



Alex Červený: *Mirabilia*

Renato Menezes

Devíamos poder preparar os nossos sonhos como os artistas, as suas composições. Com a matéria sutil da noite e da nossa alma, devíamos poder construir essas pequenas obras-primas incomunicáveis, que, ainda menos que a rosa, duram apenas o instante em que vão sendo sonhadas, e logo se apagam sem outro vestígio que a nossa memória.¹

— Cecília Meireles

Suponho, na infinidade dos mundos, um mundo em que se produziu um primeiro milagre, a vida; nesse mundo, entre numerosas espécies que repetem a cada geração um destino inalterável, uma raça industriosa, ávida por modificar seu futuro.²

— Roger Caillois

Agradável na melodia, curiosa na grafia, essencial no significado e incomum no uso prático, a palavra *mirabilia* abre uma porta de acesso à obra de Alex Červený. Ora como bússola, ora como lanterna, ela nos ajuda a percorrer os meandros de seu universo particular. De origem latina, *mirabilia* é palavra polissêmica, da mesma raiz do adjetivo *mirabilis*, do qual derivam, por exemplo, "milagre", "miragem" e "maravilha". *Mirabilia* designa também um gênero da literatura latina medieval, precursor dos modernos livros de viagens, reais ou fantásticas. A tradição literária ocidental nos oferece alguns exemplos de uso desse termo. O mais expressivo entre eles talvez esteja no título de um manuscrito medieval, *De Mirabilibus Urbis Romae*, utilizado por muitas gerações

Alex Červený: *Mirabilia*

Renato Menezes

We should be able to prepare our dreams just as artists prepare their compositions. With the subtle matter of night and of our own souls, we should be able to craft those small, ineffable masterpieces which, fleeting as a rose, last only for the time they are dreamt and immediately fade, leaving no trace except our own memory.¹

—Cecília Meireles

In an infinity of worlds, I can imagine a world in which a first miracle took place: life. In that world, among many species that in each generation replicate an unchangeable destiny, there is an industrious race, eager to change its own future.²

—Roger Caillois

Agreeable in its intonation, curious in the way it is written, essential in its meaning, and uncommon in everyday usage, the word *mirabilia* gives us an accessway to Alex Červený's work. As a compass or as a lamp, it helps us to navigate the intricacies of his private universe. The Latin word *mirabilia* has many meanings. It shares the same root with the adjective *mirabilis*, from which the words "miracle," "mirage," and "marvel" are derived. *Mirabilia* is also a genre of medieval literature which foreshadows modern travel books, no matter whether such travel is real or imaginary. Western literary tradition offers us some other examples of the use of the word. The most significant might be the title of a medieval manuscript, *De Mirabilibus Urbis Romae*, which was used by many

de peregrinos e turistas como um guia prático da Cidade Eterna, espécie de lista de ruínas e relíquias incontornáveis para os errantes interessados em reviver o esplendor do passado imperial. Diferente da *memorabilia*, prática definida pelo acúmulo de objetos que guardam a memória de alguém ou de um evento de interesse específico, a *mirabilia* diz respeito a uma experiência íntima, mágica, misteriosa e imaginativa, desvinculada do racionalismo cartesiano que tanto se empenhou em produzir justificativas de dominação do homem ocidental sobre as demais formas de vida. A *mirabilia* ocupa, portanto, uma zona sem fronteiras, marcada apenas pela sutil transição entre ciência, consciência e inconsciência; avessa aos extremos e íntima das imprecisões infinitas que povoam as nuances, a *mirabilia* poderia perfeitamente nomear um pacto de reconciliação firmado entre a *physis* e o *nomos*, em benefício da imaginação como recurso vital do ser.

