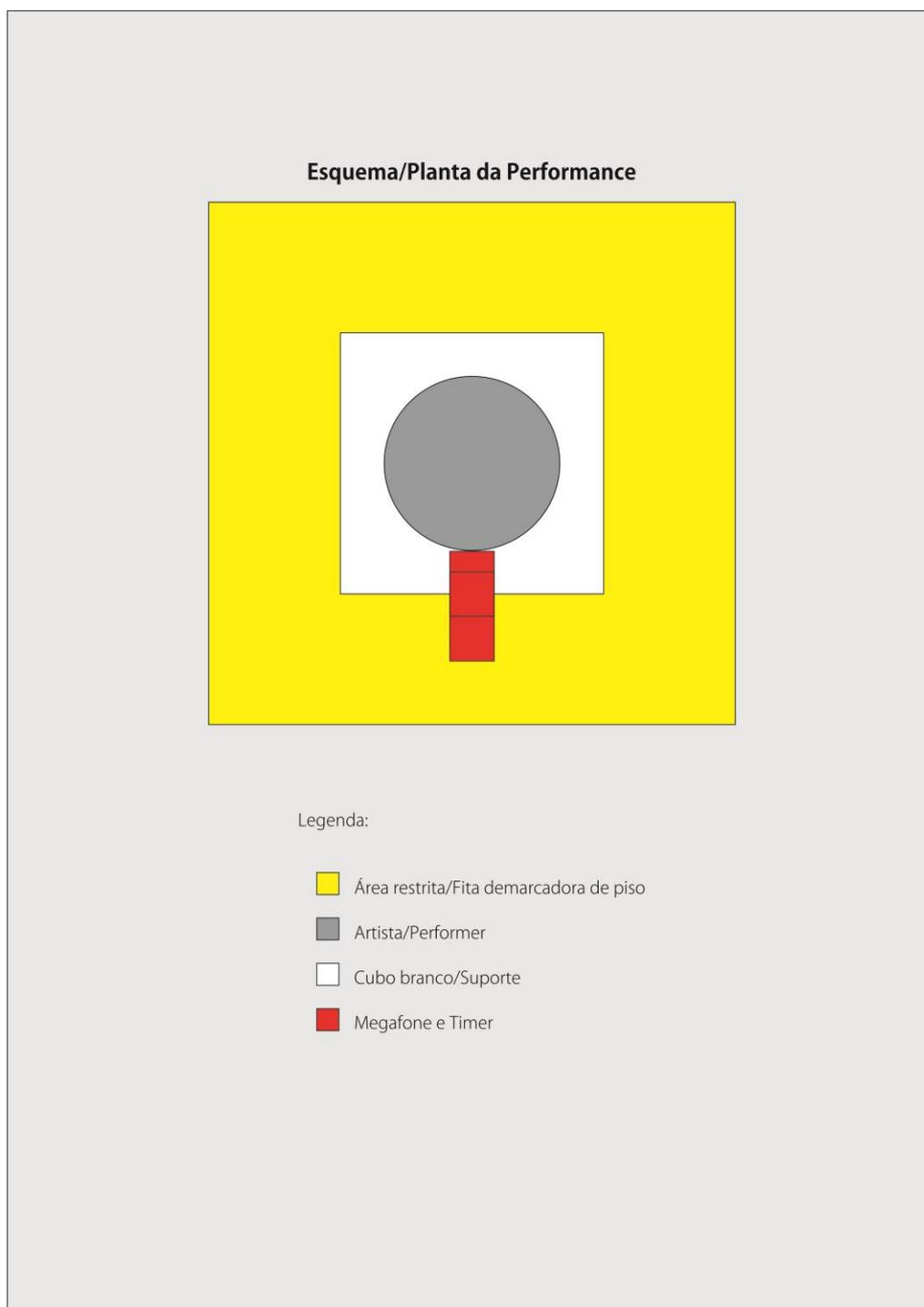


FIGURA 134 - Esquema/Planta de *P.I.C.C.R.V. (performance II)*.

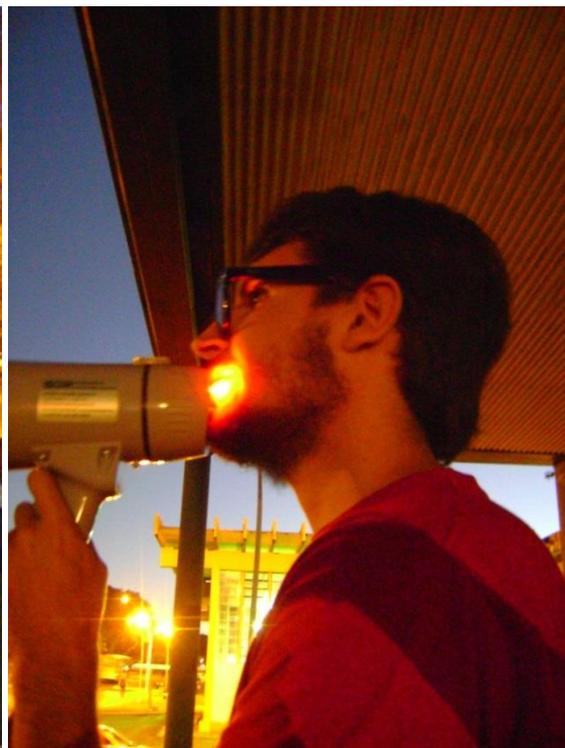


FIGURA 135 - P.I.C.C.R.V. (performance II) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 30/06/2011.



FIGURA 136 - *P.I.C.C.R.V. (performance II)* no Departamento de Artes Visuais/VIS – Instituto de Artes – IdA/UnB, 06/07/2011.  
Disponível em: <http://youtu.be/LsqkKDcMsg8>



FIGURA 137 - *P.I.C.C.R.V. (performance II)* no Mirante do Jardim Botânico de Brasília, 13/07/2011.  
Disponível em: <http://youtu.be/V-YfGdUCIBI>



FIGURA 138 - *P.I.C.C.R.V. (performance II)* no Mirante do Jardim Botânico de Brasília, 13/07/2011.

Disponível em: <http://youtu.be/V-YfGdUCIBI>



FIGURA 139 - P.I.C.C.R.V. (*performance II*) na Praça Dante Alighieri em Caxias do Sul/RS, 27/07/2011.

Performance consistindo da fala do artista. Uma marcação no piso, em forma de quadrado ou retângulo (dependendo das configurações e possibilidades espaciais), restringe a área dedicada ao artista, separando-o do público. Dentro da área restrita há as instruções da performance e um cubo branco/suporte (havendo, também, a possibilidade de realização da performance em espaços abertos/públicos, substitui-se o cubo branco por qualquer superfície elevada e se elimina a área restrita) no qual o artista subirá, megafone em mãos, e falará repetidamente *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega* ao longo de toda a duração da ação ou até a perda de sua voz. A performance é cronometrada com o uso de um timer, tendo duração de 15 minutos (mínima) a 30 minutos (máxima), o ritmo da ação, a intensidade da fala, mantem-se o mais inalterável possível, passível de interrupção somente pela perda de fôlego/voz. Após o fim do bipe do timer, o artista desce do cubo/suporte, megafone e timer em mãos, sai da área restrita e dá-se por encerrada a performance.

*P.I.C.C.R.V. (performance II)* evoca os sobrenomes obliterados e o nome do artista como ele deveria ser através da fala monocórdica, quase robótica, que se faz reivindicatória pela criação de um padrão sonoro repetitivo (*Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega*) e pela postura assumida pelo artista/performer durante sua execução (a utilização de elevações para falar (banco, marquise, mirante e suporte)). O caráter reivindicatório se faz presente, também, pelo empunhar do megafone, pela propagação da voz do artista/performer e pela duração da ação (30 minutos cronometrados com timer). Simultaneamente, a legitimação do nome e sobrenome do artista como ele deveria ser se dá no alcance e propagação do som no espaço, no momento em que o mesmo atinge o público e na permanência deste da esfera de alcance do som.

Referencialmente, *P.I.C.C.R.V. (performance II)*, quer através da postura robótica adotada durante a duração da performance, como do espaço necessário para a execução da ação, trás ecos da performance *The Singing Sculpture* (1969 -), da dupla inglesa Gilbert & George. De acordo com Lucy R. Lippard (2001, p. 74), a primeira versão deste trabalho foi apresentada em 20 de janeiro de 1969 na St. Martins School. RoseLee Goldberg (2006, p. 157), em relação a esta performance e a importância da dupla no cenário artístico, destaca que

Em 1969, Gilbert e George estudavam na St Martin's School of Art, em Londres. Junto com outros jovens artistas [...] esses alunos da St Martin viriam a tornar-se o centro da arte conceitual inglesa. Gilbert e George personificavam a idéia de arte; eles próprios tornaram-se arte ao declarar-se 'escultura viva'. Sua primeira 'escultura cantante', *Sob os Arcos*, apresentada em 1969, consistia nos dois artistas – com os rostos pintados de dourado, vestindo ternos comuns, um deles segurando uma bengala, o outro uma luva – movendo-se por cerca de seis minutos, de maneira mecânica, à maneira das marionetes, sobre uma mesinha e ao som da música de mesmo nome (*Underneath the Arches*), de Flanagan e Allen.

Gilbert & George uniram-se, na arte e na vida (EDITORS OF PHAIDON PRESS, 1999, p. 159), pois “os artistas tem trabalhado juntos desde que saíram da faculdade, fazendo de si mesmos o tema do seu trabalho.”<sup>48</sup> Os artistas, para Archer (2008, p.108-110),

[...] designavam suas vidas inteiras como arte de uma maneira mais pública [...] Suas primeiras *performances* em 1969 envolviam o seu aparecimento em público com este mesmo aspecto. *A escultura cantante* trazia os dois, vestidos elegantemente e com os rostos e mãos pintados com tinta metálica, de pé sobre um pedestal e fazendo mímica para a canção de Flanagan e Allen, 'Debaixo das abóbadas'.



FIGURA 140 - Gilbert & George. *The Singing Sculpture*, 1973.

---

<sup>48</sup> Tradução do autor, no original: “The artists have worked together ever since leaving college, making themselves the subject of their work.”



FIGURA 141 - Gilbert & George. *The Singing Sculpture*, 1991.

A presença da elevação, qualquer que seja ela, cubo, suporte ou pedestal, para a execução de *P.I.C.C.R.V. (performance II)* estabelece uma associação com a mesa utilizada pelo duo, afinal é o posicionamento sobre ela e a presença dela sob os pés deles que confere a eles uma posição de destaque. Outra associação da elevação de *P.I.C.C.R.V. (performance II)* é com a série de bases criadas pelo italiano Piero Manzoni, um dos predecessores da Arte Conceitual, intitulada *Base Magica* (1961),

nas quais, ao ascender ao pedestal, o espectador passa a ser uma escultura viva, ou seja, uma obra de arte. Nesse sentido, tanto esta quanto as demais realizações de Manzoni eram a “afirmação do próprio corpo como material artístico válido” (GOLDBERG, 2006, p137). Em *P.I.C.C.R.V. (performance II)*, a diferenciação de nível, em sua primeira realização, com um típico cubo/pedestal de espaço expositivo e depois, transposta para qualquer elevação que diferencie o artista/performer do público, confere, ironicamente, um *status* de afastamento e superioridade entre arte x espectador/público, assim como *The Singing Sculpture* (1969), de Gilbert & George, e *Base Magica* (1961) de Piero Manzoni.



FIGURA 142 - Piero Manzoni. *Base Magica*, 1961.

Manzoni expandiu a ideia de *Base Magica* (1961) ao criar a escultura *Base del Mondo* (1961), peça “erigida em um parque nas cercanias de Herning, Dinamarca, [com a qual] colocou metaforicamente o mundo sobre um pedestal.” (GOLDBERG, 2006, p.139). Com esta produção, Manzoni afirmava que o mundo inteiro era uma obra de arte e ironizava a dicotomia arte/vida, tal qual Gilbert & George (GOLDBERG, 2006, p.1)

Em sua dedicatória escrita a *Sob os Arcos* (“A obra de arte mais inteligente, fascinante, séria e bela que vocês já viram”), eles delinearão “As leis do escultor”: “1. Estar sempre bem vestido, Ceelegante, descontraído, cordial, educado e totalmente controlado. 2. Levar o mundo a acreditar em você e pagar caro por esse privilégio. 3. Nunca se preocupar, avaliar, discutir ou criticar, mas permanecer calmo, tranquilo e respeitoso. 4. Como o Senhor ainda esculpe, não fique muito tempo longe do seu ateliê”

Nas palavras de Stefano Capelli (p.4),

A transformação dos corpos humanos em “esculturas vivas” é o objetivo de *Magic Base* (“Base Magica”). Enquanto qualquer coisa (ou qualquer objeto) estiver no pedestal, ela (ou ele) é uma obra de arte. “*Socle du Monde*” (uma base mágica feita de ferro e de cabeça para baixo) segura, em sua superfície de apoio, o mundo inteiro. *Tudo* agora é reconhecido como uma obra de arte.



FIGURA 143 - Piero Manzoni. *Base del Mondo*, 1961.

Durante as execuções de *P.I.C.C.R.V. (performance II)*, por estas terem se dado em ambientes externos e não específicos ou exclusivos à recepção de manifestações artísticas, os passantes emitiam, muitas vezes, frases reveladoras de sua compreensão do acontecido. Algumas das sentenças ouvidas foram: “Não pula, Paulo!”, “Pula, Paulo, acaba com isso!”, “O pé do Pedro é preto!”, “Ele é político? Está fazendo campanha?”, “Isso é algum tipo de homenagem?”. Assim como em *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, a aparente inatividade, a postura robótica e a fala monótona, desencadeiam reações tanto físicas como mentais, algumas dessas muito semelhantes às reações causadas pela performance anterior, como dormência e formigamento nas extremidades do corpo, perda de foco e visão turva, confusão mental, perda da noção temporal e estado automático de fala do nome *Paulo Ivan Ceglinski Cardoso Rodrigues Vega*, entre outras. Com estas experiências duplamente acumuladas, surgiu o interesse em realizar uma terceira performance, para compor um tríptico performático e, possivelmente, encerrar o ciclo de produções em performance em torno da mesma questão, com isto deu-se o começo do que viria a ser *P.I.C.C.R.V. (performance III)*.

