



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**ANDRÉ SHURAVEL BERGER**

**MEIAS-TINTAS**

**CAMPINAS  
2026**

ANDRÉ SHURAVEL BERGER

**MEIAS-TINTAS**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LUISE WEISS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO ANDRÉ SHURAVEL BERGER, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. LUISE WEISS.

CAMPINAS  
2026

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B453m Berger, André Shuravel, 1981-  
Meias-tintas / André Shuravel Berger. – Campinas, SP : [s.n.], 2026.

Orientador: Luise Weiss.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),  
Instituto de Artes.

1. Gravura. 2. Mezzotinta. 3. Gravura em metal. 4. Desenho. 5.  
Autobiografia. 6. Arte e literatura. I. Weiss, Luise, 1953-. II. Universidade  
Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

**Título em outro idioma:** Medias tintas

**Palavras-chave em inglês:**

Printmaking

Mezzotint engraving

Engraving (Metal-work)

Drawing

Autobiography

Art and literature

**Titulação:** Doutor em Artes Visuais

**Banca examinadora:**

Luise Weiss [Orientador]

Marcio Elias Santos

Paula Cristina Somenzari Almozara

Sérgio Niculitcheff

Simone de Arruda Peixoto

**Data de defesa:** 05-03-2026

**Programa de Pós-Graduação:** Artes Visuais

**Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)**

ODS: 4. Educação de qualidade

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4918-2151>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7418559189250446>

Luise Weiss

Marcio Elias Santos

Paula Cristina Somenzari Almozara

Sergio Niculitcheff

Simone de Arruda Peixoto

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

*para Amanda*

## Agradecimentos

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.  
Processo nº 88887.679040/2022-00.*

*A verdade, meu amor, mora num poço  
É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz  
E também faleceu por ter pescoço  
O autor da guilhotina de Paris*

– Noel Rosa, *Positivismo*

## Resumo

Esta tese esmiúça o processo de criação do próprio autor, centrado no trabalho com gravura em maneira-negra (ou *mezzotinta*). Foi sobretudo através do exercício da escrita – vasculhando a memória, encontrando associações entre lugares, objetos, imagens, leituras e a prática da gravura – que se buscou evidenciar aspectos imateriais desse ofício que envolve ostensivamente a materialidade. Essa busca por meio da palavra é acompanhada de registros visuais, com a intenção de que se complementem em uma representação do que acontece internamente ao gravar. O conjunto do material produzido documenta o processo como um percurso metafórico que se entrelaça com caminhos reais, e inclui relatos de passagens por regiões dos estados de São Paulo, Goiás e Minas Gerais (em especial vivências pela cidade de São Simão, SP), sempre com o olhar contaminado pela gravura e pela literatura (que aqui se concentra em impressões sobre a obra de Jorge Luis Borges). Conclui-se em uma teia de palavras e imagens, entre percepções da prática, que para traduzir o que é fazer gravura e expor a experiência de trabalhar com essa linguagem, em sua dimensão mais ampla, vai se desenvolvendo por uma zona cinzenta, considerando indefinições, incertezas e contradições.

**Palavras-chave:** gravura; mezzotinta; maneira-negra; memória; literatura;

## **Abstract**

This thesis meticulously analyzes the author's own creative process, centered on mezzotint engraving. It was primarily through the act of writing—delving into memory, finding associations between places, objects, images, readings, and the practice of printmaking—that was sought to highlight the immaterial aspects of this craft, which overtly involves materiality. This search through words is accompanied by visual logs, with the intention that they complement each other in a representation of what happens internally during the printmaking process. The body of material produced documents the process as a metaphorical journey intertwined with real paths, and includes accounts of travels through regions of the states of Sao Paulo, Goias, and Minas Gerais (especially experiences in the city of Sao Simao, SP), always with a gaze influenced by printmaking and literature (which here focuses on impressions on the work of Jorge Luis Borges). It concludes in a web of words and images, between perceptions of the practice, that to translate what it means to make prints and to expose the experience of working with this language, in its broadest dimension, it develops through a gray area, considering indefiniteness, uncertainties, and contradictions.

**Keywords:** printmaking; intaglio; mezzotint; memory; literature;

## Lista de figuras

Figura 1 – <i>Semente</i> .....	15
Figura 2 – <i>Composição IV</i> .....	18
Figura 3 – Um anúncio no Setor Três Marias .....	20
Figura 4 – <i>Composição II</i> .....	25
Figura 5 – Uma matriz em transformação .....	27
Figura 6 – <i>Composição III</i> .....	29
Figura 7 – <i>A Coleção Pancreto</i> .....	31
Figura 8 – <i>The night-blowing cereus</i> .....	36
Figura 9 – O louva-a-deus na pitaia .....	37
Figura 10 – Alguns registros .....	40
Figura 11 – Um álbum de fotografias .....	42
Figura 12 – <i>O monstro do sonho</i> .....	49
Figura 13 – O suporte para ferramentas .....	50
Figura 14 – Caderno de monotípias .....	51
Figura 15 – Algumas provas de estado .....	55
Figura 16 – Um caderno .....	57
Figura 17 – <i>Esplendor</i> .....	69
Figura 18 – As marcas da ferramenta .....	70
Figura 19 – Apagando o urubu .....	71
Figura 20 – Trabalhando com o granidor .....	72
Figura 21 – Abrindo uma paisagem .....	72
Figura 22 – Detalhes de <i>Vereda</i> .....	73
Figura 23 – <i>Vereda</i> .....	74
Figura 24 – Cobrindo novamente a matriz .....	75
Figura 25 – A matriz de <i>Charco</i> .....	75
Figura 26 – <i>Charco</i> .....	76
Figura 27 – Detalhe da matriz de <i>Nebulosa</i> .....	77
Figura 28 – <i>Nebulosa</i> .....	78
Figura 29 – <i>O monstro do sonho</i> .....	99

## Sumário

<b>1 – Introdução .....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 – Entre frias e vagas espumas .....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 – Balanço .....</b>	<b>13</b>
<b>1.3 – Labirintos e espelhos .....</b>	<b>14</b>
<b>2 – Um mergulho .....</b>	<b>16</b>
<b>3 – Curva de rio .....</b>	<b>19</b>
<b>4 – Múltiplos .....</b>	<b>26</b>
<b>5 – Memento .....</b>	<b>30</b>
<b>6 – Meandros .....</b>	<b>35</b>
<b>6.1 – Uma noite .....</b>	<b>35</b>
<b>6.2 – Uns cadernos .....</b>	<b>37</b>
<b>6.3 – Todas as coisas .....</b>	<b>66</b>
<b>7 – Continuum .....</b>	<b>68</b>
<b>8 – Entre o forro e o telhado .....</b>	<b>79</b>
<b>9 – Meias-tintas .....</b>	<b>86</b>
<b>9.1 – Transubstanciação .....</b>	<b>86</b>
<b>9.2 – Recomeços .....</b>	<b>86</b>
<b>9.3 – Glossário .....</b>	<b>87</b>
<b>9.4 – Concretude .....</b>	<b>88</b>
<b>9.5 – Fabulações .....</b>	<b>89</b>
<b>10 – Semente .....</b>	<b>90</b>
<b>Referências .....</b>	<b>100</b>
<b>Fontes primárias .....</b>	<b>101</b>

## 1 - Introdução

### 1.1 - Entre frias e vagas espumas

No prólogo de *Nove ensaios dantescos*, para iniciar sua alusão ao poema de Dante, Borges propõe que imaginemos uma antiga estampa em uma biblioteca oriental:

O dia declina, a luz arrefece, e à medida que nos internamos na gravura compreendemos que não há nada na terra que não esteja ali. O que foi, o que é e o que será, a história do passado e a do futuro, as casas que tive e as que terei, tudo isso nos espera em algum lugar daquele labirinto tranquilo... Imaginei uma obra mágica, uma estampa que também fosse um microcosmo; (BORGES, 2011, p. 9)

A cada ocasião em que releio essa proposição ou me recordo dela, a recebo com certo desconforto, como se uma percepção pessoal que eu julgava única se revelasse universal, ou talvez como se o próprio autor violasse uma relação que eu acreditava ter criado entre a sua literatura e a minha prática. Desde que me tornei gravador, ao ver a superfície espelhada de uma matriz preparada para ser trabalhada, penso estar encarando um dos inúmeros microcosmos engendrados por Borges.

Para além da ideia de uma estampa específica, pronta e com detalhes intermináveis, que pudesse conter o imponderável – tal qual essa imaginada como representação metafórica da obra do poeta florentino – a gravura como prática, o seu exercício, me provoca sensações e pensamentos que sempre me remeteram às impressões que me assombram ao ler Borges. A natureza da gravura, enquanto ofício e linguagem, mantém quem se ocupa dela em contato constante com assuntos que são recorrentes nos versos e na prosa do escritor argentino (sendo inclusive a repetição, em si, um deles).

Ainda era um principiante no ofício, mas já considerava que quando fosse escrever sobre essa atividade – sem pretensão alguma de me adiantar na realização desse movimento – urdiria associações entre a gravura e o universo do autor de *O Aleph* (BORGES, 2008). Iria relacionar as matrizes aos espelhos, ao múltiplo e ao infinito; as marcas à memória e ao esquecimento; o processo de criação aos labirintos e aos sonhos. Faria sobretudo ponderações sobre o tempo, que durante o ato de gravar percebo se manifestando de modo distinto, como se me indicasse que o exterior, o cotidiano, está fora de compasso. Talvez arriscaria ainda embutir nessas reflexões uma menção à cegueira que acometeu Borges na velhice, e então forçaria uma conexão entre essa condição e o negrume absoluto que se constrói para gravar em maneira-negra.

Todavia, aproximando-se enfim o momento em que me prestaria pela primeira vez a essa tarefa de escrever sobre meu trabalho, descobri a literatura de Onetti. Antes de tentar achar as palavras que traduziriam aquelas percepções emaranhadas, da prática da gravura e da leitura de Borges, fiquei obcecado por um fragmento do livro de estreia do seu contemporâneo uruguaio. Sem citar Borges, escrevi como pude sobre a minha experiência com a gravura, acreditando que

não teria como tratar do processo de criação recorrendo a uma síntese em maior conformidade com os fatos do que lia nessa passagem – simultaneamente profunda e vaga, concisa e abrangente – que encontrei em *O poço* e usei como epígrafe:

Sorrio em paz, abro a boca, faço ranger os dentes e mordo suavemente a noite. Tudo é inútil e é preciso ter pelo menos a coragem de não usar pretextos. Teria gostado de cravar a noite no papel como se fosse uma grande mariposa noturna. Mas, ao contrário, foi ela que me alçou de suas águas como o corpo lívido de um morto e me arrastou, inexorável, entre frias e vagas espumas, noite abaixo. Esta é a noite.  
(ONETTI, 2009, p. 58)

## 1.2 - Balanço

Foi no contexto do curso de mestrado que finalmente me propus a escrever sobre o meu processo de criação, voltado à gravura em ponta-seca e maneira-negra, elaborando a minha dissertação (BERGER, 2020) escorado no referido trecho de Onetti, como se não fosse possível gravar – ou escrever sobre gravar – sem evocá-lo.

Passado algum tempo da apresentação de defesa daquele trabalho, considerando as observações que me foram feitas pela banca examinadora e recordando todo o processo de construção do texto, avaliei que eu mesmo acabei impondo limitações ao seu desenvolvimento, simplesmente por ter ficado intimidado diante do que entendia como preceitos da escrita acadêmica.

A despeito desse acanhamento, cheguei a deliberadamente desviar da estrutura padrão de dissertações de modo relevante, ao substituir a introdução por um texto que não cumpre essa função. Naquele capítulo de abertura escrevi algumas memórias sobre o Vale do Ribeira, com lembranças de passagens pela região em épocas distintas e descrições carregadas de visualidades, relatando percepções sobre o ambiente, com destaque para as paisagens. Por mais que, indiretamente e sob vários aspectos, cada elemento daquele capítulo possa ser relacionado às minhas gravuras, seria uma desonestidade dizer que ele introduz ao meu trabalho. Não incluí ali qualquer explicação sobre isso, e o texto inicial parece isolado dos que o sucedem.

Em contraste com a firmeza com que escrevi a introdução decididamente inortodoxa, no restante dos capítulos sucumbi, de maneira equivocada, à preocupação em manter uma adequação ao que eu pensava ser esperado desse tipo de trabalho. Produzi uma escrita vacilante, em que lanço mão de palavras alheias tentando exprimir a minha própria experiência: o resultado ficou comprometido, com um amontoado de citações – a maior parte desnecessária – e desprovido de autenticidade.

Atualmente no curso de doutorado, escrevi esta tese a que agora faço a devida introdução<sup>1</sup>. Partindo do que identifiquei que poderia ser aprimorado, aprofundado e ampliado na dissertação, escrevi novamente sobre meu processo de criação em gravura, pretendendo abordar o que é

<sup>1</sup> E, aproveitando o ensejo, acrescento que, salvo indicação em contrário, todas as imagens e registros fotográficos apresentados nesta tese são de minha própria autoria.

absolutamente subjetivo nesse trabalho contínuo. Considerando a afirmação de Marco Buti, de que “a Arte está presente (ou é tolerada) na Universidade graças a um equívoco, que se resume na certeza da aplicabilidade universal dos métodos de pesquisa científicos” (BUTI, 2005, p. 90), resolvi que assumiria essa posição incongruente em que eu me encontro. Experimentei escrever até encontrar uma escrita que desse conta de minha experiência individual, despreocupado em manter as aparências de uma pesquisa científica, acreditando que assim ficaria mais próximo de uma verdade.

Em função do meu trabalho em gravura, com reflexões sobre essa prática de vasculhar a memória e fazer imagens, esta tese se tornou, acima de tudo, uma busca pela escrita – incorporando a ambiguidade dessa definição, que permite seu entendimento como *uma busca da escrita* ou *uma busca através da escrita*.

### 1.3 - Labirintos e espelhos

Os capítulos que apresento a seguir foram escritos com a pretensão de que pudessem ser lidos separadamente ou sem seguir a ordenação em que foram distribuídos, o que não significa que não estejam repletos de interligações: possuem tanto vínculos nítidos de causalidade ou sucessibilidade entre os temas, reflexões e acontecimentos a que se referem, como entrelaçamentos mais indiretos, por associações cruzadas que aparecem através de algumas imagens e ideias. O encadeamento acabou se definindo em função do que me pareceu proporcionar uma leitura com maior fluidez. A repetição é uma constante, uma vez que nos textos procurei analisar o mesmo processo sob diferentes prismas.

*Um mergulho* é uma síntese do meu percurso como gravador e da minha relação com a prática da gravura. *Curva de rio* acabou se tornando, depois de muitos rodeios, uma reflexão sobre como certas obsessões se manifestam na minha dinâmica de trabalho. Em *Múltiplices* abordei alguns aspectos práticos do ofício e *Memento* é uma nota sobre o que ficou de fora de um capítulo anterior. Em *Meandros*, a partir de desvios que fazem parte do processo de criação, descrevo a busca por mecanismos para registrar algo intangível. *Continuum* é o relato sucinto de um processo recente de transformação de uma matriz. Escrevi *Entre o forro e o telhado* com a intuição de que poderia traçar um paralelo entre o sonhar e o processo de criação, enquanto *Meias-tintas* é um apanhado das minhas percepções sobre meu trabalho, concentrado mais objetivamente na linguagem da calcogravura em ponta-seca e maneira-negra. *Semente*, por fim, recebeu o mesmo título da gravura que terminei anos antes de imaginar que escreveria sobre ela – sendo que esse afastamento temporal entre gravar e escrever foi fundamental para que eu compreendesse, através dessa narrativa, a amplitude dos fatos que envolveram a feitura desse trabalho.

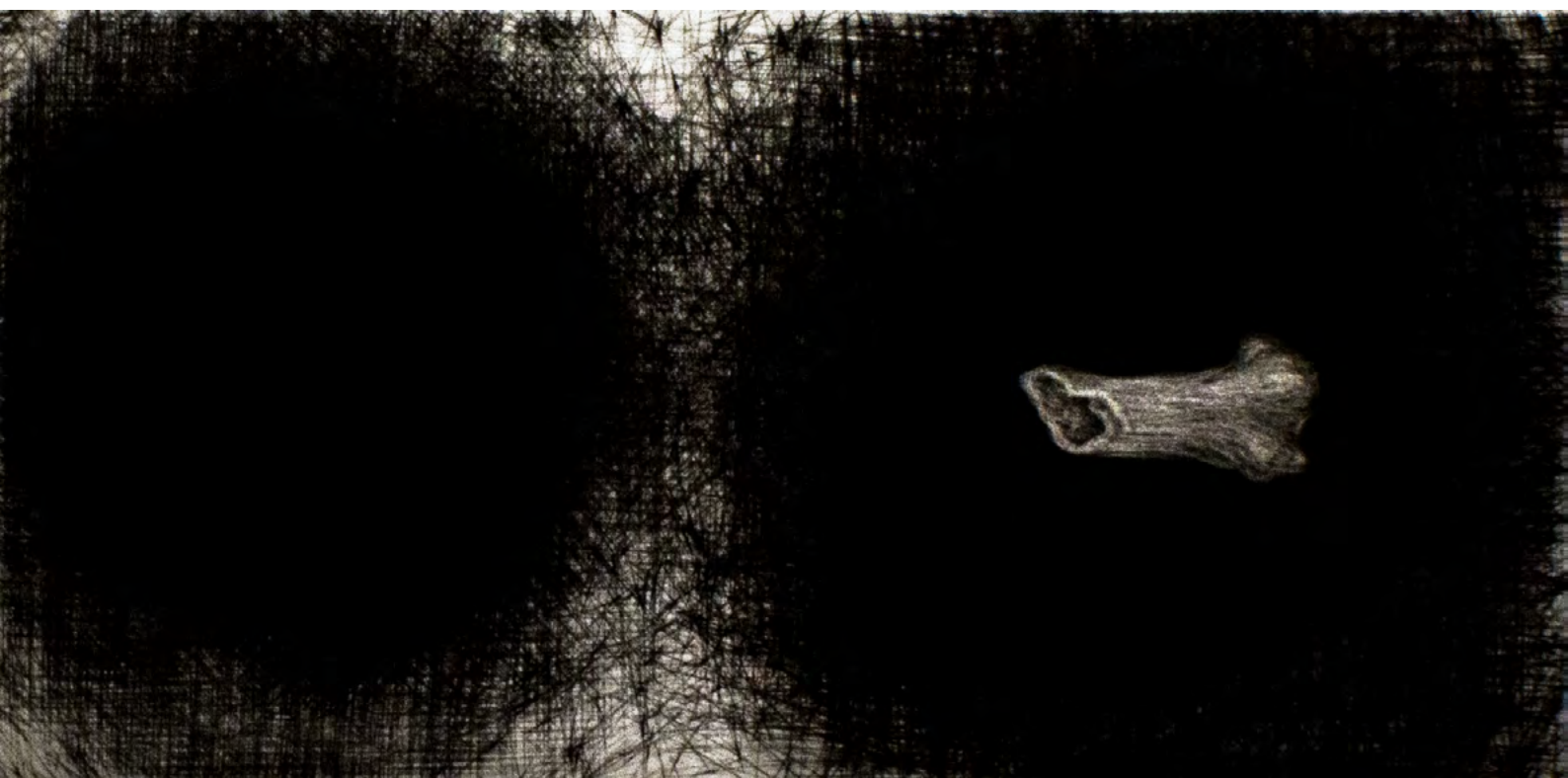


Figura 1 – *Semente*, maneira-negra, 2020. Papel: 28,5 x 30 cm, imagem: 19,5 x 10 cm.

## 2 - Um mergulho

O desenho me levou à gravura. Quando resolvi me voltar para essa linguagem, a considerava mais uma entre tantas maneiras de desenhar: estava explorando diferentes abordagens para o desenho, com o interesse sobretudo na materialidade desse meio, sem ter a percepção consciente de que isso era o prenúncio de um caminho pela gravura. Segui essa intuição ainda sem elaborar reflexões a respeito, e tendo na memória experiências anteriores com algumas técnicas, mesmo que superficiais, escolhi a gravura em metal, especificamente em ponta-seca, para dar esse passo.

Durante este novo contato com a ponta-seca fiquei de tal modo envolvido na relação com os materiais e as ferramentas, com as marcas gravadas e as possibilidades que se apresentavam nos resultados das estampas, nas imagens impressas, que a minha dedicação à gravura logo tomou conta do tempo que antes era ocupado pela prática do desenho. Um pouco depois fui apresentado à maneira-negra e, até com mais afinco, passei também a explorá-la.

Em pelo menos uma década deste envolvimento com a gravura fiquei concentrado nesses dois procedimentos bastante específicos. O universo de técnicas e materiais da gravura e dos processos tradicionais de impressão é amplo, permite diversos direcionamentos e combinações. Minhas experiências com xilogravura, litografia e outros processos foram limitadas, e mesmo dentro da calcogravura pouco trabalhei com os métodos indiretos ou com o buril.

Nunca idealizei restringir meu trabalho à gravura em ponta-seca e maneira-negra. Não foram poucas as vezes que desejei diversificar meu repertório de técnicas ou pretendi ampliar o escopo de meu trabalho para além da gravura, mas sempre que ensaio um movimento neste sentido acabo recuando e me voltando para a mesma direção, aprofundando, instigado a continuar explorando o mesmo meio.

Esta trajetória me trouxe alguma intimidade com a maneira-negra, embora eu não tenha domínio completo sobre o recurso e nem sempre consigo antever com precisão, na matriz sendo trabalhada, como sairá a imagem impressa – o que se conjuga com o modo como procuro conduzir os trabalhos (ou me deixo ser conduzido por eles). O aprimoramento na técnica vem acontecendo com o trabalho e em função dele, e a forma de lidar com os imprevistos – aceitando, incorporando, transformando ou corrigindo – é uma entre várias escolhas que precisam ser feitas durante o processo de criação das gravuras.

O processo é contínuo: cada gravura tem uma história, uma sequência de acontecimentos e decisões, que em alguma medida deriva dos trabalhos anteriores e inevitavelmente influenciará não só os seguintes, mas também a percepção do que foi feito no passado. Em certo momento é preciso encerrar um ciclo de trabalho e é tomada a decisão de que uma gravura foi concluída, a imagem está pronta – recebe um título, é impressa uma tiragem de alguns exemplares, cada um deles assinado. Essa arbitrariedade não impede, dada a natureza da gravura, que o trabalho

prossiga diretamente do mesmo ponto, na mesma matriz. De um jeito ou de outro são caminhos interligados que compõem um percurso mais amplo.

Esse percurso da prática como gravador e os caminhos no processo de criação das gravuras se confundem e se entrelaçam – sempre, de diversas maneiras – com os rumos tomados pela vida para além do exercício do ofício. O impulso de criar uma nova imagem gravada, a cada incursão, leva ao trabalho manual intensamente físico que estabelece relações entre a materialidade da prática e processos subjetivos.

Com as ferramentas, a mão ataca a placa de cobre e sente a resistência do metal; a ação sobre a matriz deixa uma marca, que logo induz à reação, ponderada ou instintiva; a marca no cobre pode ser precisa, seguindo uma intencionalidade definida, ou incidental – tanto por resultar de um imprevisto deliberado ou por uma falha no gesto; conforme as marcas na matriz vão se somando, sugerem possibilidades para a composição da estampa. É um processo único que se desenvolve em dois âmbitos, imbricados, que acontecem com tempos diferentes, mesmo quando concomitantes: o das relações entre corpo, ações, ferramentas e materiais e o da associação entre as percepções sobre este fazer com a linguagem e o pensamento.

Os pensamentos sobre o que efetivamente está sendo feito – as avaliações das marcas e das transformações da matriz; as conjecturas a respeito de como a matriz, sendo entintada e pressionada contra o papel através da prensa, se revelará na estampa; as indagações acerca do quanto esta imagem sendo constituída pode responder aos anseios que levaram ao trabalho ou despertar novas pretensões; os julgamentos à qualidade do trabalho – não acontecem sem estarem entremeados com toda sorte de devaneios.

Como se recolhesse uma rede lançada à deriva, com intenção de pescar o que passa pela correnteza, e preso à esta rede também estivesse um estranho emaranhado, trazendo à superfície todo tipo de coisas que estavam submersas em maiores profundezas – podendo fazer emergir algo já transformado pela ação do tempo, quase irreconhecível, esquecido nas fossas abissais da memória. Assim, as mais variadas experiências vividas podem se misturar durante o ato de gravar, se interligando com este processo, se apresentando de forma aparentemente súbita ou seguindo um encadeamento consciente.

Estas conexões, esperadas ou surpreendentes, podem sobrepor tempos diferentes, aproximar lugares distantes, levar a lembrança de uma figura para a paisagem que uma leitura sugeriu, envolver um objeto cotidiano em uma atmosfera absurda. No pensamento, a imaginação e a memória se cruzam e vão fazendo combinações entre imagens, sensações e ideias que influenciam o trabalho e, reciprocamente, podem ser modificadas por ele. Nesta toada, pouco do que foi a intenção inicial, o impulso para a criação, permanece no resultado de muitos dos trabalhos. Não saber onde se vai chegar é uma característica estimulante deste processo que, todavia, leva sempre ao recomeço.

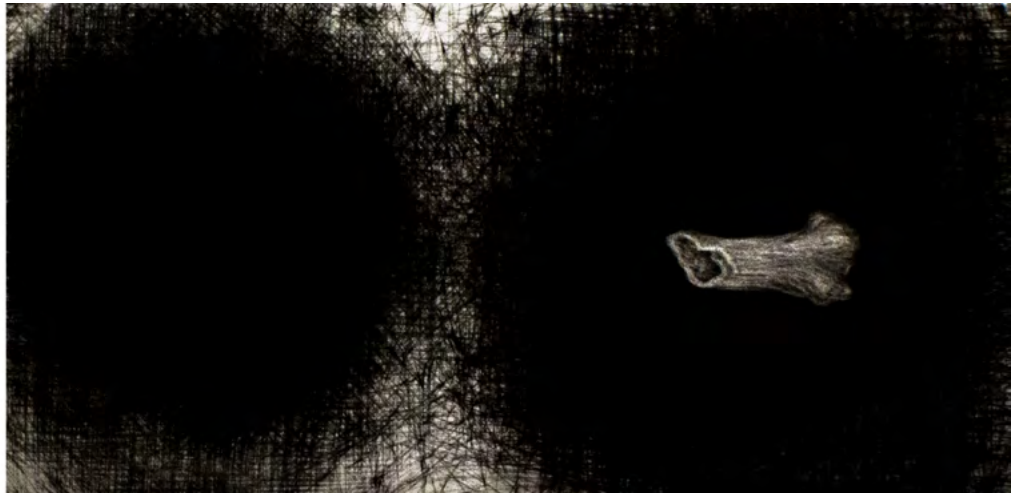


Figura 2 – *Composição IV: noturna, semente; maneira-negra, 2022.*  
Papel: 42 x 20,5 cm, imagem: 31,5 x 10 cm.

