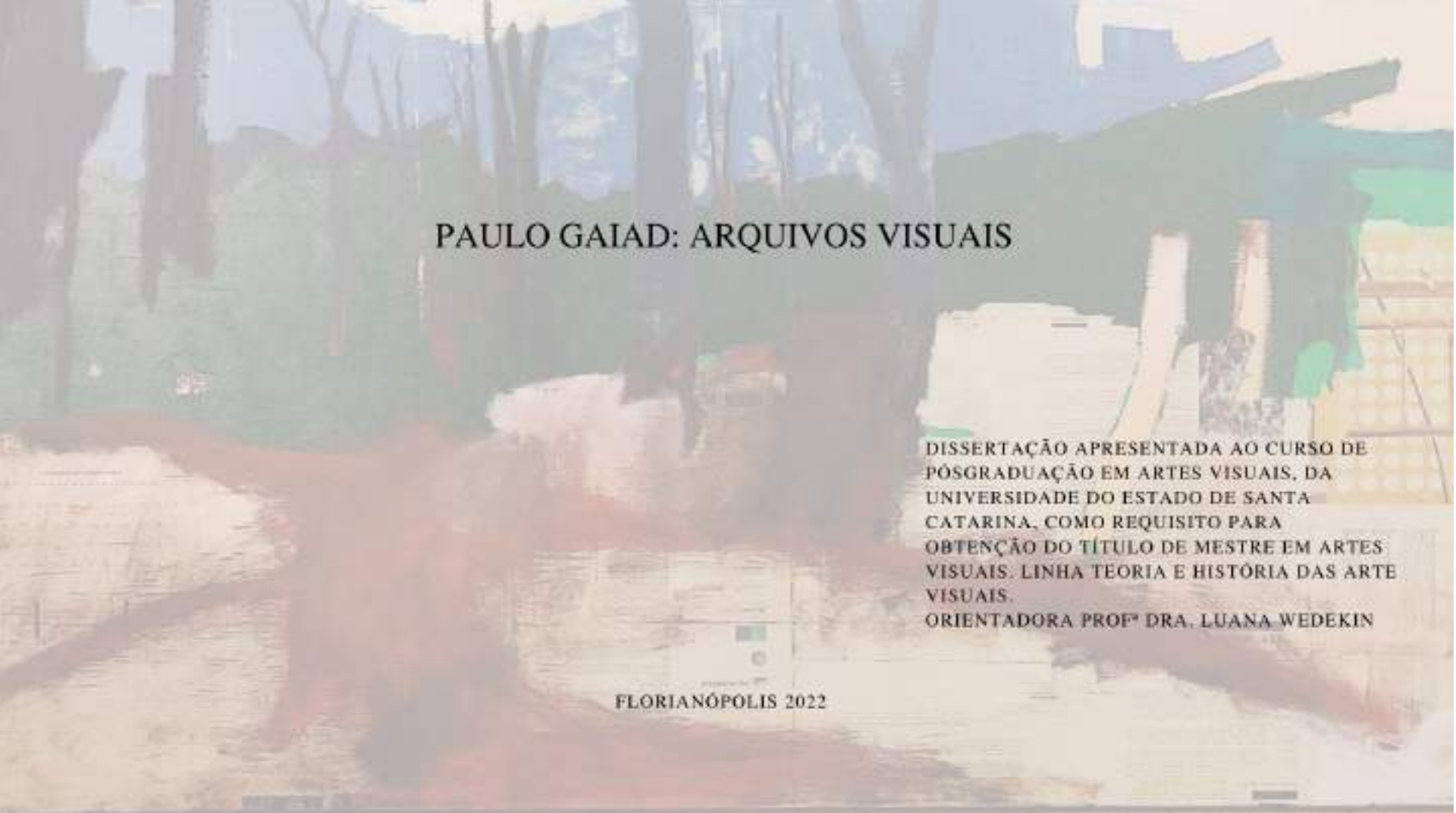


An abstract painting with a collage-like texture. It features dark, vertical, tree-like shapes in the upper half against a blue and white sky. The lower half is dominated by a wide, reddish-brown path or ground area. On the right side, there are patches of green and yellow, some with a polka-dot pattern. The overall style is expressive and layered.

PAULO GAIAD: ~~ARQUIVOS BIOGRÁFICOS~~
ARQUIVOS VISUAIS

THAYS TONIN



PAULO GAIAD: ARQUIVOS VISUAIS

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE
PÓSGRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, DA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA
CATARINA, COMO REQUISITO PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARTES
VISUAIS. LINHA TEORIA E HISTÓRIA DAS ARTE
VISUAIS.
ORIENTADORA PROFª DRA. LUANA WEDEKIN

FLORIANÓPOLIS 2022

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Torin, Thiays
Paulo Galad : Arquivos visuais / Thiays Torin -- 2022
102 p.
Orientadora: Luana Wedekin.
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2022.

1. Biografia. 2. Paulo Galad. 3. Aby Warburg. 4. Acervo. 5.
Arquivo. I. Wedekin, Luana. II. Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPAV



ATA DE REUNIAO DE DOCUMENTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS
Área de Concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Atendendo à legislação vigente, de 06/06 de 2017 (2017/2022), acerca de documentos de natureza científica, técnica e a Banca Examinadora, presidida pelo Sistema Orientador: Luana Marilene Wedekin, e lista de avaliadores sobre a Dissertação para o Mestrado do Aluno Thiays Torin, intitulada “Paulo Galad: Arquivos Visuais”, seguinte lista para a aprovação do grau de Mestrado em Artes Visuais. Abaixo a reunião pela Presidência, com a orientação, as formas regimentais, expor a mesa de um trabalho. Sendo a mesa, dentro de tempo regulamentar, foram apresentados as avaliações pelos membros da Banca Examinadora. Em seguida, deu-se as as avaliações que se fizeram necessárias. Foi até confirmou a Banca Examinadora sobre se inscreverem para preside a avaliação final, conforme critérios estabelecidos pelo Regulamento do Programa, sendo o trabalho **Aprovado**.

Determina-se: O trabalho de forma concluída, dos dispositivos técnicos, da diagramação e a construção teórica metodológica. Uma dissertação com o tema e conteúdo, apresentando os dados compreendidos sobre o artigo e o seu artigo.

Recomenda-se: Uma avaliação sobre a redação e a adequação dos dados obrigatórios demandados pelo Manual de Trabalhos Acadêmicos da UDESC (lista de anexos) referências, resumo, palavras-chave. Necessita um ajuste de texto quanto ao estágio de expressão e desenvolvimento de cada seção.

Falta mais trabalho a fazer. Se encerrar a reunião e levanta a presença da, que foi aprovada pelo membro da Banca Examinadora e pela avaliação.

Florianópolis, 22 de julho de 2022.

Banca Examinadora:

Dr. Luana Marilene Wedekin (UESC) – Orientadora

Dr. Romário Alexandre Chaves (UESC) – Examinadora

Dr. Valério Renato Borge (FUC) – Examinador

Assessoria:

Thiays Torin (alunista)






THAYS TONIN

PAULO GAIAD: ARQUIVOS VISUAIS

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (Linha de Teoria e História das Artes Visuais) – Ceart, da Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc.

Orientadora: Prof. Dr. Luana Wedekin

Florianópolis, 30 de julho de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Luana M. Wedekin, Doutora em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

MEMBROS

Rosângela M. Cherem, Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP); Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

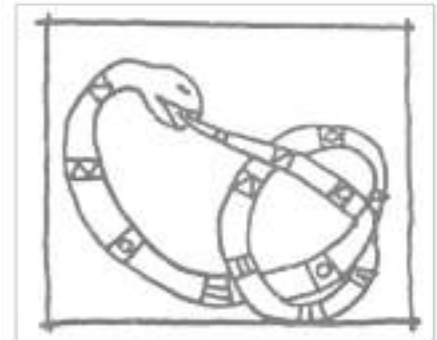
Valeska B. Rangel, Doutora em Artes y Educación pelo Universitat de Barcelona.

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)

RESUMO

Este estudo disserta sobre as possibilidades narrativas das histórias das artes quando trabalhamos com constelações de arquivos: obras, cartas, documentos, registros históricos e testemunho oral. Sob uma perspectiva de matriz warburguiana, apresentam-se quatro formas de pensar (e ver) o arquivo do artista Paulo Gaiad (1953-2016): 1) a partir de desejos autobiográficos; 2) a partir dos vestígios salvaguardados em seu ateliê; 3) a partir de uma “arkhé” construído pelo(a) pesquisador(a) como novo caminho enunciativo, e por fim, 4) a partir de uma narrativa construída em e por imagens. Neste sentido, o estudo demonstra as tensões que se fazem visíveis entre o artista Paulo Gaiad (narrativa e narrador) *in praesentia*, e “os Paulos” (re)significados *in absentia*, proveniente das imagens e do caminho de pesquisa que surge a partir do detalhe, do por-dizer, do dizer-outro.

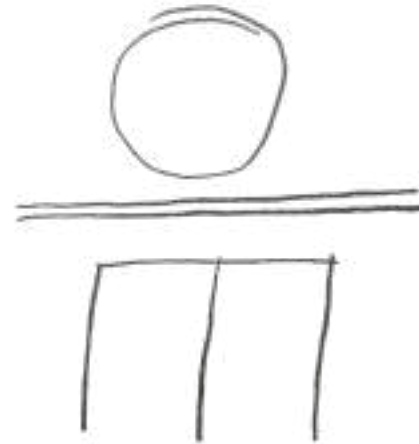
Palavras-chave: Paulo Gaiad; Biografia; Aby Warburg; Arquivo; História da Arte.



ABSTRACT

This study discusses the narrative possibilities of art histor/*es* when one can work with constellations of archives: art works, letters, documents, historical records and oral testimony. From a Warburgian perspective, four ways of thinking about the archive of the artist Paulo Gaiad (1953-2016) are presented: 1) from autobiographical desires; 2) from the traces safeguarded in his studio; 3) from an “arkhé” constructed by the researcher as a new enunciative path, and finally, 4) from a narrative built in and by images. In this sense, the study demonstrates the tensions that are visible between the artist Paulo Gaiad (narrative and narrator) *in praesentia*, and other “Paulos” (re)meanings *in absentia*, arising from the images and the research path that arises from the detail, from the unsaid or the saying-other-else.

Palavras-chave: Paulo Gaiad; Biography; Aby Warburg; Archive; Art History.



À Paulo Renato Gaiad,
com o impossível desejo
de fazer jus à sua vida e obra.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGAV-UNESC por acolher minha pesquisa e proporcionar um espaço fértil para que o debate sobre acervos de arte cresça no eixo-aul.

À minha orientadora por aceitar esta pesquisa e pela liberdade no processo de escrita, a qual foi fundamental para que eu conseguisse dar conta dos estudos e do trabalho mesmo após a pandemia.

À banca, por participar, contribuir e incentivar ativamente minha pesquisa e minha proposta para o acervo de Paulo Gaiad.

Aos colegas da UNESC, que me ensinaram, ano após ano, as profundidades da relação entre vida e arte.

À minha família que, como sempre, zunha os sonhos que eu insisto em sonhar.

À Valeska Bernardo e Eneléo Alcides, por estarem presentes, cada um a seu modo, desde o início do projeto, ajudando e desejando um lugar para a memória de Paulo Gaiad.

Aos estagiários(as) e pesquisadoras(as) do acervo, Andrey Parmigiani, Rafael Nunes, Jordí Frias, Gabriela Silva, Uyel Silva, Amanda Medeiros e Laura Leite. Sem o interesse de vocês o acervo não teria tomado forma, lugar e vida (vida própria, que, fruto deste longo trabalho, poderá ser experienciada por futuras(os) pesquisadoras(as)).

A Milena, Gustavo e Victoria, que me lembram os motivos pelos quais escolhi ser professora mesmo em tempos escuros como estes.

À Tiber Maximiliano Guedes, por fazer da vida mais leve, mais linda e mais afetuosa. Se todo arquivo é feito por um corpo que arquiva, meu corpo é, profunda e irreversivelmente, marcado pela presença do teu.

À Família Gaiad, pela confiança e acolhimento nestes anos. Sem a dedicação afetiva de Laura, o protagonismo dos filhos e a força de Patrícia, essas memórias se perderiam, junto com a história de um dos artistas mais importantes brasileiros.

E, principalmente, à Rosângela Cheres. É um acontecimento, um marco, uma ruptura. Quando a universidade parecia sabotar toda possibilidade de criação, me apresentastes caminhos de autonomia, momentos de soberania, desterritorialidades. És Professora. Nada menos. E poucos(as), de fato, são.

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
AGRADECIMENTOS.....	8
PRELÚDIO	
BIBLIOFAGIAS: a pesquisa como romance do arconte.....	11
INTRODUÇÃO	
DISSIDÊNCIAS TEÓRICAS, DISCURSIVAS E VISUAIS.....	21
CAPÍTULO 1	
A BIOGRAFIA A PARTIR DA NARRATIVA DO ARTISTA.....	48

CAPÍTULO 2	
A BIOGRAFIA A PARTIR DO ACERVO E ATELÊ.....	74
CAPÍTULO 3	
ARKHÉ: A BIOGRAFIA A PARTIR DOS ARQUIVOS.....	106
ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	
<i>ALTERITAS</i> : A FICÇÃO BIOGRÁFICA.....	155
NOTAS EXPLICATIVAS.....	162
BIBLIOGRAFIA.....	164
ANEXOS.....	
LISTA DE IMAGENS.....	

Pezado Paulo,

Tês umos nos repensar. Eu sei, t'ei tido o seu dolo
-t'ei, também, um tanto que não sua. Nos desconhecemos.

É então: me encontro em seu ateliê. Converso com um Paulo
que "outra dizem". Interrogo um Paulo que vejo em cartas,
cadernos, desenhos, fotografias.

Descubro dos tantos paulos que me aparecem (não por ce-
tismo à tua indiscutível complexidade, pelo contrário
por delirância à simplicidade com que outros parecem lhe
descrever). Nada em si se mostra ingênuo, tradicional, ac-
tamente. Tudo que tudo se estranhamente familiar.)