Embora as palavras "milagre", "miragem" e "maravilha" tenham encontrado destinos diversos e usos práticos autônomos, estão ancorados, na origem comum delas, os problemas fundamentais que, de maneira inextricável, repousam sobre a obra de Červený. A densidade narrativa que nasce do encontro entre o ver e o saber, a função escópica da visão como origem e fim de tudo, a primazia da mão sobre a máquina e a amplitude da dúvida sobre o que existe como realidade ou ficção emanam de uma grandeza cósmica encerrada nos detalhes. Na obra de um artífice diligente, calígrafo inventivo, tudo cabe nos pormenores: do ponto à mancha, do grão ao monte, é sempre o traço delgado do pincel que marca o ritmo do olhar apaixonado e nos aproxima da topografia dos afetos em que se represam os gestos mínimos. É no reencontro entre o olho e a mão que a *mirabilia* se manifesta como "maneira":

generations of pilgrims and tourists as a guidebook for the Eternal City, a list of must-see ruins and relics for those restless travelers who wanted to relive the splendor of imperial Rome. As against *memorabilia*—defined as a collection of objects that preserve the memory of a given person or event—*mirabilia* has to do with an intimate, magical, and mysterious imaginative experience, completely divorced from the Cartesian rationalism that has insisted in producing justifications for Western man's dominion over other forms of life. *Mirabilia* is thus placed in a borderless expanse, marked solely by a subtle transition between science, consciousness, and unconsciousness. *Mirabilia* is averse to extremes and quite close to the endless imprecisions that live in nuance; it might well be a name for a covenant of reconciliation between *physis* and *nomos*, in the interest of imagination taken as one of our most vital resources.

Although the words "miracle," "mirage," and "marvel" have met with different destinies and have autonomous everyday usages, their common origin sums up basic issues that are inextricably tied to Červený's work. The narrative density that springs at the meeting place of seeing and knowing; the inner function of vision as the beginning and end of all things; the primacy of the hand over the machine; and the vastness of a doubt about what exists as reality or as fiction—all these emanate from a cosmic grandeur that is contained in the details. Everything fits into the minute particulars of this industrious craftsman's work, this inventive calligrapher's handcraft: in all its points and spots, its specks and mountains, it is always a lean stroke of the brush that indicates the rhythm of his passionate gaze and leads us closer to a topography of affections in which minimal gestures are contained. In this meeting between hand

conduzido pela linha, que é desenho, coisa e palavra, limite, risco e enigma, o traço se impõe como marca durável no tempo da vida, origem e destino, bula da existência e índice indelével da passagem de quem tem a habilidade de transformar em joia a matéria bruta. Trabalhadas como miniaturas, áreas inteiras de céu e amplas zonas de terra são ocupadas por desertos pedregosos, áridos maciços, vulcões, florestas e cidadelas; por vezes parecem ilhas oceânicas, rios sinuosos, lagos, fontes e vapores móveis; figuras flutuam livres da ação da gravidade e palavras se organizam como rizomas, com engenho, método e desconcertante humor de quem se apega ao ornamento da oração. Nessa paisagem aparecem imagens de sonhos e fantasmas, ícones pop e figuras mitológicas que se fixam em nossas retinas. Mensagens hieroglíficas, artifícios e segredos incontáveis se desenredam com o cuidado de um ourives, a atenção de um colecionador e a elocução de um contador de extraordinárias histórias, restituindo à *mirabilia* aquilo que ela possui de fantástico.

Na obra de Alex Červený, o fantástico se afirma não somente como categoria estética, mas como *ethos* de um viajante atento e solitário:³ é na solidão, esse sentimento universal, que todo mundo se encontra e se identifica. Em estado contemplativo, o viajante se reporta ao passado e, diante dele, se pergunta como tal composto alquímico, produto da interação entre lembrança, história e desejo, pode se oferecer como fonte de inesgotável matéria-prima. Atravessando todas as camadas da realidade, cujas espessuras deverão ser renegociadas pelo espectador,⁴ o fantástico redesenha os limites entre o estranho e o lúdico, entre o encantamento e o assombro, e refunda a ordem universal baseada nas certezas do espírito, na intuição e nos sentidos. Faculdade da alma, habilidade cognitiva ou criação involuntária de imagens mentais, a