### 3 - Curva de rio

*Você também me lembra a alvorada  
Quando chega iluminando  
Meus caminhos tão sem vida  
E o que me resta é bem pouco, quase nada  
De que ir assim, vagando  
Numa estrada perdida*

– Cartola, *Alvorada*

As circunstâncias me levaram para uns arrabaldes de Goiânia. Procurando me ambientar à região para onde me mudei seguindo um curso um tanto inesperado, passei a percorrer a esmo os bairros da nova e desconhecida vizinhança. Circulando pelo Setor Três Marias, uma rotatória incongruente converteu-se em minha nova obsessão.

A ampla ilha circular não ordenava o fluxo entre diversas vias, como seria esperado de acordo com a função que se aplica a esse tipo de dispositivo de controle do tráfego. Se localizava beirando o vértice de uma longa avenida em duas mãos que descrevia um L, mas ali não havia um cruzamento, acessos para outros caminhos ou quaisquer confluências com outros trajetos. Seu posicionamento em relação à curva aguda desenhada pela avenida, com sua área ocupando predominantemente o exterior desse ângulo, por mais que provocasse algum estorvo, não chegava a interromper o deslocamento direto dos parques veículos, sempre em alta velocidade, que utilizavam aquele percurso esburacado. Com essa configuração da via, para seguir pela mesma avenida, em regra os condutores optavam por fazer um singelo avanço pela contramão ao invés de circunscrever toda aquela rótula que não levava a outros destinos.

A avenida correspondia aos limites do bairro e, por toda sua extensão, casas em sequência formavam os quarteirões distribuídos apenas pelo lado interno do ângulo de seu traçado, enquanto na beira oposta uma cerca de arame farpado seguia demarcando continuamente um enorme terreno baldio, que rodeava inclusive quase a totalidade daquela rotatória. Uma sucessão de torres de transmissão sustentava os cabos de alta tensão no sentido de um dos segmentos da via, passando pelo centro da rotatória e avançando em linha reta pela área onde só havia mato. Para além desse espaço que parecia um pasto descuidado, era possível avistar um aglomerado de prédios da região central da cidade, reduzidos a miniaturas em razão da distância que o olhar precisava atravessar pela topografia praticamente plana, até encontrá-los.

Inventando uma justificativa para a existência da rotatória absurda, cheguei a imaginar um projeto frustrado de uma via que passaria cortando aquela várzea, como uma nova interligação entre o subúrbio e o centro – uma obra que teria se iniciado com a implementação daquela interseção circular, sendo em seguida abortada. Mas apenas entrevi essa conjectura aleatória, certo de que não me daria o trabalho de verificá-la.

Quem acessasse o desvio ignorado pelos motoristas – de onde a avenida fazia o cotovelo e tangenciava a rótula, até o ponto mais afastado naquele círculo – encontraria à margem do asfalto roto, erguido no terreno baldio junto à cerca de arame farpado, o esqueleto de um improvável outdoor (fig. 3).

A presença do painel publicitário em estado de ruína reforçava a impressão de abandono sobre aquele canto esquecido, e tudo sinalizava que as duas estruturas (o outdoor e a rótula) poderiam ter sido construídas seguindo uma projeção idealizada de que o lugar viria a receber um fluxo, de automóveis e de público, que acabou nunca passando por aquela localização erma. Talvez a ampla moldura vazada jamais tenha servido para expor qualquer propaganda; quem sabe a ausência de sua superfície elementar não significasse que teria se deteriorado – e aquela carcaça vazia, inacabada, sequer recebeu algum revestimento antes de se arruinar.

Em contraponto, aproveitando aquela armação desnuda dos anúncios em grandes dimensões, pendia ali – como uma garantia de esperança – um letreiro de menor proporção, oferecendo operações financeiras facilitadas envolvendo promissórias. Essa demonstração de fé em um potencial da localidade não era incomum ao signatário da oferta ao público, conhecido por espalhar seu nome por toda a cidade em placas como aquela, em que anunciava serviços como “venda, troca e financiamento de veículos” e “empréstimo no cartão de crédito com pix na hora”. Usufruindo o mesmo suporte, sob o sol implacável, urubus se empoleiravam no topo do outdoor.



Figura 3 – Um anúncio no Setor Três Marias.

Mais abaixo, à altura do nível dos olhos, avizinhavam-se do outdoor outras duas peças de comunicação, que alertavam com dizeres maiúsculos: “propriedade particular – atenção – não entrar sem a permissão expressa dos proprietários” e “proibido jogar lixo”. A segunda advertência, escrita em uma pequena tabuleta mais improvisada fixada no arame farpado, era ostensivamente desrespeitada. Por toda a rotatória, ao pé da cerca e avançando pelo asfalto, havia sempre muito lixo espalhado, com todo tipo de entulho, que se amontoava sobretudo em frente ao outdoor. Aquele desvio incoerente tinha algo de *curva de rio*, onde os detritos se depositam e os resíduos se acumulam, escoados pelo curso d’água – ou, na expressão que se deriva dessa característica da morfologia fluvial, *o que enreda tudo o que se descarta, reunindo o que é indesejável, desprezível ou duvidoso*.

A reação em desalinho a que dei vazão quando encontrei aquele lugar, ficando meio que obcecado, não me causou espanto porque já lidava com uma percepção de que, à época, estava saltando de obsessão em obsessão, elegendo repetidamente novos objetos de fixação, me dedicando a cada mania durante certo período até que qualquer coisa aparecia para substituí-la – e às vezes simplesmente abandonava o antigo foco de atração sem o menor pudor, aflição ou arrependimento. Então tomei consciência de que esse comportamento desarrazoado, até meio palerma, era consequência da interrupção que se impôs à minha prática em gravura, do tempo que eu estava afastado das ferramentas e da prensa. Sem perspectivas de quando poderia retomar essa minha atividade, estava concentrando a atenção nessas recém adquiridas cismas passageiras como se isso fosse aplacar a falta que me fazia o exercício do ofício.

Não que tenha adotado essa conduta em um movimento calculado, intencional. Eu não estava embarcando nessas distrações propositadamente, considerando que elas mitigariam a privação a que estava submetido – mas no momento em que constatei o hábito se desenvolvendo e depreendi a causa dessa atuação desviante, pude interpretar melhor a situação. De alguma maneira, mesmo que vagamente, estava me mantendo em contato com os assuntos que abordava em minhas gravuras, com os quais eu ficava sempre envolto enquanto fazia meus trabalhos.

No caso daquele cenário da curva de rio, era evidente a convergência entre o que encontrei ali e os elementos que trago insistentemente para minhas gravuras, desde que comecei a enveredar por essa linguagem. Os urubus; a ruína e a carcaça (as estruturas expostas, a decomposição epidérmica); a paisagem degradada; a atmosfera de desamparo ou solidude e até uma insinuação da presença de fenômenos cíclicos (a que faço menção aqui sem evitar uma infame associação com o percurso da rotatória) – estava voltando para isso quando impensadamente passei a visitar aquele lugar que parecia interessar a ninguém.

Faço as gravuras recorrendo principalmente à memória e ao que o próprio trabalho vai me sugerindo, durante o ato de gravar a matriz de cobre, para compor as imagens. Com a prática sendo exercida regularmente, o contato reiterado com esse meio me condiciona o olhar, e mesmo quando não estou gravando e onde quer que eu esteja, a minha atenção tende a se concentrar sobre coisas que parecem ressoar esses temas que me acompanham, em um processo que acaba

se alimentando ciclicamente. Não há necessidade de sair procurando por esses estímulos, seja seguindo qualquer plano, seja movido por impulso.

Dentro da rotina diária, mesmo sem sair de casa, vou percebendo essa matéria fundamental se manifestando em coisas corriqueiras, banais como um aglomerado de formigas destrinchando o que foi uma mariposa. Já ao me afastar do cotidiano, viajando, mesmo inundando o olhar com estranhezas, certos lugares são capazes de me causar uma rara impressão de conformidade, de tantas consonâncias com esse assunto vago em torno do qual orbito. Como se uma ilusão se instaurasse, e pudesse tocar em algo tão abstrato e essencial quanto o tempo. Ilusão fortuita, que também aparece enquanto estou gravando.

Algumas experiências se estendem pela memória de maneira concomitantemente vívida e nebulosa, sem que isso denote incoerência; ou incompletas, sobrepostas e desordenadas, sem que haja qualquer dúvida sobre seus efeitos. Confundo um pouco as minhas lembranças do Vale do Ribeira, formadas ao longo da juventude, em vivências divididas por uma dezena de anos e pelo rio Ribeira de Iguape. Nas duas épocas em que frequentei a região, durante etapas distintas da vida, os locais de estadia ficavam próximos ao encontro do mar com o rio, mas em margens opostas – no extremo sul da Praia da Juréia e na Ponta da Praia, ao norte da Ilha Comprida. Ao redor desses dois pontos era gritante a iminência de que tudo desapareceria, tomado pelo avanço do mar. As ruínas das casas que tombavam com a maré alta dos períodos de cheia eram a evidência mais óbvia, direta e concreta da situação – que não se tratava de uma ameaça, mas de uma circunstância factual que tinha reflexos também no comportamento das pessoas perante o lugar, transformando ainda mais a paisagem. E todo esse ambiente influenciava o modo como eu enxergava a natureza no entorno, consolidando a sensação de que por ali a ideia de finitude era palpável.

Longe dali e do mar, tempos depois (a impressão é de que se passaram eras), me convencia de que seria a planura dos relevos com a vegetação baixa que estava me levando a associar aquelas paisagens condenadas à que eu observava na linha do horizonte, da varanda de uma casa de fazenda nas proximidades do Araguaia. E então veio o crepúsculo, e rapidamente aquele contorno passou a obliterar-se em sua definição, sendo demarcado apenas com o pouco de luz que se propagava pelo céu por detrás da vegetação afastada, quando a escuridão foi se intensificando, cobrindo tudo que estava próximo, escondendo os detalhes e confundindo as distâncias. A paisagem ia se degradando, perdendo o que a distinguia de qualquer outra, com a iminência de tudo se apagar. Lá estava novamente, diante de mim, o ocaso em todo o seu esplendor.

O crepúsculo (nessa perspectiva com a referência do ocaso, e em reverso na aurora – quando a luz vem surgindo, clareando o céu e as coisas, enchendo a paisagem de detalhes e a definindo cada vez mais como um lugar singular), como o óbvio marco da passagem dos dias que é, tão rotineira representação do fim e do recomeço, repercute amplificado em lugares como aqueles. A planura e a ausência de obstáculos expõem uma porção do céu que preenche o campo de visão; a escuridão avança à plenitude ou dela se dissipa, sem concorrer com exorbitantes iluminações

artificiais, e o evento impulsiona toda uma movimentação da natureza que se traduz em sons ecoando pelo espaço.

Essa experiência contemplativa me voltou à memória com vividez, evocada alhures por comparação, quando a percepção do ambiente durante a transição crepuscular me ocorreu de modo distinto, como se me atravessasse transversalmente ao invés de seguir aquela vasta horizontalidade da paisagem que alcança amplamente o olhar.

Ainda no Centro-Oeste, mas então em uma região de serra, alojado em uma área de mata, estava aproveitando o que restava da luz do dia para recolher galhos caídos pelo entorno e montar uma fogueira no centro de uma clareira, no local já demarcado para esse fim com pedras irregulares e pesadas, de tamanhos aproximados ao de uma cabeça humana, dispostas lado a lado formando um círculo. As pedras estavam assentadas, com os vãos entre elas preenchidos com a mesma terra arenosa do solo, um serviço de acabamento executado pelas formigas que construíram ali o seu formigueiro. Muitos dos galhos que empilhei dentro daquele círculo me surpreenderam pela fragilidade e leveza não condizentes com a aparência externa, demonstrando que estavam corroídos por dentro. Quando enfim dei início ao fogo, queimando as folhas e os gravetos menores na base da fogueira, o calor passou a agir sobre aqueles galhos espessos e carcomidos que, antes de efetivamente entrarem em combustão, expeliam por todas as suas frestas uma espessa fumaça, que parecia ter origem em suas camadas mais internas e se acumulava por todas as suas cavidades – e então instalou-se um alvoroço dentro daquele incendiado ambiente em pequena escala. A debandada incluiu formigas, cupins, uma lacraia tão lépida quanto sinistra e uma estranha aranha albina, que em sua morfologia e em seu incomum deslocamento lateral, ziguezagueante, parecia um minúsculo caranguejo.

O ocaso abrupto já se encerrava quando a fogueira começou a crepitar. O olhar não tinha acesso ao horizonte, cercado pelas árvores que obstruíam o céu – exceto pelo espaço estreito em que as copas não se encontravam, diretamente acima de mim – e esse momento de passagem ocorria sem que eu pudesse acompanhar todas as suas nuances. Quando a escuridão ao redor se firmou, entremeando a barreira da vegetação próxima, acreditei que via um negrume ainda mais denso do que seria possível nas paisagens descampadas. A noite foi se aprofundando, e eu olhava para cima como se observasse do fundo de um poço o firmamento repleto de corpos celestes.

Imaginei se, pouco antes, os insetos naquela circunscrição do chão não teriam me visto de uma perspectiva semelhante, e se a minha percepção do crepúsculo naquele lugar, sem que o fenômeno estivesse pleno à vista, não teria algo de como aqueles bichos que ocupam o interior do solo e dos galhos vivenciam o ambiente. Pensei no quanto as posições que ocupamos são determinantes na compreensão do todo que nos envolve.

A justaposição dessas experiências – ao rememorar como fui assimilando aquelas transfigurações do exterior e as associações que elas me suscitaram – indica o rastro de um olhar viciado. Seja como for, busco algo que em verdade poderia encontrar a qualquer instante em qualquer lugar, porque carrego comigo. Como se, de onde eu estiver, através desses estímulos me aproxi-

masse da mesma zona recôndita. O mesmo espaço que, quando tenho a sorte de acessar, vasculho enquanto estou gravando.

No tempo em que fiquei apartado do meu ofício, talvez eu não estivesse passando exatamente por uma fase de excepcionalidade quanto ao comportamento, transitando entre aquelas manias, mas de fato eu viva alimentando continuamente alguma ideia fixa, seguindo em direções que não parecem ter muito sentido – e essa condição se atenua com a prática da gravura (ou se realiza nesse exercício). Quem sabe, ao me deparar com aquela estúpida rotatória, não foi a simples presença dos elementos com os quais eu costumo trabalhar que me causou o efeito de atração, mas essa similaridade explícita tenha dissimulado a intuição de que havia ali um outro paralelismo, mais indireto e significativo, entre o lugar e a minha relação com a gravura.

Às voltas com essa linguagem, sigo o trabalho concentrado em um recurso técnico ainda mais restrito e específico – a *mezzotinta* – em um processo que vai se aprofundando como um mergulho introspectivo: é um percurso através de um desvio bastante ignorado, como aquele canto do Setor Três Marias. E afinal, a gravura não é apenas um meio ou um atalho para esse lugar onde procuro me encontrar, mas enquanto prática acaba em si também como mais uma fixação.



Figura 4 – *Composição II: sombra, repouso*; maneira-negra, 2022.  
Papel: 39,5 x 25,5 cm, imagem: 28 x 15 cm.

#### 4 - Múltiplos

*Eu me contradigo?  
Muito bem então eu me contradigo,  
(Eu sou vasto, eu contendo multidões.)*

– Walt Whitman, *Canção de mim mesmo*

Dada por terminada uma gravura, impressa a prova que serve como guia para fazer a tiragem com os demais exemplares, não costumo postergar a execução desse trabalho concentrado na prensa – considero ideal concluir sem demora a edição, composta por um número de peças que muitas vezes é definido arbitrariamente ou determinado de acordo com as circunstâncias. A equação que me leva ao total de exemplares de cada tiragem está sujeita a variáveis como o tempo e os materiais (a tinta, o papel) que tenho à disposição, minhas pretensões quanto à participação com a gravura em exposições e o que imagino de possibilidades para sua comercialização (o que acaba incluindo nessa conta o humor momentâneo).

As maiores tiragens que produzi correspondem às primeiras edições que fiz de gravuras minhas, encarando essas experiências como oportunidades para exercitar a prática da impressão. Estava treinando, testando esse conhecimento técnico do qual começava a me inteirar com mais confiança. Essas edições, além das tiragens com os exemplares numerados, contaram também com um tanto de provas que marquei, sem muito critério, com as nomenclaturas estabelecidas por convenção, adotadas no contexto do desenvolvimento do mercado da gravura para identificar as estampas enquanto peças originais múltiplas. Não tive o cuidado, nessas primeiras edições, de tomar notas para registro do que imprimir como *prova de estado, boa para imprimir, prova do impressor, prova do artista* ou até *hors commerce*.

Nunca pensei em seguir a prática adotada historicamente para valorizar a edição limitada e comprovar o encerramento da tiragem de uma gravura, de registrar essas anotações (com o número total de exemplares, a descrição das demais provas e quaisquer outras informações relevantes) abaixo da área impressa em uma *prova de cancelamento* – a estampa obtida da matriz arruinada irreversivelmente, riscada com sulcos profundos formando um X que sobrepõe a imagem original. Entretanto, com frequência inviabilizo novas edições das minhas gravuras, feita a tiragem, por retrabalhar sobre a mesma matriz transformando-a em uma nova imagem.

Não sei se existe hoje uma conjuntura para esse trabalho que envolva o relacionamento com galerias ou instituições, com a previsão da produção de edições por encomenda, de modo que justifique grandes tiragens ou um enquadramento maior nas convenções mercadológicas. Como essa não é a minha realidade, venho cada vez mais reduzindo as tiragens e simplificando o uso das nomenclaturas para as provas. Ultimamente tenho marcado a primeira prova da gravura pronta como P.I. (prova do impressor) e feito as tiragens com apenas uns três exemplares – e as



Figura 5 – Uma matriz em transformação.

edições se completam com as poucas provas de estado que posso ter tirado durante o processo. É o suficiente para manter uma gravura comigo, participar de exposições e ter alguma coisa disponível para venda.

Certa feita, um ciclo de trabalho foi se encerrando com duas evidentes distinções na maneira como transcorreu, em relação aos anteriores: primeiro pelo montante maior de gravuras com que me ocupei simultaneamente, alternando o trabalho nas diferentes matrizes em uma progressão caótica; depois que, concluído esse conjunto de gravuras (cada matriz com sua respectiva prova indicando o estado final das imagens), um hiato de anos se impôs até que eu pudesse finalmente imprimir suas edições.

Apesar de ter me causado qualquer coisa de embaraço e fastio na execução dessa etapa final, a extemporaneidade dessas tiragens, por outro lado, ensejou vislumbres de derivações daqueles trabalhos, que concretizei de imediato aproveitando o momento. Além de imprimir os numerosos exemplares regulares que faltavam, improvisei três outras estampas, cada uma delas reunindo duas ou três daquelas matrizes então impressas sobre o mesmo papel, dispostas em sequências que sugerem narrativas e associações (formais e semânticas) entre as imagens, conduzindo à novas leituras (figs. 1, 2, 4 e 6). As edições dessas composições improvisadas se limitaram a tiragens com apenas dois exemplares, sem nenhuma outra prova.

Por enquanto mantenho na esfera dos devaneios a hipótese aparentemente contraditória de fazer uma gravura com a intenção de imprimir uma única prova. Imagino se não há algum tema ou determinado contexto para uma imagem que possa escorar a criação deliberada dessa hipotética estampa singular, em um jogo de significados com a característica intrínseca de qualquer matriz – essa unidade que contém múltíplices. Especulações à parte, continuo antevendo para

os trabalhos o óbvio e pragmático costume de imprimir múltiplos exemplares, que me permite conservar um deles enquanto os demais ficam disponíveis para circulação.

Durante uma recente sequência de trabalhos em que fui transformando sucessivamente a mesma matriz após cada edição, em uma série de gravuras que se enlaçam por esse processo, um dos caminhos entre duas dessas imagens me levou à uma prova que me desagradou a tal ponto que decidi por continuar em uma nova direção, pensando em outra imagem, ao invés de tentar corrigir o que me incomodava na figura ainda inacabada (fig. 5). Depois, ao reexaminar essa prova única que ficou do caminho abandonado, aquela gravura não mais me parecia tão grosseira: talvez eu pudesse marcá-la como uma P.E. da imagem que a sucedeu (apesar de que teria, enquanto prova de estado, diferenças aberrantes, crassas, em relação ao que foi feito em seguida na matriz); ou quem sabe eu resolvesse considerá-la um outro trabalho pronto, escolhendo um título para identificá-la e assinalando-a então como o exemplar 1/1 (mesmo sem a premeditação dessa tiragem de uma só estampa). As duas opções seriam coerentes, reflexos de uma escolha sobre como apresentar a mesma gravura.

Neste processo de constante transformação da mesma matriz, cada gravura não deixa de ser, a rigor, um estado transitório – até que, em algum momento, essa sucessão de ciclos que originam as imagens encontre seu fim, como é inevitável. A superfície da matriz vai se tornando progressivamente mais irregular com os seguidos trabalhos, recebendo reiteradamente as sobreposições e raspagens das marcas; soma-se a isso o desgaste a que é submetida durante as impressões, e então as qualidades gráficas que definem as imagens vão ficando comprometidas e as possibilidades para o desenvolvimento do processo mais restritas. O tempo é inexorável. Percebendo que o limite para essas transformações pode estar se aproximando, penso em qual será o momento para decidir a derradeira gravura que surgirá dessa matriz, antes que ela se arruíne; e em quantas provas essa estrutura ainda poderá gerar, caso eu escolha marcar nessas estampas a indicação de que fazem parte de uma edição aberta, e passe a imprimi-las indefinidamente, conforme me convier, enquanto eu mesmo perdurar.

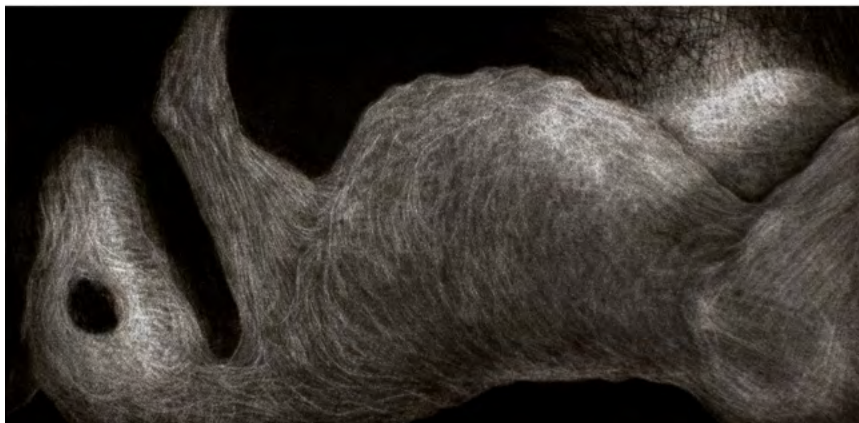
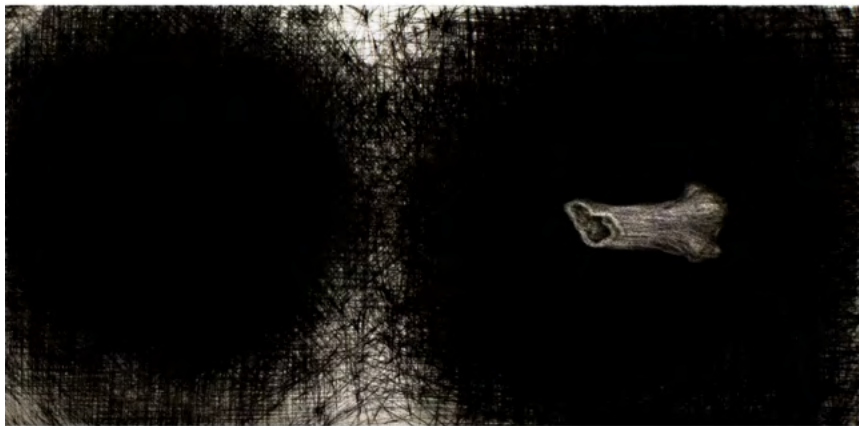


Figura 6 – *Composição III: templo, semente, gênese*; maneira-negra, 2022.  
Papel: 30 x 51 cm, imagem: 19,5 x 41,5 cm.

## 5 - Memento

*O cravo da ferradura não vai no doce  
A Serra da Mantiqueira nunca serrou  
A pata do meu cavalo não bota ovo  
Eu não vou comer o pão que o diabo amassou*

*Os quatro reis do baralho não têm castelo  
Também o quatro de paus não é de madeira  
Por onde o navio passa não tem asfalto  
Caminho que vai na lua não tem poeira*

*Cachaça não dá rasteira, derruba a gente  
A língua da fechadura não faz fofoca  
Pra fazer este pagode não foi brinquedo  
Eu me virei no avesso e não sou pipoca*

– Tião Carreiro e Pardinho, *Falou e disse*

Comecei a escrever sobre uma rotatória que me serviu como distração transitória – um desvio obtuso por onde se retorna à mesma via sem encontrar outros caminhos, passagem sem sentido, abandonada, onde lixo e entulho se acumulam como em uma curva de rio (*que enreda tudo o que se descarta, reunindo o que é indesejável, desprezível ou duvidoso*) – com a pretensão de abordar uma parcela relevante do que acontece no processo de criação que costuma ser escamoteada. Acabei me perdendo durante a escrita, que enveredou para outro rumo: apropriada ironia, a intenção original era justamente tratar dos trabalhos nunca concluídos, do que acaba sendo deixado para trás, das tentativas malsucedidas e dos descaminhos.

São meandros que fazem parte do processo, mas que por um motivo ou outro ficam sem um desfecho que se apresente – um resultado direto, visível, dado como pronto ou que esteja de acordo com as expectativas – e que nem sempre têm influência, que se possa identificar com clareza, sobre o que efetivamente se realizou com um fim.

Um objetivo secundário também não se concretizou, pois de certa forma estaria atrelado a esse mote principal que acabou de fora daquele texto. Pretendia incluir nessa composição uma menção a um conjunto de documentos que guardo comigo há muito tempo (KISSELEVSKY, 1980; SHURAVEL, 1978), que embora me pareça ter todo um potencial a ser explorado como fonte de ideias, sempre que penso em produzir alguma coisa a partir desse material acabo apenas esboçando qualquer movimento nesse sentido, talvez até intimidado pela impressão que me causa.