Fazem três, mas bem poderiam ser três mil anos: nenhuma
proximidade satisfaria minhas inquietações frente ao
emaranhado de ideias que vejo em suas obras.

Tenho para que esta dorssão com o seu "não-dito"
me deixe um dia.

Aí lá, me deixo vagar - pelo ateliê, pelas obras,
pelos livros, pelos dizeres dos outros.

Aí lá, resumo.

Aí lá, te encerro.

Aí lá.

Thays,
junho, 2022

PRELÚDIO

→ "começa por um guia ao pensamento da Thays", disse a banca. Pois bem:

BIBLIOFAGIAS

A BIOGRAFIA COMO ROMANCE DO ARCONTE

→ como leitor nômade,
e não como a "louca lei",
ou leitor autônomo.
(Celia Pedrosa et al, 2018)

Nenhuma mania ou fobia advém sozinha. Ela carrega gerações de sei-lá-o-que não resolvidas, dúvidas não elaboradas e, certamente, respostas falhas. Emerge dela, ou com ela, seja qual for, seu oposto: a escassez porta a abundância, e a ordem porta o caos, o imprevisto... um aturdido ensurdecedor.

Em outras palavras toda resposta construída dentro do pensamento cartesiano carrega um emaranhado irresolúvel de perguntas. Todo livro lido conduz a outros livros, e se Eco me permite dizer, todo livro não lido também. Uma biblioteca pessoal tem mais a dizer sobre estes



deslocamentos e inexactidões do que sobre suas estantes fixas e suas páginas riscadas, evidências de um pensamento ordeiro. Logo, um acervo de livros, mais popularmente conhecido como biblioteca, sempre foi visto como um repositório (THECA, *θήκη* do grego, significa depósito). Entretanto, um lugar como este nunca me pareceu um espaço de despojos, de sedimentos, de despejos; mas, pelo contrário, minha experiência com bibliotecas sempre fora heterotópica: um lugar de embriaguez sensorial, de criação, de operação, de engenho... de *ocasio*. Creio que foram as brincadeiras de infância que me fizeram profanar a ordenação da biblioteca como banco de livros. Desorganizar a estante da sala e pensar em quem e porquê os livros poderiam ser emprestados era uma das minhas brincadeiras favoritas: ser a bibliotecária de um arsenal de respostas às perguntas que eu havia acabado de inventar. Entre as enciclopédias e os livros de literatura ou de técnica de desenho, surgiu então a mania: a de reorganizar, encontrar novos motivos para que pessoas imaginadas se interessassem por vir até a minha sala de estar para pegar quaisquer livros emprestados. Desde então posso dizer que qualquer canto

o arquivo cria o acontecimento,
uma arqueologia do saber.



registrar
as exposições,
re-criar a
memória



empilhado de livros me causa a mesma reação: existe ali um infinito de memórias e de histórias que podem interligar essas páginas, e portanto, não há estante de livros que não me faça imaginar, que não crie imagens que interliguem os motivos pelos quais eles estão presentes ou ausentam-se daquela coleção. O mesmo vale para fotografias, desenhos e anotações.

As bibliotecas não são compêndios, ainda que os livros possam ser. A biblioteca nunca é uma coleção concisa, um resumo, uma narrativa que fecha a si mesma. Perto do que uma biblioteca e seu arsenal têm a abrir de possibilidades, livros são lacônicos se pensados isoladamente, e algo parecido me parece acontecer quando olhamos para obras artísticas. Sozinhas, fecham-se em si mesmas.

Talvez as bibliotecas e acervos sejam para mim uma espécie de ateliê: espaço de/em processo, para sujar-se com as palavras e imagens, para não se preocupar com a bagunça e experimentar as relações que ali se abrem. Espaço para (re)construir mapas, histórias, imaginários.



*papel como
matéria plástica*



*papel como
registro*

Não acredito que esta perspectiva me seja exclusiva — só é preciso lembrar dos projetos de alguns/algumas personagens históricos/as nos quais ancorei meus estudos, como a proposta de Aby Warburg para a sua KBW (Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura). Esta espécie de meca na minha carreira corresponde diretamente a compulsão por livros, que, a partir de então, transbordam de matéria da estante da sala para um objeto de pesquisa infinito, tal como as imagens artísticas.

Toda paixão revela de vez em quando os seus traços demoníacos, e nada confirma tão cabalmente essa verdade como a história da bibliofilia.

Walter Benjamin, 1924.

Arquivo ←
Arquirofagias

o outro que
me faz eu.
eu como
arquivo de mim
eu como arquivo
para outros



Biblioteca
como
Abertura



~~A BIBLIOTECA~~ O ARQUIVO COMO MÉTODO DE PESQUISA

Tenho a impressão que as sensibilidades (ou a empatia) frente a salvaguarda das bibliotecas e acervos coube sempre ao esforço intelectual de mulheres. Os motivos para tal “sensibilidade” podem se acumular entre os mais perversos das relações de poder humanas e de suas estruturas de gênero, aos méritos de exercícios intelectuais precursores, e posições políticas de importância inabalável e inextinguível.

Sensibiliza
Cognitivo

Talvez por aversão as tradicionais narrativas vanguardistas (questionáveis, mas talvez estratégicas), esquecemos/ocultamos o fato de que pioneirismos têm sua importância operacional para a construção de novas narrativas históricas. Neste caso, principalmente, acerca das narrativas que nos recordam de outros corpos que também constroem saberes já legitimados, mas com sua autoria oportunamente esquecida, como é o caso de incontáveis mulheres.

↑
quantas mulheres salvaguardam
arquivos de homens artistas? de seus
pais? irmãos? maridos?



↳ auto-biografia gaiadioma
registros - recortes de uma biografia de si

Dado que o ponto ao qual quero chegar não depende de referir-me a todas (ainda que merecedoras de tal atenção), exemplifico minha questão com algumas personagens da cultura ocidental e com o intuito de levantar uma demanda a cerca da importância de construirmos espaços de arquivos (acervos, bibliotecas, coleções) - assim como do reconhecimento histórico e epistemológico da proposta destas intelectuais.

Quatro mil manuscritos, dentre eles centenas de carácter crucial para a história da tradição clássica foram salvaguardados por Fátima al-Fihri (الفهرية فاطمة), imigrante tunisiana em Fez (Marrocos), na biblioteca mais antiga em atividade do mundo: Al-Qarawiyyin. O projeto foi concebido como instituição destinada ao estudo corânico, e desta forma, em 859, al-Fihri funda a mais antiga universidade em funcionamento, a Universidade de al-Qarawiyyin (ou القرويين جامعة, *al-Qaraouine, al-Karaouine, al-Oairawiyine*). Sua fundação antecipa todos os demais estabelecimentos similares, mesmo as madraças do Egito, e



filosofia no centro
das artes liberais



Theatrum mundi
↓
Seben-Atlas

as Universidades europeias que vieram a ser fundadas apenas dois séculos depois, na segunda metade do século XI. (FRIAS, 2014).

Me vem em mente também o recentemente reconhecido arquivo construído, organizado e salvaguardado de saberes é o trabalho de Herrad de Landsberg na Abadia de Hohenburg. Sua atribuição recente que dá os devidos méritos a autora do *Hortus Deliciarum*, reconhece portanto que um dos mais renomados compêndios medievais, finalizado em 1185, foi proposto por uma mulher. Incluía tamanha quantidade de textos importantes para o pensamento europeu, que foi objeto de busca de Aby Warburg e, posteriormente, uma das mais importantes publicações feitas pelo Instituto Warburg, em Londres (GREEN, 1979).

Nestas relações centenárias entre arquivos, o próprio Instituto Warburg não deixa de ser fruto do trabalho arquivístico e intelectual de uma pesquisadora: Gertrud Bing. Dada a possibilidade de extinção da Biblioteca Warburg de Cultura em 1933 com a ascensão nazista na

biblioteca como *Theatrum mundi*



Hamburg
KBN,
2016

conceitos
&
vizinhanças

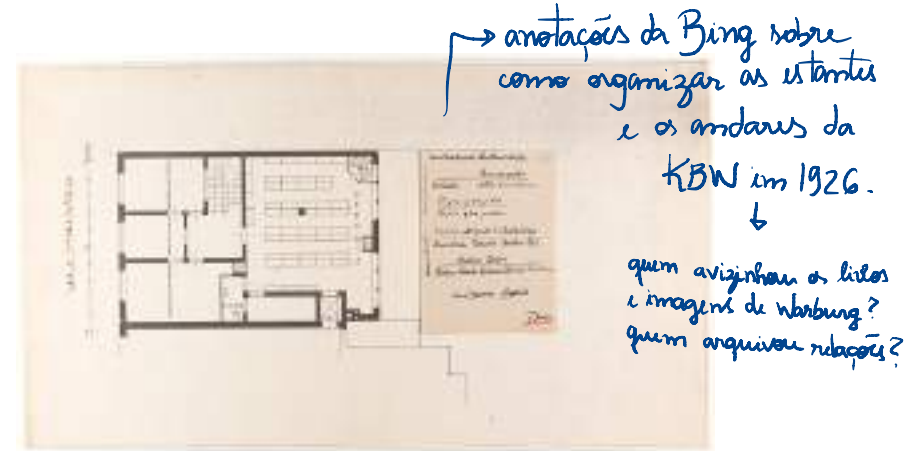


Londres
Warburg
Archive, 2018

Alemanha, a pesquisadora foi essencial para a existência deste centro de estudo pelo qual a história da arte ocidental passa direta ou indiretamente. Gertrud Bing, junto a outros colaboradores judeus, conseguem se estabelecer em Londres, salvaguardando os mais de 40 mil exemplares de livros, registros, fotografias e documentos que são, até hoje, um dos mais importantes arquivos historiográficos e fotográficos da tradição clássica. (JOURNAL OF THE WARBURG AND COURTLAUD INSTITUTES 27, 1964).

Sem a compreensão de que a biblioteca-acervo de Warburg era tão importante para sua “obra” quanto seus escritos (aliás, estes também compilados pela primeira vez por Bing em 1932), sua herança intelectual talvez não seria reconhecida em mesma escala como o é hoje.

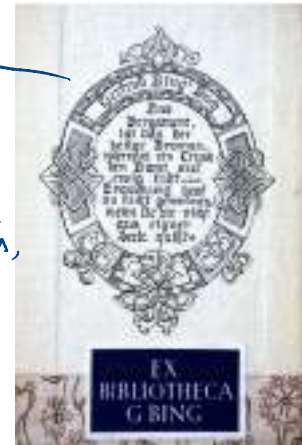
Minha relação de pesquisa com a biblioteca e instituto warburguanos durante o período de doutorado (TONIN, T, 2019), fez com que a lógica de organização e de pensamento dispostos nestes espaços se tornassem um interesse de pesquisa e de projeto a ser reexecutado no



Citações de Fausto!

"O pergaminho é, intão, o redondo sagrado, do qual saciar sua sede para sempre?"

Essa sede tu nunca saciarás, até que ela borbulhe de teu próprio coração - nunca!"



"Mania esta gnávida de Fausto", disse Gaiard.

Brasil, na condição de pesquisa pós-doutoral, frente ao acervo de Paulo Gaiad (TONIN, T, 2021).

Somou-se a este interesse frente a construção de “arquivos”, desde 2018, em uma visita ao MASP, a compreensão de que mulheres artistas transformaram o pensamento-arquivo em processo artístico, das quais preciso citar Muriel Pic, EvaMarie Lindahl, Ditte Ejlerskov e Juliana Hoffmann.

Estas mulheres, somaram mais uma camada de compreensão acerca da constituição de arquivos artísticos, entendendo-os como uma biblioteca de saberes coletivos que podem ser usados, revisitados, repensados enquanto “bibliotecaS” para compreender ausências, montagens e estruturas discursivas que organizam a história da arte e da literatura.

Como poderia, então, pensar um acervo de obras e saberes artísticos, *sem levar em consideração* estes sentidos e funções coletivas? *Sem levar em consideração* que tal acervo e tais saberes só estavam disponíveis para a pesquisa, pois foram arquivados, a sua maneira, por Laura Gaiad?

desordem de bibliotecas,
montagens artísticas



↳ a biblioteca do pai literato,
re-significada como processo
artístico



↳ Sobre quem enunciarmos saberes?

O que resta, de cada desejo de memorar?

Por tal motivo, esta pesquisa tornou-se, também, um espaço de formação para estudantes que estivessem interessados em produzir, desde a graduação, suas próprias colaborações às narrativas histórico-artísticas. De uma pesquisa doutoral e pós-doutoral (2015-2021) à um Projeto de Ensino (2021-2023), pensar o ateliê de Paulo Gaiad se tornou um processo coletivo, feito em diálogos com familiares, alunos(as), orientandos(as) de pesquisa e colegas professoras, cada qual com seus desejos biográficos.

A biografia, como regime de verdade, é indissociável dos arquivos que a compõem. Construir, portanto a relação entre artista-obra, vida-arte, contexto-ideia, é um dos campos de problemas da história da arte recheado de romances escritos por arcontes, por desejos longínquos de quem pensa a história da arte como um espaço de saberes em constante produção.

Feita a digressão que explica por onde construí um arquivo (dentre tantos, como se verá) de Paulo Gaiad, começo enfim, a apresentar este estudo.



essa coisa da procura prensagem da loucura o desconhecido
é motive de busca repetição de folhas comprimir vazio
aproveitar da dor a cicatriz pela pressão marca da mão
matriz ação fechar ferida fazer a vida completar ciclo
páginas de tempo pigmentos isolamento pegar significado
Escondido tirar o peso das coisas.

Paulo Garcia

INTRODUÇÃO: DISSIDÊNCIAS TEÓRICAS, DISCURSIVAS E VISUAIS

Artis at non vocis

O que resta do artista no ateliê? O que resta do ateliê na pesquisa que o evoca como estrutura narrativa?