and eye, *mirabilia* is manifested as "manner": led on by the line—which is at once a drawing, an object and a piece of speech, a limit, a dash, and an enigma—the stroke asserts itself as an enduring mark in one's lifetime, as both origin and destination, as a manual for existence, and as an indelible indication that one's path was crossed by someone who has the ability to convert gross matter into jewels. Whole areas of sky and vast expanses of land are treated as miniatures and filled with rocky deserts, dry mountain masses, volcanos, forests, and citadels; sometimes ocean islands, meandering rivers, lakes, springs, and moving vapors also make their appearance; figures float free from the action of gravity and words gather together like rhizomes, with the ingenuity, method, and disarming humor of those who cling to the ornament of prayer. This landscape features dream images and ghosts, pop icons and mythological characters that adhere to our retina. Hieroglyphic messages, artifices, and innumerable secrets are untangled with a goldsmith's caring hand, a collector's attentiveness, and a fabulous storyteller's elocution, reinstating *mirabilia* in its original place of fantasy.

In Alex Červený's work, fantasy is affirmed not only as an aesthetic category, but also as the *ethos* of an attentive and solitary traveler:³ in loneliness, a universal feeling, all people are brought together and identified. The traveler, in a contemplative state, harks back to the past and—in the presence of the past—asks himself how the alchemical compound produced by an interaction between memory, history, and desire can give itself up as an inexhaustible prime matter. Piercing through all layers of reality, the thickness of which will have to be newly negotiated by the spectator,⁴ fantasy draws anew the borders between oddity and playfulness, between enchantment and

fantasia, essência daquilo que é fantástico, se define, na obra de Červený, como uma experiência profundamente idiossincrática e desacompanhada, intrínseca ao exercício cotidiano da meditação. Tal como no sonho, as imagens ali organizadas imantam-se em uma lógica toda própria, enigmática e individual, sem qualquer compromisso com a verdade ou com a razão: apenas no sonho é possível lembrar dos tempos anteriores ao da criação e posteriores ao do grande cataclismo. Deambulando em direção ao vazio, em um grande nada perigoso e silencioso, as figuras estatuínas de Červený definem a escala monumental da arquitetura cósmica: a partir delas mede-se o incomensurável pé-direito da abóbada celeste, e as distâncias são estabelecidas em função dos seus passos. Quanto mais o homem pode andar, mais ele pode conhecer, melhor ele consegue definir as paredes de seu alcance e mais sedimentadas se tornam suas memórias. É sempre a elas que ele deverá regressar ao fim do percurso, afinal essa é a única garantia que lhe resta. Não é necessário olhar por muito tempo o rosto antediluviano dessas figuras para adivinhar a vontade do artista em situá-las fora do tempo do calendário,⁵ em um lugar em que a criação se deixa ser confundida com a reconstrução. De idade indeterminável, essas figuras parecem reféns do "atavismo de uma fantasia robusta",⁶ condenadas a um eterno e vertiginoso retorno do mesmo.⁷ Antes de tudo, elas nos ensinam que todo lugar é uma invenção, mesmo quando ele existe.



O número 29 da revista *Arte em São Paulo*, publicado em março de 1985, apresentou um editorial reunindo 23 artistas, além de colecionadores e marchands, com o objetivo de avaliar a arte contemporânea brasileira, refletir seus novos valores e identificar