Encontrei os papéis já reunidos, dobrados e protegidos pelo que teria sido a capa de um caderno (à parte de seu antigo miolo, servindo como pasta) – uma capa plástica preta, com uns quinze por vinte centímetros e uma pequena marca da *Pancreto materiais de construção S.A.* impressa na frente em dourado (fig. 7a-e). Essa coleção sui generis é composta pela página com o relato de um sonho

anotado à mão, em português, datado de 1978, e três cartas datilografadas, cada uma delas se estendendo por várias folhas, grampeadas, onde foram coladas fotografias e um recorte de jornal. As correspondências, enviadas da Argentina durante o ano de 1980, começam com bilhetes curtos comentando amenidades da vida cotidiana em El Palomar e introduzindo ao restante das páginas, com memórias de *I. de K.* (o próprio remetente, que assim assina) traduzidas por ele mesmo do russo para o castelhano. Rememorando principalmente a sua infância na Estônia, o narrador centra a maior parte dos seus relatos em acontecimentos de quando tinha sete anos de idade, em 1917, enquanto irrompia a Revolução Russa.

Na mais breve das cartas, *I. de K.* amplia esse escopo. Indicando sua intenção com o título *Algo del pasado y algo del presente*, ele inicia seu relato com a lembrança de seu pai, ainda na cidade de Reval, lendo para ele livros de Júlio Verne e H. G. Wells, com histórias fantásticas de viagens ao redor da lua, ao centro da Terra, por vinte mil léguas submarinas ou além, contando com descrições dos aparatos voadores, de uma máquina do tempo e outras tecnologias imaginárias.



El joven Boris, recién llegado a Brasil.

Esta carta de Boris llega en Mayo de 1927, donde él comunica que su padre se queja de su mala suerte y que se encuentra sin trabajo... 22 de Noviembre Boris escribe que ahora él no puede enviarme un sobre al mosquito brasileño, porque ahora los mosquitos son pequeños y feos, pero en la próxima me enviará a uno lindo y grande...

El 28 de Junio de 1928 nosotros llegamos a Buenos Aires y desde ese día empezamos una vida nueva y difícil, pero llena de esperanzas en la Argentina. En el año 1932 Boris me escribe que no tiene muchas novedades que contar, solamente que un leopardo Onca mató a un ternero y que él anda siempre armado con un gran revolver... y que muy pronto él será un verdadero cow-boy, porque todos los días anda a caballo sin bajar... En el año 1934 escribe Boris que él es ya un Administrador de Fazenda y gana muy bien. Con el dinero ahorrado compró una casita para toda su familia...

travesaños de madera y de repente estamos a bordo. Nos apoyamos contra la baranda del buque y miramos a nuestros amigos, los Shuravel, Weissmann y Sasha. El pequeño Boris, vestido con su uniforme de boy-scout, pasa corriendo por debajo de la baranda de altura se entrega un ramo de flores. En ese momento, en la cubierta alta asomados y desde esa de música. Los acordes de una marcha empiezan a tocar una orquesta del público. Lo único que queda es gesticular con las manos y con los pañuelos. La poderosa sirena del barco silencia la música. "Ariadna" se ensancha. Estamos navegando! Adios, adios! Escriben, no nos olviden! Esos gritos se hunden en los sonidos de la música. Por última vez veo a mi niñita Sasha con su pañuelo blanco en la cabeza, ella llora. Nuestros ojos, también están llenos de lágrimas. A su lado está Mauti con sus trenzas rubias sobre sus hombros, vestido azul y pañuelito blanco en su mano. Boris con su uniforme de boy-scout, gesticulando con sus manos y Walter vestido de marinero... Los otros se pierden de vista...

PARIS 1923 - 1928.  
...5 de Agosto de 1926. Recibo una carta de Boris. Él, sus padres y hermanas se encuentran en el Brasil. Dos años que viven allí. La carta acompaña una fotografía, la primera sacada en Brasil, donde veo a Boris en su nueva Patria, lleno de esperanzas por un futuro mejor. En esa carta Boris relata, que al principio ellos vivían como esclavos en una Fazenda de café. Para salvarse de la esclavitud, una noche escaparon de aquel lugar, dejando todas sus cosas en la plantación. Ahora viven en Sao Paulo. Boris trabaja en una estación eléctrica y gana un dólar por día. Su padre don Miguel Pavlovich trabaja como peon en las calles de la ciudad, sacando los antiguos faroles a gas...

Sonho de Boris durante sua  
última internação no H. Sta. Izabel,  
com saúde muito abalada, em maio de 1938.

Estava com um amigo, procurando um  
determinado lugar e pena provavelmente no  
Chile. Apareceu um vale muito bonito, mas  
tinha também uma lagoa com água quente  
e fria.  
Quisiram o trabalho de um martelão,  
dentro de um tempo no Chile. Pediram  
informações para o homem que estava lá  
embalado querendo saber o que era o  
André, o engenheiro de Bingham & Co.,  
que muitos anos atrás trabalhava no  
Brasil, foi um faz de palmito  
que lhe caiu na cabeça, em plena par-  
te do Paraná. O André lhes ensinou  
o caminho.

Construíram um arco feito pedras  
por cavalos pretos. Chegaram a uma vila  
roxa e de uma panela para música  
de Bach, muito bonita.

Após isso, Boris foi até uma  
igreja cujas paredes não pertenciam de  
Lafayette, muito pintadas. Estava  
falou com o padre de terra branca  
comprida. Boris queria conhecer o  
místico do igreja. O padre levou-o  
para os jardins, onde estava um gi-  
gante molhado segurando o pé sobre  
uma fogueira.

Passou um homem que o am-  
pliou a que, em vez de obter esse monstro,  
foi de vir a Guaiacá no sentido  
latão mencionada.

(Este sonho foi muito claro e o Boris  
impressionado, e contava com muito  
fôlego.)



Restik

Igor

GROSS SAUS 1917



HALL ESTANCIA GROSS SAUS 1917

#### ALGO DEL PASADO Y ALGO DEL PRESENTE.

Los días de mi niñez en la lejana ciudad de Reval, vienen a mi memoria. Un día, un día de verano, mi padre y yo estábamos sentados en el balcón de la casa, que daba al jardín. Delante del balcón crecía un alto y frondoso árbol castaño. En el jardín, en los canteros había muchas flores. A lo largo del cerco de madera crecían los altos arbustos de perfumados jazmines y lilas. Allí, abajo, muy amenudo, nosotros jugabamos los los alegres partidos de croquet, y cuando llegaba el nevado invierno, construíamos de la nieve una gran figura humana, que tenía la nariz roja, hecha de una zanahoria, y los ojos negros de carbones.

Mi padre comentaba sobre los libros leídos. Nos gustaba mucho oírlo leer los libros de Julio Verne, al cual las personas mayores decían: un escritor para entretener a los niños! Y sin embargo, que inteligente y genial era ese famoso Julio Verne, adelantado de su época en cien años! También nos gustaba leer a Wells. Sus libros: "La máquina del tiempo", "La guerra de los mundos" y otros. Mi padre decía y lamentaba no poder ver y vivir en el fabuloso año 2000, cuando los hombres volarán a la Luna, al misterioso Marte y otros planetas... Pero, para ver todas esas maravillas, no hubo necesidad de esperar la llegada del año 2000! Todo esto y mucho más llegó mucho antes. El progreso de la ciencia iba con más velocidad que la fantasía de Julio Verne y de Wells. En los años de mi niñez, la gente viajaba en coches tirados por los caballos. Los trenes a vapor eran los únicos vehículos rápidos y seguros para las grandes distancias. Los automóviles eran una novedad poco segura, que se descomponían muy amenudo. Los aeroplanos volaban poco y se estrellaban contra el suelo.

Mi padre decía: Imaginémonos que los hombres del futuro inventarán tal aparato volador, que será capaz de salir de la atracción de la Tierra y caer sobre la superficie Lunar. Pero cómo proteger a sus tripulantes del tremendo golpe contra la Luna? Y cómo podrán ellos volver a la Tierra? Allí no hay gente, no hay aire y no hay nada preparado para devolver el aparato volador a la Tierra!

Durante muchos años yo pensaba de estas cosas, mirando a la enigmática Luna, sin encontrar respuesta. Además, pensaba, como los habitantes de la Tierra sabrán con seguridad que el aparato volador alunizó en la Luna? Eso no se vería ni en el telescopio más potente!

Así pensábamos nosotros en Reval, sentados en el ancho balcón. Algunos años después, nos encontramos en París, viviendo la triste y desesperada vida de los emigrados rusos blancos. Una vez, en un cine de barrio de París, pude ver una fila de noticias, que mostró la partida de los aviadores franceses Nungesser y Coli, volando en el avión "Pajaro Blanco". Fue una mañana fría y gris, cuando ellos emprendieron el vuelo através del océano Atlántico, en procura de llegar primeros a Norte America. Nunca más se supo, lo que pasó con ellos. Un tiempo después, una tarde de verano, hemos oído el ruido lejano de un motor. Desde la ventana del hotel, donde vivíamos, hemos visto un pequeño avión, que volaba muy alto sobre los techos de París. Este avión



Figura 7 – A Coleção Pancreto.

Das suas percepções infantis sobre as elucubrações de seu pai quanto às dificuldades que se imporiam à realização de uma hipotética e até então impossível viagem à lua, naquele tempo em que

la gente viajava em coches tirados por los caballos. Los trenes a vapor eran los únicos vehículos rápidos y seguros para las grandes distancias. Los automóviles eran una novedad poco segura, que se descomponian muy amenudo. Los aeroplanos volaban poco y se estrellaban contra el suelo, (KISSELEVSKY, 1980)

o autor passa a apresentar o seu assombro, enquanto adulto, com a velocidade do desenvolvimento tecnológico e com algumas ideias das narrativas ficcionais se realizando como previsões.

Desde que emigrou da Estônia com sua família, em 1923 (ficando pela Europa até partirem para o continente americano cinco anos depois, durante sua adolescência) ao instante em que escrevia, em 1976 (tendo atingido a velhice vivendo na Argentina), “quando en el cine o en la televisión, proyectan las películas sacadas en la Luna o en el planeta Marte, o las vistas en colores del planeta Tierra, sacadas desde la Luna”, I. de K. testemunhou uma evolução acelerada dos meios de comunicação e locomoção, e relata essa experiência usando como parâmetros comparativos tanto a sua travessia do Atlântico – a bordo de um navio belga, um cargueiro a vapor que fazia a rota Antuérpia-Montevideu em vinte e oito dias – quanto o que ele imaginou ao ouvir aquelas leituras de obras basilares da ficção científica.

Lendo essas memórias datilografadas, enviadas por correios à outra pessoa, eu pude acompanhar a exibição de um filme de notícias em um cinema de Paris, mostrando a partida dos aviadores franceses Nungesser e Coli, que almejavam chegar à América do Norte em seu L'Oiseau Blanc como os pioneiros do voo transatlântico sem escalas. Através dessas páginas também fui atraído, junto a uma família, para uma janela do hotel em que viviam, quando um ruído de motor ao longe os fez avistar um pequeno avião, que seria o Spirit of St. Louis com Charles Lindbergh alcançando seu destino. E ainda, após seguir os avanços técnicos das exibições cinematográficas em Buenos Aires (com os progressivos adventos do som e das cores e o aumento das telas de projeção), me senti bisbilhotando um casal de idosos durante uma noite em El Palomar, quando acordaram para ligar o televisor e assistir “a los cosmonautas vestidos con escafandras, paseando por la desértica superficie Lunar” em uma transmissão ao vivo. Quando usamos a imaginação ou a memória para revisitar o passado, lidamos com ilusões talvez mais improváveis do que as previsões das ficções de Verne ou Wells. Estamos habituados ao nosso involuntário e constante rumo, seguindo para o futuro com a mesma naturalidade com que respiramos, até que não haja mais nada.

Enquanto eu escrevia conduzido por lembranças em torno da rotatória do Setor Três Marias, considerava mencionar as cartas de I. de K. partindo de uma alusão à uma cena simples que se repete pelos seus três relatos: o autor observando o céu noturno. As imagens das estrelas como referências celestes interligam acontecimentos em diferentes pontos no tempo e no espaço. Entendia que poderia atrelar as minhas memórias, as minhas percepções por lugares que me marcaram, com o que encontrei naquelas páginas envelhecidas – e que assim ataria o meu percurso com o de uma pessoa desconhecida que assinava com uma abreviatura. Acreditava que assim reforçaria as minhas insistentes associações entre caminhos reais e a ideia ampla de caminho – enquanto figura de linguagem – para entrelaçar memórias e a percepção da passagem do tempo, como uma forma de me aproximar dessa matéria essencial de tudo.

Eu fazia aqueles rodeios por meio da escrita com a intenção de expor aspectos abstratos do meu processo de criação em gravura, que vão além dos procedimentos técnicos e das circunstâncias históricas desse trabalho, em mais uma tentativa de alcançar com as palavras algo que acontece durante essa prática que não pode ser apreendido nem com a mais atenta contemplação das estampas finalizadas. Não lembro de ter percebido, enquanto escrevia, o evidente contraste entre a imaginação daquela criança no começo do século vinte, projetando os avanços tecnológicos dos longínquos anos 2000, com as motivações de um incauto gravador em plena década de 2020, utilizando uma técnica do século dezessete.

## 6 - Meandros

*Num sonho vi tigres de um azul que jamais havia visto e para o qual não encontrei a palavra justa. Sei que ele era quase negro, mas essa circunstância não basta para imaginar o tom.*

– Jorge Luis Borges, *Tigres azuis*

### 6.1 - Uma noite

A *Hylocereus undatus* plantada em um vaso no quintal teve sua primeira floração justamente na noite de trinta e um de dezembro, ocorrência que não seria observada com indiferença por mim, especialmente naquele período em que eu passava por uma crescente propensão à apofenia (designação para a percepção enviesada com tendência a estabelecer conexões entre acontecimentos aleatórios, a tirar conclusões de dados inconclusivos). O ciclo curto e vistoso da abertura da flor da pitaia é um fenômeno que dura uma noite, e acompanhá-lo em concomitância com a passagem do ano intensificou a minha impressão de que estava diante de algo extraordinário – não que a excitação com o evento tenha me levado a implicá-lo em qualquer coisa de sobrenatural ou a confundi-lo com algo além do que de fato era: uma flor de pitaia em sua eclosão noturna, seguindo o que se espera dessa exuberante florescência, em uma simples coincidência com a última data no calendário.

Nas primeiras horas da manhã do ano que se iniciava, a rainha-da-noite já perdia seu viço. Enquanto emurchecia, atraía um contingente de abelhas guaxupé em busca de seu pólen e de seu néctar, em uma movimentação oportuna para o louva-a-deus que então se estabeleceu sobre aquela flor, de prontidão ao longo do seu processo de fechamento, garantindo uma farta alimentação com a caça desses insetos polinizadores. Esse segundo ato do espetáculo que ocorreu no quintal, se estendendo por primeiro de janeiro – apresentando uma continuada carnificina à luz do dia – foi surpreendente e me pareceu ainda mais raro, com uma dramaticidade épica, mesmo podendo imaginar o quão corriqueiro seria tudo aquilo para quem lida com o cultivo da planta. Sem ter presenciado anteriormente a florada dessa espécie exótica de cacto, o que eu sabia sobre o assunto era mínimo, provavelmente o que é de conhecimento geral e mais relacionado ao seu ápice noturno, por conta de seu apelo visual.

Não me lembrava de qualquer contato significativo com alguma literatura a esse respeito, mas conseguia quase que enxergar na memória uma antiga estampa inglesa, colorida, com o desabrochar da *Hylocereus undatus* como tema. Tentando recordar mais detalhes, criei uma certeza vacilante de que se trataria de uma gravura de tradução (reproduzindo uma pintura), uma *mezotinta* que originalmente faria parte de alguma publicação científica sobre botânica (fig. 8). Era de se presumir que eu tivesse visto essa imagem em um contexto da história da gravura, dado meu envolvimento com esse meio e a minha fixação na referida técnica – concentrando a minha prática como gravador na maneira-negra, ainda que em circunstâncias muito diferentes das que levaram o autor daquela ilustração a usar esse procedimento em sua produção, séculos antes.



*The Flower by Reinagle, Moon-light by Potter.*

*The Night-Blowing Cereus.*

*Dankerton sculp.*

*London, Published May 20 1807, by D. Thornton.*

Figura 8 – *The night-blowing cereus*, água-tinta e mezzotinta colorida manualmente, atribuída a Philip Reinagle, publicada por Dr. Robert John Thornton em *The temple of flora*, Londres, 1807. Fonte: domínio público.

## 6.2 - Uns cadernos

Fotografei aquele episódio da floração da pitaia com afinco (fig. 9), como se eu estivesse encarregado de documentar o que testemunhava, sendo que de praxe me contentaria tranquilamente com a simples observação do que era novo para mim. Nessa época em que a minha prática em gravura ficou suspensa, criei o hábito de fazer registros, pela casa e pelo bairro, de objetos, cenas ou lugares que associava, de algum modo, aos assuntos com os quais trabalho ao gravar as imagens no cobre.

Comecei sem pensar a respeito, não havia objetivo, eu não pretendia começar a usar referências fotográficas para gravar e eu não tinha ideia se faria qualquer coisa com aquele material no futuro, mas tive a intuição de que poderia me servir dele para desenvolver algum artifício que explicitasse parte do que é invisível nas gravuras que faço – aquilo que invade esse processo de criação sem ficar exposto nas imagens impressas.

Gostaria de conseguir transmitir isso que me ocorre durante a prática da gravura, que é estimulado através de seu exercício constante e a torna cada vez mais instigante. São momentos em que o trabalho acaba me levando a encontrar coisas que eu não procurava (ou que eu não sabia que estivesse procurando). Posso estar trabalhando motivado por uma ideia, com a intenção de criar uma determinada imagem, e ser surpreendido pelo processo, que provoca o surgimento de outra coisa que me ficou marcada na memória. Como algo que aparenta não se encaixar em um



Figura 9 – O louva-a-deus na pitaia.

sonho, mas que com algum esforço pode-se recuperar a origem, levando ao entendimento do que estava vagando pelo pensamento, incógnito.

Ao atribuir um propósito para aquelas fotografias – ainda que duvidoso sob diversos aspectos – incrementei o cacoete adquirido, passando a registrar qualquer coisa que me chamasse atenção (fig. 10a-c), mesmo que às vezes com certa displicência, também em vídeos e até com esparsos desenhos de observação. Essa movimentação para fazer os registros do que me saltasse à vista teve alguns desdobramentos. Parte desses caminhos desembocou em algo que posso apresentar como um trabalho finalizado, uma coisa pronta, enquanto o restante ficou para trás sem uma conclusão.

As próprias fotografias acabaram não sendo utilizadas diretamente em nada do que se concretizou, mas o período em que me dediquei a elas foi o ponto de partida para essa série de novos desvios, o que não é desprezível. Quando reexaminava esses arquivos me percebia em um jogo, selecionando imagens e as reagrupando, organizando álbuns de fotografias (fig. 11a-l) sem uma cronologia ou um tema bem definido – aproximando as imagens ao identificar um elemento em comum, uma similaridade visual, um detalhe qualquer que me sugeria uma conexão. Era mais uma manifestação da minha então aflorada inclinação a uma apologia das coincidências.

Junto aos cadernos que desengavetei procurando onde faria os desenhos de observação estava a pasta da *Pancreto materiais de construção S.A.*, com as três cartas (KISSELEVSKY, 1980) e o relato do sonho (SHURAVEL, 1978), de que me apossei muito antes e já não se encontravam mais tão presentes em meu pensamento. No único desses cadernos de desenho que havia sido usado, consta um rabisco rápido que fiz imaginando o monstro da igreja do sonho (fig. 12), assim que o li pela primeira vez. As datas marcadas na primeira e na última página desse caderno, com um intervalo de quase dez anos, são uma indicação de que não tenho o costume de carregar cadernos para desenhar por onde vou. A nova tentativa de incluir essa prática na rotina foi um fiasco – os desenhos de observação que realizei são insignificantes – mas o simples fato de ter resgatado esses cadernos me abriu novas direções.

Quanto aos vídeos, ainda com esse objetivo nebuloso de criar uma indefinida representação do que me passa internamente ao fazer gravura, idealizei uma possibilidade de edição que me entusiasmou a reunir esse tipo de registro. Além do que filmava no dia a dia, também em oportunidades em que estive afastado do cotidiano, de preferência em meio à natureza, aproveitava para conseguir mais imagens em movimento – e por vezes voltava com alguns minutos de vídeo e qualquer outra coisa (uma planta, um objeto perdido) que julgava poder usar de alguma forma, mesmo que não soubesse qual.

Em uma dessas breves incursões, perambulava pelos arredores de Aragoiânia quando encontrei a ossada completa de um boi – já completamente seca, livre de vestígios putrescentes – e recebi esse achado como se o fragmento de osso que eu havia desenterrado anos antes, em outro lugar, tivesse se multiplicado à maneira dos *tigres azuis* do conto de Borges (2011, p. 72-85). O protagonista dessa narrativa, fascinado por tigres, viaja à uma aldeia remota na Índia seguindo

a informação de que lá poderia encontrar uma variação desses grandes felinos com a pele nessa cor improvável, mas descobre que os habitantes locais se referem como tigres azuis à umas pequenas pedras das quais não se pode fazer cálculos, pois a cada vez que são agrupadas ou separadas ampliam ou reduzem em número se furtando às leis da aritmética, contrariando qualquer lógica – uma intolerável experiência de desconexão com a ordem que resulta no questionamento da razão.

Relendo a história fantástica, concluí que aquela minha impressão absurda tampouco estaria de acordo com as regras fantasiosas da peça de ficção: os experimentos do personagem com as *pedras que engendram* demonstram que uma delas isolada conservaria sua condição unitária, não sendo capaz de se multiplicar ou desaparecer, e o que semeou aquele meu devaneio foi um único pedaço de osso que estava guardado entre outras quinquilharias. Mesmo assim poderia tecer associações entre o conto de Borges e essas circunstâncias que me suscitaram a sua lembrança, mas para manter a objetividade deste relato vou me ater à sua menção e seguir com a crônica daqueles meus registros e do que foi feito a partir deles.

Preparando viagem para uma área de mata em Pirenópolis, transformei o passeio de alguns dias em uma expedição voltada para a captação de cenas do ambiente. Pouco antes de chegar ao destino, passando pela cidade, paramos em frente a um cinema da década de 1920 para olhar sua fachada em estilo art déco. As portas e janelas em blindex não escondiam que haviam sido feitas alterações à edificação, mas pouco se enxergava através daqueles vidros. Não entendia se parte da cobertura do telhado rente à fachada teria sido retirada ou se estaria danificada, mas a esparsa iluminação solar que alcançava o interior da construção através desse vão pouco contribuí para diminuir a escuridão desse espaço, que contrastava com a intensa claridade do dia no exterior. Podia entrever, apesar dos reflexos, junto aos vidros pelo lado de dentro, uma vegetação a que o entorno sombrio me fazia imaginar estar tomando o cinema. Aquelas folhas vistosas não pareciam estar lá como ornamentos nem se assemelhavam ao mato rústico que se espalharia por uma casa abandonada, e com a escuridão estimulando a fantasia imaginei aquele espaço contendo um ambiente natural noturno, como um ecossistema encapsulado e alheio ao tempo.

Suspeitei com alguma ironia de que essa estranha visão, quase fantasmagórica e induzida por um cinema, poderia ser interpretada como um presságio por alguém que admite superstições, considerando para onde eu estava indo e o objetivo traçado. Obviamente essa ponderação leviana só despertou por força da minha propensão à exaltação do acaso; eu não atribuiria nada de premonitório ao incidente, que não teve qualquer relação com a minha decisão, logo ao voltar de viagem, de desistir daqueles vídeos.

Na montagem que eu havia idealizado, esses registros se alternariam com outros vídeos em que documentaria o meu processo de trabalho, gravando e imprimindo matrizes; a edição iria sugerir uma narrativa através de associações – como naquele jogo em que eu organizava os álbuns de fotografias – entre as imagens das gravuras sendo criadas e as que simulam o olhar para o exterior. Constatei com atraso a debilidade evidente dessa proposição, que não atenderia





**Figura 10** – Alguns registros: [a] teia de aranha na Serra dos Pireneus; [b] curicaca e garça em Aragoiânia; [c] lixo pela vizinhança em Goiânia.

aos meus anseios como uma representação audiovisual do que me passa internamente ao fazer gravura. Do mesmo modo em que antes, com mais presteza, notei a artificialidade (enquanto tradução da mesma percepção individual) em outra ideia que me mobilizou, de estruturar caixas expositoras, molduras expandidas ou vitrines, que congregariam uma estampa e a sua matriz com quaisquer outras coisas, como um daqueles ossos que recolhi em Aragoiânia.

A gravura é suficiente. Apresentar uma estampa com outras imagens ou objetos não iria recuperar o processo que a originou, e a interferência ruidosa poderia sobrepor-se ao que é mais importante. Assim não alcançaria aquilo que se perdeu, o que fica apenas com quem vivenciou o trabalho de gravar, e ainda estaria soterrando em uma parafernália o seu resultado, dificultando o acesso ao que em si está explícito, disponível à apreciação. Essa hipótese me remete ao comentário de um escritor sobre a impossibilidade de se atingir a verdade através das palavras:

A língua é inútil quando se trata de falar a verdade, de comunicar alguma coisa, porque permite àquele que escreve apenas uma aproximação, sempre e somente uma desesperada – e, por isso mesmo, duvidosa – aproximação em relação ao objeto, só refletindo o autêntico falso, o terrivelmente distorcido; por mais que escritor se empenhe, as palavras deitam tudo abaixo, tiram tudo do lugar, transformando em mentira a verdade absoluta posta no papel. (BERNHARD, 2006, p. 464)

Não sou capaz de me opor à afirmação de Thomas Bernhard, ainda que desconheça um meio que permita comunicar as experiências individuais com maior completude e aproximação da realidade do que a escrita. De qualquer forma, quando consegui reaver as ferramentas e a prensa, tendo novamente uma oficina calcográfica à disposição, perdi o interesse pela elaboração daqueles simulacros do processo de criação, retomando afinal a prática da gravura.