Caberia, primeiramente, começar este estudo deixando claro uma escolha da qual toda crítica não pode fugir: ou escolhe-se por quebrar a narrativa tradicional acerca do assunto tratado, desestruturando-a desde o início e talvez incorrendo na sua ilegibilidade, ou, repete-se a estrutura para por fim criticá-la, fragmentá-la e negar os enunciados previamente construídos. Os estudos acadêmicos acerca das artes herdaram as duas linhas narrativas, a primeira dos desconstrucionistas franceses, a segunda dos alemães, com especial atenção aos textos de estética frankfurtianos.



escrever sobre um artista morto é falar dos fantasmas que rondam o ateliê.
o que fazem eles na calada da noite? Ruminam suas obras inacabadas? Seus desejos não atendidos?
Suas histórias para gente grande?



uma narrativa visual é legível?

Em outras palavras, para tornar apreensível os resultados de pesquisa, me foi colocada a seguinte questão acerca da estrutura narrativa:

- Como começar a falar de um artista sem incorrer em uma inicial mini-biografia tradicional, cronologicamente referenciada, romântica? E portanto: como falar dos problemas do discurso biográfico sem começar pelo próprio discurso tradicional que se quer criticar?

Ocorre, ao que me parece, que qualquer pesquisa inicia-se assim em uma encruzilhada: ou repete-se padrões estruturais problemáticos, construindo-se hagiografias para depois desconstruí-las criticamente, ou, arrisca-se não apresentar ao leitor o artista/obra em questão, pressupondo que o mesmo já conheça a tal biografia construída, portanto, pressupondo um leitor iniciado.

Visto que agora me é preciso uma tomada de posição, gostaria de deixar claro, desde já, que minha proposta com esta pesquisa corresponde a uma tentativa de "arkhé" (DERRIDA, 2001): criar um novo arquivo do qual possam partir diversas narrativas sobre Paulo Gaiad, e não a continuidade de uma biografia já escrita e reescrita sob

→ novas possibilidades de ler/enunciar

o arconte é também um algoz, um carrasco.
o arquivo é inundado de cortes, de apagamentos.

→ todo arquivo
constrói
e destrói
aquilo
que guarda.



ARKHÉ → onde começa o arquivo?
o que começa?
quem decide?

os mesmos pilares e palavras-chaves que engajam textos sobre o artista nas últimas décadas.

Esta proposta nasce em contraposição a um primeiro exercício que me vi obrigada a fazer, dada a necessidade de trazer uma breve biografia para o texto do catálogo da exposição “Paisagens Gaiadianas I: arquivos visuais de Paulo Gaiad (1981-1999)”, da qual fui curadora 2021. Organizar este catálogo (TONIN, 2021; TONIN et al, 2021; TONIN, PARMIGIANI, 2021), assim como os textos introdutórios do site oficial do Acervo Artístico Paulo Gaiad (www.paulogaiad.com), serviram como uma maneira de compreender algumas estruturas invisíveis da historiografia da arte, a saber, a própria lógica enciclopédica de verbetes sobre artistas. Esta estrutura carrega um axioma de difícil saída: todo texto que pretende apresentar informações “oficiais” sobre um artista a partir de uma biografia escrita, geralmente se apresenta como uma “trajetória cronológica”, e que depende de fontes secundárias e terciárias (outros(as) autores(as) que já escreveram sobre o assunto como maneira de comprovar “verdades”).



Assim, a biografia que apresenta um artista geralmente organiza vida e obra em um *documento-monumento* (LE GOFF, 199) profundamente enraizado em valores históricos presentes nas fontes e na herança historiografia, executando assim uma rubrica que autoriza a institucionalização de verdades “factuais” como neutras. “*La firma entabla com e lacto institutor; como acto de lenguaje y de escritura, um vínculo que ya no tiene nada del accidente empírico*” (DERRIDA, 2009, p.13).

Proponho, neste sentido, alguns diálogos teóricos para a escolha de obras e documentos que decidi focar neste trabalho. Entendo minha narrativa em diálogo com a proposta de Derrida para sua Otobiografia (Ibdem), ou seja, como uma escuta das vivências presentes nos escritos (nas palavras) de Gaiad, mas também com o conceito de arquivo de Foucault (2020), a partir do qual entendo as imagens das obras como uma “coleção de enunciados” possíveis, frente a experiência *in loco* no ateliê.

o homem sem ID, da série de obras notórias, como capa do catálogo feito pelo artista.

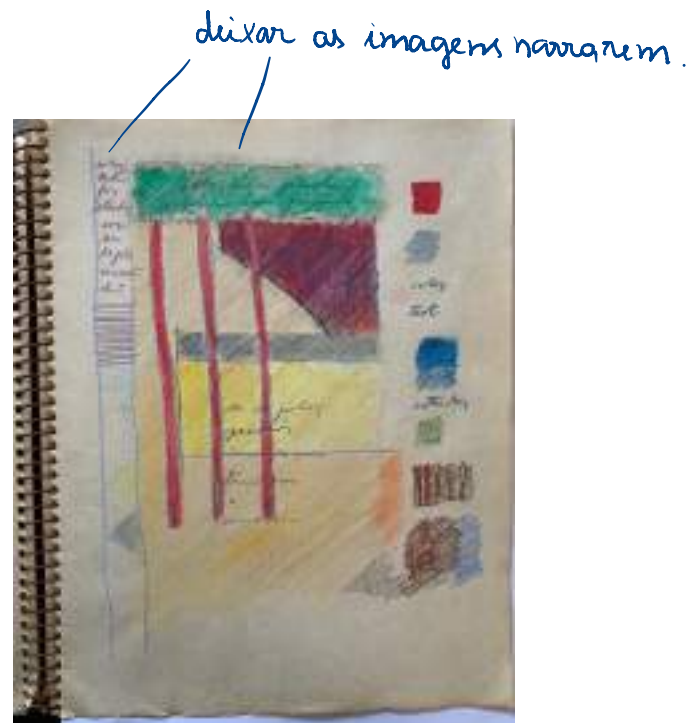


Paulo Gaiad

Como levanta Pedrosa et al, “O arquivo, a partir dessa definição não recolheria a poeira dos enunciados, sua materialidade, mas definiria a sua (in)atualidade. Em outras palavras, ele é o sistema, a louca lei, que nos permite achar espectros, elementos significantes, na poeira, naquilo que restou de uma experiência irrecuperável” (2018, p. 21).

Meu texto, construído para esta dissertação, tomará a posição das imagens, ou seja, como um pensamento *sur le fil* (DIDI-HUBERMAN, 2019), que constrói, a partir da análise das imagens e de fragmentos/rascunhos de uma biografia possível a partir do que vejo em obras e documentos do artista. Paulo Gaiad, no decorrer destes 3 anos, foi um exemplo sui generis de como pensar para além nas histórias já narradas, seus limiares e reapropriações.

Contudo, considerando que esta pesquisa foi construída conjuntamente com os Prêmios Elisabete Anderle 2019 e 2020 (ver capítulo 2), uma biografia tradicional e uma “introdução” a Paulo Gaiad será anexada



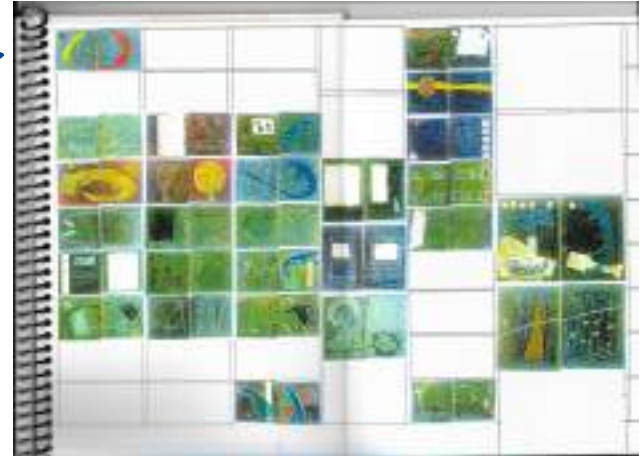
ao final do trabalho, junto com a catalogação da fortuna crítica encontrada no ateliê.

Imagem como posição teórica ou “Zum bild Das Wort”

Utilizando-me daquilo que Gertrud Bing dizia ser o lema do historiador da arte Aby Warburg, tenho como proposta metodológica “dar a palavra às imagens”, ou melhor, deixar com que a imagem fale por si, construa um saber que carrega as possibilidades narrativas que só a imagem pode criar.

“Zum Bild das Wort”, na língua original, é o lema instigante a partir do qual foi e é possível compreender a crítica, feita em meados do século XX, à maneira pela qual a universidade trata as imagens como fontes inseguras de saberes. Séculos de construções e críticas textuais deram à palavra escrita um lugar de destaque, ou, por vezes, de única fonte de conhecimento. A herança hegeliana sobre o conceito de história e historicidade ainda se faz visível na historiografia da arte.

imagem narra a si mesma?

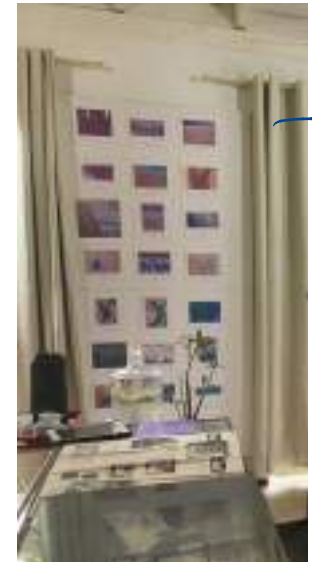


Contudo, não só as palavras nos chegam carregadas de sentidos, significados e fórmulas; continuidades e variações (políticas da estética); mas também as imagens, com especial atenção para as imagens artísticas, que evocam linguagens outras, assim como suas próprias eloquências simbólicas. “A política e a arte, tanto quanto os saberes [disciplinares], constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2014, p.58).

Desta forma, é dando continuidade a percepção crítica de Rancière frente as maneiras de criar/interferir nos regimes de intensidade sensível, que entendo a equivalência entre palavra e imagem para a construção de conhecimento acadêmico que entende sua genealogia coletivamente arquitetada, ou seja, onde palavra e imagem são ambas *hexis* da herança intelectual e simbólica da história da arte e de outros saberes, como a psicologia, antropologia, etc.



→ textos muito em grafite ou giz pastel



→ mapa anos 80 e 90'

Não foi alheio a Warburg que tal proposta fosse dificilmente esquematizável, referindo-me àquilo que ele mesmo intitulou como “método” em uma de suas últimas conferências na KBW (Warburg [WIA 113.4.1], 1928)⁽¹⁾ para a construção de saberes acerca das artes. Neste sentido, Warburg também compreendeu a impossibilidade *da escritura da imagem*, ou seja, que sua proposta de construir um discurso historiográfico dependia da imagem como estrutura do pensamento, como ferramenta pensante (como ato que dá forma ao latente) e como um modelo de saber inquieto. Uma narrativa (ou regime de verdade) feito por imagens. Em outras palavras, Warburg levantou a questão acerca de como o processo cognitivo humano opera ao criar redes de relações e significados com as imagens, o qual funciona estruturalmente diferente do processo cognitivo engendrado pela palavra. Os conjuntos de imagens constroem espaços de pensamento [*Denkraum*] e dissidências intempestivas, que os conjuntos de palavras não constroem, e vice-versa. Desta forma, a experiência com as imagens nos dão a possibilidade de um salto epistemológico.

de prática

Todo arquivo fala de

corpo
(micro)
+
piquete
(macro)



traições
e
destinados
da
cultura

cosmologias

geografias

cosmologias

usos
abusos
das
imagens como
fonte de poder

genealogias

Tal compreensão da construção de um campo de problemas para a história da arte a partir de um saber-imagem também se confirma nas suas obras mais importantes, as quais, como já comentado, são independentes da “palavra” como “meio”: a Biblioteca KBW hamburguesa e o “Atlas Mnemosyne”. A biblioteca, em sua estrutura arquitetônica, carrega o peso de uma epistemologia-imagem como a narrativa que une os temas da história da arte que ali se encontram. Seus andares e conexões são, por si só, a teoria da memória warburguiana, com suas estratificações geográficas e suas constelações temporais.

Quanto ao seu último projeto, de um Atlas da Memória (“*Bilderatlas Mnemosyne*”), este demonstra mais claramente ainda sua provocação acerca da construção de conhecimento acadêmica de sua época, e portanto a necessidade de repensarmos as engrenagens moventes da memória cultural coletiva e individual a partir de corpus de imagens, de suas variações e de suas continuidades simbólicas.



Entre significados e significantes transformados, transmigrados, é possível provocar nos estudos histórico-artísticos uma abertura epismológica no nosso atual processo hermenêutico distinguindo a importância do acervo físico e arquivo mental de Warburg, reconhecendo também um “olhar encarnado”⁽²⁾ (toda teoria se materializa no corpo) que ativa, na experiência, mecanismos de interações entre imagens e palavras.

Aby Warburg não foi um nome desconhecido a Paulo Gaiad. Em uma obra da década de 2000, Gaiad nos oferece um momento para elaborar sua relação com a Bienal de 2008 em São Paulo, a qual carregou os mecanismos de interações warburguanos como proposta curatorial. A escolha de usar um documento oficial, o Jornal 28B (2008), de forma legível em sua obra, coloca em movimento as constelações de sentidos arquitetadas pelo artista.

É a partir desta obra, deste fortuito encontro, que sustento minha perspectiva teórica como autora de uma narrativa que aborda os



saberes-imagens de Paulo Gaiad, presente no capítulo 3. E é também, a partir desta obra, que vejo se materializar as densidades discursivas e os processos simbólicos que fazem do artista um estudioso da eloquência das imagens (e faz da imagem, o único percurso coerente para se estudar o artista).

Dissidências discursivas: autoria e alteridade

Se segue que, de tal escolha, é possível compreender uma problemática-chave deste trabalho: a autoria como novo regime de verdade, e a biografia como uma *narrativa-arkhé* com diversos *autores(as)*, diretos ou indiretos, contra e a favor de quem escreve.