## 2.4. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE III)

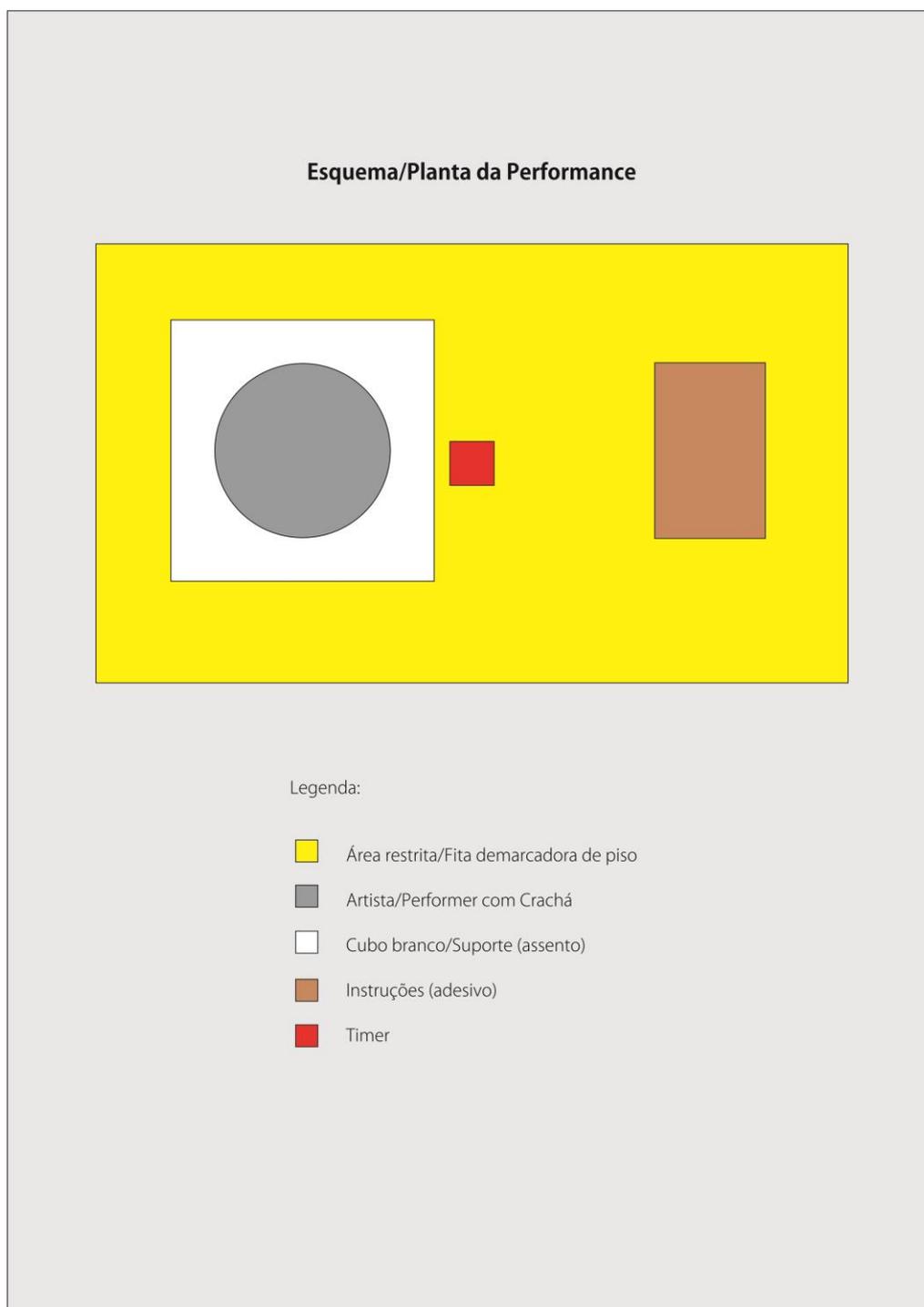


FIGURA 144 - Esquema/Planta de *P.I.C.C.R.V. (performance III)*.

## PRIMEIRA FASE/MOMENTO

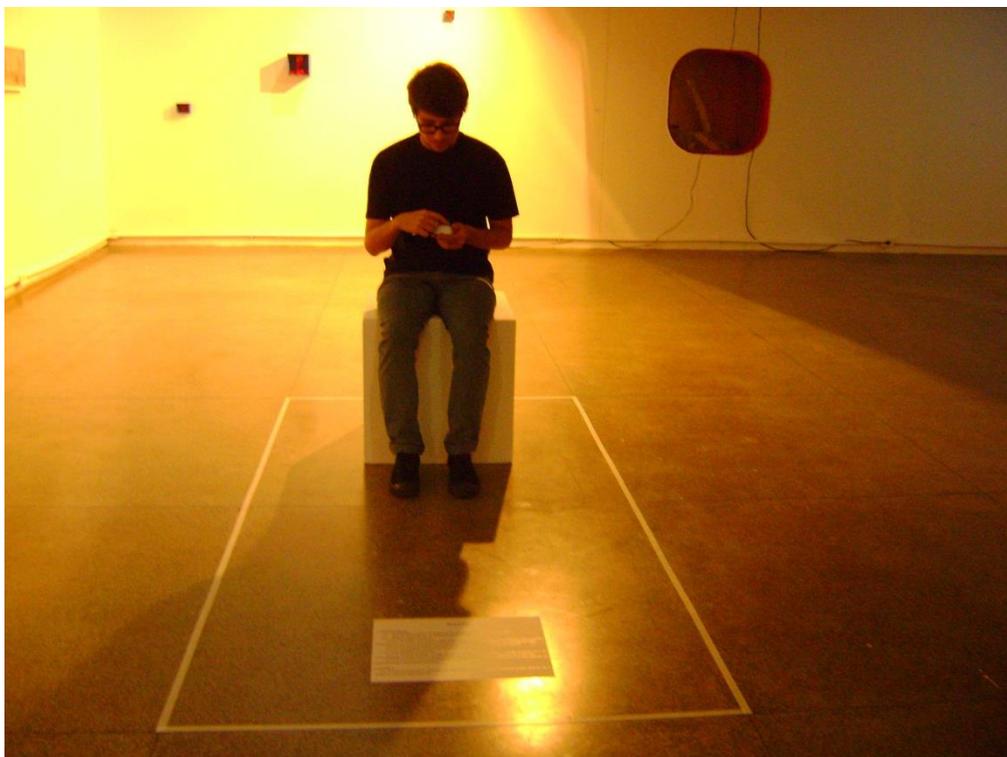
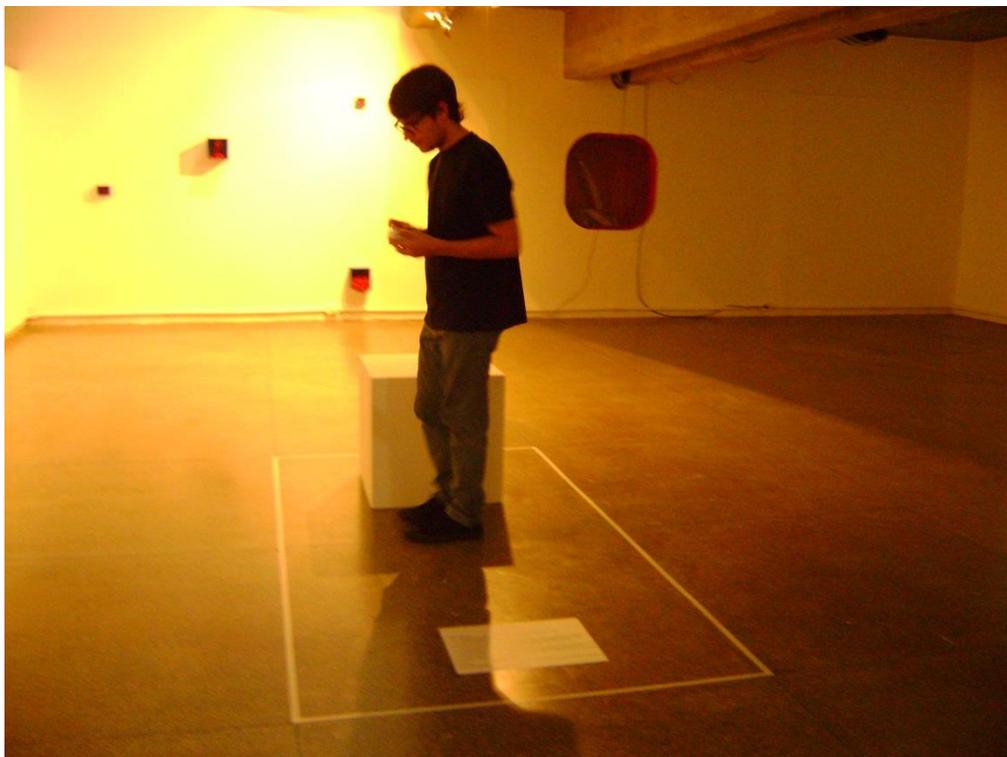


FIGURA 145 - *P.I.C.C.R.V. (performance III)* na Galeria Espaço Piloto/UnB, 27/10/2011.



FIGURA 146 - *P.I.C.C.R.V. (performance III)* na Galeria Espaço Piloto/UnB, 27/10/2011.

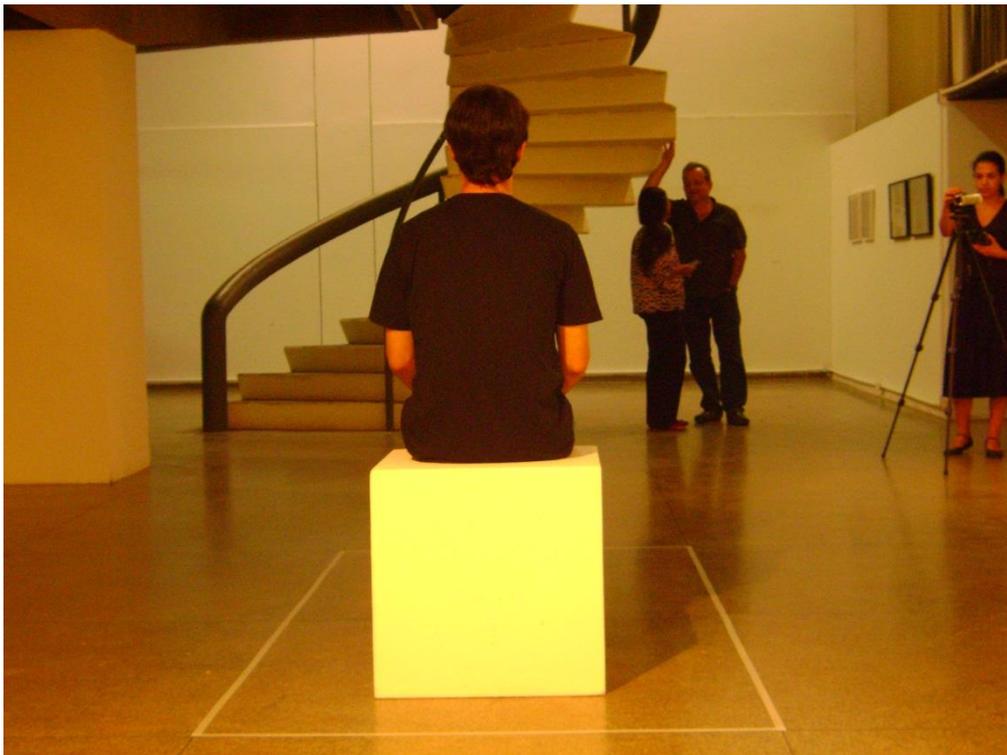


FIGURA 147 - *P.I.C.C.R.V. (performance III)* na Galeria Espaço Piloto/UnB, 27/10/2011.



FIGURA 148 - P.I.C.C.R.V. (*performance III*) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 27/10/2011.

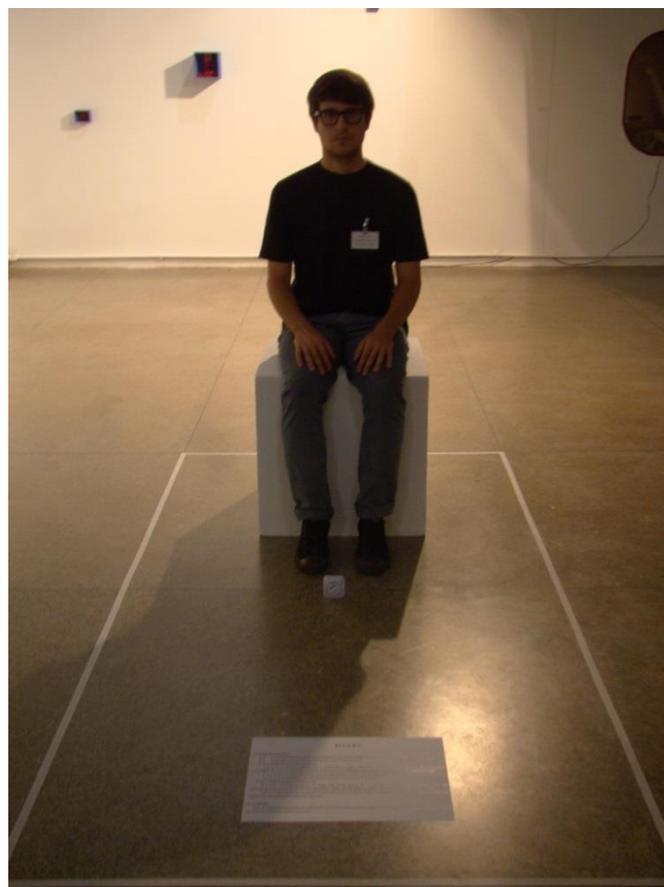
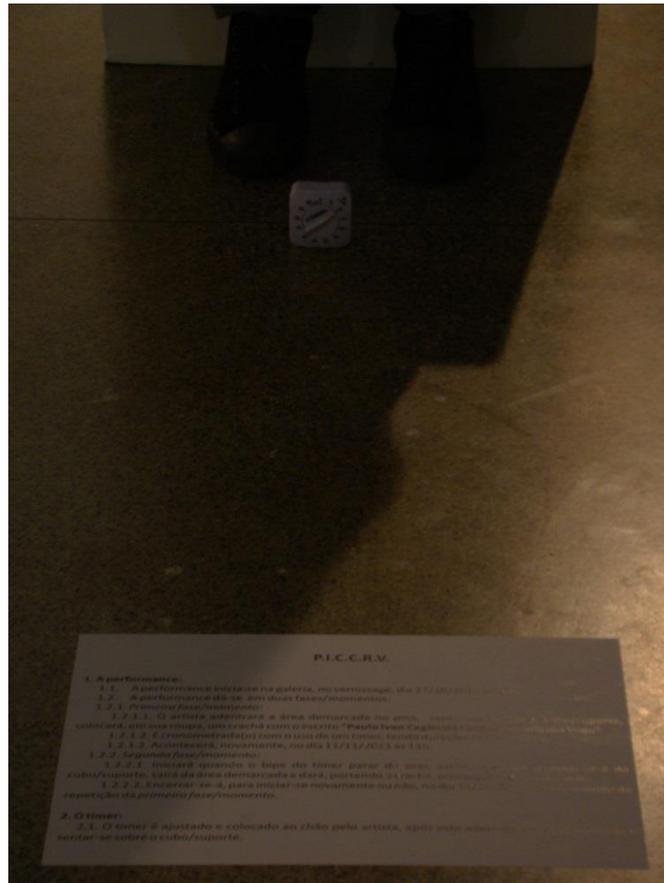


FIGURA 149 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 27/10/2011.

## SEGUNDA FASE/MOMENTO



FIGURA 150 - *P.I.C.C.R.V. (performance III)* na Galeria Espaço Piloto/UnB, 11/11/2011.



FIGURA 151 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 11/11/2011.



FIGURA 152 - P.I.C.C.R.V. (*performance III*) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 11/11/2011.



FIGURA 153 - P.I.C.C.R.V. (performance III) na Galeria Espaço Piloto/UnB, 11/11/2011.



FIGURA 154 - *P.I.C.C.R.V. (performance III)* na Galeria Espaço Piloto/UnB, 11/11/2011.

Performance em duas fases/momentos consistindo do uso de um crachá. Uma marcação no piso, em forma de quadrado ou retângulo (dependendo das configurações e possibilidades espaciais), restringe a área dedicada ao artista, separando-o do público. Dentro da área restrita há um cubo branco/suporte e as instruções da performance. Primeira fase/momento: o artista adentra a área restrita, crachá e timer em mãos, senta-se, ajusta o timer em 30 minutos e fixa o crachá do lado esquerdo de sua roupa. Segunda fase/momento: inicia-se quando o bipe do timer para de soar, o artista levanta-se do cubo branco/suporte, sai da área restrita e dá prosseguimento à sua vida portando o crachá. A segunda fase/momento encerra-se quando se atinge uma data previamente determinada pelo artista e se repete a primeira fase/momento, ficando sob responsabilidade de o artista decidir se, do encerramento da segunda fase/momento e repetição da primeira fase/momento, reiniciará a segunda fase/momento continuando a portar o crachá ou se irá removê-lo quando o bipe do timer encerrar a repetição da primeira fase/momento.

*P.I.C.C.R.V. (performance III)* evoca os sobrenomes obliterados e o nome do artista como ele deveria ser através do uso e presença do crachá, um distintivo, como uma forma de apresentação e identificação perante terceiros. A performance se estende para além do espaço e tempo da galeria, penetrando a vida do artista; sua primeira fase/momento dura 30 minutos e acontece na galeria, já sua segunda/fase momento inicia-se após os 30 minutos e compreende o curso da vida do artista até o retorno à galeria para repetição da primeira fase/momento e encerramento (ou não) da performance. Simultaneamente, a legitimação da identidade por terceiros dá-se de maneira sutil e prolongada, o público, como indivíduo, se defronta com a possibilidade de leitura e reconhecimento da informação impressa no crachá. Assim, a reivindicação se processa como uma imposição sublimada: a informação no crachá encontra-se disponível que o espectador promova a leitura, porém, o artista já não controla essa ação de forma incisiva, mantendo-se agora mais como portador da identidade que apresenta do que propagador da mesma.