awe, and reestablishes a universal order founded on the certainties of the spirit, intuition, and the senses. Whether it is a power of the soul, a cognitive ability, or just the unintentional creation of mental images, fancy—the essence of all things fantastic—is defined in Červený's work as a deeply idiosyncratic, detached experience, intrinsic to the daily exercise of meditation. Just as in dreams, the images organized by fancy are magnetized according to their own enigmatic and individual logic, with no commitment to truth or to reason: only in dreams can one remember the time before creation and after the great catastrophe. Wandering towards the void, a large, dangerous, silent nothingness, Červený's statuesque figures define the monumental scale of cosmic architecture: they are the measure of the immeasurable height of the heavenly vault, and distances are established according to their footsteps. The longer man can walk, the more he knows, the more he is able to define the limits of his reach, and the more his memories become sedimented. He must always come back to those memories at the end of his path, as they are the only assurance he has left. One need not look for long at the antediluvian face of those figures to divine the artist's wish to locate them outside measurable time,⁵ in a place in which creation allows itself to be conflated with reconstruction. Those figures, whose age cannot be determined, seem to be hostages to the "atavism of a robust fantasy"⁶ and doomed to an eternal, vertiginous return of the same.⁷ First and foremost, they teach us that every place is an invention, even when it actually exists.



The journal *Arte em São Paulo*, in its number 29, published in March 1985, presented an op-ed signed by 23 artists, collectors, and art dealers who tried to assess contemporary Brazilian art, reflect its new values, and identify its

seus principais "centros irradiadores". Nesse espaço, eles deveriam elaborar suas concepções de arte, levando a cabo as premissas da revista, cujo design arrojado (em formato de caderno de desenho, com capa rígida e espiral) refletia a urgência da retomada experimental e a necessidade de espaços de pensamento da celebrada geração de artistas emergentes nos anos 1980. Entre os artistas, um dos mais jovens era Alex Červený, então com 22 anos, em cujo currículo figurava apenas uma exposição individual, realizada no ano anterior, por indicação de Valdir Sarubbi, seu amigo e professor, em uma galeria de Belém do Pará. De formação independente, longe dos bancos das universidades de São Paulo, onde nasceu, cresceu e vive até hoje, e livre dos grandes agrupamentos artísticos daquele período, Červený dividia-se, à época, entre o ateliê de Selma D'Affre, com quem aprimoraria seus conhecimentos de técnicas de impressão, e o picadeiro, onde incorporava o personagem "Elvis Elástico: o Homem de Plástico", alterego que se materializaria, mais tarde, nas suas célebres figuras retorcidas em si mesmas, feito parafusos. Em seu texto, ele faz um exame de sua geração, ao mesmo tempo em que procura nela um espaço para se acomodar:

Minha geração tem registrado uma série de constatações a respeito do mundo moderno. O que antes era visto como ficção científica, tornou-se realidade: a televisão, o raio-laser, as microondas, os satélites, os foguetes, os cometas, os prenúncios do apocalipse e a proximidade com o tão celebrado ano 2000. Tudo isso mexe muito com a minha cabeça. Estamos numa época muito fértil para a criação. Mas há uma coisa que me incomoda e assusta: tudo é muito aparente e veloz.

main "radiating centers." Implementing the journal's premises, they undertook to present their own concept of art. The journal's bold design (similar to a sketchbook, with hard cover and spiral binding) reflected the urgency of renewed experiments with art and the need for spaces which could propagate the thought of the celebrated generation of artists that emerged in the 1980s. Alex Červený, then only 22, was one of the youngest among them. He had in his resumé no more than one solo exhibition, held one year before at a gallery in Belém on the recommendation of Valdir Sarubbi, his friend and teacher. With his independent training, far from the academic scene in São Paulo—where he was born and raised and he still lives—and completely oblivious to the major artistic groupings of the age, Červený used to hang out in two places: Selma D'Affre's studio, where he perfected his knowledge of printing techniques, and a circus arena where he played the character "Elastic Elvis, the Plastic Man," his alter ego, which later materialized in his famous contorted, screwy figures. In his text, he looked over his own generation while looking for a place where he could fit inside it:

My generation has had several findings about the modern world. Things that used to be seen as science fiction have now become reality: television, laser, microwaves, satellites, rockets, comets, intimations of Armageddon, and our own closeness to the eagerly awaited year 2000. These things make me think a lot. We live in a fertile age for creation. But one thing scares me: everything is too apparent, too fast.