A rede de narrativas imagináveis para a (auto-)biografia de um artista constitui não menos que um atlas de problemas acumulados pela crítica literária, pela historiografia e pela psicologia. Um repertório de problemas linguísticos, simbólicos e não menos reais. A biografia, como



"aby warburg"

gênero narrativo, formulou-se como delimitação de categorias e práticas, desejos e pudores, em séculos onde diferentes personagens eram oportunamente lembrados ou esquecidos. Seria infrutífero para a pesquisa que apresento aqui elencar em um capítulo todos os(as) autores(as) que já se debruçaram sobre as questões que circulam a escrita biográfica. Desta forma, a pesquisa tentar amalgamar os caminhos atuais deste debate entre todos os capítulos, partindo das imagens elaboradas pelo artista e considerando as limitações que estruturam as diversas construções biográficas de Paulo Gaiad, seja pelo próprio artista, seja por seus(suas) estudiosos(as), familiares e amigos(as), seja por este estudo de um arquivo ~~encontrado~~ criado em seu ateliê.

Neste sentido, o capítulo 2, ao elucidar sobre a constituição do acervo-ateliê como vestígio biográfico, recorre, por um lado, às problemáticas da memória e da história oral, do “impulso biográfico” (BOURDIEU, 2006), e das cartografias entre vida e obra (CHEREM, 2015) como questionamentos ao processo de escrita da pesquisa (DOSSE, 2009;



↳ achado da
Patrícia Gaiad.

BOAS; 2008, ARFUCH, 2010; BORDIEU, 2006; DENZIN, 1989; lejeune, 2008; SCHMIDT, 2000; RÉCHE, s/ano; SILVA, 2015; SOUZA, 2011. Por outro lado, este capítulo recorre também a problemáticas arquivísticas, da prática do trabalho do(a) historiador(a) da arte frente a um corpus de documentos que tem algo a dizer sobre as imagens que lhes avizinham, corpus este imprescindível para colocar em tensão o modelo biográfico cronológico das “fases”. Sem querer redundar na impossibilidade de escrever sobre o artista e sua biografia, como levanta Giovanni Levi (2006), toca-me compreender os desejos narrativos como emaranhados tão complexos que não caberiam descrevê-los entre falsos ou fidedignos, precedentes ou decorrentes, sincrônicos ou anacrônicos, mas sim, enquanto efeitos, enquanto resultantes de regimes de verdades, e enquanto produtores de problemáticas históricas e historiográficas para as artes.

O que se pretendeu interrogar é como se constroem regimes de verdade discursivas entre vida e obra, convidando à reflexão sobre as camadas políticas das cronologias, sejam estas das palavras ou das imagens.



Não menos importante, questiona-se o fetiche modernista dos críticos de arte de “esgotar o que há para ser dito” sobre a obra a partir de uma topologia freudiana que busca a totalidade explicativa nas estruturas da psique. Entre as “grandezas e misérias” (BORGES, 2006) da biografia estão os rumores de um certo imaginário fabuloso acerca da vida dos artistas e, por outro lado, os usos políticos da escrita de uma biografia, a qual é usada como saber perante e para a obra instaurada, contra e a favor desta.

... quem se faz biógrafo se obriga à mentira, ao segredo, à hipocrisia, à idealização e também à dissimulação de sua própria incompreensão, porque não se pode alcançar a verdade biográfica, e mesmo se fosse alcançada, não se poderia utilizá-la. A verdade [biográfica] não é praticável e os homens não a merecem. De resto, nosso príncipe Hamlet não tinha por acaso razão quando perguntava se alguém poderia escapar ao chicote caso fosse tratado segundo o mérito? (FREUD apud Coccia, p.7, 2012).



Desta forma, entende-se que o biógrafo, na história da arte, confundiu-se com a figura do arconte, aquele que “catalisa as funções de unificação, identificação, classificação e consignação dos elementos — insistamos, nunca totalmente unificáveis, identificáveis, classificáveis e consignáveis — que compõem o arquivo” do artista (PEDROSA et al, Op. Cit., 26.)

Ocorre que questionar-se sobre o “poder arcônico” que existe ao construir um arquivo é também o tema de inúmeras obras de Paulo Gaiad. O artista colocou em foco a questão da auto-biografia, autoria, biografia e alteridade — sendo este debate, portanto, duplamente fundamental para o estudo do seu *corpus* de obras e seus sentidos.

Obras ou conjuntos como “39 páginas de uma vida” (1992) “Divina Comédia: Paraíso” (2003-?), “Monumento às vítimas do descobrimento da América” (1993-94) e “Conversas com Fausto” (1993-94), dão a ver diversos desejos discursivos do artista, dentre elas veladuras e colagens que confundem, intencionalmente, o eu e o

os conjuntos
acabam e
retornam;
vinculam-n
e xparam-n
continuam.

→ um mapa mnemônico



outro, o narrador e o narrado. Em outras palavras, o capítulo 1 e 2 dissertam sobre como Paulo Gaiad articulou e desarticulou narrativas de si como artista, e, em contrapartida, como estudiosos fizeram cada um deles, a seu modo, novas e simbólicas biografias do artista. A engenhosidade de Gaiad em construir uma nova forma de lembrança que mescla as memórias de outrem com as suas, ou que usa do objeto simbólico do outro para criar seus próprios autorretratos é, nada menos, que um confronto com o real, com a linguagem, com a “verdade biográfica”, e assim, com o descentramento das identidades na atualidade.

Sob outros aspectos, os primeiros 2 capítulos recaem sobre a problemática do regime de verdade da narração em vida e da relação destas com as obras.

Desde o início do projeto Acervo Artístico Paulo Gaiad (questão desenvolvida no capítulo 2), diversas camadas de memória e de história foram e continuam sendo encontradas. Acessar o arsenal de

→ cada qual
um novo mito
criador



... de um artista

documentos e obras deste artista permitiu reconhecer diversos *Paulos*, espalhados entre testemunhos e registros visuais, entre novas e velhas lembranças, entre conhecidas e desconhecidas fases.

Ainda no capítulo 2, o processo de pesquisa para a curadoria da exposição “Paisagens Gaiadianas I: arquivos visuais de Paulo Gaiad (1981-1999)” colocou em jogo as maneiras pelas quais é possível rememorar o saber-fazer de um artista, e fazer da arte um saber-imagem. Foi também nos estudos para o projeto expositivo que ficará visível, durante os anos de pesquisa, os diversos e interpeláveis processos de criação de Gaiad, entre as décadas de 1970 e 2010 (recorte, portanto, desta dissertação).

Partimos, enquanto equipe técnica, da compreensão de que desde o início da radicação de Gaiad em terras catarinenses - suas incursões pela ilha de Desterro - foram, pouco a pouco, sendo elaboradas em experiências artísticas. Projetam-se, em suas telas e papéis, maneiras



de reconstruir memórias, vivências e espaços. Nas suas obras encontram-se formas e figuras gestadas nos seus anos de prática com no *milieu* da arquitetura moderna paulistana. Se fazem ver indícios incontestáveis de uma forma de observar e viver as cidades. Plantas baixas, estruturas, informalismos, esboços, geometrizações, relatos, inscrições e projetos: paisagens propriamente “gaiadianas”, as quais nada têm a ver com a tradicional descrição pictórica do gênero da pintura, mas sim, com uma visualidade sintomática que lhe é única, e que carrega o peso dos debates da arquitetura moderna de Villanova Artigas.

A intencional dificuldade de categorizar suas obras deixa clara a aposta de Gaiad na *inespecificidade* dos suportes e das linguagens, dos tempos históricos e dos agentes da memória, aposta esta feita sob a pena de lidar com o incompleto, com o perigo da perda de si — como homem e como artista.



A partir das montagens e remontagens do acervo de obras do artista, foi possível, ao vê-las em constelações de temas e formas, constituir uma nova narrativa, não menos ficcional que histórica, das experiências visuais de Paulo Gaia.

Caberá aos assuntos do capítulo 3, por fim, apresentar estes mapas de imagens e documentos, como infindáveis exercícios de leitura e de método de pesquisa.

→ anotações manuscritas
Dissidências formais: escrita-diário e montagens *→ história montada, narrativa por imagens* →

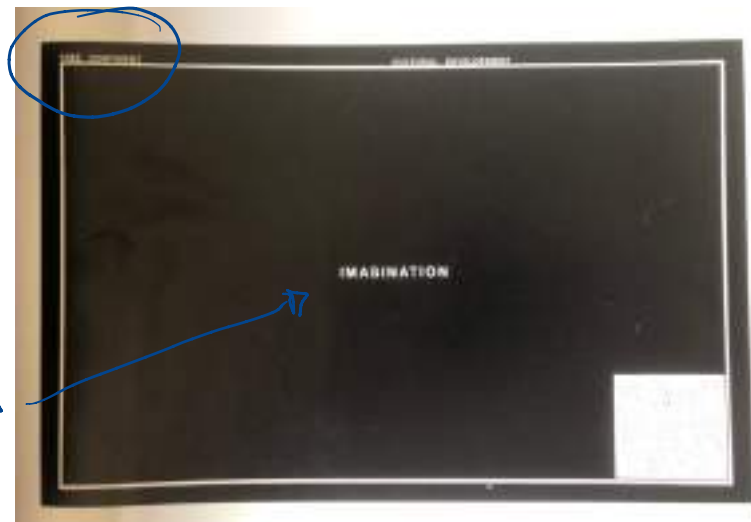
A partir do capítulo que se segue, uma outra escolha narrativa ainda não aludida poderia causar estranhamento se não elucidada: as anotações esporádicas de um diário de escrita.

Como se verá, nos cantos das páginas, a dissertação carrega também um memorial intencional. Admitindo apropriar-me do valor de



publicações como o *Diário Romano* (2016), *La curación infinita* (2007) e *Frammenti sull'espressione - Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* (2011) de Aby Warburg para meus estudos acerca de sua *Kulturwissenschaft*, considero que as anotações esparsas da pesquisa elucidam de modo adequado as problemáticas do estudo em um acervo particular. Na ausência de manuais e guias que tratem da mediação entre a prática de construção de acervo físico e suas dificuldades materiais e interpessoais aos questionamentos teóricos acerca das políticas de arquivo que este acervo compõe, restam fragmentos, esparsos, de pensamentos, de dúvidas, de experiências em elaboração.

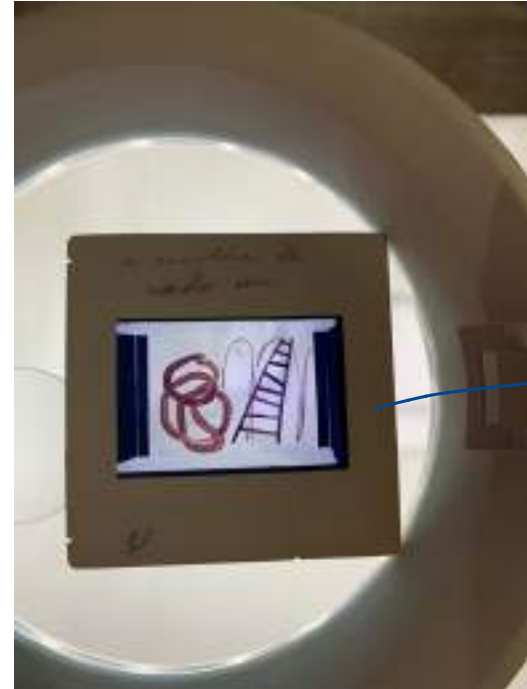
Deste modo, afirmo como uma postura de pesquisa deixar transparecer as perguntas não respondidas e as “ausências de saber” que o diário de pesquisa torna evidente. Como comenta Foucault, “daí, a maneira precavida, claudicante deste texto: a cada instante, ele se distancia, estabelece suas medidas de um lado e de outro, tateia em direção aos seus limites” (Op. Cit., p.21, 2020).



Cabe ao leitor desta pesquisa, portanto, a decisão de quando e se, ler estes fragmentos pode aclarar, com peso teórico, as implicações da pesquisa *in loco* e suas repercussões práticas na construção de um acervo físico que é também arquivo e biografia(s).

Explico, por fim, o formato escolhido para essa dissertação, tendo em vista que esta certamente é uma questão presente nos atuais trabalhos acadêmicos, e suas limitações formais (a qual este estudo não escapou totalmente).

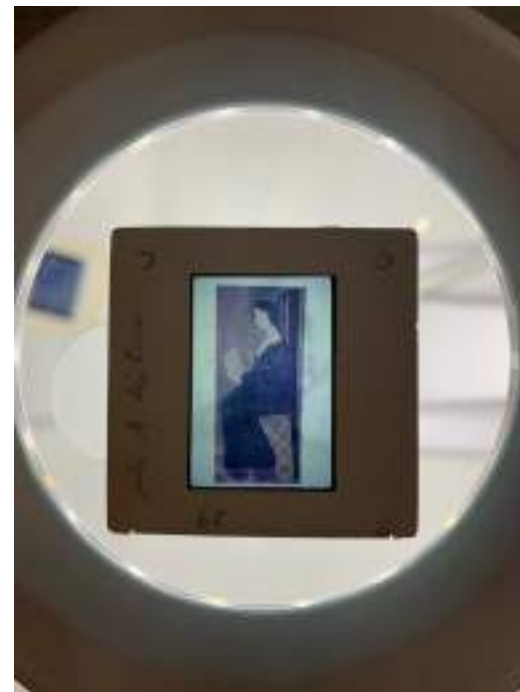
O que nos faz contemporâneos? A pergunta de Agamben de 2006⁽³⁾ pode receber incontáveis versões. O rumor criado por essa pergunta pareceu-me, seguramente, mais audível em vistas da Pandemia que vivemos. O que faz de uma pesquisa que esta seja considerada “contemporânea”? de uma questão? de um autor/a? de uma experiência vivida? de um arquivo?



repetição
e
diferença
↓
auroras e
escada

A forma — e portanto, o tempo - da escrita desta dissertação “é a contemporaneidade”, „ “e isso exige ser contemporâneo dos textos e dos[as] autores[as] que se examinam. Tanto o seu grau quanto o seu êxito serão medidos pela sua — pela nossa — capacidade de estar à altura dessa exigência” (AGAMBEN, 2010, p.57).