Cheguei a produzir um vídeo mostrando o desenvolvimento dos trabalhos sobre uma matriz, me restringindo à documentação dos procedimentos, ao que é visível no processo, sem apelar para extravagâncias audiovisuais. Perfurando um fêmur daquela ossada, fiz um suporte para ferramentas que, apesar de ser um objeto visualmente interessante ao acomodar os instrumentos de trabalho, em uso se mostrou disfuncional (fig. 13a-e). Partindo de um decalque daquele antigo rabisco do monstro do sonho, sobre um caderno idêntico ainda sem uso, comecei uma sequência de monotipias (figs. 14a-h e 29) em que o desenho vai se alterando indefinidamente. Um caderno menor, de uns dez por quinze centímetros, também vazio, se transformou em uma compilação de gravuras que fiz ao longo do tempo, desde que comecei até as que imprimi nesse retorno ao ofício: reúne muitas provas de estado (fig. 15a-d), algumas provas únicas de trabalhos abandonados e impressões com qualquer defeito pontual – a maior parte dessas estampas em retalhos, para se adequarem ao formato do suporte em que foram coladas, seguindo uma sequência não cronológica.

A narrativa que se formou quase que de improviso pelas páginas desse caderno (fig. 16a-r), com a intercalação dos trabalhos transfigurados, me faz retomar aqueles caminhos que ficaram para trás, sem uma conclusão. Alguns deles, rejeitados sem demora, agora me parecem mais relevantes do que outros pelos quais percorri insistentemente, desembocando em qualquer final insípido.















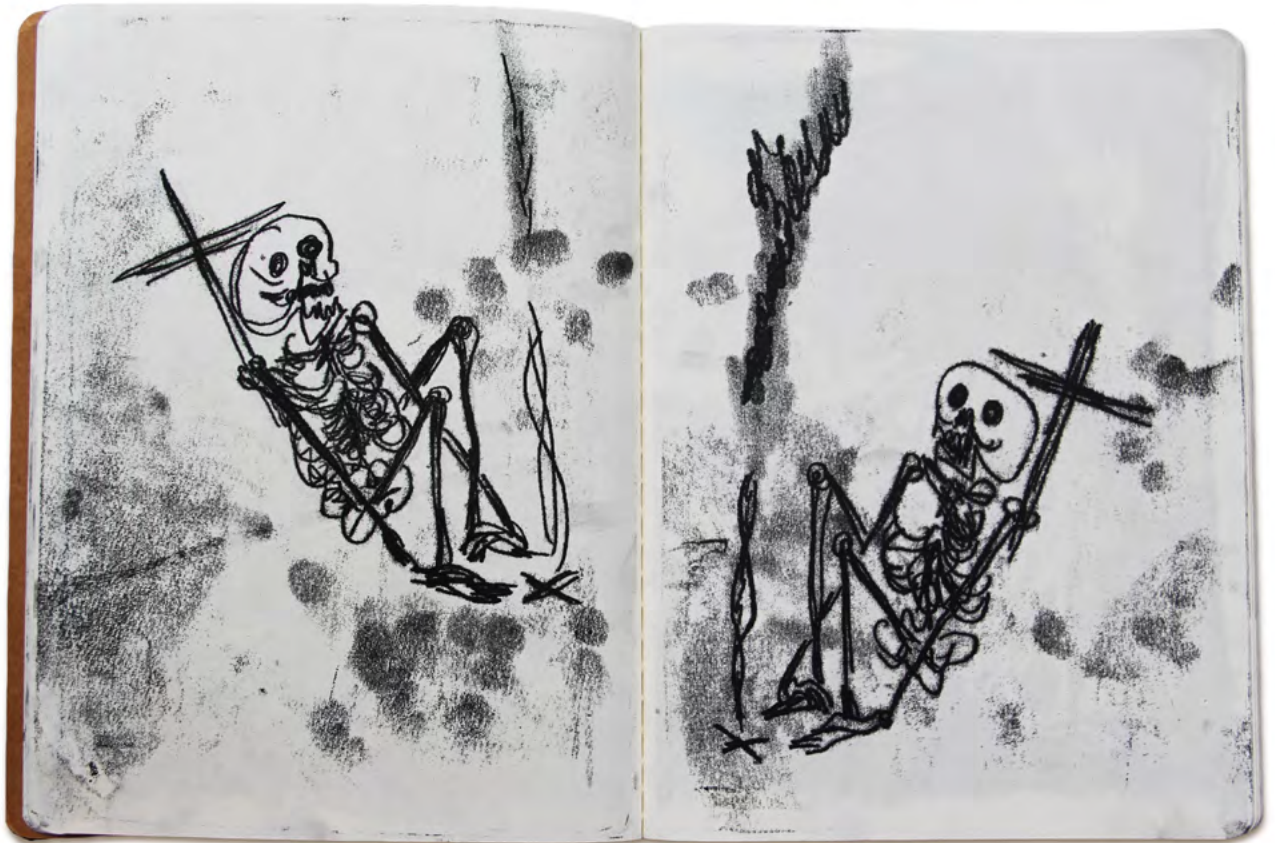
**Figura 11** – Um álbum de fotografias: [a] detalhe do primeiro registro da série; [b] aranha sobre o portão de casa em Goiânia; [c] fachada com fissura em São Simão; [d] gárgula em São Simão; [e] cinema em Pirenópolis; [f] ornamento de praça em São Simão; [g] dragão de pedra em São Simão; [h] detalhe do portão da Residência Grassmann; [i] urubu e garça na vizinhança em Goiânia; [j] crepúsculo na Serra dos Pirineus; [k] cena noturna em São Simão; [l] flor de pitaia no quintal de casa em Goiânia.



Figura 12 – *O monstro do sonho*, desenho a lápis em caderno.



Figura 13 – O suporte para ferramentas.





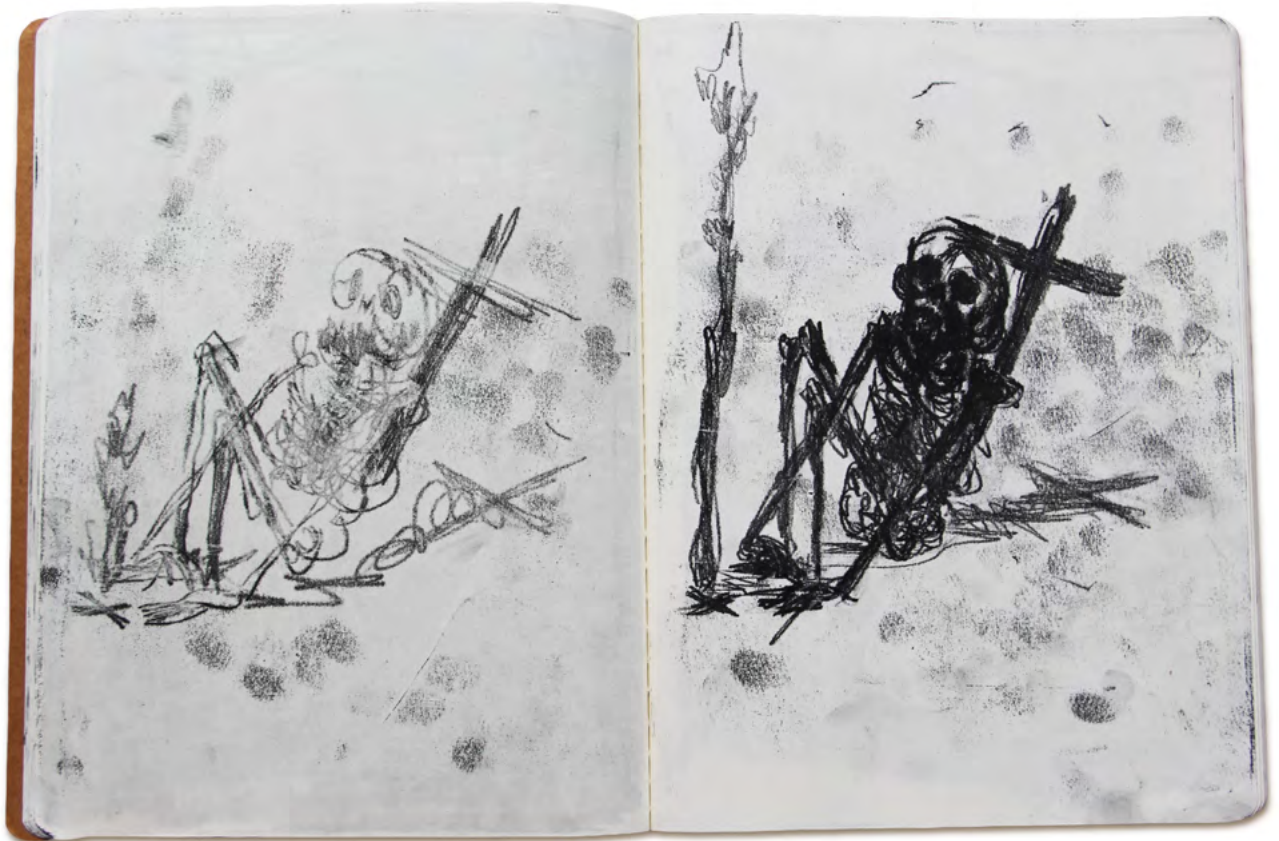
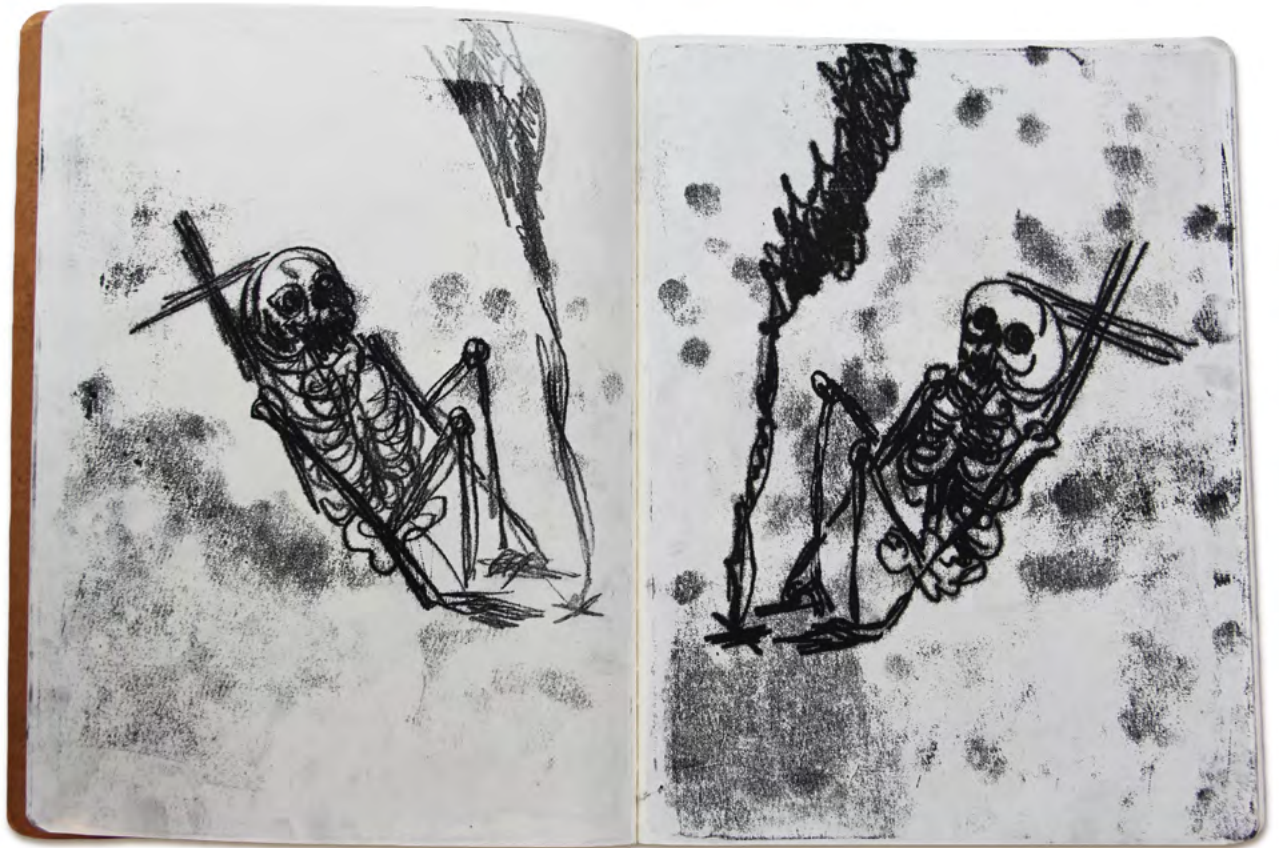


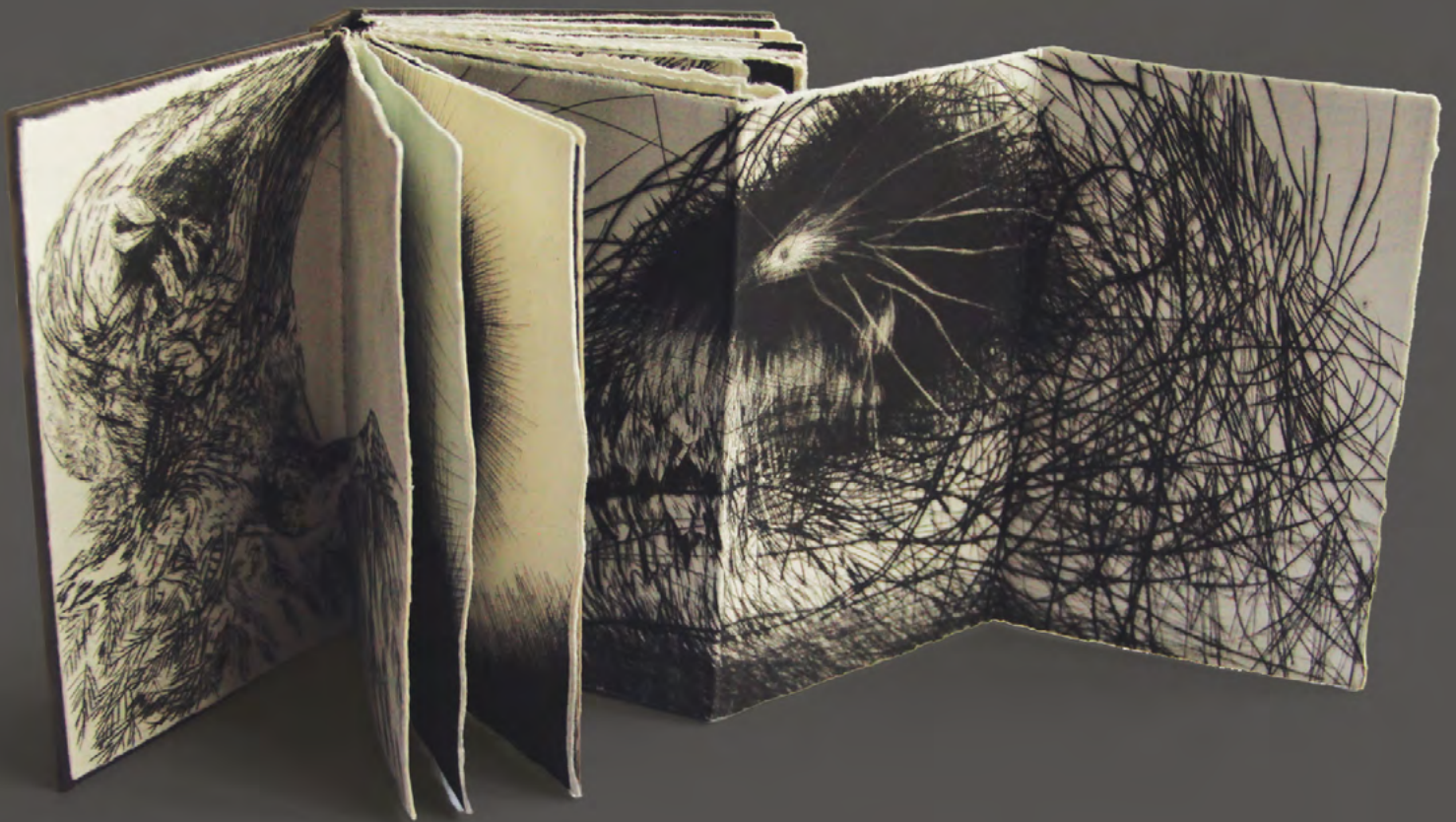


Figura 14 – Caderno de monotipias (19 x 25 cm).



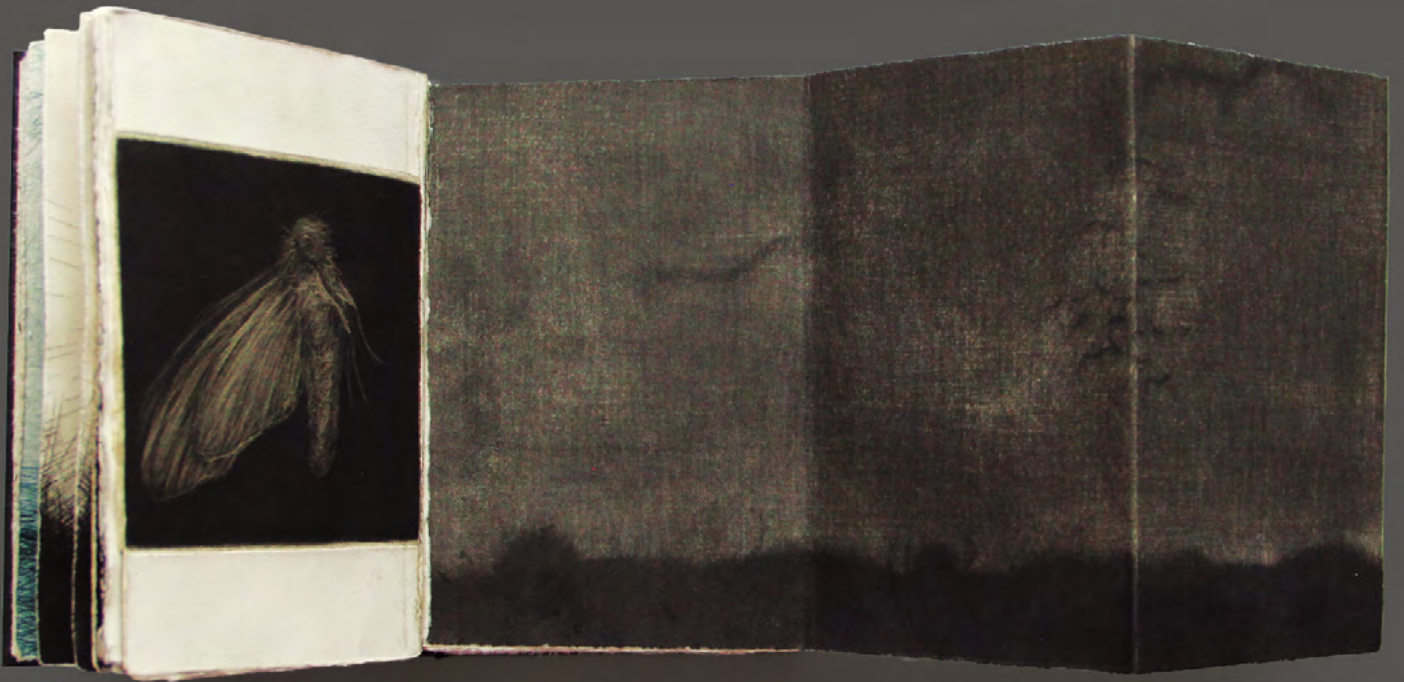


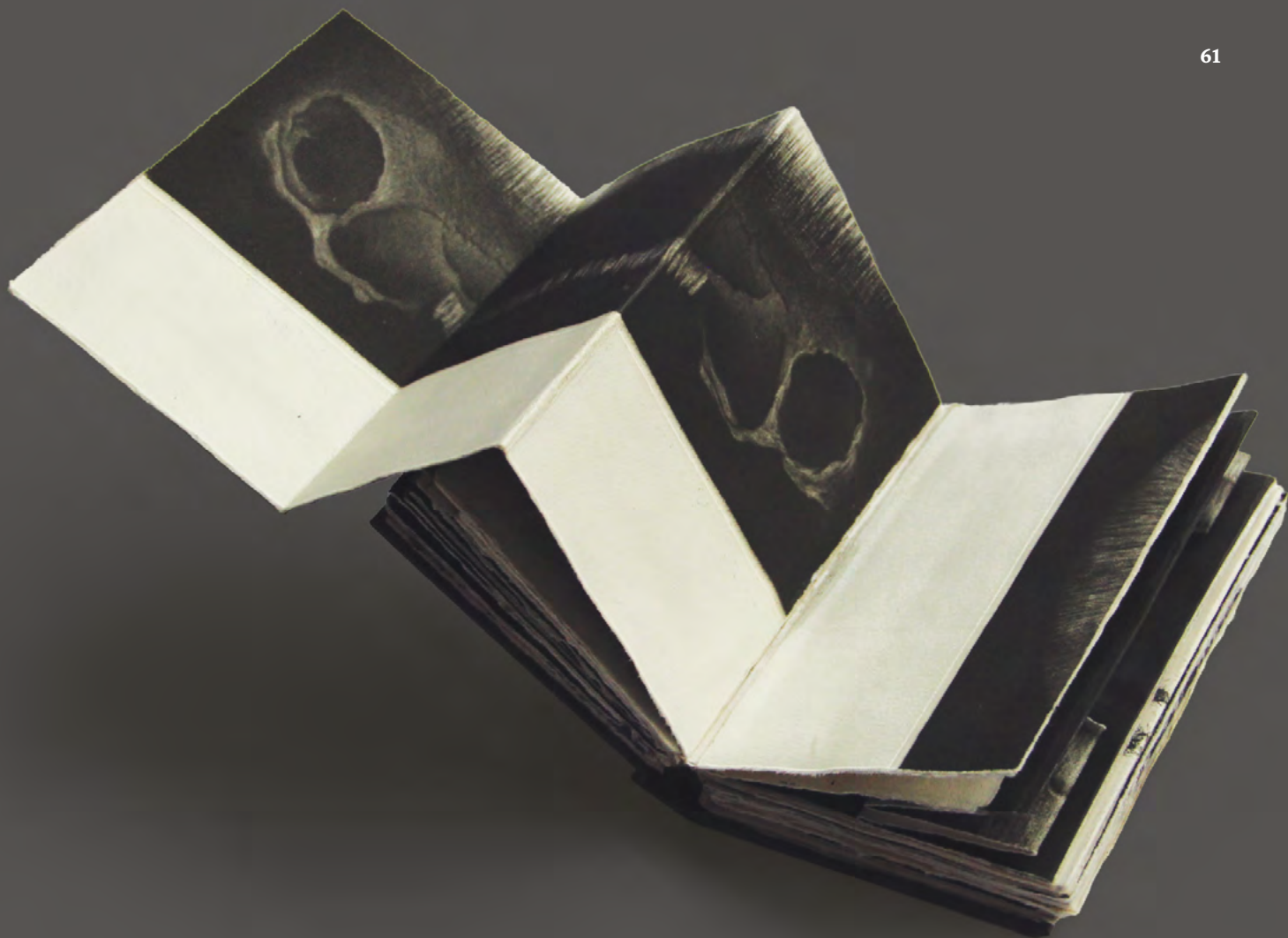
**Figura 15** – Algumas provas de estado: [a] duas maneiras-negras gravadas em matrizes feitas a partir de moedas (inacabadas, estado de 2023); [b] P.E. I/III de *Vereda* (maneira-negra, 2023, matriz de 30 x 40 cm); [c] estágio da transformação da matriz de *Vereda* antes de se tornar *Charco*, prova única com essa figura central que foi apagada sem ser concluída; [d] estado inicial de trabalho em maneira-negra e buril sobre matriz já gravada, transformando *Templo*, de 2020, com interferência adicional de impressão em tipos móveis (inacabada, estado de 2025, matriz de 19,5 x 10 cm);