My work is more directed to the past. I like history. I'm guided by old charts and maps. I sometimes feel like one of those artists who channel spirits. I make many imaginary

Meu trabalho está mais voltado para o passado. Gosto de história. Velhas cartas e mapas me guiam. Às vezes, me sinto como um desses artistas que incorporam espíritos. Faço muitos retratos imaginários. Antigos escritos e rabiscos, que eu mesmo fiz ou encontrei por aí, me fornecem o fio da meada que vou desdobrando e fantasiando em cima. O papel é o meu suporte favorito para executar os trabalhos.⁸

Com alguma dose de consternação, de entusiasmo e de angústia, Červený assistia ao anúncio de um tempo que, mal chegado, já era vítima da história, produto, talvez, da contradição daquele momento: a Geração 80, atravessada por um sentimento de desbunde, efusão e descrença no futuro, procurando reverter o trauma da ditadura e o dogma conceitual consolidado ao longo dos anos 1960 e 1970, seria brutalmente impactada pelo drama da epidemia de AIDS. As Diretas Já, o Rock in Rio e a exposição *Como vai você, Geração 80?*, que ocupou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1984, marcaram o caráter especulativo, de sondagem do presente e de improviso imediatista de uma geração que convivia com o avanço do neoliberalismo sobre o mundo, com o medo do fim da história e com o assombro provocado pelas ameaças nucleares. As chamadas novas mídias já não causavam mais tanto entusiasmo porque já haviam se integrado à vida cotidiana, e a instabilidade hiperinflacionária acelerava o tempo daquela que fora considerada a “década perdida”. Enquanto a maior parte dos artistas fazia um movimento de retorno à pintura gestual em grande formato e voltava-se para o experimento de materiais não convencionais e para o acabamento precário, sem grande compromisso com a narrativa, Alex Červený parecia querer caminhar contracorrente: apegado aos pequenos formatos, ao fetiche dos papéis chineses

portraits. Antique writings and scribbles, which I have made myself or found lying about, give me an Ariadne's thread to unravel and fantasize on. Paper is the favorite medium for the work that I do.⁸

With quite a bit of dismay, excitement, and anguish, Červený lived through a time that became one of the victims of history shortly after its inception, maybe due to the inherent contradictions of the age: the 80s' Generation, pervaded by feelings of *desbunde* (pacifist non-conformity), effusion, and lack of belief in the future, eager to overcome the traumas of political dictatorship and the dogmas of conceptual art that became increasingly established during the 1960s and 1970s, was eventually and violently impacted by the brutal AIDS epidemic. The movement for direct elections, the Rock in Rio shows, and the *Como vai você, Geração 80?* [How Are You, Generation of the 80s?] exhibition held at Escola de Artes Visuais do Parque Lage in 1984 highlighted the speculative character that was dear to that generation, eager to probe the present moment and given to short-sighted improvisation. After all, it was a generation that coexisted with the neoconservative wave that took over the world, the thought of the end of history, and the haunting fear of nuclear war. The so-called “new media” weren't as exciting as they had been, for they were already used in daily life; and the instability of hyperinflation made time move faster and faster in the so-called “lost decade.” While most artists went back to large-scale action painting and turned to experimenting with non-conventional materials and rough finishes, with little or no commitment to narrative content, Alex Červený seemed to be swimming against the tide: always keen on small formats, the fetish of parchment and Chinese papers, gilding, and meticulous, painstaking drawing, he