Tal exigência, a meu ver, corresponde primeiramente com a compreensão do lugar — físico e imaginário — desta dissertação. Nos últimos anos, universidades como a UDESC decidiram que o resultado das pesquisas construídas por mestrandos(as) e doutorandos(as) não tivessem mais um lugar reservado aos seus resultados nas bibliotecas, mas sim (e somente) nos repositórios virtuais das instituições. Independentemente de argumentos a favor ou contrários a esta escolha, tal fato, no mínimo, coloca em questão o texto em formato vertical, que segue as especificidades da existência física de uma página em folha A4 em um livro físico, impresso.



A realidade — e virtualidade — contemporânea exige, portanto, repensar a fluidez e o sentido de uma leitura de texto que agora é feita majoritariamente a partir da tela horizontal do computador, incompatível com o formato “retrato” do livro. Nada mais incompatível com a vida em era pandêmica que este rumor, esta lembrança de uma *forma* de leitura que nos foi limitada, que deixa de ser acessada *no caminho, na biblioteca, em público*. A leitura, não só se torna, enquanto durar essa *era (que insiste em não acabar)* uma tarefa/prazer doméstico, como uma experiência individual feita em frente à tela, presente apenas na nova biblioteca virtual de cada um.

O encontro fortuito com as anotações ao pé de página em livros emprestados, os sublinhados, as explicações ou as dúvidas... o processo de pesquisa do outro, o modo de leitura do arquivo deixa de estar disponível a(o) próximo(a) leitor(a).

Não apresento tais considerações por um preciosismo com o livro impresso, mas pela consciência de que tal característica dá aos textos e suas existências virtuais uma nova “forma”, uma nova maneira de



→ a academia ingole
as possibilidades das imagens

pensá-lo como arquivo (“*file*” - o trocadilho é inegável), e, mais do que nunca, novas visualidades a serem exploradas.

Se já estamos cansados de saber que os suportes das artes configuraram e elencaram, ou melhor, construíram limites aos fazeres artísticos, não seria estranho, portanto, considerar que o suporte dos textos universitários, a saber, do livro impresso, também configurou *formas de ver e de ler*, formas de enunciar e de discursar. Formas de construir percursos interpretativos, ligações cognitivas.

Meu argumento, portanto, passa pela possibilidade de dar a ver mais imagens em uma narrativa própria, de dar ao leitor a possibilidade de outras ligações cognitivas entre palavra e imagem. A pesquisa apresentada em um *layout* horizontal se refere então, em primeiro lugar, ao exercício hermenêutico de criar novos discursos ao reconhecer a relação/tensão constante entre forma e conteúdo, entre as obras figurada e os textos. Precisamente aqui, é necessário também reconhecer que falamos frequentemente em teorias da imagem que

→ outras epistemologias,
outras ARKHES



outras
pessoas
podem
enunciar,
e thus form
a series
of formants
e actives



colocam em jogo as relações visuais e mnemônicas entre texto e imagem, entre arte e literatura. Refiro-me a característica ocularcentrista da memória e cultura ocidental (da epistemologia acadêmica ocidental), logo, o nosso processo de memorização que passa por colocar imagem e palavra em relação.

Ora, não seria justamente este o momento de propor novas visualidades para pesquisas intrinsecamente imagéticas?

Lembrando-me do debate proposto por Alfredo Jaar em sua exposição “Lamento das imagens” (2021), “imagens não são inocentes”, assim como **a ausência delas, em meio a uma retórica sobre elas, também não o é**. Poderes são constituídos na ausência das imagens, e na presença delas. Controlar a circulação e acesso as imagens, dando a ver somente as que servem ao meu fluxo narrativo não deixa de ser, novamente, uma maneira de ofuscar o leitor no branco restante da página, pela autoridade do pesquisador, temporariamente cegando-o como a tela de Jaar que substitui a fotografia enterrada, a fotografia que enuncia outras histórias.



A universidade, por sua vez, nunca deixou de cumprir uma função arcôntica ao decidir quantas e quais imagens servem a narrativa que se quer instaurar como histórica, científica, fundamentada.

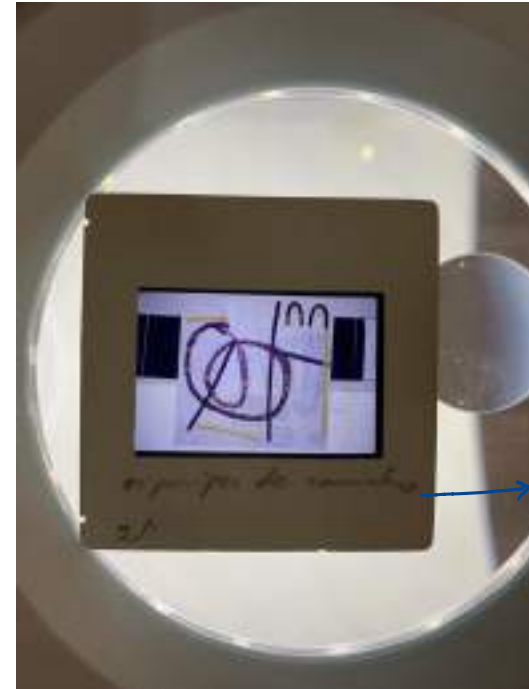
Neste sentido, a forma do meu trabalho coloca em crise minha própria narrativa por vezes, ao oferecer ao leitor elementos visuais que podem estruturar discursos não previstos, não intencionalmente enunciados. Quais as possibilidades da visualização do texto ao mesmo tempo que da imagem? Quais as questões e tensões que a relação constante entre texto e arquivo de imagens pode construir, como exercício de leitura, que nos obriga a polarizar o olhar constantemente? Qual é, efetivamente, a diferença entre ocupar toda a tela de um computador, dividindo-o entre texto e imagens, tensionando o imaginário do leitor entre a eloquência da narrativa visual e da narrativa escrita? Talvez tal proposta não afete tão drasticamente a leitura a quem já compreendeu o valor mnemônicos das imagens, principalmente as transfiguradas do lugar comum (DANTO, 2011). Talvez, por outro lado, essa *forma de leitura* leve adiante uma lição warburguiana, acerca da lei de boa

*Exi algo que ainda não conheço. Onde
deixei as fórmulas e comecei a conhecer? Co-
mo ir além do que eu não conheço?*

*↳ "pseudônimo fanto"
Nominar é poder.*

vizinhança de sua biblioteca, ou da simbologia da elipse para a dinâmica das polaridades do pensamento. Talvez, ainda, construa-se mais do que tudo e tão-somente a questão: qual a força e o sentido do suporte livro na constituição da pesquisa e, atualmente, das artes? Não me pareceria justo, assim, ao falar de Paulo Gaiad e Aby Warburg, ignorar a maneira como ambos fizeram da zonas intersticiais de exploração seu modus operandi e sua fonte inesgotável de criação, ou seja, ignorar suas tomadas de posição frente os limites instaurados pela tradição. Não me pareceria justo também ignorar os enunciados presentes nos cadernos, livros e arquivos de ambos.

Uma pesquisa contemporânea, logo, não é aquela que tenta adequar-se às pretensões deste tempo, mas que, através de um deslocamento do olhar, cria uma relação singular com os enunciados, com as imagens, sabendo que pertence irrevogavelmente às questões deste tempo, e delas não pode fugir. Somente o confronto (conforto?) com a própria desarticulação, com as desinscrições constantes de sentidos, e vulnerabilidades do arquivo que baseia a pesquisa.



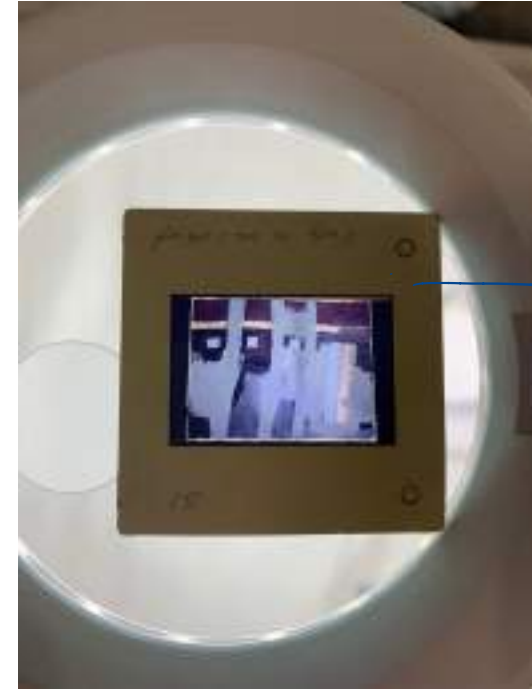
não sair
do lugar,
"lavar o
próprio pé?"

gaiad escreve uma frase
no texto para a peça "prenome: fausto"

Se, como dito por Agamben (2009), “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”, proponho-me a pensar reconhecendo a inescapável condição de virtualidade na leitura, a intencionalidade do movimento constante do olhar entre imagem-texto, que “não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular” (AGAMBEN, 2009, p.63).

Espero desta - e com esta - *forma*, respondendo à Agamben, propor um caminho que passa pelo arquivo e seus frutos estranhos, pela aposta no inespecífico, como define Garramuño (2014) e como opera Paulo Gaiad, para pensar a pesquisa contemporânea em artes.

Existir na tensão e no trânsito é condição proposta pelo arquivo contemporâneo, um amontoado que nos junta, que nos envia para fora de nós mesmo, nos endereça e dilacera para nos aproximar da alteridade que ao mesmo tempo nos institui e destitui. Se há arquivo, não estamos sós. Se há arquivo, há outro espaço e outro tempo: o da contemporaneidade (PEDROSA et al, op. cit., p.50).



→ estas
vidas são
obras do
Gaiad
projetadas
no cenário
da peça
"Pierrot:
Fausto"

Paulo Jorand
"Biografias"

CAPITULO 1

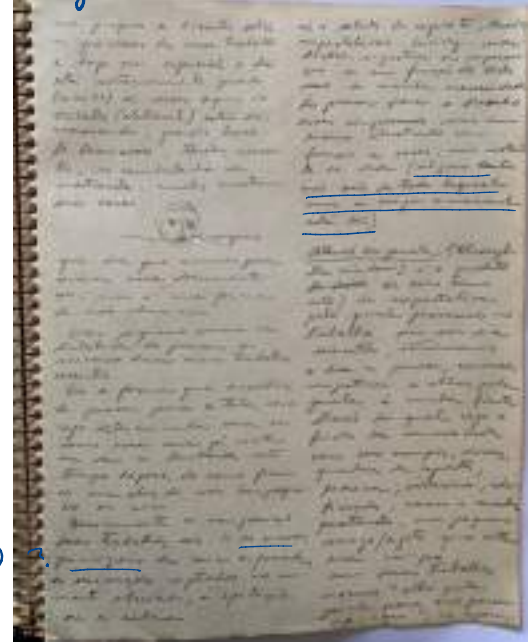
A BIOGRAFIA A PARTIR DO (DESEJO DO) ARTISTA

Paulo Gaiad nunca deixou de escrever suas próprias narrativas, ou seu “pequeno ensaio na tentativa de passar o universo desses meus trabalhos recentes” (Gaiad, D069P).

Neste texto de 1991, salvaguardo em um caderno de estudos com o carimbo de uma loja de Montreal, Gaiad começa um texto biográfico sobre o sentido de suas pinturas, descrevendo cenas de telas que pintou em meio a desejos acerca do seu cotidiano.

“São a forma que encontrei de passar para a tela como vejo determinada cena ou como essa cena já vista me vem a lembrança certo tempo depois, de como ficam as manchas de cores impregnadas em mim.

fazer uso das palavras do artista como
forma de diálogo → narrativa recombinante.



Ainda nestes escritos, encontramos sua compreensão do processo artístico que estava produzindo, quase que como um texto introdutório à seu trabalho, para fins de confirmação acadêmica.

“Basicamente a composição desses trabalhos são: 1) as [ilegível], as sensações captadas no momento observado, a agitação ou a calma. 2) o estado de espírito, tensões, expectativas, lucidez, contradições, angústias ou esperanças e em função de tudo isso a minha necessidade de passar para o desenho essas impressões como meu diário ilustrado com formas e cores, um instante de vida (algumas tantas não são de todo legível mas a carga emocional está lá).”

Gaiad parece estar escrevendo de seu escritório, em horário de trabalho, na Eletrosul. Sua cabeça foge desse espaço apenas um parágrafo depois, e o caderno parece ser um refúgio pessoal do artista em meio as obrigações de cumprir o horário de trabalho



“através da janela (through the window) é o protesto de dias como este) de expectativa pelo qual passamos no trabalho, sem serviço a executar, atravessamos o dia a pensar, conversar, conjecturar e olhar pela janela á minha frente através de qual vejo o fundo da universidade com seus campos, árvores, [...]. Num desses trabalhos inscrevo “olho pela janela para não pensar no aqui”, no agora, nesses momentos de tensão e incertezas porque passamos, em termos gerais no país, e através da janela vejo um mundo vivo, alegre, equilibrado [ilegível] as árvores, a grama e até o concreto dos edifícios estão em paz, e dessa forma consigo trazer tudo isso para dentro de mim. É uma pena nosso dia a dia não ter isso tudo garantido, haverei de conquistar (ao menos nos quadros).”

O artista descreve seus desejos e a forma pela qual o ofício artista será, para ele, o caminho para um mundo “vivo”, diferente das tensões do trabalho em escritório, e mais próximo das cenas que de trás das janelas não consegue ouvir, esse “cenário mudo”.



Essa dimensão de esperança via arte como caminho emancipatório para a vida reflete na cronologia que Gaiad irá estabelecer acerca da carreira como artista. Trabalhando sempre em empresas privadas e estatais na área de arquitetura ou administração, Gaiad demora-se para decidir afirmar quando “começou” a ser artista.