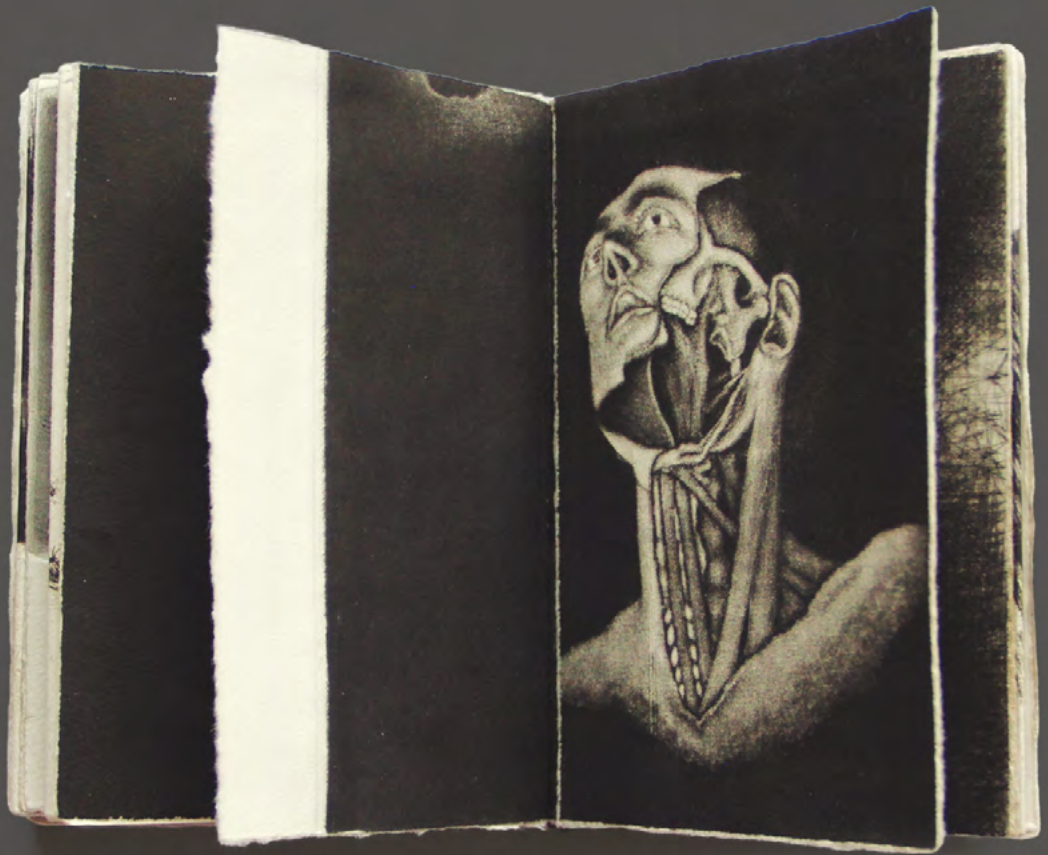
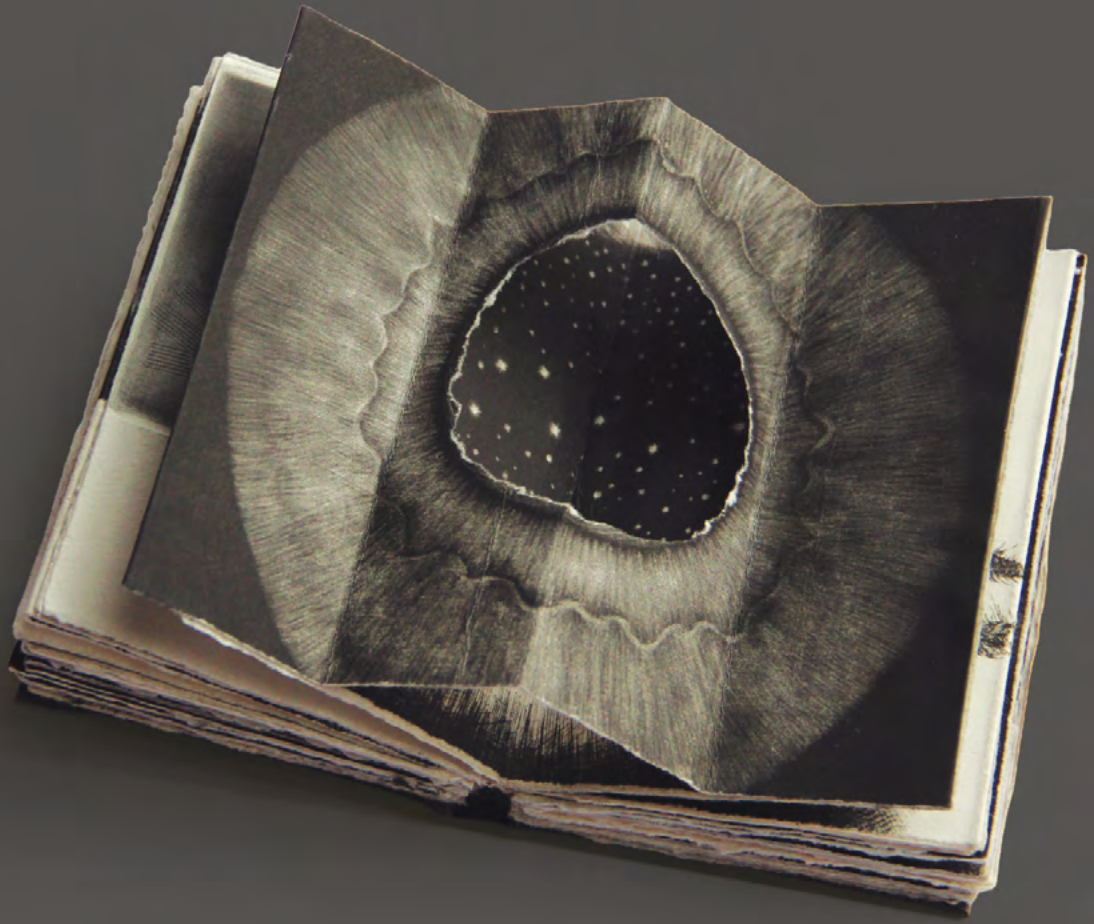


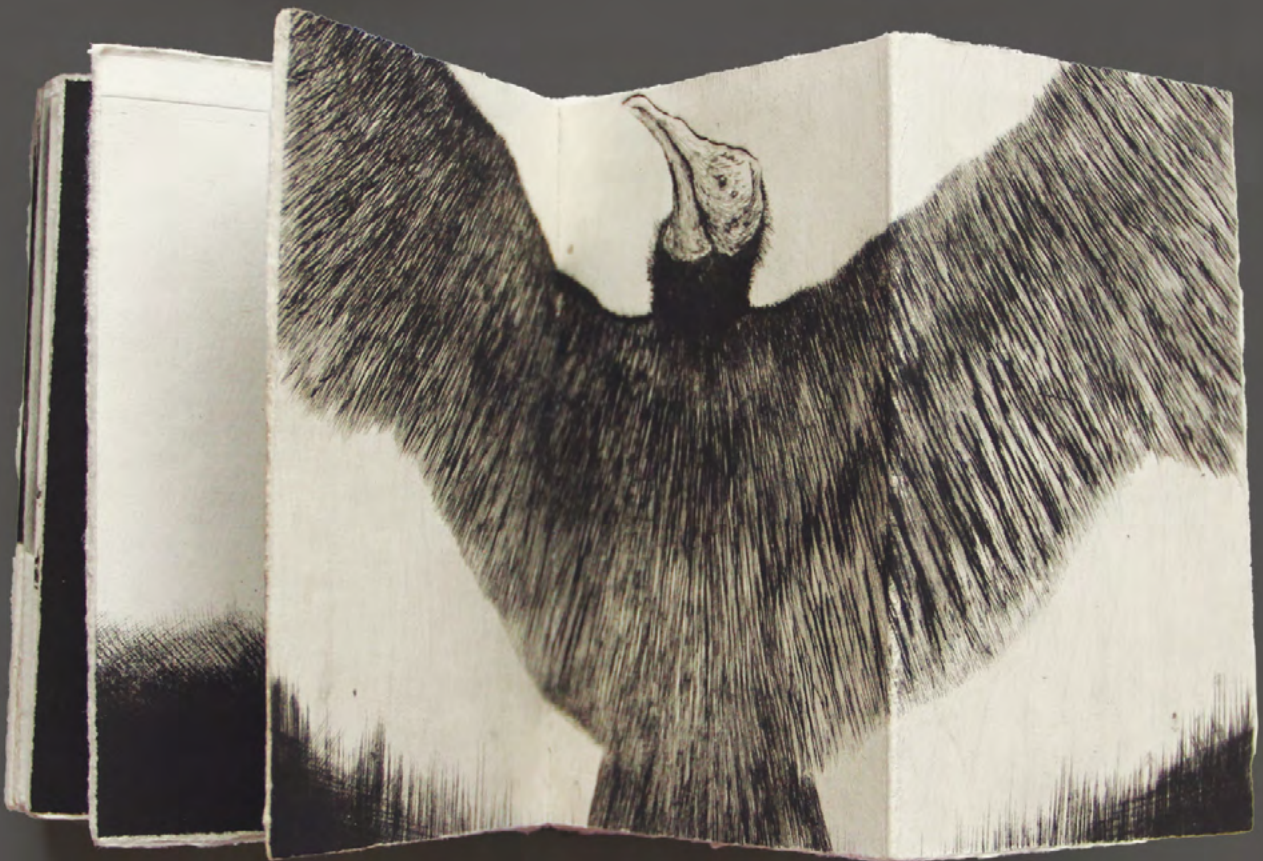














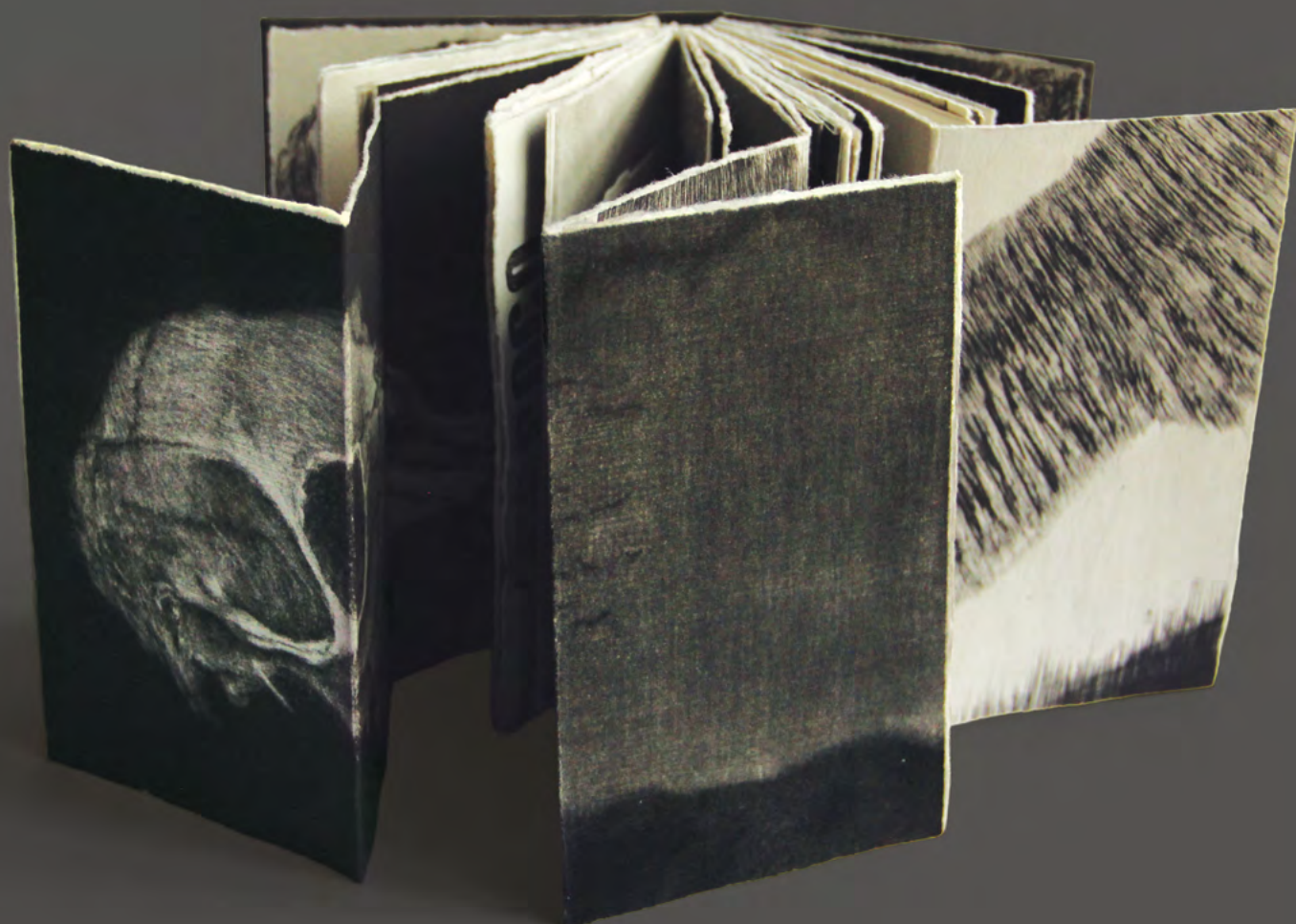
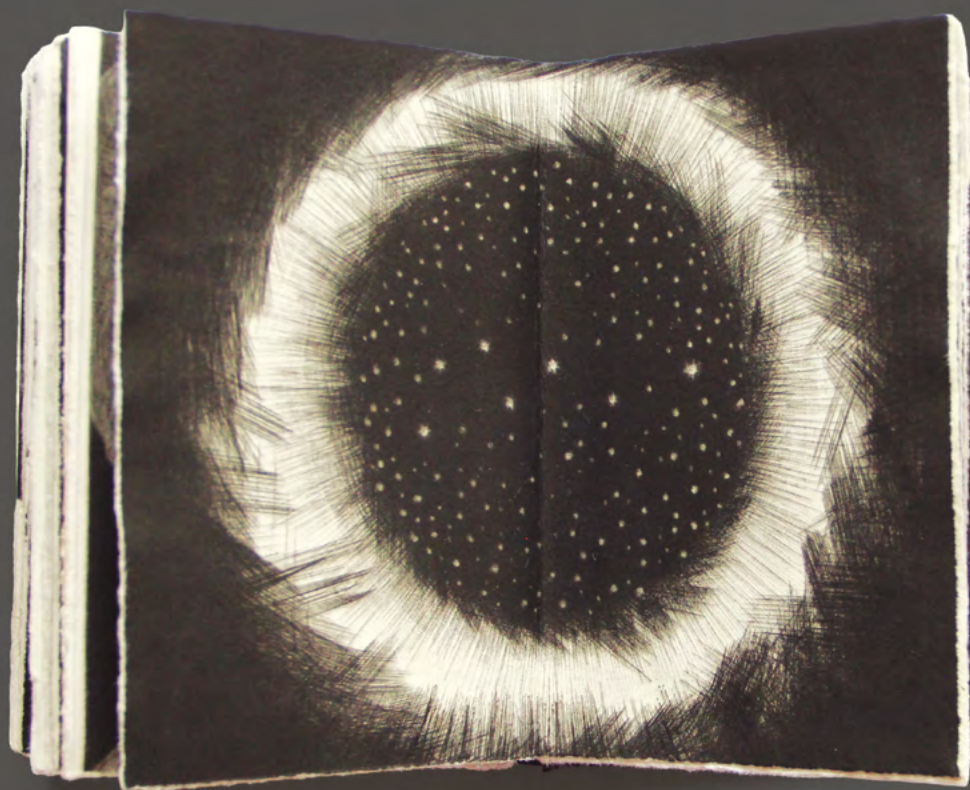


Figura 16 – Um caderno (10,5 x 15,8 cm).

### 6.3 - Todas as coisas

A coisa pronta é um instante – é o que posso apresentar de um processo de constantes associações e transformações, tão importante quanto os resultados e deles indissociável. É evidente: o ofício do gravador tem como finalidade a criação de imagens, fazer *uma gravura* é trabalhar em uma matriz para produzir uma imagem impressa, *fazer gravura* é se dedicar a esta prática continuamente.

Este processo contínuo – não linear, mas contínuo – acontece pelo trabalho manual, físico, se relacionando dialogicamente com o pensamento. Cada gravura é imagem composta por marcas, elaborada através da transformação da matéria – a placa de cobre, a tinta, o papel – com uso das mãos, das ferramentas, da prensa. É um instante, mas não é instantânea; não é idealizada e criada por meio de aparelhos eletrônicos para ser vista em uma tela luminosa<sup>1</sup>. É imagem, mas é coisa.

O processo pode até continuar enquanto a mão descansa, mas é no decorrer da feitura, durante a interação física, que o pensamento se torna efetivo, se materializando e se transformando. Em alguns momentos, quando a coisa vai bem, a sucessão de intenções e ações é conduzida de maneira quase instintiva, se sobrepondo ao expediente racional e controlado. Os gestos não são sempre cautelosos, assim como nem sempre são esperadas respostas predeterminadas dos materiais às interferências. As percepções sobre o que acontece vão modificando o curso do pensamento, que não fica limitado à execução do trabalho: pode ser contagiado por qualquer coisa.

Posso me lançar à prática tendo como princípio que incertezas permeiam todo o processo, mas a técnica traz uma estrutura específica nas marcas das ferramentas na matriz de cobre, que são do que se constituem as imagens (em sua transposição para o papel através da impressão com a tinta preta) e levam à determinadas características visuais. Da mesma forma, mesmo que inicie ainda sem saber que figura desejo gravar, o trabalho me induz a acessar internamente um certo conjunto de elementos, de combinações de coisas e de associações poéticas – como que uma coleção que venho compondo involuntariamente em pensamento, não sei dizer desde quando.

Ao fim, o que persiste como assunto nas gravuras é a visão sobre a condição humana que determina meu olhar sobre todas as coisas. Esse assunto fundamental que – é inevitável – me acompanha e se repete por todo o percurso, compreende também o próprio processo, mesmo que através de analogias com o modo como se desdobra e com as especificidades da técnica. Uma coisa contém e é contida pela outra. A gravura pronta e apresentada, a estampa publicada, carrega em si todas essas relações ao mesmo tempo que se desprende delas. A imagem pode significar tudo – ou nada, ou qualquer coisa – de acordo com a percepção de quem a observa, vinculada à sua experiência individual.

<sup>1</sup> Apontar tais distinções entre a imagem gravada e a imagem digital não implica em renegar a segunda ou, o que seria uma contradição crassa considerando a história da gravura, rejeitar que as primeiras sejam reproduzidas por meios digitais.

Mesmo impregnado na imagem, o que foi o processo de criação da gravura tem apenas uma parte ínfima acessível para quem a vê, através da mera apreciação. É por meio da escrita que se torna possível, ainda que com consideráveis ressalvas, compartilhar a minha experiência da prática como gravador em sua acepção mais ampla. Mais do que isso, escrever exige uma articulação do pensamento que põe à prova as reflexões que podem ocorrer de forma menos precisa em outras situações. Na elaboração da escrita, assim como da gravura, ficam expostas falhas e limitações do autor – seja na técnica, no caráter, na formação ou no que for – que pode então escolher como lidar com elas, caso as perceba.

A gravura só acontece de fato pela interação física, com as marcas na matriz, como o processo de criação do texto só se efetiva com as palavras escritas, em uma construção que também vai se transformando durante o trabalho, a despeito do quanto pode ter sido idealizado previamente, na imaginação. A gravura é resultado do trabalho manual se relacionando com um encadeamento de intenções, pensamentos e sensações que é intangível, volátil: ocorre apenas no ato de gravar, em um tempo muito próprio, que não pode ser alcançado depois, em sua complexidade, nem mesmo pela memória.

A escrita é o meio que possibilita a partilha de experiências únicas quase na profundidade de quem as vivenciou. O leitor pode acompanhar o autor na imersão que teve ao elaborar o texto, de acordo com as limitações da linguagem, da capacidade de quem escreve, do repertório de quem lê. Para atingir o mais próximo da verdade do que se está tentando capturar com as palavras, pode ser necessário estar a um passo da mentira. No caso dessa escrita sobre minha prática em gravura, não se trata de partir para a ficção, mas de ter em mente essa zona cinzenta que envolve todo o processo, com suas indefinições, incertezas e contradições, evitando uma objetividade tosca e redutora.

Ao escrever sobre essa experiência elaborando uma reconstrução do que aconteceu, como não é possível alcançar mais do que uma aproximação do que foi a realidade, para não cair em simplificações grosseiras, é preciso lançar mão de certa ambiguidade, considerar nuances na linguagem que possam comportar parte do que é indizível no processo. Reflexões sobre a prática em uma perspectiva mais abrangente, ponderações sobre motivações gerais e constatações sobre os vínculos e associações que permeiam o conjunto do trabalho podem ir se atualizando constantemente, e são também formulações desenvolvidas após o fato, não um programa que foi seguido durante a criação das gravuras.

Os dois processos distintos, a criação da gravura e da escrita, não acontecem sem modificar quem se ocupa delas buscando incutir sentido no mundo, em todas as coisas, mesmo sabendo que os resultados encontrados serão sempre ilusórios. Ao escrever sobre gravar, as duas atividades se misturam, se influenciam, se transformam. Decididamente opaco, esse olhar para trás através da escrita permite vislumbrar alguns caminhos para os próximos passos, sem um excesso de nitidez que, além de demasiadamente artificial, poderia encerrar o processo: uma visão com uma clareza determinante, definidora e definitiva apagaria qualquer anseio por continuar o percurso.

## 7 - Continuum

*Bem sabiam os árduos alunos de Pitágoras:  
os astros e os homens regressam ciclicamente;  
irrevogáveis átomos reparão a urgente  
Afrodite de ouro, os tebanos, as ágoras.  
(...)*

*Não sei se voltaremos em um ciclo segundo  
como voltam as cifras de uma fração periódica;  
sei, porém que uma obscura rotação pitagórica  
noite após noite me leva até um lugar do mundo*

*que fica nos subúrbios. Uma esquina remota  
que pode estar no Norte, no Sul ou no Oeste,  
mas em que vejo sempre um muro azul-celeste,  
uma figueira sombria e uma calçada rota.  
(...)*

*Volta a noite côncava que entendeu Anaxágoras;  
volta-me à carne humana a eternidade constante  
e a lembrança – o projeto? – de um poema incessante:  
“Bem sabiam os árduos alunos de Pitágoras...”*

– Jorge Luis Borges, *A noite cíclica*

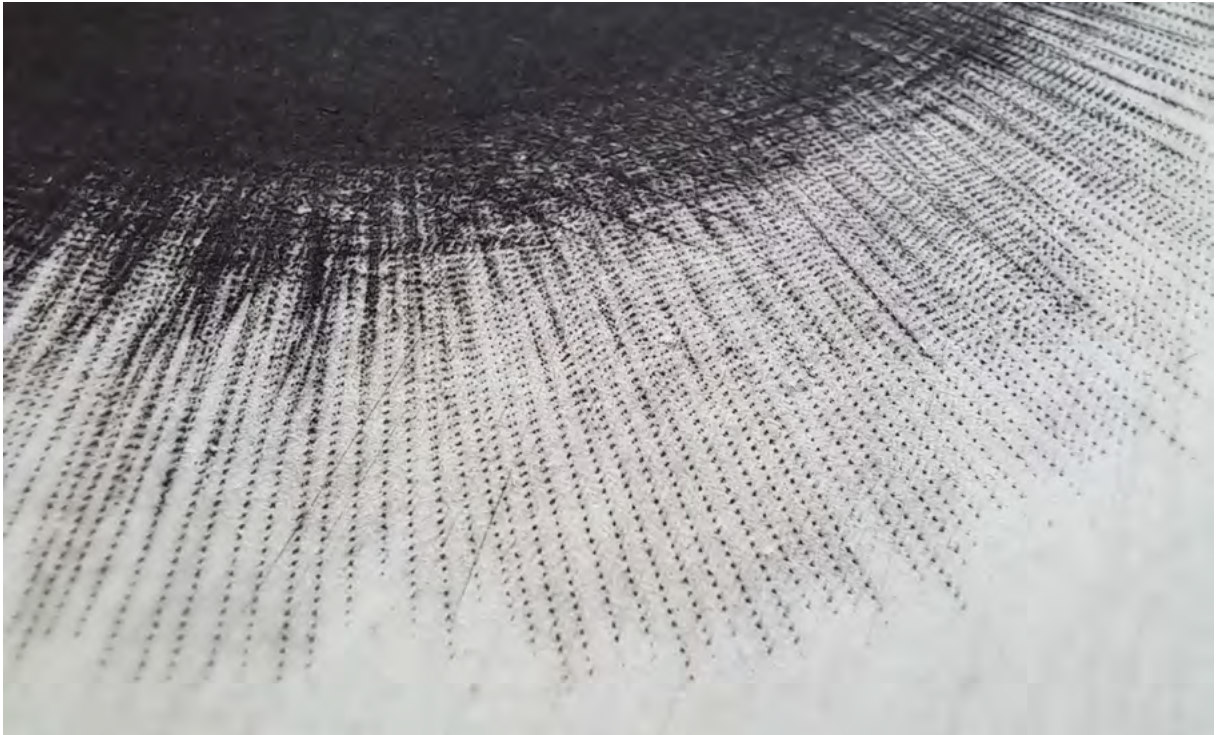
Anos após ter feito *Esplendor* (fig. 17), tendo enfim concluído a impressão de sua edição temporã, comecei a retrabalhar sobre a matriz dessa gravura. A figura central da imagem é um urubu de asas abertas. Acima dele está um sol negro, cingindo um crânio de boi. Sob o urubu, uma superfície negra como esse sol sugere o solo, e deste pretume se insinua um conjunto de ossos e dentes, em uma anatomia imaginária – uma reconfiguração do mesmo crânio que está envolto pelo sol, como que observado por diferentes ângulos concomitantemente. A composição se distribui em uma inexata simetria reflexiva, vertical.

O urubu foi gravado em ponta-seca, utilizando a ferramenta aguçada para rasgar linhas no cobre. As outras figuras que compõem a imagem foram gravadas em maneira-negra: as áreas de preto do sol e do solo se formaram com o uso do granidor (ou *berçô*) – as marcas dessa ferramenta (fig. 18) estão aparentes no limite desses espaços (os pequenos pontos alinhados em sequência, muito próximos, que despontam como os raios solares ou se projetam verticalmente do solo, se misturando com a parte inferior da figura do pássaro) –, e raspando e brunindo essas tramas fechadas de pontos, abrindo os cinzas e o branco, apareceram os ossos.

Resolvi que apagaria o urubu, a princípio mantendo a estrutura geral do restante da composição. Enquanto lidava com as linhas da ponta-seca, removendo os sulcos profundos no cobre com raspadores, brunidores e lixas, pensava no que gravaria sobre a região onde ainda resistia a figura que eu apagava (fig. 19a-e). Conseguindo que o urubu desaparecesse quase por completo da matriz, revertido à superfície espelhada, passei a transformar essa área em uma nova zona escura, com o granidor, para dela fazer surgir a nova figura central da gravura (fig. 20a-d). Então



Figura 17 – *Esplendor*, ponta-seca e maneira-negra, 2019.  
Papel: 39 x 53 cm, imagem: 30 x 40 cm.



**Figura 18** – As marcas da ferramenta.

clareei os ossos que permaneceram ao redor, intensificando os contrastes dessas figuras com os fundos que formam o sol e o solo.

No espaço escuro recém construído, fiz um horizonte com o contorno de uma paisagem (fig. 21a-b). Pensava nos locais por onde um curso d'água, ao passar pelo solo com determinadas características, dá origem a um refúgio encharcado em meio ao clima hostil. Logo acima do horizonte, ao centro da composição, paira uma lua quase nova, crescente ou minguante – talvez um eclipse.

De um ponto no espaço entre o eclipse e o horizonte abri um feixe de linhas claras – um regato, uma luz, um caminho ou qualquer coisa que o grafismo possa sugerir nesta composição – que divide a paisagem até o limite inferior da estampa, passando pelos ossos subterrâneos e formando um triângulo bastante alongado que pode indicar profundidade nesta imagem escura, que não tem muitas referências de perspectiva.

Notei que se destacavam na composição geral quatro formas circulares, dispostas em triângulos: o sol negro, o eclipse e as duas órbitas oculares da ossatura subterrânea. Reproduzindo a disposição destas formas, acrescentei entre o eclipse e o feixe de luz quatro minúsculos pontos brancos, como se a mesma cena se repetisse à uma distância imensurável (fig. 22a-b).

Enquanto abria na matriz brilhos de estrelas – nesta paisagem em que coexistem um sol ardente, a zona cinzenta do crepúsculo, a lua e uma noite profunda – marquei no céu a constelação de Ursa Maior, lembrando de uma carta que não foi endereçada a mim, com memórias alheias de realidades distantes, em que essa referência celeste é mencionada (KISSELEVSKY, 1980). A gravura estava pronta e a intitulei *Vereda*.