A ironia presente nas obras de Piero Manzoni e Gilbert & George foram essenciais para o desenvolvimento de *P.I.C.C.R.V. (performance III)*, a qual referencia outra obra de Manzoni, *Sculture Viventi* (1961), e performance *Regardez moi cela suffit* (1960-1963) do francês Ben Vautier. *Sculture Viventi* (1961), conforme Goldberg (2006, p.138),

Em 22 de abril de 1961, sua exposição *Escultura viva* (1961) foi aberta em Milão. Depois de receber a assinatura de Manzoni em alguma parte da anatomia da escultura viva, a pessoa em questão receberia um “certificado de autenticidade” com a seguinte inscrição: “Este documento certifica que X foi assinado (a) por minha própria mão, podendo, portanto, a partir desta data, ser considerado(a) como uma obra de arte autêntica e verdadeira.” Entre os assinados estavam Henk Peters, Marcel Brodthaers, Mario Schifano, e Anina Nosei Webber. Em cada caso o certificado vinha com um selo colorido, indicando a área designada da obra de arte: o vermelho indicava que a pessoa era uma obra de arte total, e que assim permaneceria até sua morte; o amarelo, que só a parte do corpo assinada podia ser considerada como arte; o verde impunha uma condição e limitação à atitude ou pose em questão (dormir, cantar, beber, falar etc.); e a cor malva tinha a mesma função do amarelo, excetuando-se o fato de que tinha sido obtida mediante pagamento.



FIGURA 155 - Piero Manzoni. *Sculture Viventi*, 1961. (I)

DECLARATION OF AUTHENTICITY No 071

This is to certify that *Martin Broodthaers*

has been signed by my hand and therefore is to be considered as an authentic work of art for all intents and purposes as of the date below.

Signature  
*Piero Manzoni*

Bruxelles the 23 of 2 / 62

CARTE D' AUTHENTICITE No 071

On certifie que *Henk Peters*

a été signé (e) par ma main et pour autant est considéré(e) à partir de la date ci-dessous oeuvre d'art authentique et véritable.

Signature  
*Piero Manzoni*

Amhem le 3 / 6 / 61

CARTE D' AUTHENTICITE No 050

On certifie que *Hans Hartmann Pantan*

a été signé (e) par ma main et pour autant est considéré(e) à partir de la date ci-dessous oeuvre d'art authentique et véritable.

Signature  
*Piero Manzoni*

Copenhage le 16 / 6 / 61

FIGURA 156 - Piero Manzoni. Certificados de Autenticidade, 1961-1962.

Em relação à prática das esculturas vivas, estas são (GOLDBERG, 2004, p. 16)

Executadas no espírito dos “objeto encontrados” de Marcel Duchamp, [...] afirmam a prerrogativa de um artista para rotular um objeto ou uma pessoa, como uma obra de arte, e de transformar por um momento a própria noção de “eu” de uma pessoa em um estado puramente físico, objetificado, de interesse estético e contemplação.<sup>49</sup>



FIGURA 157 - Piero Manzoni. *Sculture Viventi*, 1961. (II)

As esculturas vivas de Manzoni reverberam em P.I.C.C.R.V. (*performance III*) através da instauração do corpo do artista como obra de arte viva, tanto no período de permanência da galeria, quanto no período fora desta. A pose firme das esculturas/modelos pode ser notada pela utilização do cubo/pedestal/suporte da

---

<sup>49</sup> Tradução do autor, no original: “Executed in the spirit of Marcel Duchamp's “found objects,” [...] asserted an artist's prerogative to label an object or a person as a work of art, and to transform for a moment a person's own sense of self into a purely physical status, object-like, of aesthetic interest and contemplation”.

galeria como assento, criando um vínculo tanto com *P.I.C.C.R.V. (performance II)* quanto com suas já abordadas referências. O crachá, um equivalente dos certificados de autenticidade de Manzoni, atesta o nome e sobrenome e, por tratar-se de um objeto identificador, não deixa dúvidas sobre sua veracidade para quem o lê.

Quanto à Ben Vautier, Lippard (1997, p.233), em uma Edição Especial da *Flash Art* sobre o artista, recapitula que

Embora a atitude e as apresentações de Vautier tenham muito em comum com o grupo Fluxus (com o qual ele tem sido associado), algumas das ideias que ele tratou superficialmente ou poeticamente relacionam-se com outros neste livro. Por exemplo: em 1960 ele assinou (ou reivindicou) dinheiro (rublos, dólares, francos e marcos) como arte, ele assinou a morte de Yves Klein e Piero Manzoni, assim como tumbas, catacumbas, múmias e "minha morte", ele fez buracos ou remoções, afirmando que "o buraco é, por essência, uma coisa extraordinária." Em 1961: "A destruição das minhas obras de arte como uma obra de arte"; em 1962, ele fez duas obras idênticas e datou uma de 1952, a outra de 1966. Em 1967: "Pedir ideias para alguém e, em seguida, assinar as ideias com o nome de outra pessoa"; em 1968, "Decidir o que é ruim na arte e fazê-lo," etc. A grande influência de Ben foi, claramente, Yves Klein, cuja abordagem mística à arte não-objetual afetou toda a "arte conceito" europeia, bem como a maioria das ações e gestos Fluxus. Em 1960, Klein "assinou o mundo."<sup>50</sup>

Ben Vautier (2012, p.6) descreve a sua performance da seguinte maneira,

REGARDEZ MOI CELA SUFFIT 1960-1963 PRIMEIRA DATA DE REALIZAÇÃO 1960 GESTO: REGARDEZ MOI CELA SUFFIT  
Descrição: Depois de ter escrito em um painel «regardez moi cela suffit » sentei-me no meio da Promenade des Anglais, em Nice, permaneci assim durante uma hora. 1963 NICE<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Tradução do autor, no original: "Although Vautier's attitude and presentations have much more in common with the Fluxus group (with which he has long been associated), some of the ideas he has dealt with superficially or poetically relate to others in this book. For instance: in 1960 he signed (or claimed) money (rubles, dollars, francs and marks) as art; he signed the deaths of Yves Klein and Piero Manzoni, also tombs, catacombs, mummies and "MY DEATH"; he had made holes or removals, stating that "the hole is by essence an extraordinary thing." In 1961: "Destruction of my works of art as a work of art"; in 1962, he made to identical works and dated one 1952, the other 1966. In 1967: "To ask somebody for ideas and then sign the ideas with someone else's name"; in 1968, "to decide what is bad in art and do it," etc. Ben's major influence was clearly that of Yves Klein, whose mystical approach to non-object art affected all European "concept art" as well as most Fluxus actions and gestures. In 1960, Klein "signed the world.""

<sup>51</sup> Tradução do autor, no original: "REGARDEZ MOI CELA SUFFIT 1960-1963 1ERE DATE DE REALISATION 1960 GESTE : REGARDEZ MOI CELA SUFFIT Description : Ayant écrit sur un panneau « regardez moi cela suffit » je me suis assis au milieu de la Promenade des Anglais à Nice et je suis resté ainsi durant une heure 1963 NICE".

A seguir, o artista (VAUTIER, 2012, p.6) comenta

COMENTÁRIO DE BEN: Em verdade, esta peça vem da ideia de um painel que eu imaginava para uma exposição coletiva, em 1958, no Laboratório 32. Foi nesta exposição que Martial Raysse me disse: Ben, você está com inveja, você quer que todos olhem para o seu painel com o escrito: *Regardez moi ne regardez pas les autres*. Mas, então, eu não tive coragem de mostra-lo. No entanto, fiz o painel “*regardez moi cela suffit*”.

LUGARES: PROMENADE DES ANGLAIS NICE <sup>52</sup>



FIGURA 158 - Ben Vautier. *Regardez moi cela suffit*, 1961-1963. (I)

---

<sup>52</sup> Tradução do autor, no original: “COMMENTAIRE DE BEN : En vérité cette pièce est issue de l'idée d'un tableau que j'ai imaginé pour une exposition de groupe en 1958 au Laboratoire 32. Il y avait dans cette expo Martial Raysse Je m'étais dit : Ben tu es jaloux tu veux que tout le monde regarde ton tableau donc écris : *Regardez moi ne regardez pas les autres*. Seulement voilà je n'ai pas eu le courage de le montrer. Par contre j'ai réalisé un panneau « *regardez moi cela suffit* » LIEUX : PROMENADE DES ANGLAIS NICE”.



FIGURA 159 - Ben Vautier. *Regardez moi cela suffit*, 1961-1963. (II)

As aproximações entre *P.I.C.C.R.V. (performance III)* e *Regardez moi cela suffit* (1961-1963) podem ser percebidas na posição adotada por Vautier, sentado em meio ao público, com seu cartaz em mãos, assim como a postura em *P.I.C.C.R.V. (performance III)*, inserido no espaço de circulação dos espectadores/público, com as instruções/texto e o timer aos pés. Outro ponto de convergência é a linguagem mandatória, de caráter imperativo, utilizada nas instruções/textos de *P.I.C.C.R.V. (performance III)* e no texto do cartaz de Vautier. Há, ainda a relação temporal, Vautier fica uma hora sentado em sua cadeira, cartaz em mãos, enquanto fico trinta minutos sentado, com o crachá no peito. A efetivação da proposta de *arte/vida*, tanto de Manzoni quanto de Vautier, acontece quando da saída do espaço expositivo, à maneira de *Le Saut dans le Vide* (1960) de Yves Klein, crachá afixado na roupa e passo a viver o cotidiano, a minha vida, a frequentar lugares como um trabalho de arte e vida que se estende no tempo e no espaço.

Quanto ao corpo e a mente durante a execução da performance, assim como as anteriores, *P.I.C.C.R.V. (performance III)*, também acarretou em alterações físicas e mentais, todas igualmente semelhantes às reações já conhecidas. Entretanto, tais reações, obviamente, só foram sentidas durante as fases/momentos na galeria, devido à postura, o tempo de permanência em uma mesma posição, o olhar fixo, os pensamentos vagos, entre outros.

# **CAPÍTULO**

# **3**

### CAPÍTULO 3: DOS DESDOBRAMENTOS E REVERBERAÇÕES

Este capítulo, diferentemente dos anteriores, apresentará, somente, as produções artísticas derivadas de *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* e *P.I.C.C.R.V. (performance III)*. Estas não serão nem descritas, nem discutidas, neste momento, pois se configuram como uma produção embrionária, a qual necessita ser avaliada e explorada profundamente. Este ponto específico da pesquisa remete aos estágios iniciais de uma pesquisa em Poéticas Contemporâneas, pois as realizações a seguir demandam, além do que fora mencionado anteriormente, tempo.

#### 3.1. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE I), DESENHOS SINISTROS

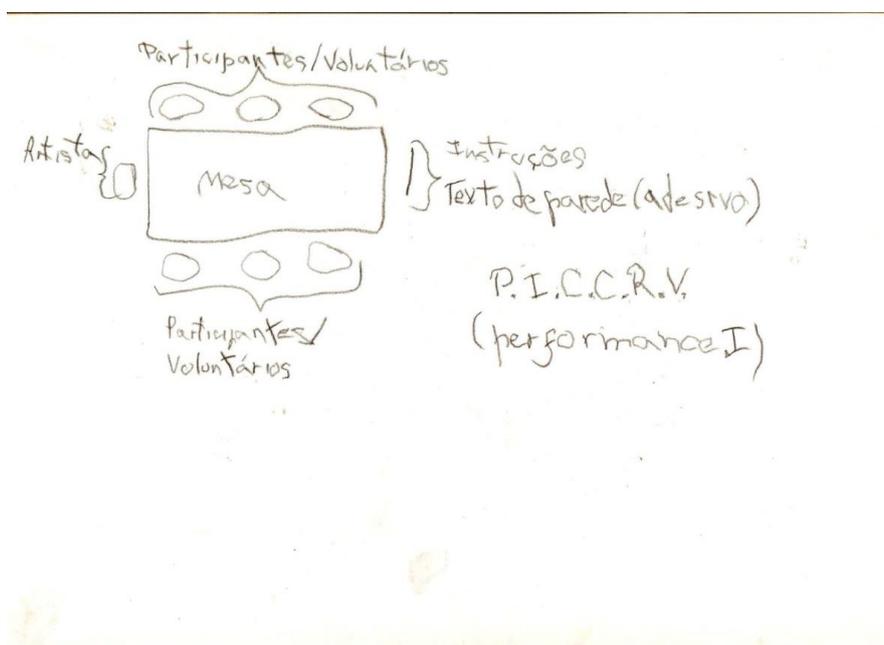


FIGURA 160 - *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (I)

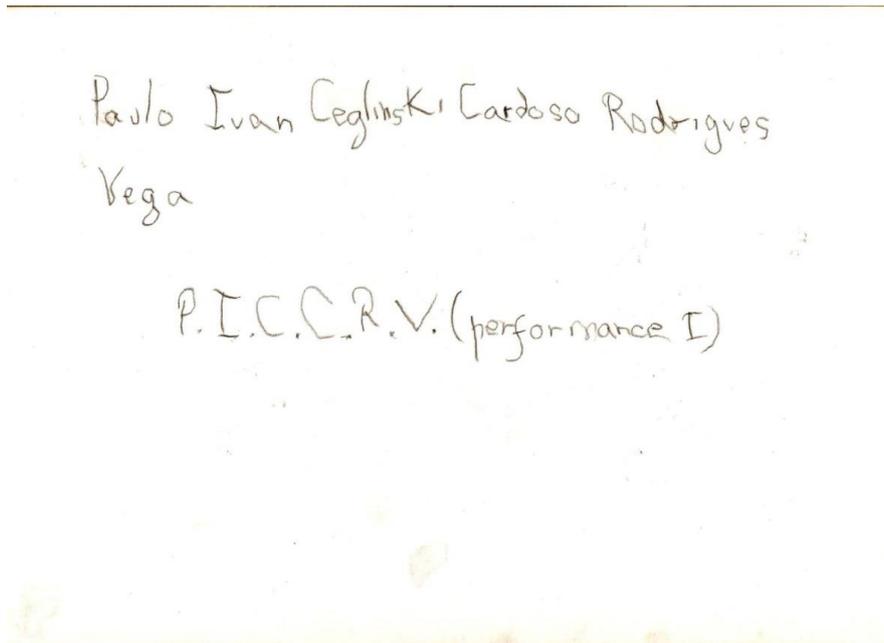


FIGURA 161 - P.I.C.C.R.V. (performance I), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (II)

### 3.2. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE II), DESENHOS SINISTROS

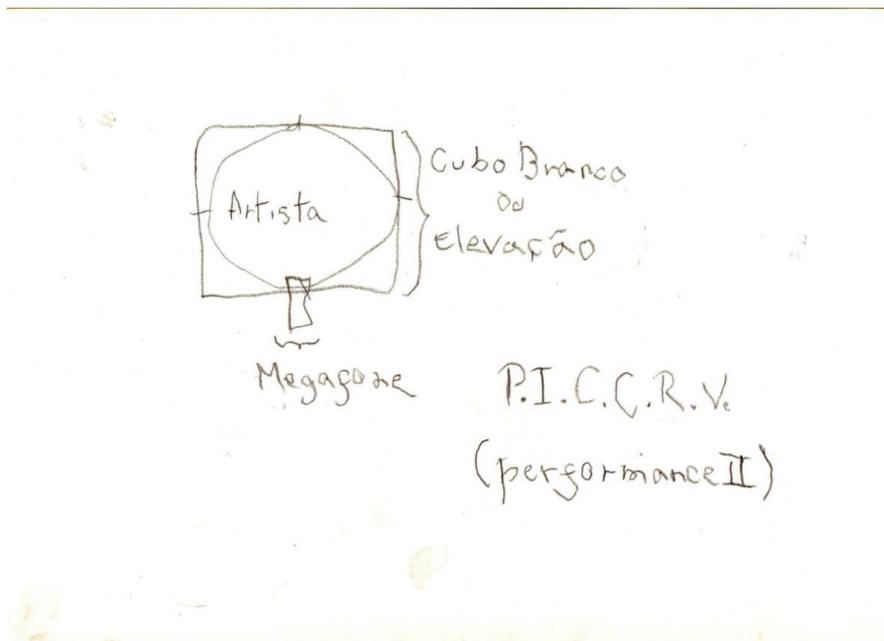


FIGURA 162 - P.I.C.C.R.V. (performance II), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (I)