Em suas histórias, narradas a diferentes pesquisadores, o artista passa então a definir-se desta forma a partir de 1992, quando expõe pela segunda vez no prédio do CIC, Centro Integrado de Cultura, em Florianópolis.

Produzindo regularmente, em 1992 inicia a formulação de uma linguagem própria e parte para o resgate da memória perdida como tema. Cria o que seria um livro de pano, semelhante ao que ele tinha quando criança. Viaja para Piracicaba, conversa com parentes e amigos como forma de prospecção da própria história. Entre os signos marcantes da infância e juventude,



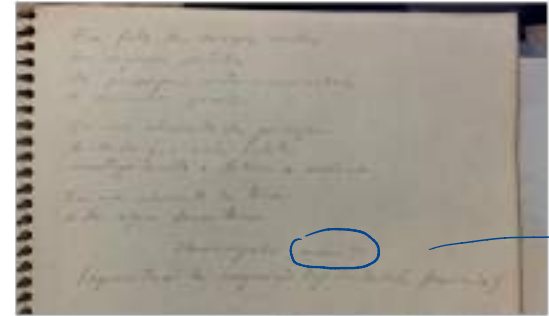
também
→ riscava
os títulos

adota duas cadeiras da família que representam o pai e a mãe e que vão reaparecer ao longo de sua composição plástica. (LIMA, 2010, p.12).

Fifo Lima, autor de um dos catálogos mais conhecidos sobre o artista, descreve esse “início” em ligação direta com a obra *39 páginas de uma vida.*, a qual conta com 40 acrílicas e lápis s/ tela, feitas em 1992.

Nos relatos familiares e nos textos de outros(as) pesquisadores(as), encontramos também datas que variam de 1991 a 1993 como esse momento onde Gaiad se coloca como parte do circuito na condição de artista.

Exemplo disso é um dos livros de referência para a pesquisa em história da arte produzido pelo MASC, sob coordenação de João Evangelhista de Andrade Filho e editado por Tarcísio Mattos (2005):



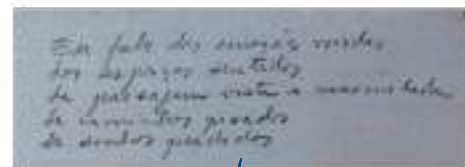
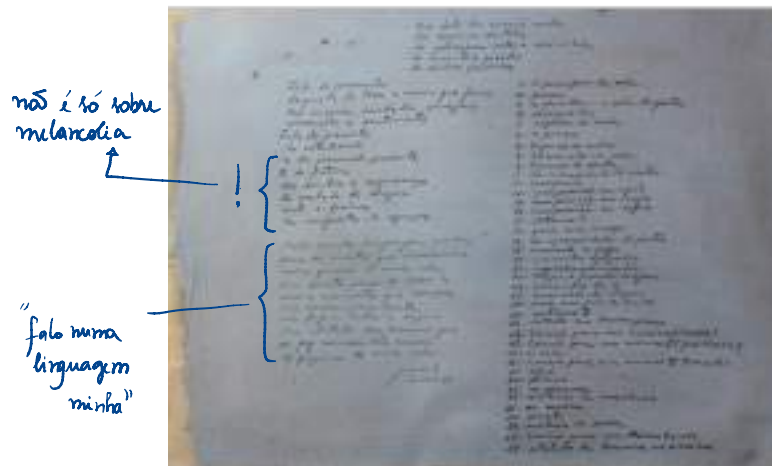
em 92,
em junho,
antes da
"1ª" exposição
no CIC



"Desde os 39 anos [1992], Paulo Gaiad se dedica a um processo de busca e registro de si. [...] Em Piracicaba (SP), onde nasceu, ele se sentia aprisionado pelos costumes. Saiu para estudar arquitetura, passou por Brasília, Oslo e São Paulo, e mudou-se para Florianópolis em 1981. A arte era importante, mas não era o centro de sua vida. Até 1991. [...] Largou a arquitetura e iniciou a organização de sua memória em páginas de lona, uma para cada ano, arrematadas depois numa espiral de arame."

Excepcionalmente, vemos no Dossiê construído por Rosângela Cherem, uma memória diferente, que interliga o ano de 1987 ao resto de sua carreira como artista.

Apresentado ao XXVIII Simpósio Nacional de História em 2015, já próximo do falecimento de Gaiad, Cherem nos apresenta uma narrativa onde o artista se vê desenvolvendo seu gesto artístico já com 34 anos. Neste texto a autora descreve que a maior parte dos dados biográficos



↳ mesmo texto
do caderno

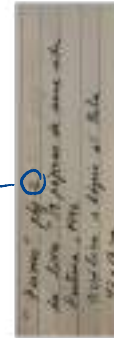
“que seguem neste texto é fruto de longas conversas que a autora teve com o artista entre os anos de 2008 e 2013” (CHEREM, 2015 s/p.).

De qualquer forma, vemos que o artista, no decorrer dos anos, foi narrando a si mesmo e a sua história elaborando cronologias distintas, por vezes “esquecendo” das incursões iniciais nas artes; da relação com a arquitetura; por vezes recontando detalhes que nos ajudam a entender o fio sutil que liga suas identidades. Contudo, em suas biografias, Paulo Gaiad deixa-nos claro quais de suas séries são, para ele, marcos artísticos e pessoais. A primeira, como destacado por vários(as) pesquisadores(as), é a obra “39 páginas de uma vida”, apresentada de modo inédito na exposição de 1992 supracitada, no MASC.

A exposição “39 páginas de uma vida e outras obras” contou com 92 obras do artista (Cherem, 2016, p.145), tomando praticamente todo o espaço expositivo. Em seu ateliê, Gaiad não guardou praticamente nenhum dos importantes registros da exposição, mas salvaguardou (ou



ficha técnica
das obras
↓
manuscrito
do artista.



ordem
cronológica



escondeu) parte da produção artística dessa época (reencontrada durante a pesquisa), a qual serviu para recriar narrativas distintas de seus processos artísticos na exposição “Paisagens Gaiadianas I: Arquivos Visuais (1987-1999)”. Surge também do encontro com essas obras a questão recorrente deste estudo, a saber, como diferentes momentos da sua carreira constroem diferentes possibilidades biográficas. Retomarei essa questão nos próximos capítulos, ao apresentar outras ligações entre gesto, fatura e desejo biográfico.

“39 páginas de uma vida”: uma autobiografia, entre outras.

De forma emblemática, a obra “39 páginas” narra a vida de um homem artista, que parece estar falando de um passado ruidoso, mas está, antes de tudo, falando do que faz sua vida e obra se interpelarem, entre presente e futuro.



Diferentemente do anjo de Walter Benjamin, que observa as ruínas das memórias do passado, Gaiad pensa uma passagem do tempo onde faz autorretratos através de uma espécie de anuário, mas que não fala das memórias deixadas para trás, silenciadas, esquecidas; pelo contrário, faz, ao contá-las, uma nova experiência vívida que corresponde ao seu desejo presente de afirmação como artista. Cada ano de sua vida (no momento da exposição, o artista está com 39 anos) irá corresponder a uma tela, e “cada tela é um resumo das transformações vividas, o que ficou como matéria do saber”. (GAIAD, D029F). Não são ruínas, são consolidações, “*dos sonhos e esperanças / das vontades de chegar / certo e firme / da conquista de espaços*”, como diz na própria obra (cfr. pág. 55).

Curiosamente, em textos como o de Mattos (2005), Garcez (2019) e outros, vemos que em algum momento, os pesquisadores vincularam seus registros de vida com um anseio sobre a falta de memória. Mattos irá dizer que em 1991,



“foi quando [o artista] percebeu não ter lembranças até os seus 15 anos de idade. [...] Desenhou, pintou e escreveu, criando um registro também para cada um dos anos em que não havia lembranças. O caderno é o começo de uma narrativa de si, que desde então ele conta e reconta.”

Já Paulo Gaiad, ao falar de sua série, a aproxima de outras “biografias” (GAIAD, D029F), como “relato de uma viagem não realizada” e “correspondências póstumas”, as quais teriam todas referenciais formais similares, descritos por ele como “quando passo para uma pintura que se faz com **contos e textos**, que pretende transpor para o suporte não a figura externa, do retrato fácil da aparência física, mas a intimidade, expor desejos, sonhos, loucuras, **falar daquilo que nos impele a viver**”, e não daquilo que pode ser ou foi esquecido. (GAIAD, D029F). Assim, Gaiad parece, tal como Foucault,

a cada instante, denuncia[r] a confusão possível. Declina sua identidade, não sem dizer previamente: não sou isto nem aquilo. Não

memórias do colégio, traumas,
dores do mundo → de acordo com a Chium.



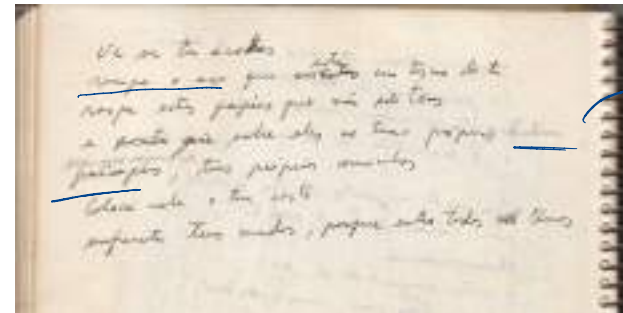
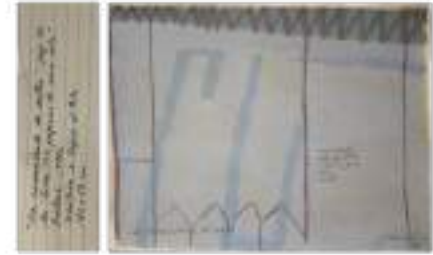
espaço de
sensibilidades

se trata de uma crítica, na maior parte do tempo; nem de uma maneira de dizer que todo mundo se enganou a torto e a direito; mas sim, de definir uma posição singular pela exterioridade de suas vizinhanças (Op. Cit., p.21).

Desde quando estabelecido na ilha de Desterro, Gaiad nunca deixou de ser um inquieto residente e um constante viajante, das quais suas obras são registros de uma vida entre idas e vindas pelo mundo, e também, de desejos e realizações, “soneto para os bons e maus momentos”. Gaiad irá dizer ainda que “Entendo que o trabalho além do estudo de formas e tintas, necessita de história. Contar e perguntar.” (GAIAD, D029F).

Desta forma, compreendo que a partir desta série, Gaiad se propõe a narrar histórias de suas transformações vividas, criar “contos” sobre vidas sonhadas, e rememorar, pela arte, as viagens realizadas e não realizadas, a esfera sensível da vida. Sua obra pretende “contar e perguntar”, transformando a pintura em textos para serem interpretados como **fragmentos visuais de histórias**. Suas “39 páginas”, na forma de um livro, cria um arquivo de narrativas, e, em

“emoções vividas”



“histórias” =
“paisagens” ?

seu ateliê, faz coro com uma biblioteca de biografias, algumas desejadas, outras latentes, de vários Paulos que foi ou sonhava ser. Biografias também de outros e outras artistas, de amigos e amigas, de personagens literários. Sua ligação com a literatura é visível.

Desenvolvendo mais detalhadamente as questões que envolvem esta “série”, a obra de Gaiad começa com uma tela onde há somente um poema-soneto de maio de 1992, e uma lista com os títulos das subseqüentes 39 páginas:

[....]

Falo numa linguagem minha
para os muitos que marcaram
esses passos de uma vida
Um soneto para os bons e
maus momentos que sempre
nos levam para frente,
nos fazem lutar e seguir.



Um atestado da loucura que
se faz necessária nessas
39 páginas de uma vida.

Desde a primeira página da obra intitulada “o princípio da vida” (1992), o artista irá trabalhar com um repertório de signos e significantes que lhe é próprio, e que será reutilizado em outras séries (acerca destes signos, irei me estender no capítulo 2, visto que as interpretações propostas sobre eles provém da experiência de organização do Acervo).

Como se o título de cada obra fosse o título de um capítulo, Gaiad constrói uma história do “princípio”, passando por palavras-chaves acerca da sua compreensão de si, como o caso da página 2, “peixes”, na qual faz referência ao seu signo de peixes. Na página 3 “a família, a sala de jantar”, vemos umas das primeiras referências que fará ao mobiliário da casa onde cresceu, a mesa de jantar onde se instaurava a hierarquia das relações sociais entre ele, irmãos, pai e mãe. Na



página 4, “brinquedos” vemos a memória da infância, do quarto com objetos para brincadeiras domésticas e também ao ar livre, junto com uma decoração de bandeiras juninas dentro da residência.

Gaiad parece intercalar cenas de liberdade e de reclusão/domesticação em suas páginas. A seguinte, “espaços de viver”, página 5, as cores são mais quentes, e o texto presente na obra tem um tom de esperança verso os sonhos do autor. Já na página 6, “o piano”, retornamos para o espaço interno da casa, e vemos o piano que fez parte da infância de Gaiad em Piracicaba, e que incita estudos rigorosos para aproveitá-lo. O pai irá se desfazer do piano ainda durante sua adolescência, mas o artista, décadas depois, irá possuir novamente o instrumento em sua casa no Campeche (Florianópolis, SC).

Nas páginas 7, 8, 9 e 10, Gaiad recria espaços pelos quais divide funções: sentir, saber, brincar. Fala, desta forma, das necessidades destes espaços para a vida, e de como os separou nas memórias entre momentos de chegar e de partir, entre lembranças de amigos e de familiares e, ainda, entre viagens e memórias fixadas pelos detalhes, como as árvores, as pedras e os pássaros — elementos presentes nas



suas obras em séries anteriores, e continuação a aparecer por alguns anos.

Da página 11 em diante vemos também como a música, enquanto linguagem, irá dialogar com suas compreensões de pintura, mesclando suas composições entre cores e sonetos. Neste sentido, vemos que a visualidade de Gaiad passa diretamente pelas linguagens da música e da literatura.