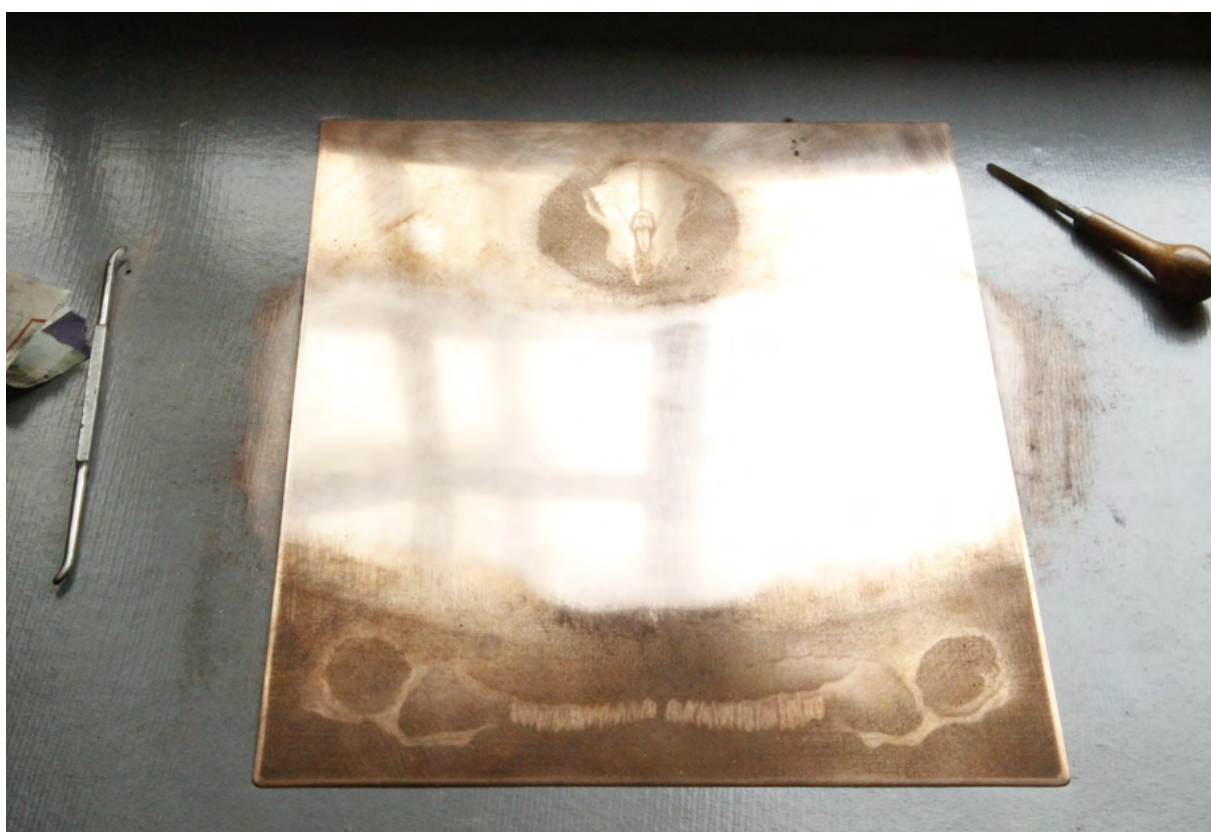
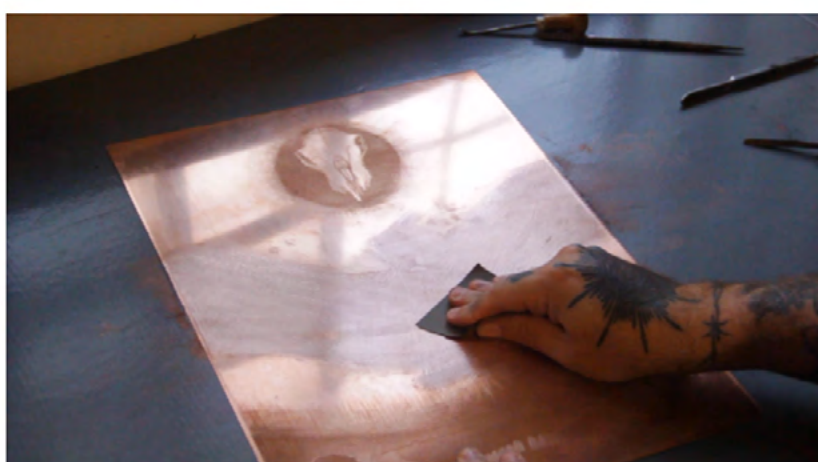
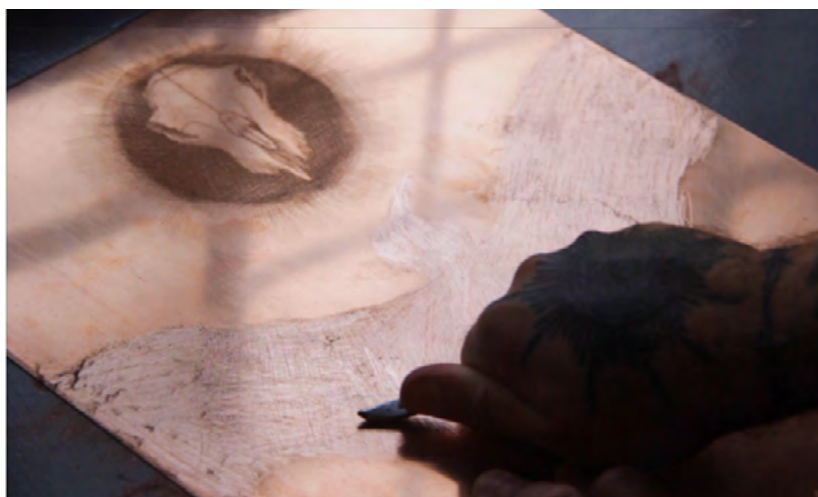


Figura 19 – Apagando o urubu.

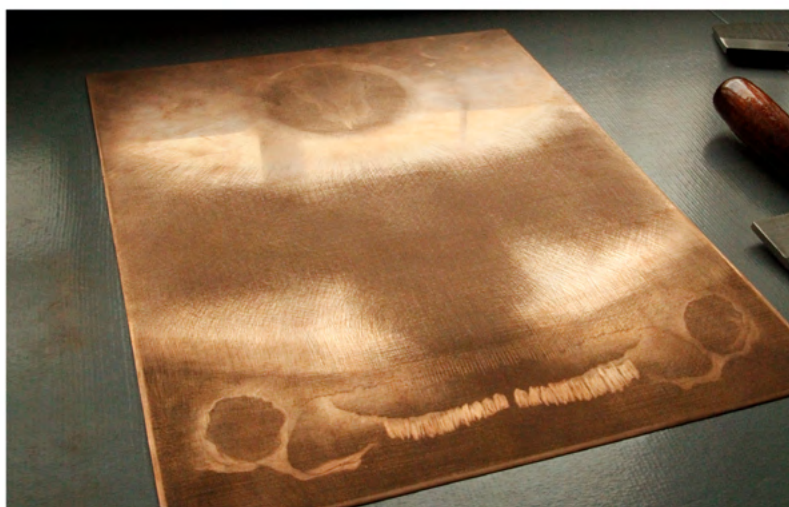
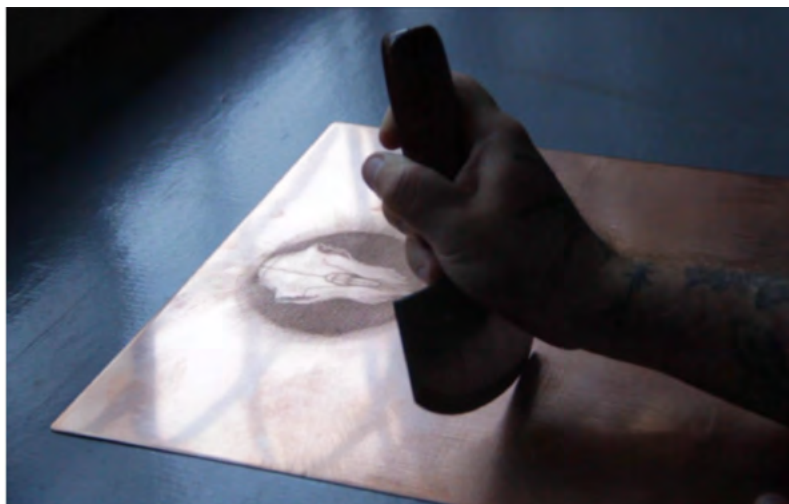


Figura 20 – Trabalhando com o granidor.



Figura 21 – Abrindo uma paisagem.

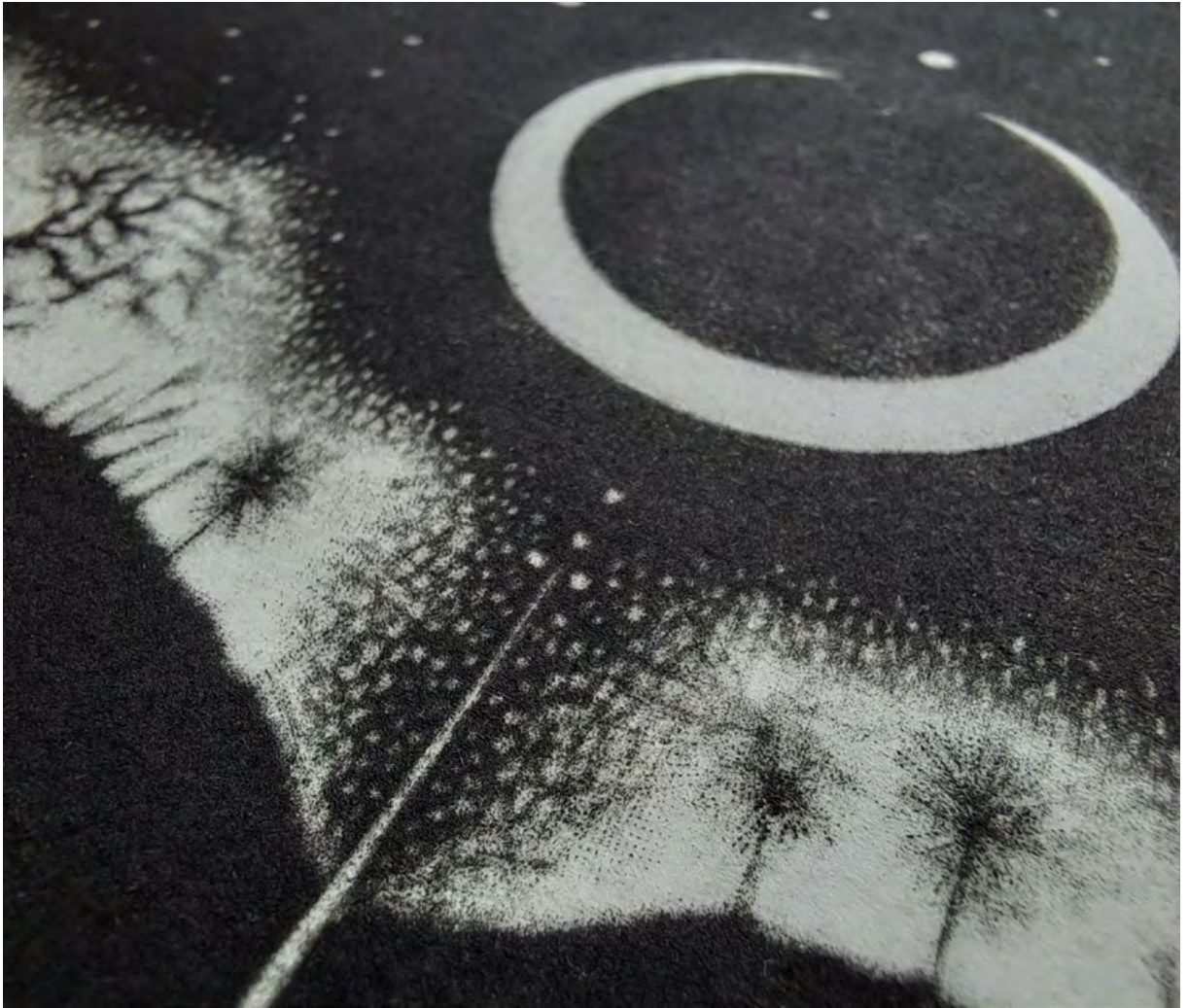


Figura 22 – Detalhes de Vereda.



Figura 23 – *Vereda*, maneira-negra, 2023. Papel: 39 x 53 cm, imagem: 30 x 40 cm.

Continuando o processo (figs. 24a-d e 25), me voltei mais uma vez para a mesma matriz e fiz *Charco* (fig. 26) cobrindo não só a paisagem recém gravada, como também quase todos espaços vazios que separavam as diferentes áreas escuras da estampa, deixando apenas um restrito espaço circular sem ser tomado pelo negrume, ao redor do que era o sol – que teve a sua forma alterada e, no lugar do crânio que abrigava, passou a conter um outro céu com aquela mesma constelação da gravura anterior. Onde já esteve uma paisagem e um urubu, foi gravado outro pássaro que se assemelha a um tuiuiú, com as asas dobradas e o bico pendendo para baixo, de pé sobre um lodaçal onde permaneceu aquela ossatura inventada, na parte inferior da estampa.

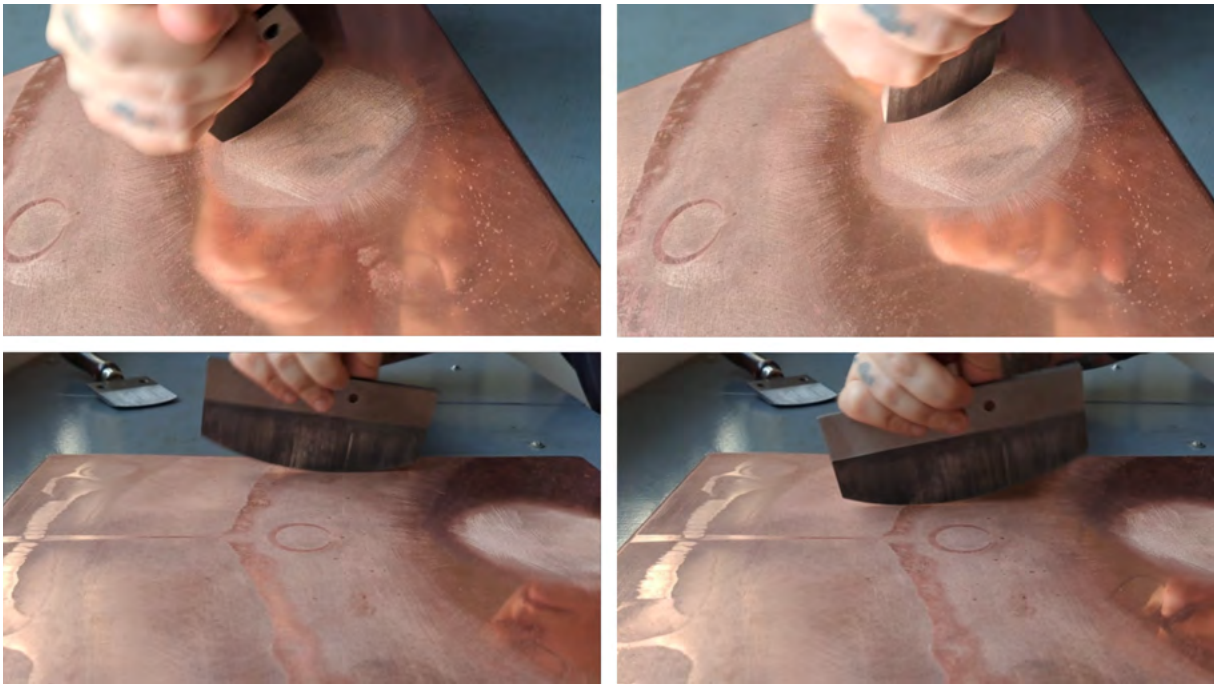


Figura 24 – Cobrindo novamente a matriz.



Figura 25 – A matriz de *Charco*.



Figura 26 – *Charco*, maneira-negra, 2024. Papel: 39 x 53 cm, imagem: 30 x 40 cm.

Em outra investida sobre a matriz escolhi manter apenas aquele círculo contendo os corpos celestes, e todo o restante (inclusive os ossos que ocupam o limite inferior nos três trabalhos antecedentes) foi encoberto por completo pelas marcas sobrepostas do granidor, o que corresponde a um preto contínuo e profundo. Desse breu abri outra forma circular, concebendo uma íris (fig. 27). A esta gravura escura, composta por duas estruturas circulares – uma que contém o cosmos, a outra envolvendo uma pupila – denominei *Nebulosa* (fig. 28).

Nesse processo, a cada trabalho, não é só o que se escolheu da imagem anterior para fazer parte da nova composição que tem sua permanência na matriz. Não é como se trabalhasse sobre a planura inicial de uma matriz recém preparada. A sucessão de apagamentos e encobrimentos das marcas no metal deixa alguma coisa dessas sobreposições bastante visível na matriz, mesmo que apenas uma parte ínfima disso se revele depois nas impressões. Um pouco como funciona a memória: a intenção de apagar ou encobrir uma lembrança não nos concede o esquecimento.

Com o olhar atento na estampa, percorrendo os limites da representação da membrana ocular em *Nebulosa*, é possível notar rastros do que foi o tuiuiú de *Charco* resistindo na imagem; como em *Charco*, seguindo a extensão das asas da figura do pássaro, persiste algo da paisagem de *Vereda*; e em *Vereda*, atravessando o fundo crepuscular acima do horizonte, restam traços muito tênues de algumas marcas do que foi o urubu de *Esplendor*, como vagas lembranças do que estava lá.



Figura 27 – Detalhe da matriz de *Nebulosa*.

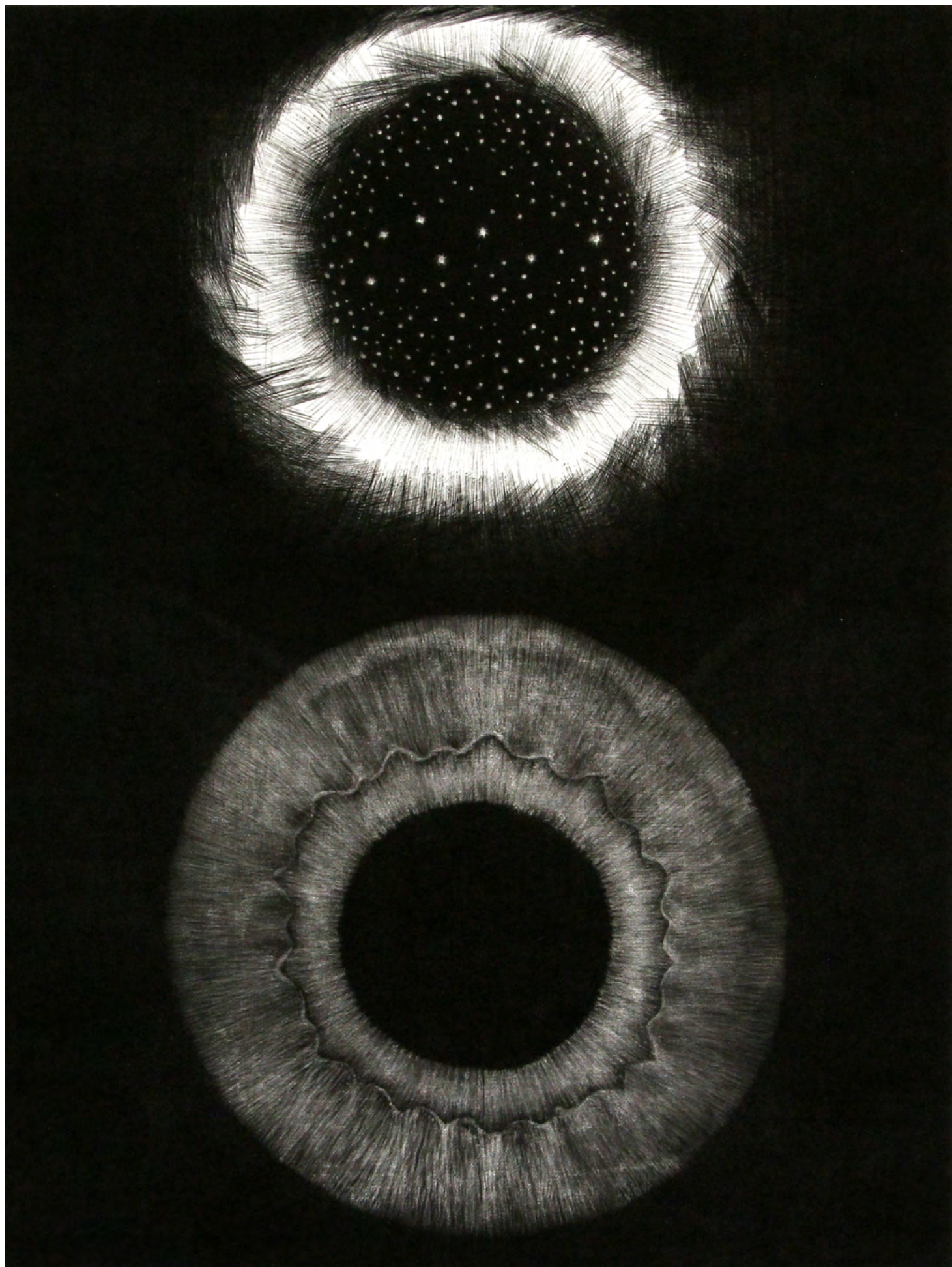


Figura 28 – *Nebulosa*, maneira-negra, 2025. Papel: 39 x 53 cm, imagem: 30 x 40 cm.

## 8 - Entre o forro e o telhado

Considerando a aversão que sinto a relatos de sonhos alheios e como isso me mantém afastado do constrangimento de narrar os meus, quase vejo como incoerência o quanto valorizei aquele achado (um sonho, transcrito com caneta esferográfica em uma folha pautada). A impressão que ele me causou certamente teve influência destes fatores, não sei em que medida: ser o sonho de alguém no leito de morte (SHURAVEL, 1978); o intervalo de décadas em que permaneceu engavetado desde quando foi sonhado, poucos anos antes de meu nascimento, até que o acaso me levou a seu encontro; o fato de a única presença reconhecida e identificada claramente no sonho, por quem o sonhou, ter sido a de um homem que na realidade já havia morrido, mas ali no sonho estava dentro de um buraco no chão quebrando pedras, e que coincidentemente tinha o mesmo nome que eu. “O André lhes ensinou o caminho”, indicam as letras azuis escritas à mão, e na minha leitura nada daquilo que ocorreu no sonho de outra pessoa em maio de 1978 tem outros sentidos senão os que eu mesmo posso atribuir.

Não é sempre que desperto com alguma lembrança de sonho e quando acontece não dou grande relevância. Além das surpresas iniciais – com o sonho não ter se esvaecido (conforme a clareza com que ocorreu e como se conservou na memória) e com qualquer absurdo que ele possa ter me apresentado (como não é raro nessas vivências adormecidas) – vez ou outra até me percebo dedicando um pouco mais de atenção à essas lembranças, as esquadrinhando, entretido com as possíveis origens do que foi sonhado.

Nessas ocasiões vou tentando encontrar relações entre os elementos do sonho com estímulos, acontecimentos reais e pensamentos que estariam me mobilizando antes, durante o estado de vigília. É como estar jogando um jogo que foi mal guardado, com peças faltando e outras aparentando que não deveriam estar ali. Algumas peças têm um encaixe óbvio em assuntos que já estão conscientemente ocupando o pensamento, outras demandam maior esforço para compreensão podendo trazer à tona o que ainda está latente, e elas se misturam com as que foram parar lá não se sabe como.

Dependendo da maneira como são interpretadas, as associações entre partes do sonho com as motivações que as originaram vão sugerindo sentidos ao que parecia fora do lugar nesse enredo. Assim, o que é visto como uma aberração dentro do sonho tem o potencial de atizar a memória e tirar do esquecimento algo distante, demonstrando ter relações com o que está habitando a consciência. Mas justamente por se passar entre sonho e memória esse não é um jogo confiável: ao envolver uma busca por entendimento dentro desses territórios movediços, onde tudo é fragmentado e nada é estável, implica risco de se confundir o que é causa e o que é efeito, de se embaralhar as manifestações da memória, do sonho e da imaginação enquanto elas vão se influenciando – espontaneamente ou como invenções nebulosas que dissimuladamente alimentam desejos por significados às vezes inexistentes.

Com aquela página arrancada de um caderno, a que contém o sonho manuscrito, estavam guardadas também três cartas (KISSELEVSKY, 1980). Após a primeira leitura do sonho, com ele ainda ressoando no pensamento, passei o olho por essa correspondência. Em castelhano, datilografadas, as cartas foram enviadas da Argentina ao longo do ano de 1980 para a mulher que transcreveu o sonho, já viúva daquele homem que sonhou. Pareciam que, motivadas por sua morte, traziam memórias de vivências compartilhadas com ele em tempos e lugares longínquos. Na mais extensa delas estavam coladas três fotografias que, com suas legendas e algum contexto, deram pistas desses cenários – um retrato do jovem “recién llegado a Brasil” em 1927; a imagem dos dois meninos vestidos como marinheiros sentados sobre uma mureta, um deles munician-do uma espingarda de chumbinho, em 1917; no mesmo ano, a luz invadindo o opulento saguão ocupado apenas por móveis na *Estância Gross Saus*, provavelmente na Rússia. Não foi pouca coisa que aconteceu naquele país em 1917 e não foi por falta de interesse que interrompi a apreciação daquelas páginas, ainda durante esse exame superficial do primeiro contato. Aquele material instigava a curiosidade, mas exigia uma concentração que me faltava enquanto ainda assimilava a leitura do sonho.

Pensava sobretudo no monstro da igreja a quem o homem queria conhecer no sonho, o “gigante monstro segurando o pé sobre uma fogueira” que ele, então conduzido pelo padre, encontrou nos fundos da igreja. O relato do sonho se encerra com alguém que passava o aconselhando a não dar atenção ao monstro da igreja e ir ouvir uma música que saía pela janela de uma casa na vila vazia. Minhas conjecturas avançavam sobre as convicções daquele homem e como elas poderiam estar abaladas naquela situação, com ele na cama de um hospital, pesando a consciência da morte iminente. Especulava se ele era cético ou se professava alguma fé, se a proximidade pungente da morte o faria pôr em dúvida uma dessas posições para considerar a outra – e sendo essa aflição a matriz daquela passagem do sonho, se o monstro da igreja não seria uma representação de Jesus Cristo ou da ideia de uma divindade que encontraríamos ao apagar das luzes. Mas, se ao cotejar o que eu mesmo sonhei com as minhas próprias memórias e reflexões existe a chance da imaginação se infiltrar como fato, na extrapolação desse exercício para a tentativa de interpretar o sonho de outra pessoa, partindo de suposições do que seriam suas inquietudes, a fabulação é preponderante e não uma eventualidade.