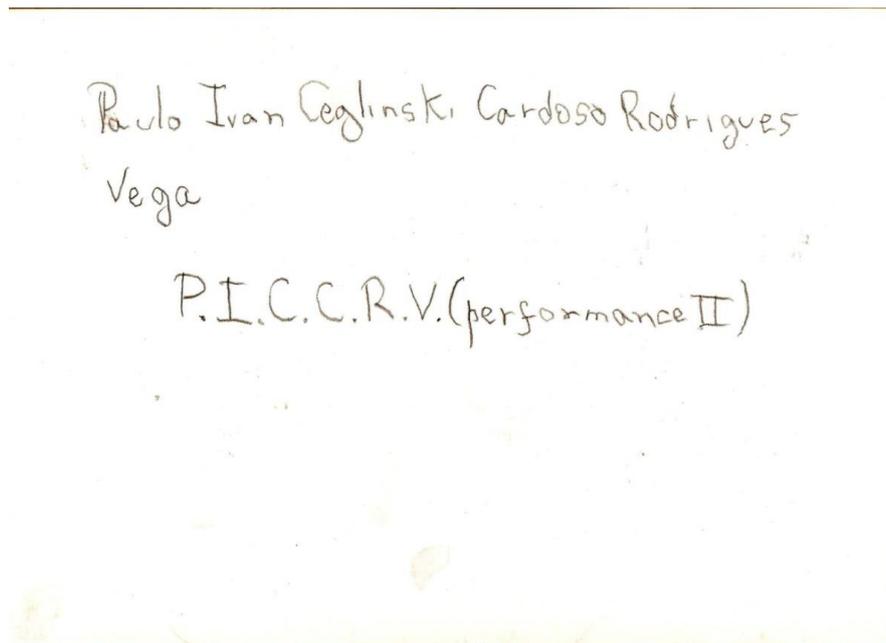


FIGURA 163 - P.I.C.C.R.V. (performance II), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (II)

### 3.3. P.I.C.C.R.V. (PERFORMANCE III), DESENHOS SINISTROS

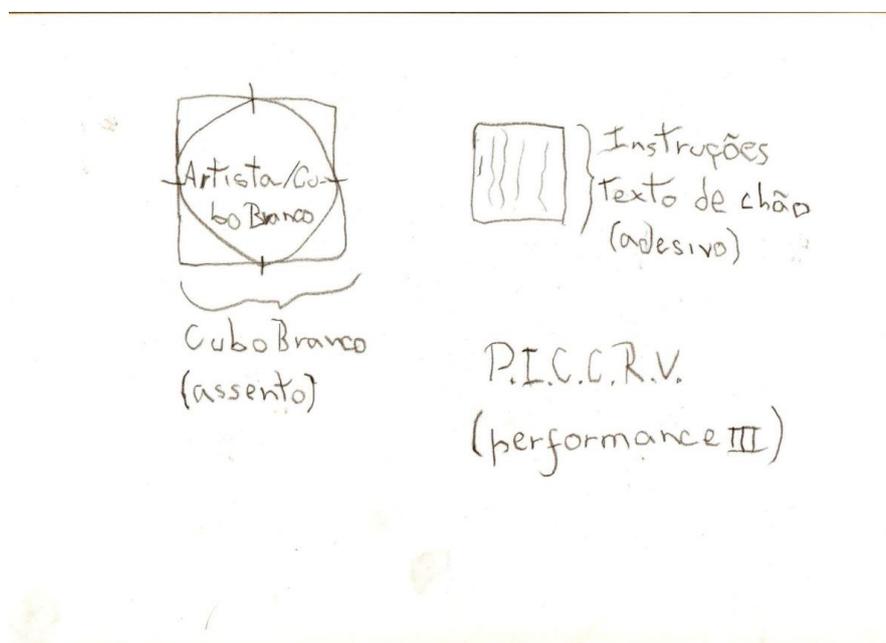


FIGURA 164 - P.I.C.C.R.V. (performance III), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (I)

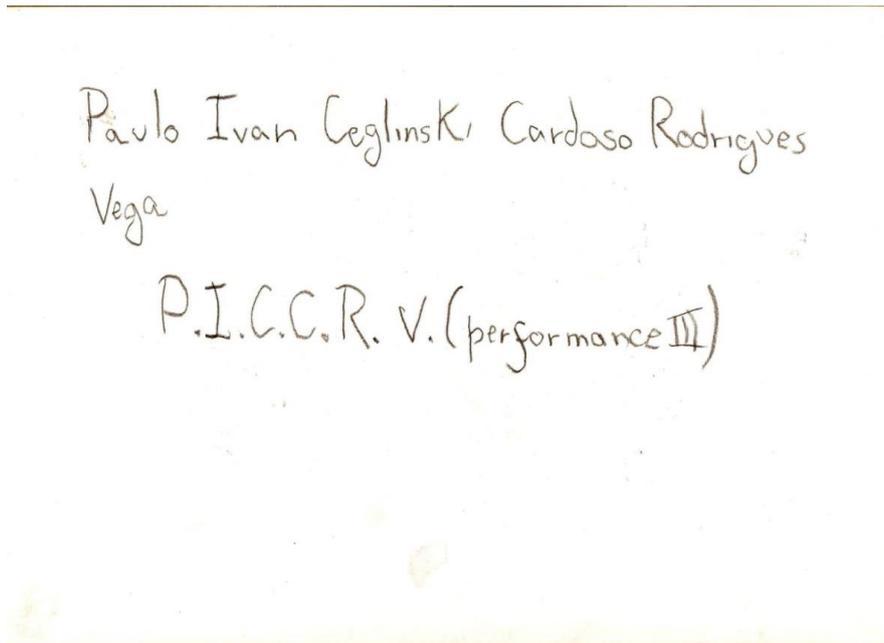


FIGURA 165 - P.I.C.C.R.V. (performance III), desenhos sinistros. Grafite sobre papel vegetal, 2012. (II)

#### 3.4. @PICCRV

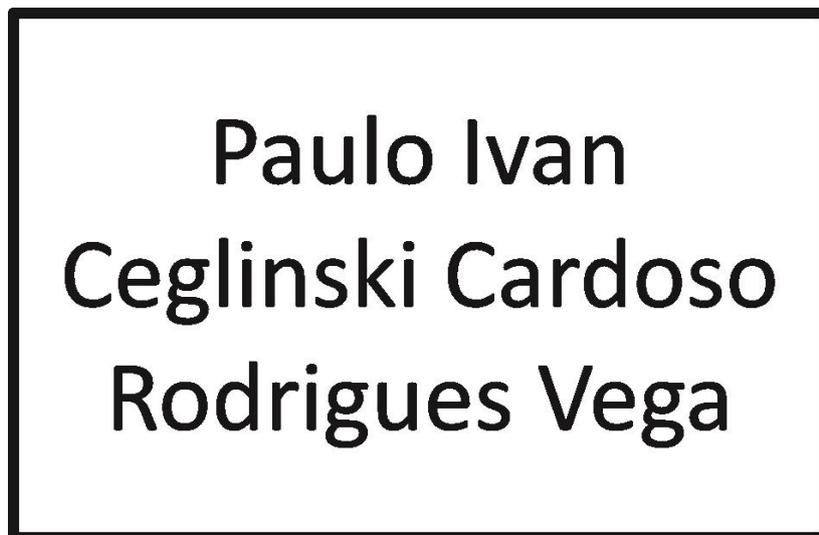


FIGURA 166 - Imagem de perfil no Twitter @PICCRV.



FIGURA 167 - Twitter @PICCRV.

### 3.5. P.I.C.C.R.V. (QUADROS NEGROS)



FIGURA 168 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (I)

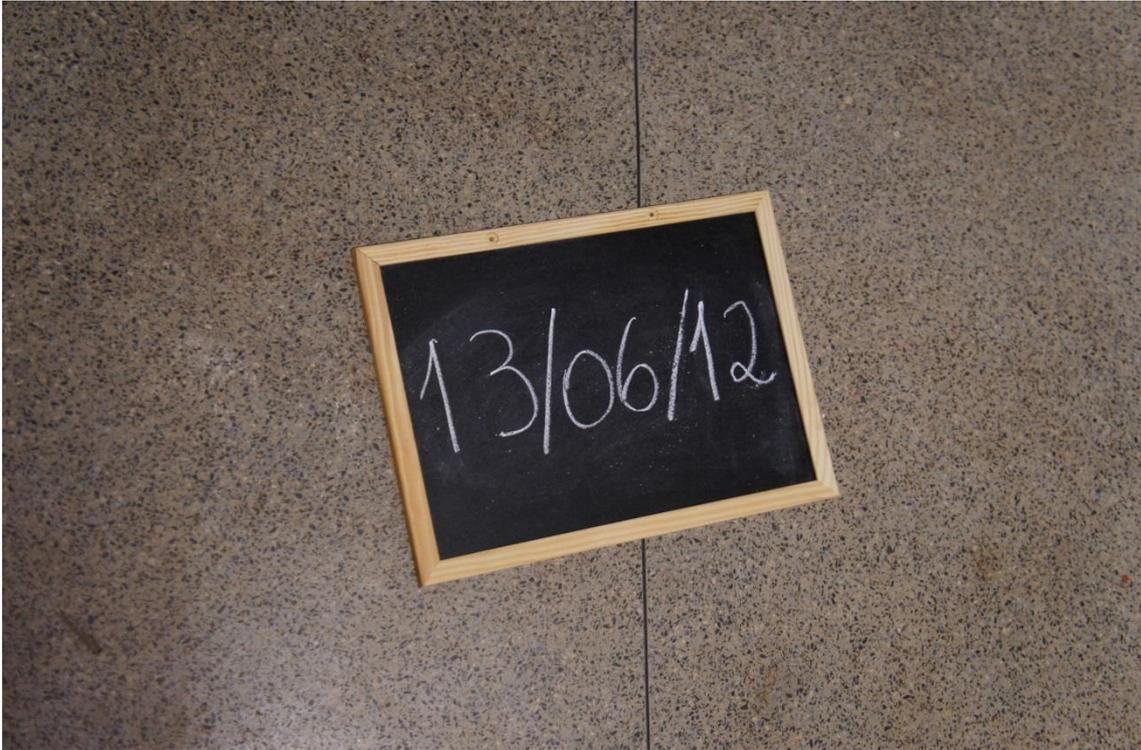


FIGURA 169 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (II)

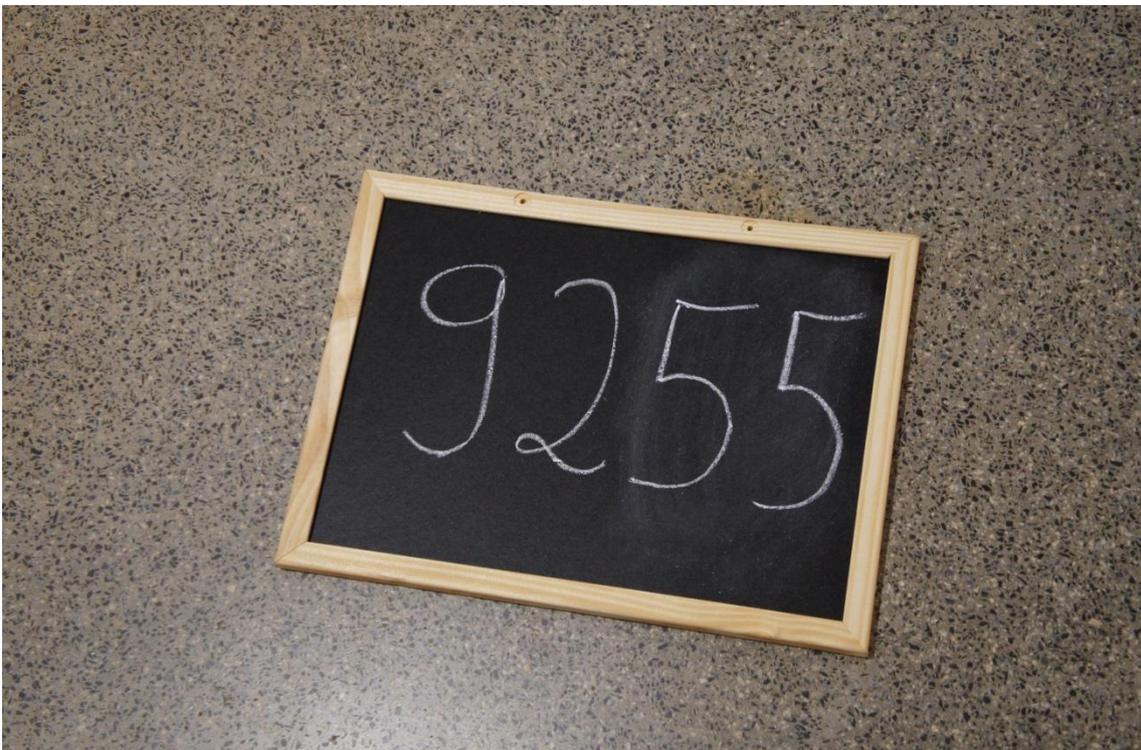


FIGURA 170 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (III)



FIGURA 171 - *P.I.C.C.R.V. (quadros negros)*. Desenho/Instalação, 2012. (IV)



FIGURA 172 - *P.I.C.C.R.V. (quadros negros)*. Desenho/Instalação, 2012. (V)



FIGURA 173 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (VI)

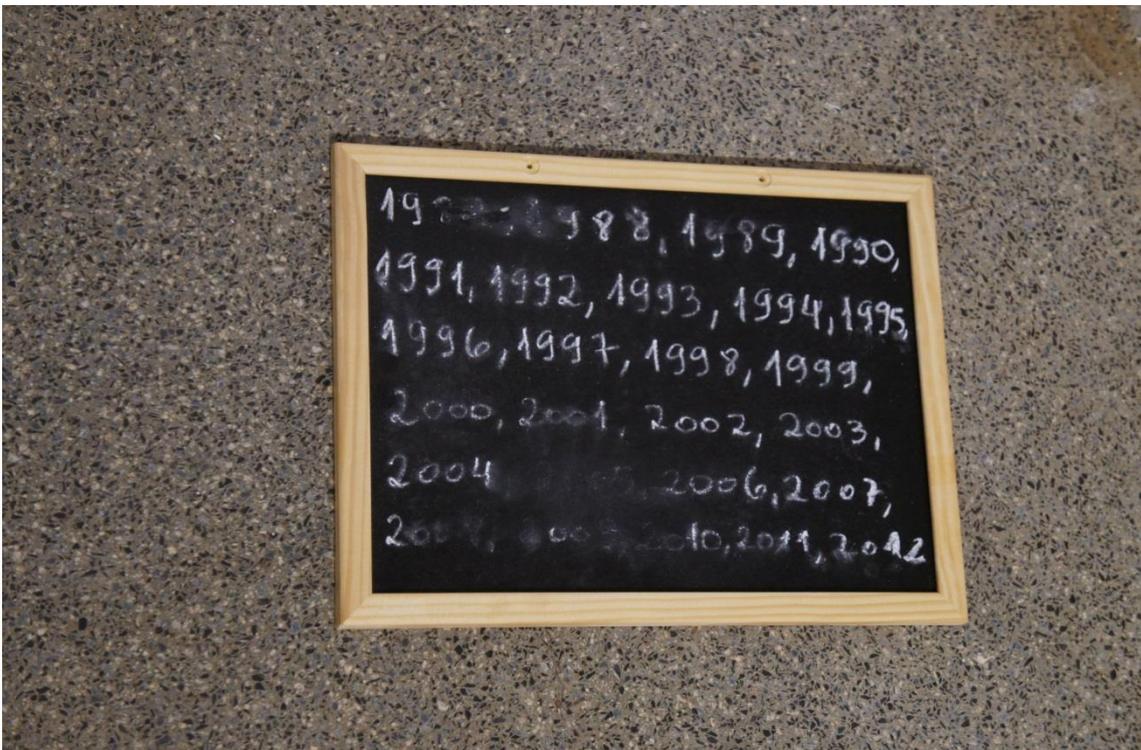


FIGURA 174 - P.I.C.C.R.V. (quadros negros). Desenho/Instalação, 2012. (VII)