Por fim, seus anuários imagéticos terminam com as páginas 38 e 39, intituladas “canção para um desconhecido” e “atestado da loucura necessária”. As páginas apresentam uma mudança significativa da composição, não por apresentar novos elementos, mas por serem, respectivamente, as únicas páginas onde há elementos eróticos e uma composição atribulada – quase caótica –, que mistura signos de todas as páginas precedentes, elaborando-os em diversas camadas sobrepostas. Estas páginas, relativas aos anos recém-vividos do artista, parecem dialogar com a hipótese de que este fora um período de mudanças (necessárias, porém), que a arte – e a vida – do artista sofreram. A partir daí, veremos repetições e/ou continuidades



desloca de um nível a outro e se disfarça em todas as séries” (DELEUZE, 2021, p.381-383).

Talvez, para Gaiad, o que vemos é “arte como lugar de coexistência de todas as repetições”. (ibdem).

As próximas séries como próximas páginas:

Paulo Gaiad *in praesentia*.

Dentro desta perspectiva, encontramos uma forma de narrar seu próprio processo artístico dentro de uma lógica cronológica que, entre obras e exposições, compactua com essa agenda de viagens e lista de amigos e histórias deixadas pelo artista. Sua obra deixa densidades historiográficas a serem lidas, visto que o artista recorreu a diversos materiais e procedimentos, combinando os registros do visual e do dizível a partir de um complexo jogo biográfico, constantemente perseguido nas pesquisas do artista e, ao mesmo tempo, obliterado pelos seus processos e elaborações visuais. Vemos em seus objetos, desenhos, colagens e pinturas que Gaiad buscou misturar traços e



estas partes do texto já foram publicadas como artigo no CBHA de 2021.

palavras, recortes e rasuras, enquadramentos e camadas: em outras palavras, disfarces e revelações de histórias.

Incluindo o uso de areia, carvão, jornais e gesso, além de fotos de diferentes naturezas, seus trabalhos foram concebidos para apresentar efeitos de rachaduras, lixamentos, rasgos, arranhões, oxidações e outras marcas deixadas pelo tempo nos materiais, nas pessoas e nos espaços vividos (TONIN, T; CHEREM, R., 2021)

Nas inferências sobre suas séries que apresentarei neste capítulo, sigo um material construído em parceria com a pesquisadora Rosangela Cherem, tomando por base depoimentos informais narrados pelo próprio artista em anos diferentes, muitas vezes diante das próprias obras em seu ateliê. Assim, dialogando com um arquivo de estudos e memórias desde 2007 até 2015, construído seja em seu ateliê ou em seminários e aulas ocorridos junto ao PPGAV- CEART-UDESC nos semestres de 2008-2 e 2013-2 (ministradas pela prof. Cherem) notamos que este material é organizado e lido lado a lado com o artista,



sempre com a apresentação de imagens digitais de seus trabalhos. Esta empreitada resultou tanto num dossiê publicado pela UFSC com semelhante teor em 2014 (CHEREM; SOARES, 2014), como também no material para sua última exposição em vida entre novembro de 2015 e fevereiro de 2016, “Impossibilias” (Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, 2015-2016, curadoria de Rosangela Cherem).

Neste arquivo biográfico “*in praesentia*” (produzido em vida) pode-se começar pelo tema que o artista fazia questão destacar: a clave do vivido, a qual constituía-se num manancial incessantemente revisitado em qualquer de suas séries, fazendo com que fragmentos mnemônicos lhe servissem como estoque movente com força de consignação poética.

Assim, rearranjos e reelaborações preponderaram tanto em sua obra como em seu discurso sobre ela.



pegada,
rastro,
assinatura,
inscrição

Os resíduos, vestígios e talvez desejos daquilo que um dia viveu tornaram-se uma espécie de arsenal imagético, constantemente burilado e alterado, configurando-se como cicatrizes ou impressões (*impronta*, do italiano) do indiviso e do inclassificável, confirmados tanto na fatura (o artista nunca concordou em delimitar o que era desenho, pintura, fotografia...), como na temática (assim como nunca aceitou definir o que era retrato, paisagem, cena, natureza morta).

Neste sentido, o conjunto de sua obra se caracteriza como um mapa mnemônico onde a imagem e a linguagem se tencionavam por meio de certas lembranças, emergências (latências) e apagamentos (resoluções) que acabavam por explicitar diferentes gradações de sua subjetividade. Ou, no dizer de Paulo Gaiad, em texto que escreveu para a exposição supracitada:

Embora não sejam feitas da mesma matéria, impossível desatar o nó que existe entre vida e obra. Trata-se de fazer da obra a parte central da vida, recolhendo e alterando todos os frutos que se espelham e confrontam sem cessar. Assim, se a



vida como a obra não tem nada a ver com beleza e felicidade, mas com uma experiência única e indivisa, em ambas também prevalece a lei de um trabalho sem concessões, sem nenhum fim alhures, sejam eles o lucro, o sucesso, o êxito fácil, a crítica favorável, as benevolências. Pois o que advém do meu processo de criação é obtido por meio uma escuta recolhida, fiel a buscas e penhores que tangenciam os domínios do incomunicável, do escorregadio e do intransferível. (GAIAD, 2016).

Retratos do Outro?

Se podemos dizer que Paulo Gaiad procurou enfatizar os registros biográficos, contudo, frequentemente o fez através de identidades borradas, ilegíveis, quer através do recurso narrativo de um personagem, quer através do que denominava de convocatórias, cujas estruturas resultavam num jogo de alteridades. Assim, os (as)



protagonistas eram travestidos (as) de memórias, fragmentados (as) ou recompostos (as), e metamorfoseavam-se em experiências e acidentes, entre fantasias e a concretude imperfeita do vivido. Desta forma, o artista fazia incidir em seus trabalhos situações onde reacomodava imagens trazidas dos diferentes conjuntos de obras criadas ao longo de sua trajetória artística, em diálogo com as imagens que outros (as) artistas lhe ofereciam (TONIN, T; CHEREM, R., 2021)

Ainda em 1993, este será o caso da obra “Relato de uma viagem não realizada”, onde despontam dois conjuntos. O primeiro, intitulado “Lençóis”, consiste numa instalação com quatro lençóis, além de fragmentos de cartas dispostas numa mala. Considerado por algumas pesquisadoras (CHEREM, 2013;) seu primeiro trabalho, sua narrativa e imagens interligadas contam a história de um menino até a velhice, o qual, em seu estertor, passa estes registros para um viajante que talvez poderia elaborar esses desejos. O outro conjunto, iniciado em 1995, “Correspondências póstumas”, constitui-se numa colagem sobre dez lençóis transformados pela tinta acrílica e seus efeitos de diluição sobre



placas de aço, prefigurando a cena de um jovem conversando com um velho morto, acusando-o de ter transformado os lençóis em sua prisão. (TONIN, T; CHEREM, R., 2021)

Autores como Fífo Lima irão considerar que todas as obras desse período carregam não um personagem ficcional, mas uma forma de elaboração do peso do espólio paterno (material e psicologicamente): “... todos os personagens do texto são representados pelo pai. [...] Gaiad narra a vida de um menino que nasceu numa cidade muito pequena e que para o pai dessa criança os limites do mundo são os limites da cidade.” (LIMA, op. cit., p.14).

Rosângela Cherem (op. cit, 2021) irá argumentar que ambos os conjuntos remetem a confissões que se alimentam de dados biográficos ficcionalizados, em que o artista tanto pode ser reconhecido no menino que veio do interior, como no jovem legatário ou, ainda, no pai velho e recluso repensando seu passado e presente. Igualmente é possível reconhecer uma poética sobre as diferentes etapas da vida. (TONIN, T;



CHEREM, R., 2021). Nestas obras e outras datadas destes anos, como o caso da série “Conversas com Fausto” de 1993-94, já observamos a repetição formas esquemáticas de corpos humanos e animais, além de certas recorrências tais como os rabiscos à lápis ou giz, as palavras legíveis ou ilegíveis, os objetos domésticos, as referências a infância e à paisagem como tema.

Ainda nos anos 1997 surgem mais obras que carregam esta característica de continuidade do livro, das páginas a serem lidas, como o conjunto “Páginas ao vento, relato da dor” (constituído em lâminas de aço que se juntam numa espécie de brochura, simulando um diário supostamente perdido que conteria, inicialmente cerca de 200 páginas).

→ A “biblioteca de obras” de Paulo Gaiad ainda nos anos 1990 já demonstra uma característica gestual marcante: a continuidade, o não-fim da narrativa, a possibilidade de sempre compor com mais e mais imagens ou memórias.

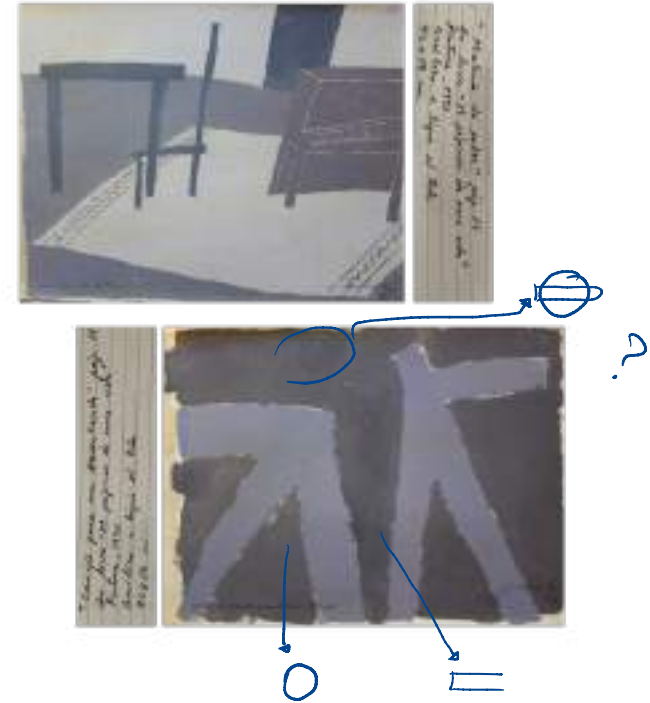


→ + ?
cruz

Essa escolha, de construir uma própria arqueologia, como faz Foucault, também reafirma algo que o artista fazia questão: não deixar que pesquisadores(as) definissem quais eram seus suportes, técnicas, ou ainda, suas vontades e anseios reais ao elaborar memórias de si e de Outros, interpeladas em uma via de mão-dupla.

Ao escolher materiais que sofrem a alteração do tempo (perdas cromáticas, estragos ocasionados por condições climáticas e etc), Gaiad também parece defender essa compreensão de que a obra se modifica, que não quer se deixar apreender pelos conceitos ou pelas explicações totalizantes.

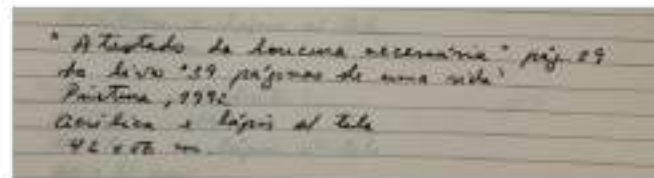
Exemplo dessa postura é o fato de que o artista refutasse tanto a denominação de livro de artista (ainda que use termos como “páginas”, “folhas”, “cadernos”), assim como de objeto escultórico, reconhecendo naquela “unidade serial” um montante de registros ou um tipo de documento não classificável. (TONIN, T; CHEREM, R., 2021)



Além disso, o lápis usado em 1992 encontra-se borrado e a frase ilegível (como uma memória nebulosa, inacessível). O papel, o ferro e a tela, manchados por materiais orgânicos, vão tornando cada vez mais difícil conduzir o olho entre os escombros da escritura, apresentando-se como indícios de um desejo de ser indecifrável (quando não quer ser lido), e um desejo de ser visto (quando quer relacionar as memórias de si e de outros com as linguagens artísticas, através de cores e linhas, onde o verdadeiro e o falso coexistem e se tornam possibilidades. (TONIN, T; CHEREM, R., 2021)

Os anos 2000, irão, como o segundo livro de uma trilogia, ser o palco de conjuntos que, apesar de reincidirem sobre os mesmos jogos da linguagem escrita, elaborar em diferentes formas as memórias artísticas e vividas de Gaiad e de seus colaboradores(as). “Auto-retratos”, “Convocatória”, “Cicatrizes”, “**Memórias** de Viagem” e “Receptáculos da **Memória**” e “**Memórias** de Cozinha” demonstram, novamente, esse repositório, arquivo e arsenal de séries inacabadas, de páginas de uma vida — obras já longamente estudadas pelos

→ todos os signos recorrentes da obra de gaiad →
 pássaros,
 peixes,
 bancos,
 árvores,
 cadeira,
 mesa
 ...



autores(as) que encontram-se no anexo desta dissertação, intitulado “fortuna crítica”.

Deslocando individualizações e desterritorializando a relação vida-obra como entendiam os tradicionais historiadores da arte, Paulo Gaiad criou uma espécie de espelhamento, reelaborando-as como matéria impenetrável, mas também como vestígios em que ele próprio se reconhecia numa espécie de plano e contra-plano. Eis o gesto desejado por Paulo Gaiad, cujo repertório remete à noção de indecidibilidade, tal como operada por Derrida (1973), ou seja, lugar de inúmeras cópulas de opostos. (TONIN, T; CHEREM, R., 2021)

O fazer artístico, para Gaiad, parece ser então uma pulsão escópica, que obdece “a dois senhores” (HASSAN, 2008), e cria, constantemente portanto, uma espécie de quiasma. Por tal motivo não parece estranho dizer que para o artista, a matéria da arte é, e necessita ser, *mancha* no espéculo do mundo (LACAN, 1985, cap VI-VIII); Mas essa leitura caberá ao capítulo 3.