Quando retirei aqueles papéis da gaveta em que foram deixados por anos, não desconfiava que o gesto se transformaria em mais uma alegoria de como sonho e memória se manifestam – e subitamente eu estava lidando com um sonho que não me ocorreu e com memórias alheias. Uma sensação peculiar me envolveu pelo modo como os elementos que eu tinha ali se organizavam no todo daquela circunstância, composta não só pela experiência que eu vivia no momento, mas por ela se entrelaçando – através daqueles registros até então esquecidos – com as de pessoas que já haviam morrido. A lembrança dessa sensação não acontece sem me provocar também a evocação de *As Hortensias*.

No conto de Felisberto Hernández, o protagonista tem o hábito extravagante de encomendar a criação de variadas cenas para surpreendê-lo, montadas com manequins dentro de vitrines,

e enquanto espectador delas – através dos vidros – ele se coloca como um *voyeur* de memórias alheias: “Quando olho uma cena, me parece que descubro uma lembrança que uma mulher teve num momento importante da sua vida; é algo – perdão por minha forma de dizer – como se eu abrisse uma fresta na cabeça dela”, tenta se explicar o excêntrico Horacio aos encarregados de desenvolver as tais cenas,

Então, eu fico com essa lembrança como se roubasse uma peça íntima; com ela imagino e deduzo muitas coisas e até poderia dizer que, quando a reviso, tenho a impressão de violar algo sagrado; além do mais, me parece que essa é uma lembrança que ficou numa pessoa morta; eu tenho a ilusão de extraí-lo de um cadáver; e até espero que a lembrança se mexa um pouco. (HERNANDEZ, 2012, p. 51-53)

Não sei mais dizer o que abri primeiro, se foi a gaveta com os papéis ou o livro com o conto, mas reconheço qualquer coisa daquela minha sensação nessa que Horacio descreve, e em minha memória elas se acompanham.

A percepção recorrente de incidentes em que a consciência vai sendo distorcida por vacilações da memória e contaminada pela imaginação (que pode incorporar a esse arranjo experiências externas, reais ou ficcionais) me suscita uma desconfiança persistente, como se pairasse uma suspeita de ilusão sobre a própria noção de realidade. Foi durante uma viagem que me ocorreu o episódio em que a apreensão dos acontecimentos foi permeada por uma ambivalência entre o real e o fantasioso, mas com esse tensionamento se apresentando de maneira inusitada, extraordinariamente nítida e concomitante aos fatos. Talvez simplesmente por estar em viagem, saindo do ambiente habitual e presenciando por dias a paisagem em transformação ao longo do caminho, eu já estivesse inadvertidamente também me preparando para assimilar as coisas daquele modo. Seguiu uma rota deliberadamente tortuosa em direção à Serra da Canastra, para a região da Casca D’Anta, por onde nasce o Velho Chico. Conforme o meu destino se aproximava ia se adensando uma atmosfera que provavelmente estimulou o desencadear da situação.

Antes de chegar à casa mais isolada, onde teria uma estadia maior, passando a represa de Furnas e o município de Piumhi, no último povoado em que parei para pernoitar, quando o dia se foi e terminou de escurecer, qualquer luz que se acendesse – por mais tênue que fosse – atraía imediatamente uma profusão de insetos. Não era algo corriqueiro como meia dúzia de mariposas, ou com a vulgaridade da maior nuvem de aleluias que posso ter visto, volteando a lâmpada de um poste de rua, em uma noite quente após a chuva na cidade em que cresci. A diferença ali, na quantidade e na variedade dos bichos, era descomunal. Se sobressaía naquele caos de criaturas aladas se entrecruzando no ar a presença maciça dos corpulentos besouros, com seu voo desengonçado que nem sempre os sustentava. Nas áreas iluminadas o chão começou a ficar forrado com os escaravelhos caídos de costas, sacolejando com dificuldade na tentativa de se posicionar sobre as patas, e então chegavam os também volumosos sapos-cururu para devorá-los.

Em um boteco vazio, pedi que apagassem a lâmpada que pendia sobre a mesa no lugar que eu ocupava, e embora aquele foco de concentração dos insetos tenha se dissipado para as luzes afastadas, eu ainda era surpreendido por vários dos bichos vindo de encontro a cada brilho pá-

lido dos reflexos nos meus óculos, na minha cabeça e no conteúdo do meu copo. Os sucessivos sobressaltos com os frenéticos insetos se chocando contra mim eram um tanto ridículos, especialmente quando sentia o impacto dos besouros. Escolhendo alguma coisa no balcão, comentei com uma pretensa descontração como me era insólita aquela exorbitância de insetos se impondo ao ponto de interferir nas tarefas mais simples; não sabia se receberia uma reação amigável, debochada ou mal-humorada, com comiseração ou desprezo por meu estranhamento de forasteiro sobre o que seria rotineiro; todavia, não percebi nenhuma nuance desses atributos na resposta monossilábica e quase mecânica do sujeito atrás do balcão, que tratou da minha tentativa de interação como lidava com os bichos o rodeando, andando por sua cara e seu pescoço, entrando pela gola de sua camisa e esperneando sobre o pano de limpeza que carregava pendurado no ombro: com nada além da mais completa indiferença. O distanciamento, essa neutralidade impessoal – a ausência de efeito em uma vaga investida por contato – definiu a qualidade de sonho que ia se insinuando na impressão sobre aquela noite.

Assim se desenhava o pano de fundo quando cheguei, no dia seguinte, à casa onde pousaria, entre São Roque de Minas e São José do Barreiro. Próxima ao rio São Francisco, cercada por mato e roça em uma região ainda menos habitada que o povoado de antes, não foi surpreendente quando lá também o cair da noite trouxe consigo todos aqueles insetos. Era preciso manter a porta e as janelas fechadas para que a casa não fosse tomada pelos bichos e, de acordo com o lugar que eu pretendia ocupar, tentava administrar as luzes que ficavam acesas de modo que eu recebesse algum resquício de iluminação sem atraí-los diretamente para mim. Fazia calor mesmo durante a noite; me perguntava se o ventilador disponível seria o suficiente para que eu conseguisse dormir no ambiente abafado que se tornou a pequena casa, toda fechada; ao me deitar, essa preocupação com o calor foi silenciada por uma movimentação ruidosa no teto. Algo habitava o espaço oculto entre o forro e o telhado.

O ruído começou discreto – parecendo estar à distância, inspirou uma breve esperança de que teria origem externa – mas logo o que se arrastava lentamente sobre o forro foi se agitando enquanto se aproximava, cada vez mais barulhento, com seus sons sendo amplificados pela acústica daquele vão fora de vista, coberto pelas telhas no alto da casa. Dos barulhos, o mais constante indicava um animal que rastejava com dificuldade, o que era reforçado pelos ruídos que sugeriam unhas raspando ou garras arranhando a madeira fina do forro; não soavam como passos, e por vezes vinham acompanhados de um burburinho suave que evoluía para estalos e guinchos curtos, mais agudos e intensos; eventualmente ouvia batidas secas, um farfalhar e o que parecia ser a criatura se debatendo; menos frequente, o forro chegava a vibrar levemente com uma estranha e grave reverberação. Descartei que fosse um gambá, e quando o alvoroço se concentrou pela área do forro exatamente acima de onde a cama estava posicionada, me restava saber quantos morcegos seriam. Julgava que poderia ser um só, mas em alguns momentos a balbúrdia que ouvia aumentava o suficiente para que duvidasse disso. Lembrando que o banheiro não era protegido pela cobertura do forro, levantei e fechei a porta do cômodo para evitar que os bichos cruzassem por ali, então tratei de tentar dormir.

Pelos dias que se seguiram, passei desfrutando a presença do sol explorando a região, perambulando, conhecendo cachoeiras, observando a natureza e experimentando coisas da roça, até que voltava para a casa com a noite, os insetos e a movimentação em cima do forro. Os barulhos que atrapalhavam o sono também ecoavam em preocupações, com a possibilidade de o morcego invadir o restante da casa e os problemas que isso acarretaria – a bagunça e a imundície tóxica, o guano e a raiva, a insalubridade que esses animais tendem a propagar – e as noites mal dormidas foram se acumulando.

Em um desses dias, no começo da tarde, enquanto procurava o acesso que haviam me indicado à uma beira de rio nos arredores, um zumbido nervoso me alertou para o ninho de marimbondos no tronco de uma árvore, logo adiante, com um vultuoso e hostil enxame em sua órbita. Cuidando para não fazer movimentos bruscos, consegui me afastar sem provocar aquela horda agressiva, à exceção de um indivíduo desgarrado que me perseguiu e atacou, insistente, por muitos metros. As picadas que recebi no torso não produziram outras implicações além da dor aguda (intensa e breve, a cada pontada), mas a única que o marimbondo desferiu em minha mão – a última ferroadada antes de finalmente me desvencilhar dele – causou inchaço e vermelhidão que se agravaram rapidamente. Quando consegui um medicamento na farmácia de Vargem Bonita, ainda que a mão não apresentasse melhora, as reações ao veneno já se estabilizavam (o inchaço não regrediu e obstruía os movimentos, no entanto, deixando de latejar, a dilatação interrompeu-se e o escurecimento cessou), então resolvi atrasar o uso do antialérgico para quando estivesse na casa, esperando que seus efeitos colaterais me ajudassem a dormir. A noite veio, tomei dois comprimidos e apaguei.

De súbito fui arrancado do sono profundo e, aturdido, tentava colocar o pensamento e os sentidos em ordem para entender o que se passava no meio da noite. Levantei com pressa, mas sem agilidade ou coordenação motora, e saí do quarto como que mareado, rumo ao que me suscitou aquele sentimento alarmante, de urgência. Na pequena cozinha contígua (por onde se entrava na casa e se chegava aos demais cômodos), esquivei como pude de uma arremetida em minha direção – incerto de sua trajetória, se de fato me atingiria – antes de notar a porta para o banheiro entreaberta. O morcego reboteava pelo ambiente de penumbra em seu voo errático, e seu vulto se fundia com suas múltiplas sombras ampliadas em diferentes proporções, projetando um espectro de escuridão em movimento sobre a débil luminescência avermelhada e pulsante que suavemente se espalhava pelas paredes e o teto. Me dei conta de que eu não havia acendido luz alguma, de que lá não havia nada que emitisse brilho avermelhado ou pulsante e de que algo me impedia de curvar o pescoço ou o corpo para baixo, por onde a fonte do reflexo carmesim precisaria estar; rolando os olhos para o chão, entrevi um vasto breu e compreendi que estava sonhando.

Ter a consciência de estar sonhando em pleno sonho poderia não ser de todo um evento inusitado, mas essa percepção de estar vivenciando o sonho me foi de tal modo cristalina, sem que por isso mesmo me fizesse despertar de imediato, que me permitiu pensar a respeito e me divertir com a situação brevemente antes de tomar a decisão (consciente) de ignorar o morcego e

a pulsação encarnada, voltar para o quarto e me deitar (em sonho) na cama da qual não havia saído, para dormir – mesmo que eu não estivesse acordado.

Na mesma noite, o sono me levou outras duas vezes para o sonho trespassado pelo estado de consciência, que se repetia sem precisão. Como antes, tive a ilusão de despertar – ainda com inquietude, mas menos atordoado e desarticulado a cada episódio – puxado pelo pressentimento vago e ameaçador, que passou a se refletir de maneira abrupta na estrutura da casa, em abalo, antes que eu me deparasse com o morcego invasor. Primeiro, foi como se toda a superfície externa da casa estivesse revestida por incontáveis marimbondos que, zunindo, transmitiam sua vibração; depois os tremores vieram de pancadas brutais nas paredes, em versões ridiculamente intensificadas daqueles impactos com que os besouros desnorteados me desconcertavam há dias. Nas três ocorrências do sonho recuperei em algum momento o completo discernimento da circunstância imaginária em que eu permanecia, mas na última não optei por retornar à cama onde na realidade eu já dormia.

Enquanto o morcego executava seu voo caótico ao meu redor, naquela cozinha, reparei que ali no sonho minha mão estava boa e tive certeza de que fora dele também estaria; pensei que não havia evidências reais para tal conclusão, mas em uma conformidade inexplicável com a primeira impressão mantive minha convicção com serenidade. Dobrava e esticava meus dedos, observando a mão, quando me veio na memória o “momento de máxima simplicidade” que Borges escolheu para sustentar sua *Nova refutação do tempo*: o sonho de Chuang Tzu, que “há uns 24 séculos, sonhou que era uma borboleta e não sabia, ao acordar, se era um homem que tinha sonhado ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonhava ser um homem” (BORGES, 2007, p. 214). Antes de esboçar um sorriso com a hipótese de ser eu o intruso no sonho do morcego – que sonhava sobrevoar um homem – abri os olhos, deitado na cama do quarto.

Esse lampejo com a incerteza proverbial que Chuang Tzu teve ao acordar, questionando sua percepção da realidade – quase que cindida em dois sonhos espelhados – me despertou com o pensamento ainda na minha findada travessia pela ilusão do sonho. Divagando por paralelismos com aquela experiência, recorria a outras situações em que os processos de assimilação e compreensão das coisas funcionaram de modo diferente do ordinário, afetados por alguma atividade, emoção ou alteração nos sentidos. Ponderei se os sonhos não seriam a via mais direta entre a memória e a imaginação, por aproximá-las sem o presumido controle que exercemos ao fazer isso através de uma linguagem em expressão consciente, intencional.

Pensei no traço de um desenho à mão livre, o curso da linha antes de se concluir como a representação de algum objeto, sugerindo outras imagens a quem o executa; na marca de uma gravura, um ponto talhado no cobre para receber a tinta e se reverter na estampa, que em sua materialidade carrega a ideia vasta de memória; no verbo, na palavra escrita e em uma vírgula fora do lugar que pode alterar o sentido de uma sentença.

Rememorei então o desassossego que por vezes se impõe a quem se ocupa dessas práticas – da leitura e da escrita, do desenho, da gravura – e imaginei essa inquietação potencializada,

estendida ao limite ou para além dele. Acompanhando a satisfação singela (até pueril) provocada por esses fazeres que envolvem a percepção, a linguagem, a imaginação e a memória, esse incômodo acontece justamente por estarem em jogo, no decorrer desses processos, essas funções com as quais nos definimos, que nos permitem conhecer e dar sentido ao mundo e que usamos para colocar tudo em dúvida. Em meu exagero fantasioso, instaurou-se uma perturbação como se me rondasse uma ameaça, vi toda a minha desconfiança fundamental se agravar e se transformar em uma descontrolada incerteza, e compreendi que não é o sonho o atalho mais curto para a imaginação, mas a loucura: quando a criatura que se esconde entre o forro e o telhado invade todo o espaço, e não se pode mais distinguir sonho de realidade.

## 9 - Meias-tintas

### 9.1 - Transubstanciação

A teimosia em trabalhar com o mesmo meio, os mesmos materiais e o mesmo procedimento é também uma insistência em produzir imagens com a mesma substância. Ao final, as estampas surgem sob a pressão brutal da prensa, que empurra a superfície maleável e delicada do papel umedecido contra a matriz, fazendo com que ele se molde a essa estrutura rígida da placa de cobre gravada, penetrando seus sulcos e se fundindo à viscosa tinta preta que os preenche. Com a gravura recém impressa, ao descolar a estampa da matriz, quando o último canto da área do papel em contato com a placa de metal se destaca, pode-se ouvir um leve estalo: a imagem pronta se desprende também de quem a gravou, e será lida por quem a vê de acordo com suas referências individuais.

A gravação da matriz é a elaboração da estrutura física que, impregnada com a tinta, irá gerar a estampa – a transposição ao papel das marcas das ferramentas no metal que, ordenadas, determinam a linguagem dessas imagens. Durante o embate com a matéria, o manuseio das ferramentas contra o cobre empurra o pensamento por uma estrutura imaterial e interna de quem executa o trabalho, em uma zona cinzenta onde elementos subjetivos, por vezes indefiníveis e voláteis, se associam com esses componentes físicos e semânticos da matriz, interferindo nos gestos enquanto vão formando um composto: o substrato das gravuras.

### 9.2 - Recomeços

Comecei a desenvolver minha relação com a calcogravura de maneira intuitiva, através de uma afinidade com a prática, da satisfação com o fazer que passa pelo trabalho manual em si, pelo contato com os materiais e com o conhecimento técnico, como também pela tradição envolvida e pelas qualidades gráficas das imagens decorrentes desse meio. Talvez pudesse ter estabelecido uma relação semelhante trabalhando em outra linguagem, talvez ainda possa, mas foi com o trabalho contínuo em ponta-seca e maneira-negra, até agora, que encontrei conexões entre as imagens sugeridas pelos meandros internos que ele me leva a percorrer, os seus elementos gráficos e cada etapa do processo de criação, em um circuito em que tudo está interligado e se influencia mutuamente.

Escrever sobre o processo, articulando o pensamento a seu respeito, é mais um modo de percebê-lo, de ter uma leitura sobre o caminho até o momento – e mesmo que seja uma construção posterior aos fatos, uma aproximação do que realmente aconteceu, inevitavelmente influencia os próximos passos. É uma forma de avaliar os vínculos entre os trabalhos, as continuidades e rupturas do percurso e as possibilidades que se apresentam, servindo também para identificar

relações ocultas, que podem passar despercebidas durante a prática, acontecendo silenciosamente, se revelando apenas durante esse exame posterior.

Cada início de trabalho é motivado pela sensação de recomeço, um entusiasmo pela possibilidade de encontrar algo novo, entretanto, até esse impulso é fato que se repete e, ao mesmo tempo, é como se a cada empreitada estivesse fazendo sempre o mesmo trabalho. Acontece que não se trata de empilhar estampas, cada uma realizada em um ciclo fechado de produção; o processo se dá pela continuidade, que envolve a repetição cíclica de etapas mas não se encerra a cada gravura finalizada. A cada resultado, o inesperado pode suscitar contentamento ou desagrado aparecendo em detalhes ínfimos, e mesmo assim motivar um novo mergulho no trabalho e estimular mudanças de rumo; não há conclusão, é um processo dinâmico, de transformação.

### 9.3 - Glossário

A preparação da placa de cobre para criar as gravuras em maneira-negra é um processo lento. Durante esse trabalho manual extremamente repetitivo ocorrem pensamentos sobre o que está sendo feito e sobre todo tipo de coisa, enquanto se desenvolve uma relação com o material e com o tempo da prática. É a cada balanço da ferramenta contra o metal que, manualmente, é marcada uma sequência de minúsculos furos alinhados no cobre, poços microscópicos perfurados para conter a tinta; repetindo esse movimento inúmeras vezes, em diversas direções, se produz como que uma trama fechada, uma textura na matriz que, quando impressa, resulta em um preto profundo – e é partindo desse negrume que as imagens são criadas, sobre essa justaposição das marcas, através da raspagem e do polimento da superfície áspera, abrindo as áreas em que é possível obter, na impressão, uma vasta e sutil gradação de cinzas até o branco. *Abrindo as luzes*, como se diz.

O termo *maneira-negra* dá nome ao processo fazendo menção a esse negro intenso, que precisa ser previamente construído para dele surgirem as imagens, e que se pode distinguir, de imediato, nas estampas criadas por esse meio. Já seus sinônimos, os termos *meia-tinta* e *mezzotinta* fazem referência à variedade de meios-tons que o procedimento possibilita alcançar, pelo trabalho com o raspador e o brunidor sobre a matriz preparada.

O nome dessas duas ferramentas, usadas nos diversos processos da gravura em metal, estão obviamente ligados às ações executadas com elas (*raspar* e *brunir*, polir). Singular, a ferramenta muito específica para a preparação da matriz de maneira-negra – um tipo de cinzel raiado com a lâmina em meia-lua, de onde se sobressaem diminutos dentes, alinhados uniformemente por toda sua curvatura afiada – é nomeada *berçô* (com origem em *berceau*, berço na língua francesa), em uma alusão ao movimento de balanço que é aplicado quando manuseada; mas para ela há também a denominação *granidor*, que indica sua função de *granir*, de criar o *granido*, a superfície coberta por *grânulos*, que confere a aspereza na matriz.

A ferramenta que dá nome ao processo da ponta-seca não precisa ser fabricada especificamente para a gravura; tendo a ponta afiada e resistente o suficiente para se executar o trabalho, qualquer instrumento pode ser uma ponta-seca. Riscada na placa de cobre lisa, dispensando maiores preparações, uma única linha de ponta-seca pode conter o mesmo preto inconfundível da maneira-negra, se degradando em cinzas pelas beiradas da marca, em uma também profusa variação tonal. Dependendo das profundidades e dos ângulos que o instrumento rasga o metal, pode-se obter linhas um tanto borradas e irregulares – com a ponta-seca não se produz linhas assépticas.

É usual a atribuição do adjetivo *aveludado* ao preto obtido com as marcas da ponta-seca e da maneira-negra, e não é coincidência que ambos os métodos produzam o mesmo e raro efeito na impressão. Estruturalmente são marcas semelhantes: na matriz, cada minúsculo grão perfurado com o granidor e toda linha riscada com a ponta-seca, além das cavidades produzidas – pontual em um e linear na outra – têm levantadas às suas margens rebarbas do metal. Essas microestruturas retêm a tinta tanto nas depressões como nas saliências da superfície na matriz; quando o papel umedecido as encontra sob a pressão da prensa, não recebe a tinta sem ter sua superfície alterada por elas. Esse relevo, essa tridimensionalidade superficial transposta da matriz para o papel que define a maneira como a tinta se depõe, em profundidade. É um trabalho que tem algo de escultórico e em que, nas faces marcadas e espelhadas da matriz e da estampa, a materialidade se reverte em luzes e sombras.

#### 9.4 - Concretude

Quando me dei conta, a gravura em metal estava ocupando o tempo que antes dedicava ao desenho. Ao invés de traçar com lápis, nanquim ou carvão sobre o papel, passei a talhar as imagens na chapa de cobre para então as transferir, gerando múltiplas estampas dessa matriz entintada, impressas por meio da prensa cilíndrica. É o processo, a prática em si, o centro da minha relação com a gravura: estou mais interessado nas sensações e percepções que o trabalho me proporciona do que preocupado em transmitir uma ideia ou comunicar qualquer coisa. Todavia, esse fazer autocentrado não deixa de ser a elaboração de uma linguagem, uma forma de mediação com o mundo através da imagem.

Trabalhar com a gravura implica em uma constante relação com sua materialidade. Por vezes, ao partir por esse caminho até a imagem gravada, sem sair da bancada de trabalho e sem que eu necessariamente saiba que imagem estou procurando, sou levado – nas melhores incursões – por lugares obscuros, Tateando, com a impressão de já ter estado por eles antes, mas sem ter como os reconhecer exatamente, mesmo sabendo que os carregou comigo. Para escavar as imagens subterrâneas que ali podem se revelar, é preciso reconhecer o momento, quando ele se oferece, de silenciar o pensamento racionalizado e consciente – também necessário – que organiza a linguagem com que estou trabalhando.

Nessa situação ideal o instinto parece guiar as decisões, que não passam somente por esse terreno completamente abstrato: só podem acontecer através do trabalho manual, físico, e durante ele, em contato com os materiais e em função deles. O que é imaterial no processo, incluindo tudo isso que exige metáforas para se alcançar com as palavras, não existe sem os gestos transformando a matéria.

### 9.5 - Fabulações

A transformação da matéria é o assunto fundamental nas minhas gravuras. A escuridão, a luz, a sombra e as nuances; o tempo, a memória, os ciclos, a finitude e a transitoriedade; a profundidade, a superfície, o espelho, a multiplicação e a decomposição; o nada, o infinitesimal e o infinito – há um repertório de ideias, de conceitos, que a natureza do trabalho com a gravura em ponta-seca e maneira-negra me induz a associar, na composição das imagens, de modo que acabam convergindo para esse tema.

Ao me lançar à gravura deixando que o trabalho me guie, procuro sobretudo ser surpreendido. O entendimento sobre o que acabou de acontecer pode ser muito limitado, restrito à impressões ou vagas intuições, que nem sempre se confirmam ao olhar para trás com as ideias mais sedimentadas pelo tempo. Esporadicamente, a prática da escrita sobre o processo de criação vai sendo incorporada a ele como uma construção do entendimento a seu respeito, que se renova constantemente.

Esse entendimento construído – e reconstruído – não é resultado de uma busca por delimitações de possíveis sentidos ou explicações para as imagens; escrevo sobre como acontece o trabalho, com o quê estou lidando ao fazê-lo e do quê as imagens são feitas. E todo tipo de associação decorrente disso, bem como as próprias lembranças das experiências com a gravura através da escrita, têm muito de fabulação. Ainda que sejam tentativas de resvalar na realidade de algo que aconteceu de modo fugaz no passado, e que possam se materializar de alguma forma ao influenciar o processo no futuro, como em um jogo de espelhos, acabam em distorções. Como a ideia de nuance pode sugerir indefinição ou falta de clareza, o termo *meia-tinta*, além de sinônimo para maneira-negra – em alusão à degradação tonal própria deste meio – também tem o significado de *dissimulação* ou *fingimento*.

## 10 - Semente

*Lá, na seção de biologia, achou um pequeno trabalho sobre o ciclo de vida de uma *Automeris illustris*: detalhada descrição das passagens de ovo a lagarta, construção do casulo, transformação em pupa. O processo durava quase um ano. Inexplicavelmente, a partir da eclosão da mariposa o pesquisador parecia perder o interesse, como se o resto da vida do inseto nada significasse.*

– Ettore Bottini, *Mundo Natural*

Mal percebi avistar e distinguir sua forma – era improvável, estava parcialmente enterrado próximo aos meus pés, e eu, distraído, não buscava coisa alguma –, nem tive registro de conscientemente decidir me curvar, esticar os braços para baixo e, com a pinça dos dedos, o recolher. Quando dei por mim estava observando absorto o pequeno pedaço de osso.

Uma experiência semelhante ocorreria tempos depois e longe dali: quando o intervalo entre esses dois instantes remotos se aproximasse do fim, eu estaria acompanhado e, juntos em mais uma viagem, desistiríamos de refazer novamente todos os nossos passos do dia anterior, perdendo as esperanças de reaver o brinco que ela teria dado falta poucas horas após eu presentear-lá. Estaríamos então quase conformados, tentando esquecer o incômodo que ainda restava com o infortúnio que havia tomado proporções desmedidas, quando finalmente encontro no chão o pingente perdido, o pinçando na terra com a mão esquerda no mesmo instante que, visto de soslaio, um brilho na direção oposta me faz pinçar com a mão direita, em um movimento de autômato, um outro brinco que eu não procurava e que fora perdido há mais tempo, ignoro por quem. Embora não houvesse como saber de antemão que este evento ulterior e aparentemente autônomo aconteceria, foi como se aquele osso o tivesse me sussurrado pela fresta de sua fratura.