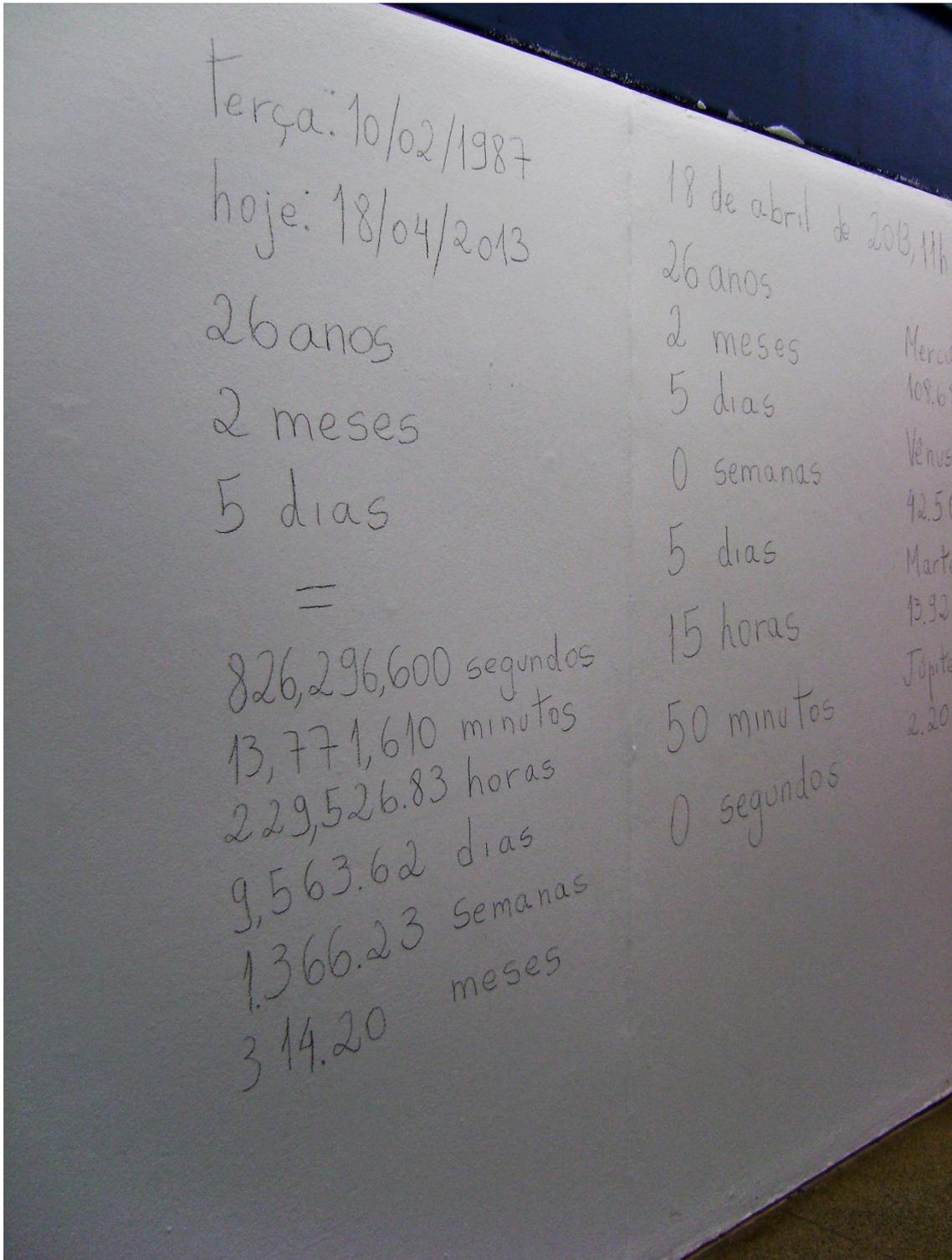


FIGURA 176 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (II)

|                      |    |
|----------------------|----|
| terça: 10/02/1987    | 18 |
| hoje: 18/04/2013     | 26 |
| 26 anos              | 2  |
| 2 meses              | 5  |
| 5 dias               | 0  |
| =                    | 5  |
| 826,296,600 segundos | 15 |
| 13,771,610 minutos   | 50 |
| 229,526.83 horas     | 0  |
| 9,563.62 dias        |    |
| 1.366.23 Semanas     |    |
| 314.20 meses         |    |

FIGURA 177 - *Aritmomania (de terça à hoje)*. Desenho/Instalação, 2012. (III)

terça: 10/02/1987

hoje: 18/04/2013

26 anos

2 meses

5 dias

=

=

826,296,600 segundos

13,771,610 minutos

229,526.83 horas

9,563.62 dias

1.366.23 semanas

314.20 meses

FIGURA 178 - *Aritmomania (de terça à hoje)*. Desenho/Instalação, 2012. (IV)

18 de abril de 2013,  
26 anos  
2 meses  
5 dias  
0 semanas  
5 dias  
15 horas  
50 minutos  
0 segundos

FIGURA 179 - *Aritmomania (de terça à hoje)*. Desenho/Instalação, 2012. (V)

Mercúrio:  
108.68 anos

Vênus:  
42.50 anos

Marte:  
13.92 anos

Júpiter:  
2.20 anos

FIGURA 180 - *Aritmomania (de terça à hoje)*. Desenho/Instalação, 2012. (VI)

Saturno:  
0.89 anos

Urano:  
0.30 anos

Netuno:  
0.16 anos

Plutão:  
0.11 anos

FIGURA 181 - *Aritmomania (de terça à hoje)*. Desenho/Instalação, 2012. (VII)

esperma:  
 $\pm 3 \text{ mm/min} = 4,1 \text{ Km}$   
luz:  
 $299,792 \text{ Km/s} = 247,72 \times 10^{12}$   
nascimentos/mortes:  
3,470 milhões / 1,487 milhões  
piscadas:  
 $\pm 138 \text{ milhões}$   
unhas:  
 $2 \frac{1}{2} \text{ cm/ano} = 67 \text{ cm}$

$\pm 3 \text{ mm/min} = 4,1 \text{ Km}$   
luz:  
 $299,792 \text{ Km/s} = 247,72 \times 10^{12}$   
nascimentos/mortes:  
3,470 milhões / 1,487 milhões  
piscadas:  
 $\pm 138 \text{ milhões}$   
unhas:  
 $2 \frac{1}{2} \text{ cm/ano} = 67 \text{ cm}$

FIGURA 182 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (VIII)

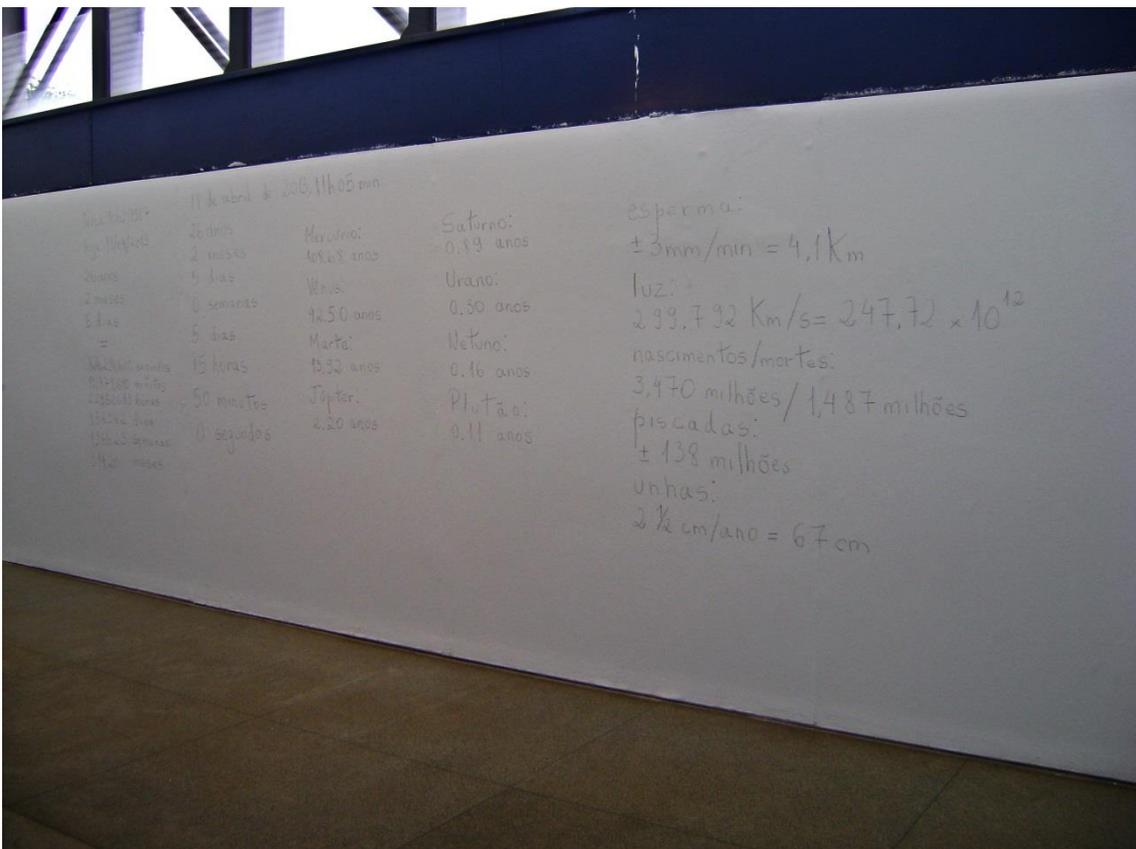
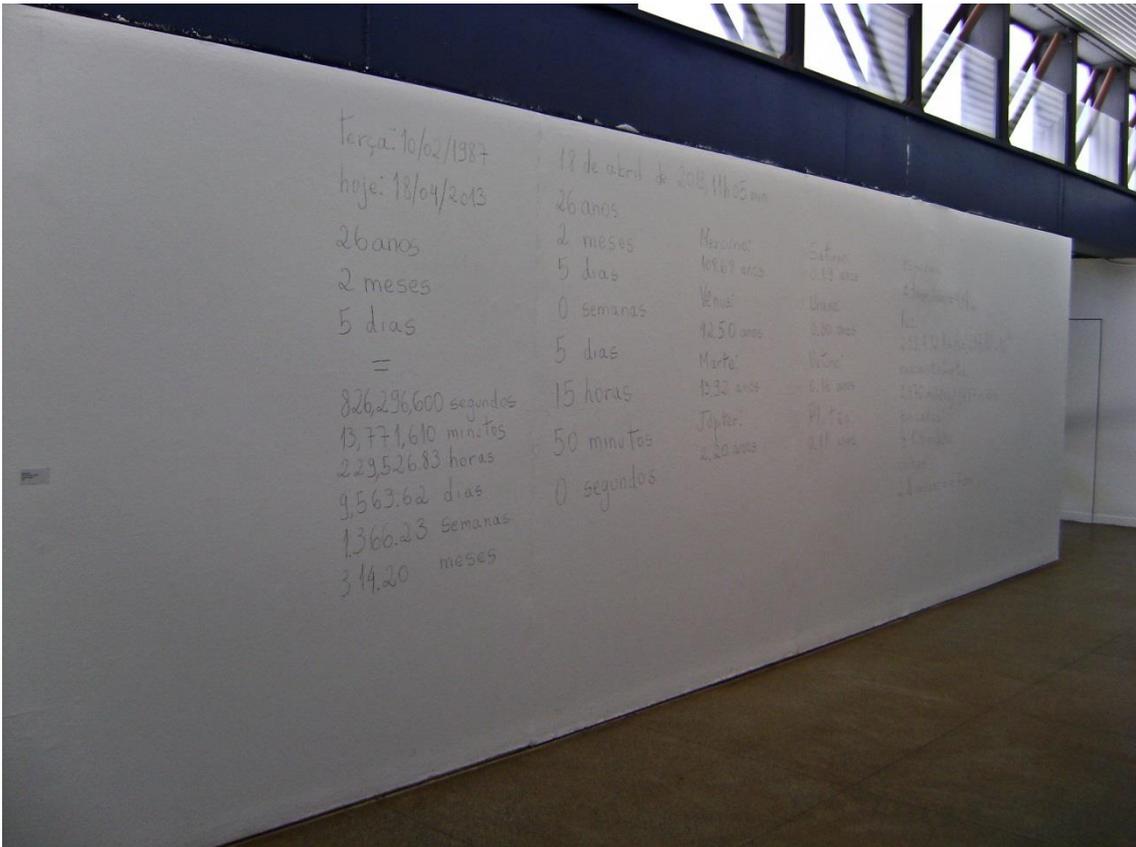


FIGURA 183 - Aritmomania (de terça à hoje). Desenho/Instalação, 2012. (IX)

### 3.8. RECORDATIO (IN PROCESS)

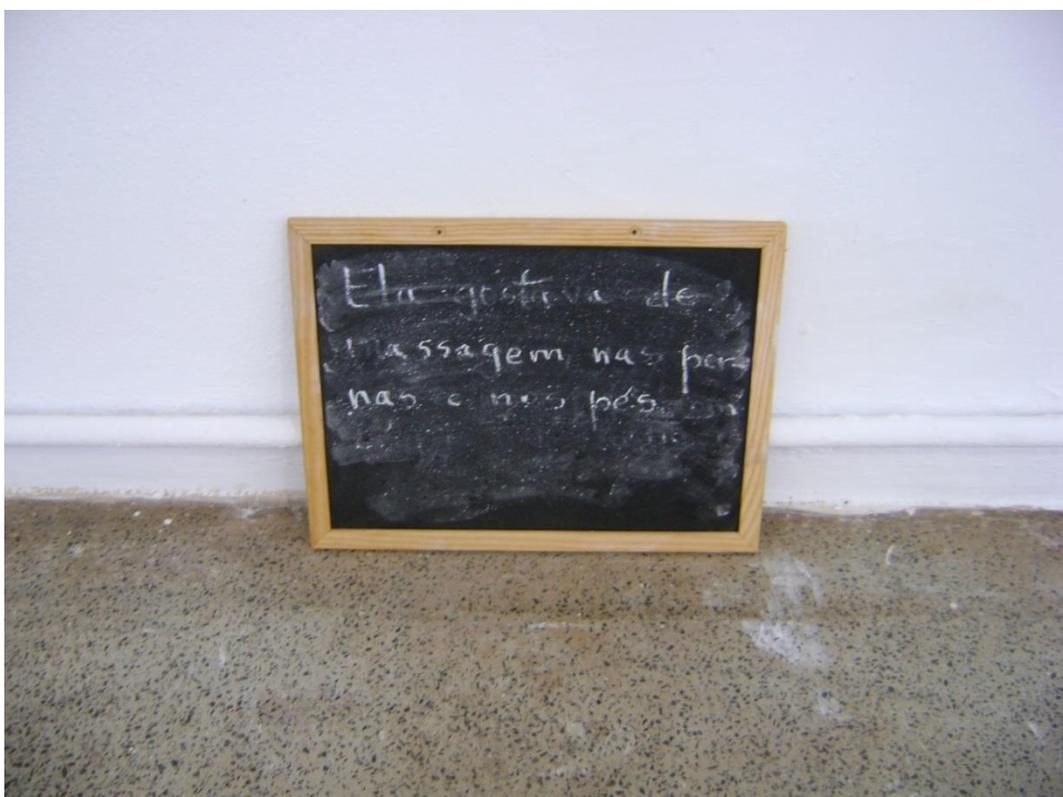


FIGURA 184 - *Recordatio (in process)*. Desenho/Instalação, 2013. (I)