e dos pergaminhos, às folhas de ouro e ao desenho esmerado, Červený abria cada vez mais espaço para a crônica e para o causo. Não foi por acaso que, nos anos 1990, enquanto os artistas entregavam-se à instalação e ao site-specific, confiando a técnica ao dispositivo e aos aparatos acênicos, Červený investiu tanto tempo nos desenhos de ilustração.⁹ Quando, na segunda metade daquela década, decidiu experimentar as telas, é às narrativas que mesclam experiências pessoais com preocupações universais que Červený se ateria: *Quem não chora não mama* (1999), considerada pelo artista uma de suas primeiras pinturas, articula a lembrança das músicas brasileiras de um disco de vinil de seu pai com uma cena apocalíptica, provocada pela lembrança do avião Enola Gay, utilizado pela Força Aérea estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial no ataque atômico que devastou a cidade de Hiroshima. A festa e a guerra encontravam-se em uma espécie de imperativo de continuidade necessária, quase niilista, diante do caos certo, recurso que Červený retoma e aprofunda em outra pintura, *Sair, fazer compras, ver gente bonita, pegar um cineminha!* (2012), em que uma chuva de bolas de fogo não impede a força do desejo de ver a vida seguir. O imaginário do fim do mundo, o colapso da humanidade, o medo de extinção da espécie humana sobre a Terra, a reminiscência dos seus anos de formação na década anterior, tornaram-se marca indelével de seu repertório mnemônico.

Hoje, com quarenta anos ininterruptos de uma carreira prolífica, e após assistir a quase duas décadas de crescente desinteresse pela pintura e renúncia da narrativa como elemento disparador da experiência artística, a obra de Alex Červený parece oportunamente reencontrar seus pares e exercer, sobre a nova geração de pintores, o papel de um justo predecessor. Ao completar 50 anos, o artista enfrentaria o aguardado desafio das pinturas em grande

increasingly made room for reporting and story-telling. It was not by chance that in the 1990s, when artists gave themselves over to installation and site-specific works, leaving devices and non-scenic apparatuses in charge of technique, Červený invested so much time in illustration.⁹ In the second half of the decade, when he finally decided to experiment with canvases, he stuck to narratives that combined personal experiences and universal concerns: *Quem não chora não mama* [They Who Do not Cry, Do not Suck (1999)], which the artist considers one of his first paintings, blends the memory of a vinyl record that belonged to his father with an apocalyptic scene triggered by the memory of Enola Gay, the plane employed by the US Air Force to drop the atomic bomb that devastated Hiroshima in the Second World War. Party and war were brought together to express an imperative, almost nihilist continuity in face of certain chaos, and the same device was picked up and deepened by Červený in another painting, *Sair, fazer compras, ver gente bonita, pegar um cineminha!* [Going Out, Shopping, Seeing Beautiful People, Catch a Movie!] (2012), in which a storm of fireballs does not hinder a desire to see life go on. The imagery of doomsday, the collapse of humanity, the fear of the human species becoming extinct on Earth—all these reminiscences of his formative years in the previous decade became indelible hallmarks of his mnemonic repertoire.

Now, after forty years of a prolific career and almost two decades of growing disinterest in painting and denial of storytelling as a triggering element of artistic experience, Alex Červený's work seems to have come full circle and rediscovered its peers, and now plays the part of a worthy predecessor for a new generation of painters. In turning 50, the artist faced the expected challenge of large-format painting, now turning his gaze to his

formato, passando em exame, dessa vez, sua própria vida. Em *Para além do bem e do mal* (2015), Červený promoveu o encontro entre seres espiralados e humanos encapsulados sob a terra com os títulos das músicas que dançava durante a adolescência, organizadas em listas que se avolumam em ramos que preenchem as copas ausentes das árvores ressequidas. Sobre a pintura, cinquenta pequenos objetos evocam os lugares que percorreu ao longo de meio século de vida e recontam a peregrinação de um artista cujo motor da criação se situa nos espaços mentais de transmutação incessante do erro, de equívoco em errância. Talvez o signo maior dessa transmutação esteja na repintura, marca de seu trabalho, índice de um artista inquieto e insistente, que não hesita em rever suas decisões artísticas, e cuja prática de ateliê lhe assegura o pleno domínio do seu trabalho. No avesso da aceleração estimulada pelas mídias sociais, das telas de luz azul, da vigilância das câmeras e do imediatismo provocado pela hiperconexão, o trabalho de Alex Červený é produto e produtor de desaceleração, demanda uma preparação e uma observação lenta e solicita ao espectador que abandone a facilidade das associações apressadas. Cada pequena figura que se desprende de seus pincéis ou de suas canetas estimula a emergência da miragem, do milagre e da maravilha; sua obra se apresenta como uma oportunidade providencial de construção onírica e de reimaginação do presente como gesto político.