Não decido se haveria de ter sido parte de um gato ou de algum animal selvagem. Logo descartei a ideia de ser o simples resto de um assado executado, sabe-se lá há quanto tempo, naquela beira de rio. A prainha afastada da cidade era bastante popular, tal como os relatos constantes de aparições, por ali, de animais como jacarés, sucuris e onças – essas últimas sempre mais presentes nesse tipo de prosa do que na realidade –, e a conversa mole dividia espaço com os sons emanados do barracão que, por um preço de ocasião, fornecia latas de cerveja e fichas para uma luminosa jukebox, acentuando as qualidades mundanas daqueles momentos de ócio compartilhado em meio à natureza. Seja como for, assim que me percebi segurando aquele objeto diante dos olhos, fui arrebatado por pensamentos que me afastaram das distrações ao redor.

Posso ter demorado para me convencer de que aquele fragmento seria de um osso pouco maior do que uma falange humana. As incessantes indagações sobre sua origem, se haveria composto a estrutura que dava sustentação ao organismo dessa ou daquela espécie, dispararam tão logo me dei conta de ter feito o gesto de pegá-lo, de tê-lo na mão. O fitava, e essas elucubrações produziam em mim uma inquietude vertiginosa, atordoante, especialmente por terem vindo, de imediato, acompanhadas de uma certeza contraditória à essa indefinição: aquele osso

era todos os ossos de todos os animais existentes, vivos ou mortos, extintos ou imaginados, e dos que ainda viriam a ser; e era não só seus esqueletos, como a carne que os envolve, a pele que os reveste e os próprios animais; era o sangue que corre em suas veias, a sua fome e o que quer que encha seus estômagos, o solo em que pisam, a toca onde se abrigam e o que possa os ferir. Estava largado na terra como uma semente, que potencialmente pode ser uma árvore monumental, que se transforma e se multiplica enquanto atravessa eras da existência humana; e provocando o mesmo efeito que se tem ao ver uma semente ou ler a palavra semente – a evocação de qualquer que seja a sua origem e de tudo que possa se tornar –, aquele pequeno pedaço de osso continha em si todo o universo. Entendi ter encontrado um Aleph (BORGES, 2008, p. 136-153), um Zahir (BORGES, 2008, p. 93-103) ou algo entre os dois.

Nos contos de Borges, ambos aparecem em Buenos Aires. O Aleph é avistado, em condições um tanto peculiares, no décimo nono degrau da escada do porão de uma casa na Rua Garay, enquanto o Zahir foi entregue como troco para o pagamento de uma aguardente, em um armazém na esquina das ruas Chile com a Tacuarí. Meu achado deu-se na primeira das três praias à margem do Rio Tamanduí, em São Simão. Conheci a cidade fazendo um desvio na rodovia, lembrando de ter ouvido que lá ficaria a casa onde nasceu Marcello Grassmann, e que nela poderia ter a chance de ver, expostas, algumas de suas gravuras; segui por uma estrada vicinal, que me levou para a avenida ladeada pela linha férrea, com a cidade à esquerda, e continuei por ela até que decidi virar para me perder pelas ruas de paralelepípedos. Em uma delas, encerrando a perambulação, através do gradeamento de ferro que separa o quintal da calçada, se apresentou a antiga casa de estilo germânico. Ali na Residência Grassmann eu de fato pude ver trabalhos do gravador e desenhista simonense, mas então, ao invés de seguir viagem, fiquei em São Simão por mais alguns dias; a experiência nessa primeira estadia me fez voltar diversas vezes, agora motivado pela própria cidade – não mais pela mera curiosidade relativa à gravura. Foi em um desses retornos que ocorreu o episódio com traços de delírio, a cisma com o fragmento de osso, e a atmosfera que estava vivenciando em São Simão, que me atraía e causava estranheza, deve ter afetado a maneira como se insuflou em mim aquele desvario.

Não tento estimar a influência da cidade sobre a iconografia de Grassmann, que se mudou de lá ainda criança com a família, mas não é difícil a admitir como um habitat para seu bestiário. Da casa em que nasceu, para se acessar a rua, depois de atravessar o quintal é preciso passar pelo gradil do portão, ornamentado com figuras da heráldica medieval (a ave de rapina, a flor-de-lis); poucos metros dali, na Praça da República, em destaque sobre pedestais ao redor do chafariz, ficam as esculturas em forma de vasos romanos, pintadas em vermelho vivo e circundadas com as repetidas representações em relevo da face de um diabão (provavelmente um fauno); em outra rua não muito distante (o tamanho da cidade faz com que nenhuma das ruas seja muito distante), repousa no alto do frontão triangular da loja maçônica uma improvável gárgula; na Praça da Matriz, em frente à igreja, apontando para diversas direções, os habituais anjos da estatuária católica parecem tentar nos despistar dos fundos do templo, onde está o esdrúxulo dragão criado a partir de uma pedra. O pedregulho seguramente já ocupava aquele lugar antes da igreja ser

erguida, e se porventura alguém tivesse enxergado um animal em sua forma e ensinado outros a o verem, é verossímil imaginar esse olhar sendo transmitido e alterado por gerações – até alcançar quem resolveu impor a revelação de sua visão do dragão na rocha, talhando a cabeça e a cauda. Acredito que essa transformação definitiva seja mais recente do que a construção de cada um dos outros monumentos, provavelmente também posterior à saída dos Grassmann da cidade, mesmo que anteriormente incontáveis criaturas se insinuassem incorporadas naquela conformação monolítica.

O evidente exotismo daqueles monumentos – que a despeito de quando foram concebidos, tiveram como referências estilos mais antigos, de origens distantes – e o que eles têm de representação do fantástico reforçavam a impressão que a cidade me causava, mas o que constituía fundamentalmente essa atmosfera era algo distinto, mais sutil e vago, indefinido e constante, que não dependia dessas peças ostensivamente incomuns para se manifestar. Algo que vou percebendo onde quer que eu esteja, em diferentes intensidades, às vezes concentrado em um único pormenor ou em um aspecto muito específico, mas que por ali parecia estar impregnando o ambiente como um todo, em sua complexidade, mesmo quando se enfatizava em alguma minúcia. Do Mirante do Durim, em um pasto sobre o Morro do Cruzeiro com São Simão abaixo no vale, percebia essa coisa indefinível como uma obscuridade serpenteando contra as luzes do pôr do sol, pela silhueta dos galhos retorcidos de uma velha paineira; se apresentou também no palco vazio do Theatro Carlos Gomes e se expôs em uma ponta de flexa pré-colonial no Museu Histórico; ressoou na batida de um bumbo na Folia de Reis e ao pronunciarem a palavra estrondo, enquanto contavam o caso do meteorito que teria caído na madrugada de 14 de agosto de 1967; estive nas entrelinhas quando a sentença no portal do Cemitério Municipal – “fomos o que és, serás o que somos” – me fez reviver na memória uma cena da infância, vendo passar pela janela embaçada de um veículo a necrópole de Paraíba, com seu enunciado “nós que aqui estamos por vós esperamos”; essa substância abstrata permeava aqueles ares em inúmeras ambiguidades. Estava no modo como a exígua extensão da cidade era ocupada por casas atuais e antigas, em diferentes estados de conservação ou decadência, em pleno uso ou abandonadas – e em como esses contrastes se revertiam em uma expressão de vitalidade mesmo no que havia de maior decrepitude, ou no inevitável reflexo sombrio dessa constatação. Quando tento qualificar alguns elementos desse contexto, eles invariavelmente se traduzem em oxímoros, como uma discreta extravagância – há qualquer coisa dessa figura de linguagem no conjunto de singularidades que me provocava essa percepção sobre a cidade, um estranhamento como o de se olhar em um espelho. Se o diabo está nos detalhes, como dizem, talvez ele estivesse menos presente em sua face esculpida, multiplicada nos vasos da Praça da República, do que nas fissuras das fachadas do casario pelas ruas dos arredores. Como uma dissonância em tudo que vivenciava ali, mesmo em situações corriqueiras, essa presença inominável era um ruído constante me sinalizando que o extraordinário pode se infiltrar nas coisas banais.

Ao me deparar pela primeira vez com o dragão de pedra atrás da Igreja Matriz, apesar de sua aparência ridícula, senti com desconfiança e desconcerto uma certa seriedade no momento, por-

que aquilo me lembrou de um sonho, e me fez pensar naquele lugar em que eu havia chegado como o cenário onde se passou este sonho sonhado por outra pessoa – o último sonho de um moribundo, que o narrou enquanto esperava a morte no Hospital Santa Izabel, conforme indicado por quem o redigiu, em letras cursivas, na página pautada que acabou em minhas mãos (SHURAVEL, 1978):

*Sonho do Boris, durante sua última internação no H. Sta. Izabel, com saúde muito abalada, em maio de 1978.*

Estava com um amigo, procurando um determinado lugar e seria provavelmente no Chile. Apareceu um vale muito bonito, mas havia também uma lagoa com água preta e feia.

Ouviram o barulho de um martetele, dentro de um buraco no chão. Pediram informações para o homem que estava lá embaixo quebrando pedras e que era o André, o engenheiro da Byington + Co., que muitos anos atrás havia morrido, vitimado por um pau de palmito que lhe caiu na cabeça, em pleno sertão do Paraná. O André lhes ensinou o caminho.

Encontraram um coche preto, puxado por cavalos pretos. Chegaram a uma vila vazia e de uma janela saía música de Bach, muito bonita.

Agora sozinho, Boris foi até uma igreja cujas paredes na frente eram de esmeraldas muito brilhantes. Entrou, falou com o padre de barba branca comprida. Boris queria conhecer o monstro da igreja. O padre levou-o para os fundos, onde estava um gigante monstro segurando o pé sobre uma fogueira.

Passou um homem que o aconselhou a que, em vez de olhar esse monstro, fosse ouvir a música na casinha atrás mencionada.

*(Este sonho foi muito claro e o Boris, impressionado, o contava com muita firmeza).*

Já havia visto o dragão atrás da igreja e o vinculado ao monstro do sonho, conhecido boa parte da cidade e me ambientado a São Simão, quando me ocorreu o desatino com o pedaço de osso em que emergiram, embaralhadas em minha memória, aquelas duas narrativas ficcionais de Borges. Por mais que conscientemente a lembrança do *Aleph* e do *Zahir* tenha sucedido a concatenação desenfreada de conotações do osso (a percepção do osso como semente), seguramente a situação foi germinando com a assimilação dessas concepções do escritor argentino, a partir de leituras que precederam em muito a recordação difusa que aflorou à beira do rio Tamandará.

Averiguando o porquê de os ter misturado na mesma lembrança, notei tantas semelhanças entre *O Aleph* e *O Zahir* que passei a considerá-los quase como variações da mesma história e, no epílogo do livro que inclui ambos (BORGES, 2008, p. 154-155), o próprio Borges atribui a eles alguma influência do mesmo conto de H. G. Wells, *O ovo de cristal*. Não há dúvidas de que esses contos correspondem ao gênero fantástico. Enquanto a descrição do *Aleph* condiz com a de uma coisa ou manifestação que se circunscreve absolutamente no campo da fantasia – uma pequena esfera com dois ou três centímetros de diâmetro que compreende todo o espaço cósmico, onde pode-se ver claramente e simultaneamente os infinitos pontos do universo, “um *Aleph* é um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos” –, a definição do *Zahir* está na acepção simbólica do objeto ou marca em que ele estaria materializado, que promove um efeito insólito em quem o encontra. O *Zahir* é apresentado como uma imagem que se reverte em ideia fixa, em uma obsessão que leva à loucura.

Neste ponto me sinto impelido a salientar o que deveria ser inequívoco: o que encontrei não é *literalmente* um Zahir, muito menos um Aleph (imagino que, no mínimo, passaria por ingênuo ou como um desavergonhado farsante caso tentasse induzir outra compreensão); talvez essa observação carregada de obviedade pareça, em si, sintoma de uma preocupação excessiva com a possibilidade de ser mal interpretado, então espero que, por isso, não acabe levantando ainda mais suspeitas sobre desvios de caráter ou cognição ao invés de afastá-las. Esta não é uma peça de ficção, é o relato de como fiz uma pequena gravura. Se eu for traído pela ambição de cercar com as palavras tudo do quê essa imagem impressa foi feita (para além do cobre, do papel e da tinta), se cometo alguma imprecisão, é por conta das limitações próprias da linguagem (e das minhas ao manejá-la), não por qualquer intenção de me afastar da realidade (ou de a contaminar com literatura mais do que ela verdadeiramente já o foi). Tendo finalmente explicitado meu objetivo com esta narrativa, sem mais ressalvas ou justificativas, pouparei o leitor de devaneios que não cumpram alguma função nesse processo sobre o qual me debruço.

O instante interminável que passei perdido em pensamentos, enumerando o que poderia ter sido e o que ainda viria a ser a matéria que compõe aquele fragmento de osso, está interligado a toda uma trama de eventos que se estende pelo tempo, da qual eu tenho apenas uma ínfima fração ao alcance da consciência e da memória – incluindo algumas vivências recentes, as ocasiões mais distantes em que li Borges e até os momentos, anteriores à minha existência, em que ele imaginou o que escreveria e em que o enfermo Boris teve seu derradeiro sonho. Como uma vasta teia que revela, implícita, a complexidade de sua estrutura através de segmentos desse véu tecido pela aranha, por onde os filamentos flutuantes tremeluzem, dourados, refletindo os feixes solares que escapam por entre o bloqueio de folhagens. Para que ocorresse meu disparate, foi preciso que Borges lesse *O ovo de cristal*; foi necessário que eu absorvesse aquelas duas criações conceituais fabulosas desenvolvidas por ele, as escondesse em algum canto da memória e fizesse o desvio na estrada procurando a casa dos Grassmann; que me deixasse enfeitiçar por São Simão, para mais tarde acabar encontrando o osso que, por sua vez, estaria ali como consequência de uma outra sucessão de acontecimentos, impenetrável, que não se encerra na decomposição e no ciclo de vida da criatura à qual pertenceu ainda enquanto osso. Foi esse entendimento que me fez ter o objeto retirado do solo como um Zahir.

No conto, Borges (o narrador e protagonista também é Borges) tem o seu Zahir em uma moeda comum de vinte centavos, uma específica, marcada com algumas ranhuras (como as que qualquer outra poderia ter). Recebe-a como troco e, ao fitá-la, principia o efeito avassalador do Zahir. “Pensei que não existe moeda que não seja símbolo das moedas que resplandecem infundavelmente na história e na fábula” – seu lampejo inicial sob a influência do Zahir o leva a lembrar, extasiado, cada uma dessas moedas reais ou fictícias que lhe é possível; então ele se lança a divagações, como que possesso, sobre todos os significados que consegue associar à uma moeda. Exaurido em seus pensamentos, sob o domínio dessa nova condição, abalado, resolve perder o diminuto disco de metal o passando adiante. Obtém êxito momentâneo com esse afastamento físico, que o permite que se distraia pelo resto do mês com a composição de um conto, até que a

imagem da moeda, mesmo fora de vista, volta a assombrá-lo na memória. “O tempo, que atenua as lembranças, agrava a do Zahir”: Borges encerra sua narrativa resignado, aguardando o momento em que será tomado pela loucura e pensará tão somente no Zahir.

Regressar daquelas estadias em São Simão, nessa época em que calhou de vir a mim o Zahir, era voltar sobretudo para minha oficina calcográfica, onde permanecia pela maior parte dos dias e das noites enquanto não estivesse dormindo. Voltava para as ferramentas, para a prensa e para um tanto de matrizes, em diferentes estágios de desenvolvimento, às quais me dedicava intercalando o trabalho intenso, sem algum planejamento que orientasse com qual das imagens me ocuparia a cada momento. Assim que retornei estando em posse daquele objeto pareceu inevitável me valer de uma pequena placa de cobre, de uns dez por vinte centímetros, já polida e chanfrada, ainda sem qualquer marca, para fazer uma gravura a partir da observação do pedaço de osso. A concluí em uma empreitada, sem interrupções, com a impressão de que aquela estampa conteria, concentrada em sua simplicidade, uma substância comum àquelas outras gravuras à sua volta (prontas ou inacabadas), como se todas, com as confluências que teriam entre si, acabassem por convergir para ela.

Acreditava que trabalhando com aquelas gravuras em maneira-negra estava lidando essencialmente com a transformação da matéria – fazendo alusões à passagem do tempo, à finitude e transitoriedade da vida – e que havia encontrado nessa prática, com essa linguagem, através dessa técnica inventada no século dezessete, um canal que me levava a um estado de eminente consonância com certa visão materialista que não exclui um assombro com o absurdo existencial.

Quando fui apresentado à técnica, mostraram a ferramenta singular necessária para o procedimento de preparação da matriz e ela me causou um fascínio pueril. A lâmina em meia-lua, raiada com a sequência de dentes quase imperceptíveis distribuídos pela sua curvatura afiada, me lembrou o aparato de tortura da Santa Inquisição operado por um sádico Vincent Price, atormentado e manipulado à insanidade por Barbara Steele em *O poço e o pêndulo* (na adaptação cinematográfica do conto de Edgar Allan Poe, dirigida por Roger Corman na década de 1960), mas o tal fascínio não se encerra, como um fetiche banal, nessa tola associação: o que há de distinto na maneira-negra tem nesse instrumento um emblema.

O reiterado manuseio da ferramenta, descrevendo um movimento de oscilação guiado pela curvatura cheia de dentes da lâmina contra o cobre, perfura a matriz amiúde para a lenta transformação de toda sua superfície espelhada, a cobrindo com aspereza. A cada passada se produz uma marca com minúsculos grãos alinhados, e a superfície áspera é uma trama fechada dessas marcas se sobrepondo em diversas direções, com os grânulos ocupando todo o espaço.

Ouvi mencionarem que, no curto período em que a técnica foi relevante como método de reprodução de imagens, essa etapa da preparação das matrizes seria executada por prisioneiros como trabalho forçado – recebi com menos antipatia essa anedota do que o eufemismo que por vezes aparece, quando se referem à maneira-negra (ou meia-tinta, ou *mezzotinta*) como uma

*técnica meditativa*. Seja como for, é um processo trabalhoso e repetitivo, que exige algum esforço físico, concentração, paciência e tempo. Como o pêndulo de um relógio ou de um metrônomo, o balanço da ferramenta vai marcando a relação que se estabelece com o tempo durante a prática.

O preto denso, profundo, notório nas estampas produzidas através da maneira-negra, é no quê se reverte sobre o papel aquela textura áspera – que retém a tinta na matriz, para que seja transferida sob a pressão brutal da prensa, no momento da impressão. A escuridão total nessas imagens impressas corresponde na matriz às áreas em que a textura construída ficou intocada, enquanto as luzes e sombras são abertas com a raspagem e a brunidura desse granido no metal, o suavizando ou eliminando. O negrume único da gravura em maneira-negra é constituído por uma imensidão de pontos e pode remeter ao nada e à infinitude – tudo é composto pelas partículas escuras, e nelas se decompõe.

Em algumas daquelas gravuras nas quais estava trabalhando abdiquei de cobrir a matriz inteira com a aspereza uniforme, explorando as marcas da lâmina dentada que, expostas em certas áreas, evidenciam do quê é feita aquela escuridão na estampa, do quê são constituídas aquelas imagens. A presença da morte, com a inferência de que a vida a acompanha se alimentando dela (ou a constatação inversa, sua recíproca) é uma constante nessas gravuras, com a preponderância de sua representação através das figuras de ossos, de organismos em decomposição ou de criaturas carnicieiras. Essas composições eram feitas tanto a partir da observação como da memória ou da imaginação, às vezes concebendo anatomias fantasiosas, mesmo que nem sempre com essa intenção. Em *Templo*, por exemplo, imaginei o cadáver putrefato de um cavalo, mas por recorrer apenas à referência da memória para gravar, os contornos da figura do corpo disforme aparentam mais indicar que teria pertencido a um cão. Para fazer *Gênese* observei uma das romãs no chão de meu quintal, caída do galho da árvore vizinha que avançava sobre o muro, e gravei uma imagem da fruta aberta (seu interior exposto, com algumas sementes se desprendendo), pairando sobre o fundo escuro da maneira-negra, com um céu estrelado ao seu redor – não sei o quanto é possível identificar a figura da romã na estampa, mas a respeito do céu já recebi elogios pelo belo fundo do mar.

Na gravura do pedaço de osso achado em São Simão, ocupei a área retangular da matriz com duas manchas profundamente negras, contíguas, que se desfazem em marcas entrelaçadas, formando uma espécie de teia que se espalha pelos espaços entre as zonas escuras. Essa trama mais aberta acabou parecendo uma ampliação da estrutura de filamentos ramificados que enxergava pelo orifício da fratura do osso, em seu interior. Uma das manchas permaneceu vazia, contendo apenas a profundidade negra, e na outra gravei uma imagem do osso, em escala real mas com uma perspectiva impossível: a parte de sua epífise mais interessante de ser reproduzida corresponde a uma visão oposta à que inclui a abertura para sua cavidade na fratura, então fiz a figura com uma fusão de verso e anverso do mesmo objeto. A intitulei *Semente*.

Em seu conto, Borges se desfaz da moeda no dia seguinte ao recebê-la. Continuo em posse do fragmento de osso, embora este já não seja mais a mesma coisa com que fiquei aparvalhado

quando nossos caminhos se cruzaram (como eu também já não sou a mesma pessoa). Feita a gravura com sua imagem, me ocorreu retornar ao ponto em que o achei para arremessá-lo o mais longe possível nas águas do Tamanduá; anos depois, à uns oitocentos quilômetros dali (em um morro da Serra dos Pirineus por onde passa o Córrego do Barriguda), imaginei enterrá-lo no barranco em que estavam aqueles dois brincos, quando o gesto impensado de recolher o segundo deles me reavivou a memória com o desassossego do passado – mas não sou muito afeito a esse tipo de ato performático e, nas duas ocasiões, desconsidere de pronto a realização dessas bobagens dramáticas, esteticamente vulgares e muito aquém da elegância da ação que estaria toscamente sendo emulada com elas. Desfazer-se de uma moeda a recolocando em circulação é uma solução tão simples para quem deseja se afastar desse objeto, envolvendo o mecanismo inerente à sua função, que reforça na narrativa de Borges todas as considerações febris que ele tece a respeito do quê pode ser simbolicamente uma moeda. Eu não tinha a necessidade de me livrar daquele osso, e reconhecer a presença da ficção de Borges atuando silenciosamente sobre minha compreensão da realidade não me absolveria de conscientemente passar a agir como em um arremedo de sua história, depois que essa influência foi identificada.

Horas após ter retirado o osso do chão, as porções de lama que ocupavam algumas de suas reentrâncias começavam a indicar ressecamento, empalidecendo e perdendo a tonalidade avermelhada. Pouco a pouco a terra seca ia se desprendendo, e em alguns dias já não fazia mais parte daquele objeto, que sem contato com a umidade do solo também se desfazia da fina camada de musgo esverdeado que o revestia em algumas partes. A matéria escura que preenchia os esparsos poros de sua superfície externa, esbranquiçada e predominantemente lisa, levou mais tempo para desaparecer. Acredito que, passados uns anos, o osso tenha perdido algum volume, ao menos em sua estrutura interna, na malha de tecido mineralizado exposta por sua fratura. Não posso dizer que tive dificuldades em deixá-lo esquecido pela maior parte do tempo, guardado em qualquer canto, e não admitiria temer por minha sanidade por conta do efeito espantoso, mas fugaz, que me causou ao encontrá-lo. Confesso entretanto que, subsequente ao acontecimento, fui notando em mim uma tendência crescente de procurar por vínculos entre situações aparentemente desconexas – agravada ainda mais quando a perturbação pregressa me voltou vívida à memória, ao pinçar do chão aquele segundo brinco.

Como se tentasse extrair sentidos do acaso, mais do que um mero cacoete, essa propensão por vezes me levou a extrapolar a racionalidade com que pretensamente costumo interpretar os fatos. Mudei de Estado, transferindo tudo daquela oficina com que fiz aquelas gravuras, e continuei com romãs caídas pelo quintal – então outro quintal, com outro galho, passando sobre outro muro de outro vizinho. É patente que isso não significa nada além do fato em si, uma coincidência que ocorreu entre tantas que ocorrem, mas não penso nisso sem que me atravesse uma vaga desconfiança. Não que tenha me permitido sobrepujar a lógica com essas observações, mas mesmo compreendendo que elas sejam resultado desse vício no olhar sobre tudo, estando conscientemente determinado a ignorá-las, o incômodo que me provocam permanece, insistente, como se elas pudessem me sinalizar uma importante revelação que me escapa.

Muito tempo se passou após ter encontrado aquele sonho em uma gaveta, até que me desse conta de que havia cometido um erro na leitura de sua transcrição: onde eu lia a combinação das sete letras cursivas formando a palavra *monstro*, estaria escrito *maestro*. Boris queria conhecer o *maestro da igreja*. Não obstante, em conformidade com essa inclinação obtusa a que venho me submetendo, francamente não consigo desconsiderar as associações que posso ter feito, durante todos esses anos, entre o *monstro da igreja* que achei fazer parte do sonho e quaisquer outras coisas, e não as encaro simplesmente como ligações forjadas ou falsificações. Passei a entender esse engano na leitura como um nó que involuntariamente acabei atando na realidade, através do acaso, a partir de onde esses vínculos passaram a existir. O brinco que estava procurando é uma delicada tira de prata, modelada como uma fita de Möbius; o outro que inadvertidamente encontrei junto a ele é composto por uma pedrinha brilhante de pouco valor, lapidada, ao lado da estrutura vazia onde deveria estar cravado um segundo cristal – a ausência desta gema expõe as garras miúdas que a segurariam, conferindo ao objeto a aparência de uma pequenina aranha.



Figura 29 – *O monstro do sonho*, do caderno de monotipias.

## Referências

BERGER, André Shuravel. *Esta é a noite: ponta-seca e maneira-negra*. 2020. 68 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

BUTI, Marco. Caros artistas, pesquisem. É suficiente. *Ars*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 89-97, 2005.

HERNANDEZ, Felisberto. *As Hortensias*. Tradução de Pablo Cardellino Soto e Walter Carlos Costa. São Paulo: Grua, 2012.

ONETTI, Juan Carlos. *O Poço / Para Uma Tumba Sem Nome*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Planeta, 2009.

**Fontes primárias**

KISSELEVSKY, Igor de. *Cartas à Mary*. 1980. Manuscrito. Arquivo pessoal do autor.

SHURAVEL, Boris. *Último sonho*, transcrito e comentado por SHURAVEL, Slava Mary. São Paulo, 1978. Manuscrito. Arquivo pessoal do autor.