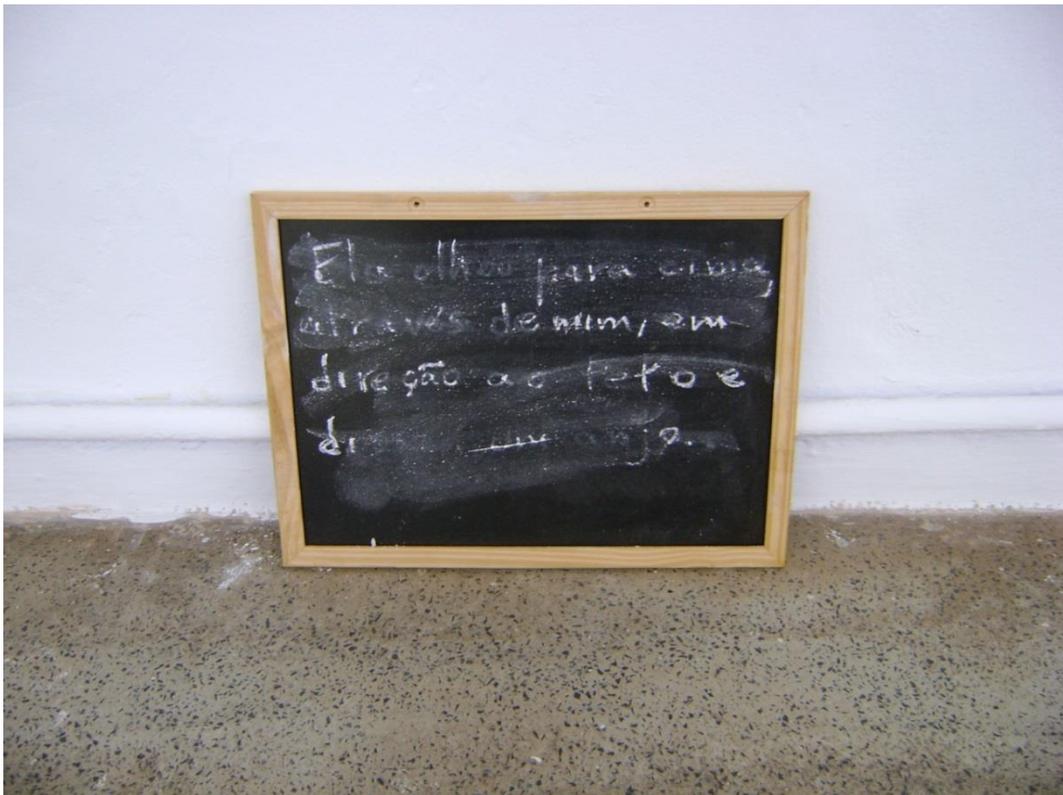


FIGURA 185 - *Recordatio (in process)*. Desenho/Instalação, 2013. (II)

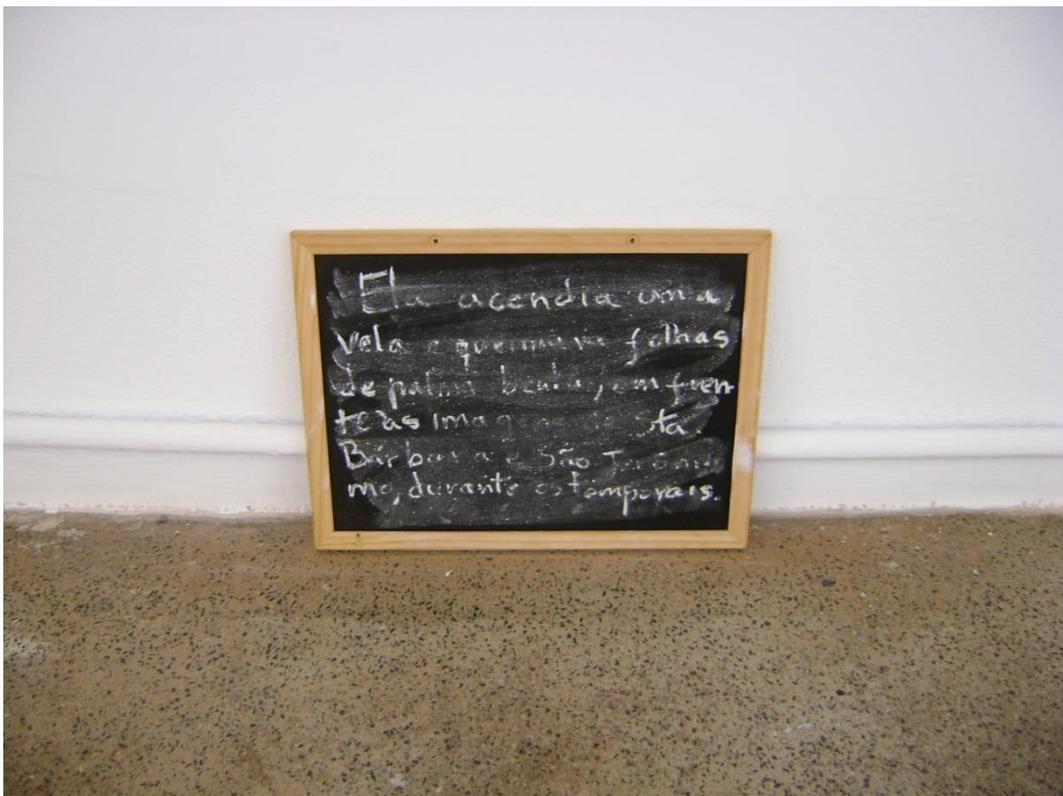
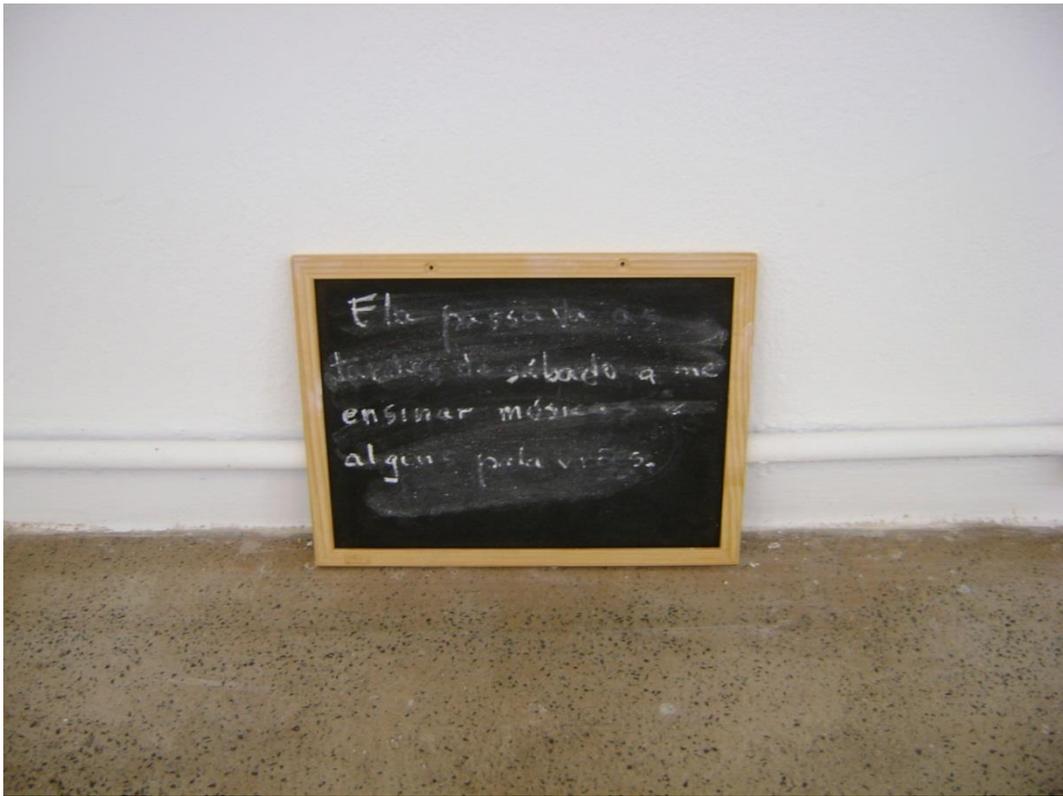


FIGURA 186 - *Recordatio* (in process). Desenho/Instalação, 2013. (III)

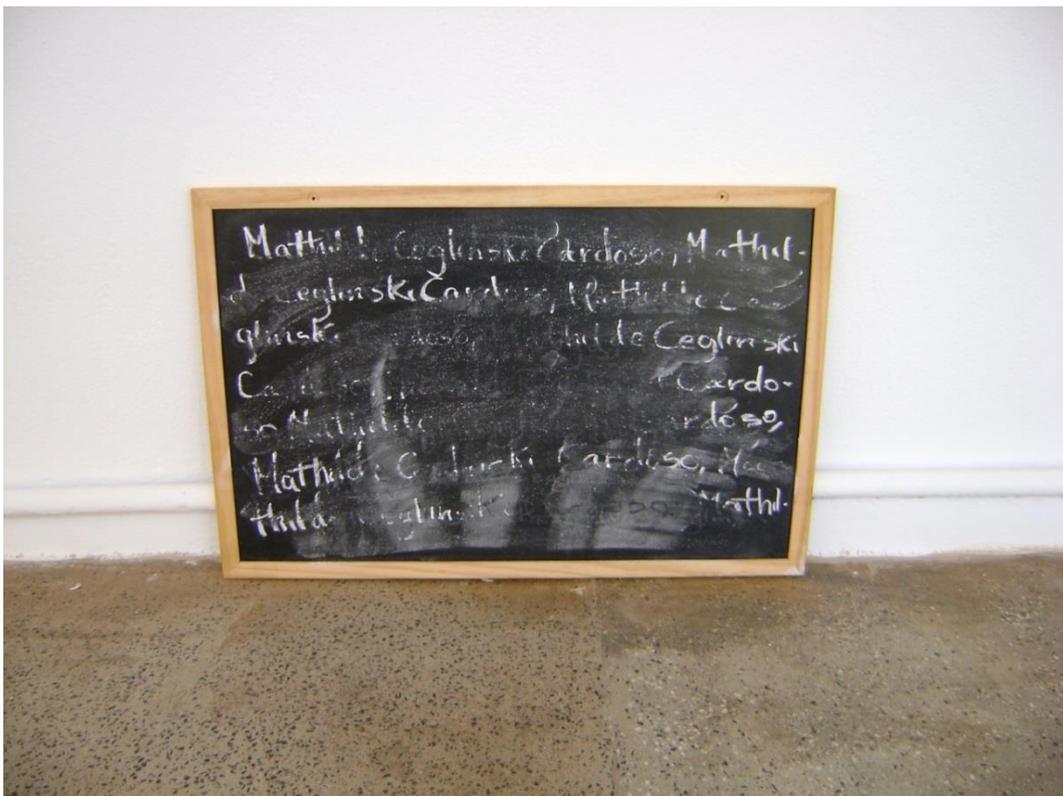
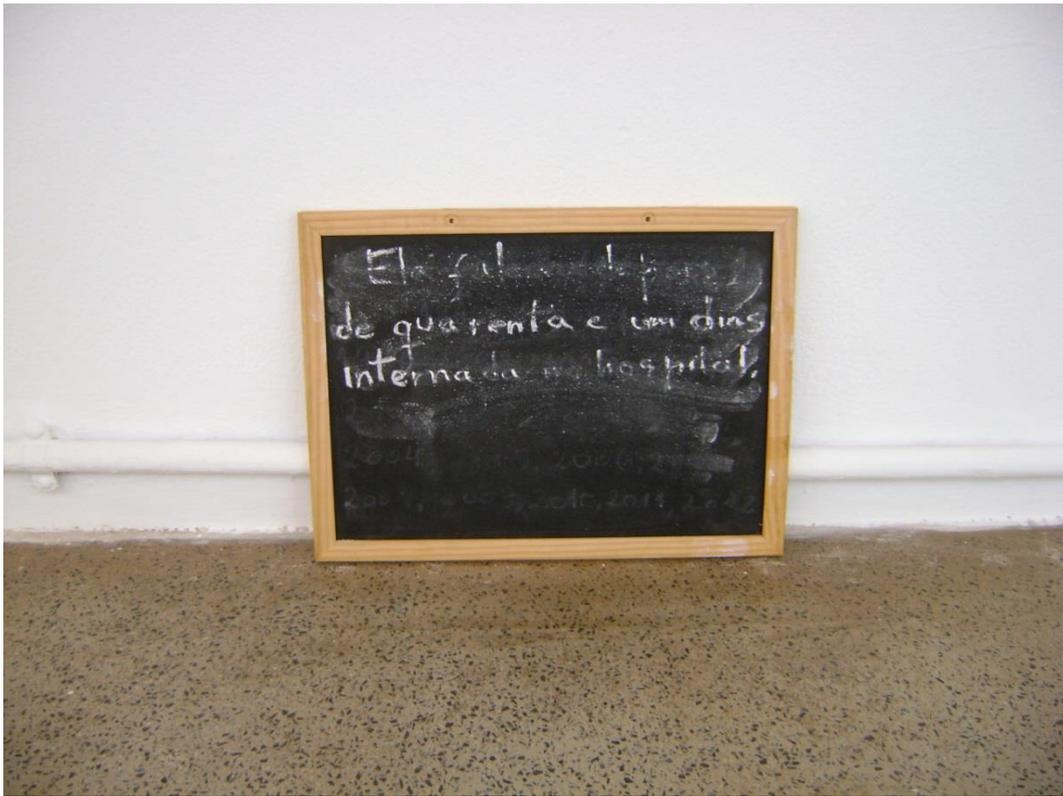


FIGURA 187 - *Recordatio (in process)*. Desenho/Instalação, 2013. (IV)



FIGURA 188 - *Recordatio (in process)*. Desenho/Instalação, 2013.