Enquanto escrevo essas palavras, labirintos vertiginosos, paisagens lunares, emblemas flutuantes, mares retidos entre montanhas, crepúsculos fantásticos e seres enigmáticos aguardam sua aparição em duas pinturas panorâmicas, realizadas especialmente para a mostra da Pinacoteca de São Paulo, que este livro que o leitor tem entre as mãos procura modestamente refletir.

own life. In *Para além do bem e do mal* [Beyond Good and Evil] (2015), Červený set up a meeting between humans and spiral beings hidden beneath the earth and the titles of songs he used to dance to as a teenager, set out in swelling lists that make up for the missing canopies of dry, bare trees. On the top of the painting, fifty objects evoke places he visited throughout half a century and speak of the pilgrimages of an artist whose driving, creative force lies in the mental spaces where error is unceasingly transformed and mistakes turn into wanderings. The greatest sign of such a transmutation is probably his habit of repainting, a hallmark of a restless, insistent artist who does now balk at revisiting his own artistic decisions and whose studio practice gives him full mastery over his work. Going against the speed-up promoted by social media, blue-light screens, and camera surveillance, as well as hyperconnectivity-induced short-sightedness, Alex Červený's work is a product and a producer of deceleration. It requires preparation and slow observation, and it asks the spectator to leave aside all easy, hasty associations. Each small figure that detaches itself from his brush or his pens stimulates the emergence of miracles, mirages, and marvels; his work stands out as a providential opportunity for the political gesture of dreaming and reimagining the present.

As I write these words, vertiginous mazes, lunar landscapes, floating emblems, fantastic sunsets, and enigmatic beings wait to be laid out on two panoramic paintings especially done for Pinacoteca's exhibition, which this book, that the reader now holds in their hands, humbly hopes to mirror.