### 3.8. P.I.C.C.R.V. (PINTURAS)



FIGURA 189 - *P.I.C.C.R.V. (pinturas)*. Óleo sobre tela (políptico), 2013. (I)

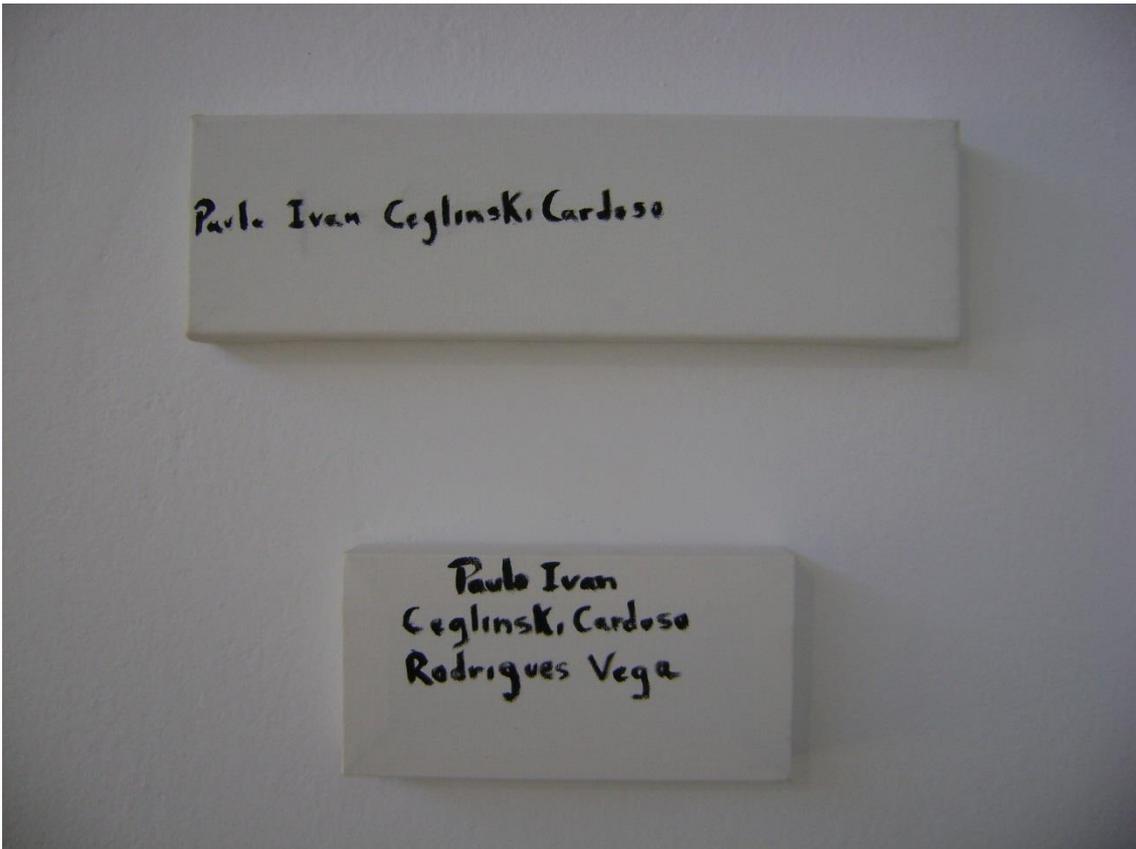


FIGURA 190 - P.I.C.C.R.V. (pinturas). Óleo sobre tela (políptico), 2013. (II)



FIGURA 191 - *P.I.C.C.R.V.* (pinturas). Óleo sobre tela (políptico), 2013. (III)

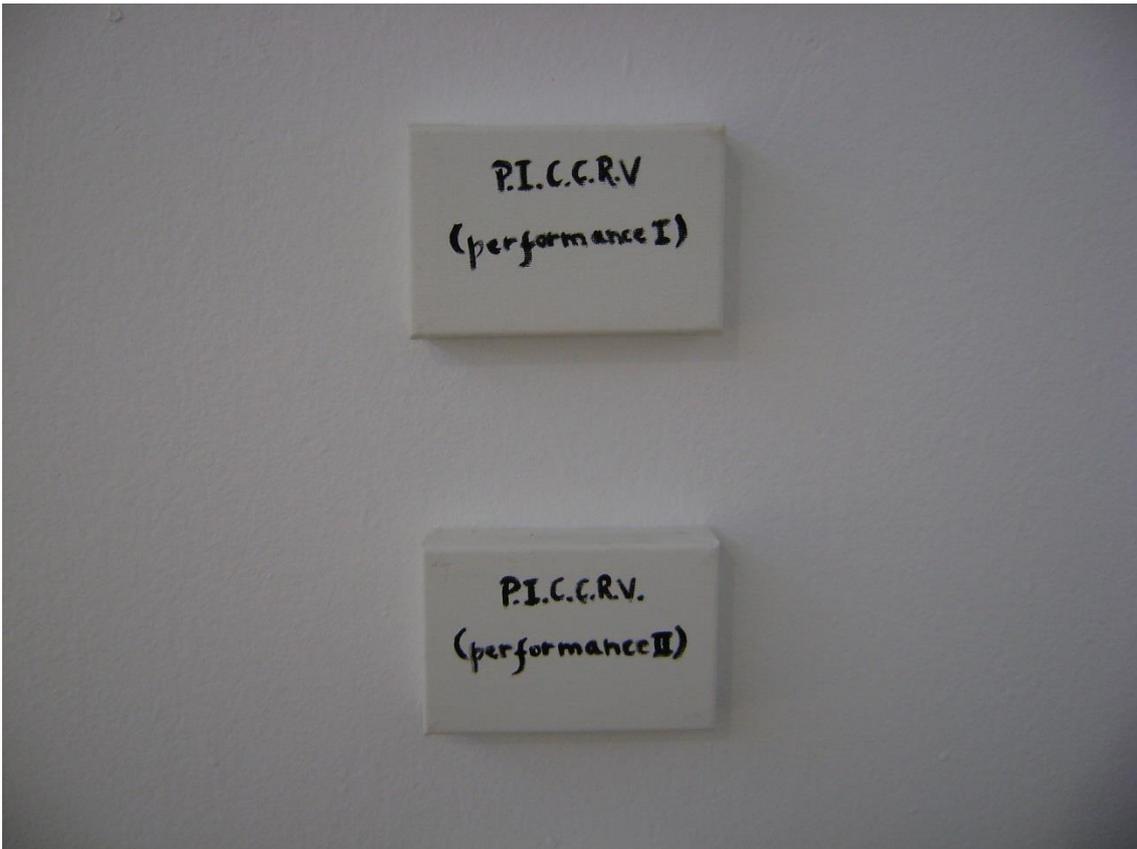


FIGURA 192 - *P.I.C.C.R.V.* (pinturas). Óleo sobre tela (políptico), 2013. (IV)

# ΕΠÍΛΟΓΟ

## EPÍLOGO

Inicialmente, quando do ingresso no Mestrado, a pesquisa apresentou-se como uma Quimera a ser enfrentada porém, a incompreensão e o pavor causados pela defrontação com esta besta mitológica fora amenizados no decorrer dos semestres. As disciplinas e leituras transformaram esta criatura ameaçadora em um labirinto dedáleo, no qual adentrar era imprescindível, derrotar, ou não, o Minotauro e conseguir sair, mediante a condução das orientações, o fio de Ariadne desta empreitada. Assim, em sua constituição, este relato, uma espécie de guia para o caminho percorrido dentro do labirinto da pesquisa, ambicionou entremear os trabalhos artístico e textual de forma a serem complementares, como um zigue-zague entre duas polaridades aparentemente opostas, a produção e a reflexão.

Espera-se que este trânsito tenha abarcado com fluidez desde os aspectos iniciais da pesquisa, os trabalhos artísticos, até a efetivação da escrita, pois é esta que faz irradiar a potência da produção artística para além do espaço e do tempo presentes. Tanto na escrita quanto na produção artística aqui presentes é possível reparar uma empatia e uma predisposição poética à práticas relacionadas ao arquivo e à burocracia. Estes traços podem ser distinguidos, transversalmente, ao longo deste documento, como um fio condutor da maneira como esta pesquisa foi arquitetada, na recapitulação da produção artística pregressa, na forma de estruturação do texto, na análise metodológica e a criação de uma metodologia própria à produção artística, nos desdobramentos realizados destas, como, por exemplo, os quadros negros, entre outras particularidades. Esta constatação conduz ao princípio formador de um novo *Pré-Léxico*, as palavras *arquivo* e *burocracia* passam a integrar um acervo, uma coleção de ordem particular e pessoal a ser expandida congruente e sincronicamente ao devir das produções artísticas.

|   |
|---|
| <b>Pré-Léxico</b>   |
| <b>ARQUIVO</b>  |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| <p>(ar.qui.vo)<br/>sm.</p> <p>1 Conjunto de documentos ou elementos de informação, em diversos tipos de suporte (manuscritos, impressos, fotográficos, fonográficos etc.) guardados e conservados, ger. com registro que permita sua fácil localização e consulta, mantidos sob a guarda de uma pessoa ou de uma instituição.</p> <p>2 P.ext. Qualquer conjunto de elementos de informação (anotações, fotografias, recortes) assim guardados e preservados.</p> <p>3 Lugar, entidade, instituição etc. onde se guardam esses documentos e elementos de informação.</p> <p>4 Móvel próprio para se guardar documentos, de forma a conservá-los e permitir fácil localização e acesso.</p> <p>5 Fig. Repositório: Aquele homem é um arquivo de todas as anedotas de sua terra.</p> <p>6 Inf. Conjunto de dados (textos, imagens, sons, animações, rotinas, programas etc.) gravados e armazenados como uma unidade independente e identificável.<br/>[F.: Do gr. archeion, pelo lat. archivum, i. Hom./Par.: arquivo (sm.), arquivo (fl. de arquivar).]</p> <p><b>Arquivo ASCII</b><br/>1 Inf. Arquivo cujos caracteres são codificados em ASCII; arquivo de texto.</p> <p><b>Arquivo binário</b><br/>1 Inf. Arquivo no qual o conteúdo é codificado diretamente em dígitos binários (cada caractere é representado por uma combinação de apenas dois dígitos, 0 e 1).</p> <p><b>Arquivo de texto</b><br/>1 Inf. Arquivo ASCII.</p> <p><b>Arquivo morto</b><br/>1 Arquivo já não consultado, ou pouco consultado.</p> <p><b>Arquivo público</b><br/>1 Órgão que reúne documentos de arquivos de entidades públicas e privadas para sua conservação e disponibilização para consulta.</p> <p><b>Arquivo vivo</b><br/>1 Bras. Gir. Pol. Pessoa que pode depor testemunhando sobre um crime.</p> <p><b>Queima de arquivo</b><br/>1 Ação e resultado de eliminar, matando, possível testemunha de um crime, para evitar que o revele ou denuncie os responsáveis por ele.</p> <p><b>Queimar arquivo</b><br/>1 Pop. Ver Queima de arquivo</p> |

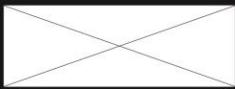
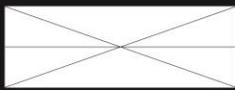
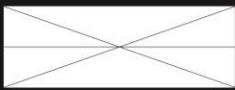
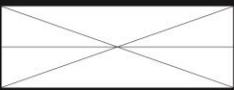
|  |
|--|
| <b>Pré-Léxico</b>  |
| <b>ARQUIVO</b>   |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo masculino</p> <p>1 conjunto de documentos escritos, fotográficos, microfilmados etc. mantidos sob a guarda de uma entidade pública ou privada</p> <p>2 Derivação: por metonímia.<br/>recinto onde se guardam esses documentos</p> <p>3 móvel de escritório que facilita a guarda sistemática de documentos ou papéis</p> <p>4 Rubrica: informática.<br/>conjunto de dados digitalizados que pode ser gravado em um dispositivo de armazenamento e tratado como ente único; documento [Pode conter um programa ou textos, imagens, som etc.]</p> |

|   |
|---|
| <b>Pré-Léxicon</b>  |
| <b>BUROCRACIA</b>   |
| <b>Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2007)</b>  |
| <p>(bu.ro.cra.ci.a)<br/>sf.</p> <p>1 Estrutura formada pelos órgãos públicos e seus funcionários que administram a coisa pública segundo uma rígida hierarquia e divisão de tarefas.</p> <p>2 O conjunto dos funcionários dessa estrutura.</p> <p>3 Observância formalista ao extremo de regulamentos e trâmites administrativos; os trâmites assim conduzidos</p> <p>4 Excesso de papelada e de exigências que tornam morosos os serviços prestados pelos órgãos públicos e privados: É uma burocracia sem fim tirar esses documentos [F.: Do fr. bureaucratie.]</p> |

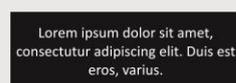
|  |
|--|
| <b>Pré-Léxicon</b>   |
| <b>BUROCRACIA</b>  |
| <b>Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 3.0 (2009)</b>  |
| <p>substantivo feminino</p> <p>1 sistema de execução da atividade pública, esp. da administração, por funcionários com cargos bem definidos, e que se pautam por um regulamento fixo, determinada rotina e hierarquia com linhas de autoridade e responsabilidade bem demarcadas</p> <p>2 esse corpo de funcionários; a classe dos burocratas</p> <p>Ex.: pertence à b. nacional</p> <p>3 Uso: pejorativo.</p> <p>esse sistema encarado como estrutura ineficiente, inoperante, morosa na solução de questões e indiferente às necessidades das pessoas</p> <p>Ex.: quanto menos b. melhor</p> <p>4 Derivação: por metonímia.</p> <p>os trâmites desse sistema</p> <p>Ex.: há certa b. a cumprir para liberar esses documentos</p> |

A partir disto, para a Exposição de Defesa de Mestrado, optei por abraçar este agenciamento arquivológico e burocrático, tangente à minha trajetória, através da apresentação de um inventário das performances *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* e *P.I.C.C.R.V. (performance III)*. Este agenciamento começa com o ajuste dos elementos utilizados nas performances com o arquivo pessoal, conservado e guardado, de anotações, imagens, impressos fotográficos, manuscritos, registros fonográficos, sistematizados por mim, para operar as rupturas e a potência dos devires do trabalho. Entre algumas dúvidas iniciais estava a de que o arquivo poderia parecer uma forma demasiado antiga para tratar de algo tão atual, entretanto, o objetivo é conceder uma outra qualidade de lugar aos acontecimentos inscritos nas performances *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* e *P.I.C.C.R.V. (performance III)*.

### Esquema/Planta da Instalação

| Título                  | P.I.C.C.R.V.<br>(performance I)   | P.I.C.C.R.V.<br>(performance II)   | P.I.C.C.R.V.<br>(performance III)   |
|-------------------------|---|--|---|
| Data(s) de Realização   | Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Duis est eros, varius.     | Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Duis est eros, varius.      | Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Duis est eros, varius.       |
| Imagem(ns)/Registro(s)  |    |    |    |
| Instrução(ões)/Texto(s) | Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Duis est eros, varius.     | Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Duis est eros, varius.      | Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Duis est eros, varius.       |
| Local(is) de Realização | Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Duis est eros, varius.     | Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Duis est eros, varius.      | Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Duis est eros, varius.       |
| Material(is)/Objeto(s)  |  |  |  |

Legenda:



Informações sobre as performances



Fotografia(s) das performances



Materiais e/ou objetos utilizados nas performances

FIGURA 193 - Esquema/Planta do Inventário das Performances.

Para inventariar as três performances foi necessário estipular categorias adequadas e comuns às três produções em questão. Assim, este inventário, textual e visual, compõe-se de seis linhas, sendo elas, do topo para a base: *Título, Data(s) de Realização, Imagem(ns)/Registro(s), Instrução(ões)/Texto(s), Local(is) de Realização e Materiais/Objetos* e quatro colunas, uma para as categorias do inventário recentemente descritas e as outras três para os demais dados específicos de cada performance. Como forma de facilitar a idealização e visualização de uma produção artística ainda não realizada, recorro à elaboração de um esquema, o qual recupera a estratégia desenvolvida para a compreensão do caráter organizacional das performances discutidas na presente dissertação.

*P.I.C.C.R.V. (certidão I, certidão II e certidão III)* foi a produção matriz de *P.I.C.C.R.V. (performance I)*, *P.I.C.C.R.V. (performance II)* e *P.I.C.C.R.V. (performance III)* e estas, produções matriz dos desdobramentos apresentados no *Capítulo 3*. Assim, elas, as performances, se tornaram provedoras de vetores, os desdobramentos, que poderão ser analisados e deslindados futuramente. Com isto, dou esta pesquisa por fechada, afinal, designá-la como fechada, ao contrário de finalizada, pressupõe a capacidade desta ser reaberta. O prosseguimento, ou até mesmo o desdobramento desta investigação fica à mercê de estudos e investigações posteriores, já que é assumida e desejada a iminência desta reabertura.

## REFERÊNCIAS BI(BLI)OGRÁFICAS

### Bi(bli)ografia utilizada

#### Livros:

ANDERSON, Laurie. **I in u = Eu em tu**, volume 2 / curadoria Marcello Dantas. Santana do Parnaíba: Mag Mais Rede Cultural, 2011. Catálogo de exposição, 12/10 - 26/12. 2010, Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. 28/03 - 26/06. 2011, Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNOLD, Satanislaw; ZYCHOWSKI, Marian. **Outline History of Poland: from the beginning of the state to the present time**. Warsaw: Polonia Publishing House, 1962.

AULETE, Francisco J. C.; VALENTE, Antônio L. dos Santos. **Aulete Digital Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. 2007. 1 CD-ROM.