- 1 MEIRELES, Cecília. "Escolha o seu sonho". In *Escolha o seu sonho*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001, p. 116. [1. ed. 1964].
 - 2 CAILLOIS, Roger. "Pierres contre nature". In *Pierres*. Paris: Gallimard, 1966, p. 93. Tradução nossa.
 - 3 A obra de Červený renova constantemente o compromisso com as viagens, sendo ele próprio um intenso viajante. À título de exemplo, cito *Um desenho visto do céu*, livro em formato incomum, em que o artista relaciona desenhos, fotografias e relatos que reconstroem episódios reais e fantásticos vividos na viagem que fez em 2013 para o deserto de Sechura, onde se encontram as célebres Linhas de Nazca. Dividido em caixas organizadas em forma de pirâmide escalonada de base quadrangular, esse material totaliza um conjunto de dez capítulos que são narrados à medida que o artista desmembra o trabalho. Em outro livro, *Todos os lugares*, título homônimo de uma exposição realizada em 2019 na Casa Triângulo, Červený organiza uma espécie de glossário das coisas que viu nas viagens que havia realizado até o momento. Para isso, ver ČERVENÝ, Alex. *Todos os lugares*. São Paulo: Circuito, 2019.
 - 4 A esse respeito, ver TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
 - 5 Evoco aqui a passagem do ensaio "A busca do absoluto", que se encontra em SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.
 - 6 PETRÔNIO, Rodrigo. "Os lugares imagens de Alex Červený". In ČERVENÝ, Alex, 2019, op. cit., p. 172. O texto é retomado em "A esfera imaginal de Alex Červený", *Amarello*, n. 36, 2020. Disponível em: <https://amarello.com.br/2020/12/arte/a-esfera-imaginal-de-alex-cerveny/>.
 - 7 Evoco aqui a teoria do eterno retorno do mesmo, elaborada por Friedrich Nietzsche, no aforismo 341 de *A Gaia Ciência* (1882).
 - 8 *Arte em São Paulo*, n. 29, mar. 1985.
 - 9 Por mais de uma década, entre o fim dos anos 1990 e os anos 2000, Alex Červený colaborou intensamente com Barbara Gancia, inicialmente em sua coluna na *Folha de São Paulo* e depois na *Revista São Paulo*. Importa ressaltar que Červený ilustrou dezenas de livros, entre os quais se destacam *Vejam como eu sei escrever* (Ática, 2001), de José Paulo Paes, *As aventuras de Pinóquio* (Cosac Naify, 2012), de Carlo Collodi, *Decameron* (Cosac Naify, 2013), de Giovanni Boccaccio, e *Fábula sobre o começo do mundo: histórias da mata virgem* (Laranja Original, 2017), de Maria Cecília (Quilha) Gomes dos Reis. Em 2005, Červený apresentou um conjunto de desenhos de ilustração na Estação Pinacoteca.
- 1 Cecília Meireles, "Escolha o seu sonho," in *Escolha o seu sonho* (Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001), 116 [1st ed. 1964].
 - 2 Roger Caillois, "Pierres contre nature," in *Pierres* (Paris: Gallimard, 1966), 93. Our translation.
 - 3 Červený's work constantly renews a commitment to traveling and he himself is an avid traveler. We may quote as an example *Um desenho visto do céu* [A Drawing Seen from Heaven], a book published in an unusual format, in which the artist gathers drawings, photographs, and reports that reconstruct actual and fictional events that happened in his 2013 trip to the Sechura desert, where the famous Nazca Lines can be found. Divided in boxes that make up a stepped pyramid with a quadrangular base, the material adds up to ten chapters that are narrated by the artists as he takes his work apart. In another book, *Todos os lugares* [All Places]—which is also the title of an exhibition held in 2019 at Casa Triângulo—Červený sets up a kind of glossary of the things he saw in the trips he had made up to then. For more, see Alex Červený, *Todos os lugares* (São Paulo: Circuito, 2019).
 - 4 In this respect, see Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Cornell, NY: Cornell University Press, 1975).
 - 5 I refer here to a passage in the essay "The Quest for the Absolute", which can be found in Jean-Paul Sartre, *We Have Only This Life to Live: The Selected Essays of Jean-Paul Sartre 1939–1975* (New York: NYRB Classics, 2013).
 - 6 Rodrigo Petrônio, "Os lugares imagens de Alex Červený," in Alex Červený, 2019, op. cit., 172. The text has been newly presented in "A esfera imaginal de Alex Červený", *Amarello*, no. 36, 2020. Available at <https://amarello.com.br/2020/12/arte/a-esfera-imaginal-de-alex-cerveny/>.
 - 7 I refer here to the theory of the eternal return of the same, drawn up by Friedrich Nietzsche in aphorism 341 of *The Gay Science* (1882).
 - 8 *Arte em São Paulo*, no. 29, March 1985.
 - 9 For over a decade, spanning from the late 1990s to the 2000s, Alex Červený collaborated extensively with Barbara Gancia. This collaboration began in her column at *Folha de São Paulo* and later continued in *Revista São Paulo*. It's worth noting that Červený illustrated dozens of books, among which stand out titles like *Vejam como eu sei escrever* (Ática, 2001) by José Paulo Paes, *As aventuras de Pinóquio* (Cosac Naify, 2012) by Carlo Collodi, *Decameron* (Cosac Naify, 2013) by Giovanni Boccaccio, and *Fábula sobre o começo do mundo: histórias da mata virgem* (Laranja Original, 2017) by Maria Cecília (Quilha) Gomes dos Reis. In 2005, Červený presented a series of illustration drawings at Estação Pinacoteca.