BASBAUM, Ricardo. **Além da Pureza Visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRITO, Adriano Naves de. **Nomes Próprios: semântica e ontologia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da Citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DEMBICZ, Andrzej. **Polono-Brasileiros**. In: SCHR, Zdzislaw Malczewski (org). *Polônia e Polono-Brasileiros*. Curitiba: Vicentina, 2007. p. 131 – 157.

DILL, Aidê Campello. **Desafio Polonês: aspectos históricos da imigração polonesa**. Porto Alegre: Literalis, 2003.

ECO, Umberto. **A Vertigem das Listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EDITORS OF PHAIDON PRESS. **The 20th-Century Art Book**. New York: Phaidon Press, 1999.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FERVENZA, Hélio. Olho Mágico. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas** (Coleção Visualidade, 4). Porto Alegre: Universidade/UFRGS, p. 65-76.

FOSTER, Hal. O Artista como Etnógrafo. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 12, p. 137-151. 2005.

FOSTER, Hal. O Retorno do Real. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, vol. 1, p. 163-186. 2005.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FRISCHER, Dominique. **O Barão de Hirsch e a imigração judaica para o Novo Mundo**. In: WebMosaica: Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall v.2. n.1. jan-jun. 2010.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance: live art since the 60s**. New York: Thames & Hudson, 2004.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRZESCZAK, Ademir José Knakevicz. **As Sociedades nas Áreas de Imigração Polonesa no Rio Grande do Sul**. In: Revista Cekaw – Centro de Estudos Polono-Brasileiros Karol Wojtyła. Porto Alegre: Sociedade Polônia de Porto Alegre.

INMETRO/CICMA/SEPIN. **Sistema Internacional de Unidades: SI**. Traduzido de: Le Système international d'Unités = The International System of Units 8. ed. 2006. Duque de Caxias: INMETRO, 2012.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão 3.0, 2009. 1 CD-ROM.

JARRY, Alfred. **Exploits & Opinions of Doctor Faustroll, pataphysician**: a neo-scientific novel by Alfred Jarry. Boston: Exact Change, 1996.

JARRY, Alfred. **Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien**. Les Éditions de Londres, 2012.

KELLY, Mary. **Post-Partum Document**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1983.

KELLY, Mary. Preface to Post-Partum Document (1982). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (orgs.). **Theories and Documents of Contemporary Art**: a sourcebook of artist's writings. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 858-861.

KIENIEWICZ, Jan. **Polônia**: identidade de um país. In: SCHR, Zdzislaw Malczewski (org). **Polônia e Polono-Brasileiros**. Curitiba: Vicentina, 2007. p. 19 – 130.

LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (orgs.). **Theories and Documents of Contemporary Art**: a sourcebook of artist's writings. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 822-826.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 205 - 207.

LIPPARD, Lucy. **Six Years**: The dematerialization of the art the art object from 1966 to 1972 [...]. Berkeley: University of California Press, 2001.

MACIEL, Maria Esther. **As Ironias da Ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MEYER, Ursula. **Conceptual Art**. Nova Iorque: Dutton, 1972.

MIODUNKA, Wladyslaw T. **Czesc, jak sie masz?**: polonês para iniciantes. Tradução de Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

ONO, Yoko. **Grapefruit**: A book of instructions and drawings by Yoko Ono. New York: Simon & Schuster, 2000.

REY, Sandra. Da Prática à Teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95, nov. 1996.

REY, Sandra. Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais (p. 123 – 140). In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas (Coleção Visualidade, 4)**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.

RICHARDS, Mary. **Marina Abramovic**. Nova Iorque: Routledge, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Considerações Sobre o Governo da Polônia e Sobre sua Reforma Projetada em Abril de 1772**. In: Obras de Jean-Jacques Rousseau. Porto Alegre: Editora Globo, 1962. Vol. II: obras políticas. Tradução de Lourdes Santos Machado. Ensaio introdutório, introduções especiais, notas e revisão crítica de Lourival Gomes Machado. p. 257 – 343.

RYMUT, Kazimierz. **Słownik nazwisk współcześnie w Polsce używanych**: T. 2, C-D. Kraków: Instytut Języka Polskiego, 1992.

SCHILLING, Voltaire. **Polônia**: a luta pela liberdade. In: Cadernos de História do Memorial do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura/Governo do Estado do Rio Grande do Sul, [entre 2003 e 2007].

SCHR, Zdzislaw Malczewski (org). **Polônia e Polono-Brasileiros**: história e identidades. Curitiba: Vicentina, 2007.

SCHR, Zdzislaw Malczewski. **Comunidades Polônicas**. In: SCHR, Zdzislaw Malczewski (org). Polônia e Polono-Brasileiros. Curitiba: Vicentina, 2007. p. 159 – 189.

SILVA, Maria Catarina Maia da; MIRCO, Carmen Helena Braz. **Imigração Polonesa no Rio Grande e a Sociedade Cultural Águia Branca**. In: BIBLOS – Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação/FURG. Rio Grande: EDGRAF – Editora e Gráfica da FURG, 1987. p.17 – 40.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (orgs.). **Theories and Documents of Contemporary Art**: a sourcebook of artist's writings. Berkeley: University of California Press, 1996.

**CD's:**

GUÐMUNDSDÓTTIR, Björk. **Medúlla**. Local: One Little Indian/Universal Music Brasil, 2006. 1 CD, (45min 40s), estéreo.

**Filmes:**

AFOGANDO em Números. Direção: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander e Denis Wigman. Intérpretes: Joan Plowright, Juliet Stevenson, Joely Richardson, Bernard Hill, Jason Edwards, Bryan Pringle, Trevor Cooper, David Morrissey, John Rogan, Paul Mooney, Jane Gurnett, Kenny Ireland, Michael Percival, Joanna Dickens, Janine Duvitski. Roteiro: Peter Greenaway. Reino Unido/Países Baixos: Film Four International, Elsevier Vendex Film, Allarts Production, Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep, Fund for the Dutch Broadcasting Corporation, 1988. 1 DVD (118 min).

LEOLO. Direção: Jean-Claude Lauzon. Produção: Aimée Danis e Lyse Lafontaine. Intérpretes: Gilbert Sicotte, Maxime Collin, Ginette Reno, Julien Guimar, Pierre Bourgault, Giuditta Del Vecchio, Andrée Lapelle, Denys Arcand, Germain Houde, Yves Montmarquette, Lorne Brass, Roland Blouin, Geneviève Samson, Marie-Hélène Montpetit, Francis St-Onge. Roteiro: Jean-Claude Lauzon. Canadá/França: Alliance Films Corporation, Canal +, Centre National de la Cinématographie, Flach Film, La Ministre de la Culture et de la Communication, La Societe de Radio-Television Quebec, Les Productions du Verseau, National Film Board of Canada, Procirep, Super Écran, Téléfilm Canada, 1992. 1 DVD (107 min).

O LIVRO de Cabeceira. Direção: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander. Intérpretes: Vivian Wu, Yoshi Oida, Ken Ogata, Hideko Yoshida, Ewan McGregor, Judy Ongg, Ken Mitsuishi, Yutaka Honda, Barbara Lott, Miwako Kawai, Lynne Frances Wachendorfer, Chizuru Ohnishi, Shiho Takamatsu, Aki Ishimaru. Roteiro: Peter Greenaway. Países Baixos/Reino Unido/França/Luxemburgo: Kasander & Wigman Productions, Woodline Films Ltd., Alpha Film Corporation, Channel Four Films, Canal+, Delux Productions, Euroimages Fund of the Council of Europe, Nederlands Fonds voor de Film, 1996. 1 DVD (126 min). Baseado no livro de observações e reflexões "The Pillow Book" de Sei Shōnagon.

UM PASSAPORTE Húngaro. Direção: Sandra Kogut. Produção: Roteiro: Bélgica/França/Brasil: Radio Télévision Belge Francophone, República Pureza Filmes, Zeugma Films, 2001. 1 DVD (72 min).

UMA VIDA Iluminada. Direção: Liev Schreiber. Intérpretes: Elijah Wood, Eugene Hütz, Boris Leskin, Laryssa Lauret. Roteiro: Liev Schreiber. Estados Unidos: Warner Independent Pictures, 2005. 1 DVD (106 min). Baseado no romance “Tudo se Ilumina” de Jonathan Safran Foer.

#### **Sites:**

ARQUIVO NACIONAL. **Entrada De Estrangeiros No Brasil - Porto Do Rio De Janeiro**. 2008. Disponível em: <<http://tinyurl.com/3y555x7>>. Acesso em: 28 mai. 2013.

BLOCH, Susana Leistner. **Polish Patronymics and Surname Suffixes**. JewishGen – Kehila Links. 2009. Disponível em: <<http://tinyurl.com/lqghnq7>>. Acesso em: 21 mai. 2013.

CELIŃSKI, L. **Sobrenomes Poloneses**. Coisas Judaicas – Um Blog Judaico. 2012. Disponível em: <<http://tinyurl.com/l29ptb7>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

CHAZIT HANOAR HADROM AMERICAIT. **Judeus na Polônia**. Chazit Hanoar – Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.chazit.com/cybersio/olam/polonia.html>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

CIA: CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY. **THE WORLD FACTBOOK – Poland**. 2013. Central Intelligence Agency. Disponível em: <<http://tinyurl.com/yp32y2>>. Acesso em: 25 abr. 2013.

DIVISÃO DE POLÍCIA MARÍTIMA, AÉREA E DE FRONTEIRAS. **Relações de Passageiros em Vapores BR.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ.4268**. 1890. Disponível em: <<http://tinyurl.com/m7fbfvj>>. Acesso em: 25 mai. 2013.

GENEALOGIA. **Etymologia nazwisk**. 2005. Disponível em: <<http://tinyurl.com/nvws4ce>>. Acesso em: 6 mai. 2013.

INDEPENDENT CURATORS INTERNATIONAL. **Do It**. ICI. Disponível em: <<http://tinyurl.com/nwal7pq>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

KUBASKI, Vanda Iria. **Os 116 anos da Sociedade Cultural Águia Branca**. 2012. Disponível em: <<http://tinyurl.com/mtm6h8w>>. Acesso em: 8 mai. 2013.

PETER GREENAWAY. **Drowning by Numbers**. PeterGreenaway.org.uk. Disponível em: <<http://tinyurl.com/p3qjdr7>>. Acesso em 9 jun. 2013.

PETER GREENAWAY. **Drowning by Numbers: Games**. PeterGreenaway.org.uk. Disponível em: <<http://tinyurl.com/mx9whhn>>. Acesso em 12 jun. 2013.

PETER GREENAWAY. **The Pillow Book**. PeterGreenaway.org.uk. Disponível em: <<http://tinyurl.com/oaxp39h>>. Acesso em 6 jun. 2013.

POPULATION STATISTICS. **POLAND – historical demographical data of the urban centers**. Population Statistics. 2006. Disponível em: <<http://tinyurl.com/lcen9wp>>. Acesso em: 8 abr. 2013.

POPULATION STATISTICS. **POLAND – historical demographical data of the whole country**. Population Statistics. 2006. Disponível em: <<http://tinyurl.com/mzm7t5y>>. Acesso em: 8 abr. 2013.

SERWIS HERALDYCZNO-GENEALOGICZNY. **Wykaz skrótów nazw województw**. Disponível em: <<http://tinyurl.com/lvuqd3s>>. Acesso em: 23 mai. 2013.

ULMAN, JANE. JEWISH JOURNAL. **Timeline: Jewish life in Poland from 1098**. JewishJournal.com. 2007. Disponível em: <<http://tinyurl.com/l4he5ya>>. Acesso em: 2 abr. 2013.

WORLD JEWISH CONGRESS. **Poland**. 2013. Disponível em: <<http://tinyurl.com/89adnm3>>. Acesso em: 1 mai. 2013.

CAPELLI, STEFANO. PIERO MANZONI ARCHIVE. **The Artist's Shit**. Disponível em: <<http://tinyurl.com/p25m97z>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

VAUTIER, BEN. BEN VAUTIER. **La Vie Ne S'Arrête Jamais: 60 ans de performances de Ben**. Disponível em: <<http://tinyurl.com/nnb692e>>. Acesso em 27 jun. 2013.

**Bibliografia consultada:**

ALÿS, Francis. **Numa Dada Situação:** Francis Alÿs. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico:** Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida:** a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção:** como a arte reprograma o mundo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante:** por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009

CALLE, Sophie. **Doubles-Jeux.** Paris: Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. **Histórias Reais.** Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009.

CARLSON, Marvin. **Performance:** Uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Freqüentar os Incorporais:** contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CROWTHER, Paul. **The Language of Twentieth-Century Art.** New Haven: Yale University Press, 1997.

FRANÇA, Junia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual Para Normalização de Publicações Técnico-Científicas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FÜRSTENBERG, Adelina von. **Marina Abramović: Balkan Epic**. Milão: Skira Editore, 2006.

GERHEIM, Fernando. **Linguagens Inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

GIEYSZTOR, Aleksander; HERBST, Stanislaw, LEŚNODORSKI, Boguslaw. **A Thousand Years of Polish History**. Warsaw: Polonia Publishing House, 1964.

GIEYSZTOR, Aleksander; HERBST, Stanislaw, LEŚNODORSKI, Boguslaw. **Millenium: le millénaire de la Pologne**. Warsaw: Polonia Publishing House, 1961.

GIL, José. **A Arte Como Linguagem: a última lição**. Lisboa: Rélogio D'Água Editores, 2010.

GUASCH, Anna Maria. **Autobiografías Visuales: del archivo al índice**. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

GUTFRIEND, Ieda. **A atuação da Jewish Colonization Association (JCA) no Rio Grande do Sul: a Colônia Phillipson**. In: WebMosaica: Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall v.1. n.1. jan-jun. 2009.

GUTFRIEND, Ieda. **Imigração judaica no Rio Grande do Sul: pogroms na terra gaúcha?** In: WebMosaica: Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall v.2. n.1. jan-jun. 2010.

HEUFFEL, Evelyne. **Phillipson: uma colônia judaica singular?** In: WebMosaica: Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall v.4. n.2. jul-dez. 2012.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

IVERSEN, Margaret; CRIMP, Douglas; BHABHA, Homi K. **Mary Kelly**. Phaidon Press, 1997.

JOBERT, Ambroise. **Breve História de Polónia**. Buenos Aires: El Ateneo, 1966.

KLINGER, Diana. **Escritas de Si, Escritas do Outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MAZUREK, Jerzy (red./org.); OLIVEIRA, Márcio ; WENCZENOWICZ, Thaís J. **Polacy pod Krzyżem Południa/Os poloneses sob o Cruzeiro do Sul**. Varsóvia: Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos da Universidade de Varsóvia e Museu da História do Movimento Popular Polonês em Varsóvia, 2009.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

NORONHA, Eduardo de. **História da Polónia**: fastígio e decadência de um povo. Lisboa: Empresa Lusitana Editora, 1915.

OBRIST, Hans Ulrich; ALTSHULER, Bruce; FOWLE, Kate. **Do It**: the compendium. New York: Independent Curators International/D.A.P., 2013.

OSBORNE, Peter. **Conceptual Art**. New York: Phaidon Press, 2011.

PONGE, Francis. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

REPÚBLICA POPULAR DA POLÓNIA. **Republique Populaire de Pologne**: Constitution, Règlement de la Diète, Loi sur Les conseils populaires. Polónia, s/d. 120 p.

SCHR, Zdzisław Malczewski. **Ślady Polskie W Brazylii/ Marcas da Presença Polonesa no Brasil**. Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2008.

SHÔNAGON, Sei. **O Livro do Travesseiro**. São Paulo: Editora 34, 2013.

STEINER, Barbara; YANG, Jun. **Art Works: Autobiography**. New York: Thames & Hudson, 2004.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. **Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

WARD, Frazer; TAYLOR, Mark C.; BLOOMER, Jennifer. **Vito Acconci**. New York: Phaidon Press, 2002.

WATKINS, Jonathan; DENIZOT, René. **On Kawara**. New York: Phaidon Press, 2002.