CAPITULO 2

A BIOGRAFIA A PARTIR DO ACERVO E ATELIÊ

Colaborações

Toda pesquisa é coletiva. Assim, começo por dizer que este capítulo só é possível em decorrência do trabalho de várias pessoas que se vincularam a criação do Acervo Artístico Paulo Gaiad, um projeto ainda em execução. Construído inicialmente como minha pesquisa de Pós-Doutorado (TONIN, 2021b), com supervisão de Rosangela Cherem, o projeto passou por inúmeras fases. A continuidade deste, desde 2019, porém, só foi possível mediante a seleção do projeto em dois Editais de incentivo a cultura⁽⁹⁾, e a construção/coordenação de um projeto de Ensino e Extensão da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), intitulado “Arquivos e Acervos de Artes Visuais”, com a presença de estudantes em formação na área de Artes Visuais (UDESC) e História

comido por cupins — cicatrizes



(FURB/UFSC)^{1*}. Os resultados, desta forma, são obra de um trabalho coletivo de diversos/as pesquisadores/as que se debruçaram sobre as (im)possibilidades de um acervo de arte no Brasil sem financiamento privado e sem projeto de musealização. (TONIN, T; CHEREM, R., 2021)

Deste trabalho resultam a catalogação de mais de 250 documentos (alguns apresentação nessa dissertação); a catalogação e digitalização de 800 obras do artista presentes no atual Acervo (além de obras salvaguardas de outros autores em sua coleção particular).

Ainda, foram resultados deste processo: uma exposição individual, que aconteceu em 2021, intitulada “Paisagens Gaiadianas I: Arquivos de Paulo Gaíad (1981-1999).” (Curadoria de Thays Tonin e Assistente de Curadoria: Andrey Parmigiani), exposições (como a de 2021, “Paisagens Gaiadianas I: Arquivos de Paulo Gaíad (1981-1999).”);

^{1*} Agradeço especialmente as/aos pesquisadores/as Jordi Angelo Timon Frias, Rafael Nunes Menezes (ambos publicaram um TCC sobre o artista em 2019 e 2020 respectivamente), Andrey Parmigiani, Laura Leite Ricardo, Amanda Medeiros e Dyel Gedhay da Silva (estagiários do projeto de ensino entre 2021-2022).

conceitos de Artistas
que lembram os textos
do Paulo



catálogo (TONIN, T. (org.) *Paisagens Gaidianas I: Arquivos Visuais de Paulo Gaiad (1981-1999)*. Catálogo. Florianópolis, Galeria Helena Fretta, 2021. ISBN 978-65-00-26267-4.); congressos, palestras, artigos, e outros estudos acadêmicos, assim como um acervo virtual completo para futuras pesquisas. A maioria destes resultados podem ser conferidos em www.paulogaiad.com, onde o material digital ficou disponibilizado.

Por fim, prevê-se que serão resultados deste projeto de pesquisa outras duas exposições que completam a leitura tríplica das Paisagens Gaidianas⁽¹⁰⁾, um catálogo raisonné, e a institucionalização do Acervo como espaço cultural (desejo da família Gaiad para 2023-24).

Neste sentido, dando vazão ao desejo que constituiu este trabalho, e está limitado pelo tempo de uma pesquisa de um mestrado, gostaria de destacar o trabalho intelectual e manual exercido pelos pesquisadores vinculados entre 2019-2020, e, principalmente, pelos(as) estagiários(as) do Projeto de Ensino iniciado em 2021. Estes estudantes são parte intrínseca deste capítulo e da maneira como resultou o espaço físico e a catalogação do Acervo, visto que ambos

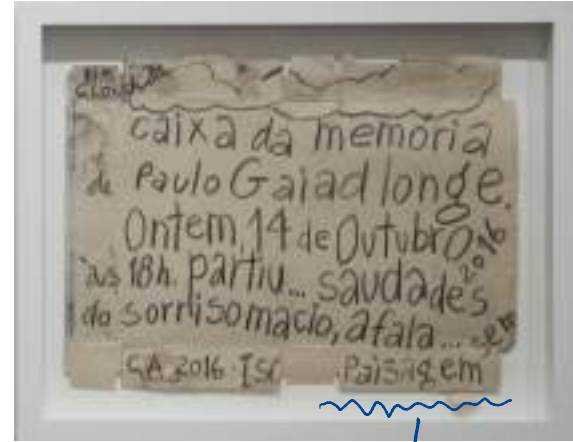


→ um azul é parte da paleta
de cores do artista em diferentes
épocas

ACERVO
ARTÍSTICO
Paulo Gaiad | **PAULO**
GAIID

foram pensados a partir de uma metodologia de pesquisa, e principalmente, de ensino, com matriz warburguiana. É o caso do Seminário Mnemosyne, coordenado por Centanni, o qual, de certa forma, após haver participado, pretendi levar adiante.

...logo percebi que o Atlas Mnemosyne não pode ser estudado sozinho. Deve-se estar em grupo: é um estudo que é ou em coral ou não funciona. Se um único estudioso aborda a leitura de um painel de Mnemosyne, encontrará certamente seu próprio caminho, talvez bem fundamentado e aprofundado, mas perderá a visão do conjunto, a trama. O mesmo vale, a fortiori, para os experimentos de construção de painéis ou de atlas warburguanos. [...] Os painéis de Mnemosyne são dispositivos hermenêuticos. [...] eis] o potencial prodigioso da máquina Mnemosyne — **uma máquina**, repito, que não ilustra, não distribui explicações, mas **mostra o labirinto, treina pessoas para fazer perguntas complexas sobre questões igualmente complexas**. (CENTANNI Apud TONIN, 2020).



qual a paisagem das artes
em SC tem Gaiad?

Ateliê-Biografia: Paulo Gaiad *in absentia*

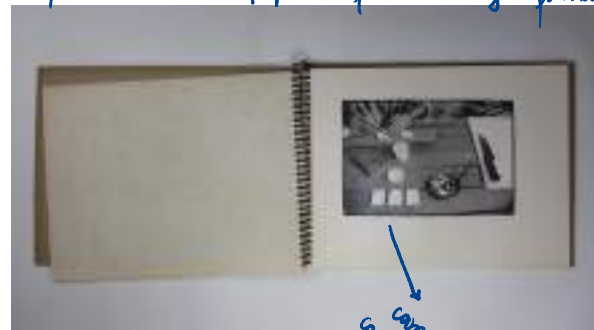
Surgem inevitavelmente perguntas póstumas: como levar adiante uma pesquisa sobre um artista e sua obra depois de seu falecimento? De onde partir quando não contamos mais com sua presença para nos guiar pelas datas, imagens, histórias? Quando já não podemos questioná-lo, provocá-lo, escutá-lo? Como proceder quando nossas investigações não podem contar com sua presença em seminários, quando nosso raciocínio perde o privilégio de se deparar com suas explanações mais detalhadas em salas de aula? Por onde começar um **outro regime de verdade** sobre o artista?

O problema parece se ampliar quando a morte acontece de modo a estender um luto coletivo pelo choque do inesperado. Ficam, sem direção, tantas coisas ainda para serem registradas sobre aspectos da fatura, da poética, das contingências diversas em que aconteceram processos de criação do artista. É aqui que os desafios da historiografia da arte contemporânea parecem nos assolar com mais contundência,

cicatrizes são escrituras, escrituras são cicatrizes



→ *"a faca lembra os papéis esquecem cinzas fumam cinza"*



*canalhas de papéis,
canalhas de matéria,
canalhas,
memórias
amovíveis
pelo fio de
furo que
costura o
papel*

confrontando-nos não só com aquilo que foi dito, revisado, editado e confirmado pelo artista, mas também com os abismos silenciosos, situados entre o que as obras fazem ver e o que foi possível auscultar; ou ainda, entre um ateliê sem artista e uma historiadora sem de quem ser lugar de escuta. (TONIN, T; CHEREM, R., 2021).

A ausência da possibilidade de transferência entre historiador(a) e artista é tanto caótica quanto é estratégica: pode ser tática, pode ser armadilha. Ainda que a transferência esteja ao lado do artista — fazendo um paralelo com a ação analítica da psicanálise —, na presença deste, é ao menos possível visualizar em que lugar o artista coloca o(a) historiador(a) antes deste “operar sua tática, que é a interpretação” (MARTINHO, 2012, s/p.).

No que a interpretação — situada como a tática do analista — deve incidir? Em *O Seminário, livro 9: a identificação* (1961-1962, lição de 06/06/62), Lacan enuncia a seguinte proposição: "a interpretação deve incidir sobre a causa do



a memória e
as coisas ficam
= disparadores de
discursos

desejo", chamando atenção para o fato de que incidir sobre a causa de desejo não significa responder com um saber sobre o objeto, nomeando-o." (ibdem).

Como transitar (sem tentar nomear), portanto, por dentro de um arsenal de desejos? Em um arquivo de processos? Em um acervo de memórias? Como transitar neste espaço quando três anos nos separam da sincronia?

Entre o gesto desejado - *a recorrência poética* - e o gesto registrado - *o lapso salvaguardado nas pastas de documentos, cartas, estudos* - materializa-se também o não-dito pelo artista, as narrativas em disputa que o seu próprio arquivo, sua própria vontade de criar narrativas, armazenam em enunciados possíveis ou em discursos já existentes. Isso não é uma estratégia somente de artistas. É parte do teatro social solicitado sob demanda, que qualquer indivíduo constrói ao se representar.



Assim, a sobrevivência de um artista e sua obra na história da arte dependem, em larga medida, dos arquivos construídos acerca deste personagem, em todas as suas formas de proveniências, *in praesentia* e *in absentia*. Por si mesmo e pelo outro e Outro — pois a vida das imagens, ensinou Warburg, é mais longa que a dos humanos.

Coube a esta pesquisa, portanto, recomençar um arquivo pelo caminho dos documentos. Nesta camada de construção de significados, interessou perguntar-se: entre coisas empoeiradas e dispersas, na umidade e decomposição das coisas à tempos guardadas, nos vestígios fortuitos - repletos de achados mudos e restos de segredos - o que resta no caos ruído de um ateliê?

Começou-se pela empreitada de dar lugar físico a este arquivo. Fruto de uma operação que se desenvolve há três anos, o Acervo Artístico Paulo Gaiad é um projeto que, na prática, propõe respostas iniciais às perguntas que a “história da arte”, enquanto disciplina, precisa se debruçar para atualizar-se em históriaS. Dado que a pesquisa e a

→ Textos da Raquel Stolf,
fotos da Heloisa Espada + agradecimentos a

Valuska
Bunardo
(profs que
poderiam estar
na banca de
defesa)



sempre em esboço

“homem
manso”
que falou Asp.

experiência estética proporcionada por obras não podem se desenvolver somente na presença do artista, é necessário compreender como construímos nossos arquivos e fontes, como disponibilizamos enunciados ou nos valem deles para fins críticos, metodológicos e políticos. Transparecer tal questão é uma maneira de disputar o território da construção de arquivos, visto que uma democratização deste processo de criação teórico-prática é aqui, uma forma de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009).

Em outras palavras, a constituição de um espaço físico em diálogo com uma teoria acerca de acervos e ateliês de artistas brasileiros(as) parece ser um assunto incontornável para estudiosos(as), enquanto vemos o movimento dos debates acerca da legitimação de diferentes fontes e lugares de pesquisa. Ainda que saibamos que o repertório das histórias das artes não se constituem somente pelo conteúdo e escolhas de museus, parecemos ainda não nos apropriar da fortuna de acervos de artistas brasileiros(as), ou seja, os saberes entre o espaço físico e mental de criação e o acervo de obras e documentos que



→ várias cammas
vazias, usadas
como espaço
de arquivamento.

↓
onde aguarda
a memória
↓

foi nessas cammas
que estavam as
telas de 1980-1990

porque guardam todas,
e não falam sobre a existência
delas no seu próprio acervo?
porque não "arquivá-las"?

acervo ≠ arquivo

resistiram ao tempo. Estes acervos e arquivos constituem-se em arsenais de discursos imagéticos.

Vale dizer que entendo por “acervo” espaços individualizados onde estão abrigadas as obras de artistas, espaços onde ocorrem exposições e circulam artistas de variadas procedências, realizando eventos de diferentes naturezas como oficinas, palestras e cursos, bem como espaços expositivos onde ocorrem exposições de diferentes durações e estão abrigadas obras que compõem um repertório da história da arte e dos bens culturais. Compreende-se, a partir dos estudos de Foucault e Derrida já citados, o conceito de “arquivo” não como uma estrutura material onde estão salvaguardados textos, enquanto testemunhos do passado e das instituições, mas como uma arquitetura imaterial única e intransferível, um sistema de enunciados composto de heranças e esquecimentos que permite atualizar diferenças, propor “dobras” discursivas. O “arquivo” é o índice de um pensamento em construção, sempre sujeito a armazenamentos e experimentações, inclui rascunhos, esboços, constelações, roteiros,



mapas, maquetes, diários, coleções. Também inclui percepções e sensibilidades, lembranças e esquecimentos, sejam individuais ou coletivas. Como método de pesquisa e ensino, A catalogação das obras de Gaiad, portanto, tem por finalidade mais do que descrever esse *corpus* de arquivos que existem em um acervo, mas antes, pressupõe estudar as (des)continuidades discursivas (corpos de imagens, de textos e falas) onde acontecem translações simbólicas, coexistências, operacionalidades, propondo uma forma de salto epistemológico. Trata-se de aprofundar o entendimento de arquivo enquanto arsenal ou dispositivo a partir do qual a produção artística tanto é preservada pelas instituições, como é esquecida ou silenciada, a partir das categorias e interesses que organizam o sistema de arte brasileiro. Em tempo, relembremos Derrida: “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação como futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (2001, p.29). (TONIN, T; CHEREM, R., 2021).



as camadas
com dobraduras
enveladas



o que, de outra forma, salvaguardar
os seus belos tentos (em ventos poeirecos)
ao que ficam
exposto nos
paredes de
uma casa
envelada

O fio biográfico e o novelo de um acervo artístico

Reconhecendo a importância da preservação do maior conjunto possível da obra na ausência do artista, é impossível ignorar que a maneira como abordamos a biografia interfere no modo como nos aproximamos das obras e dos processos artísticos (e portanto, da catalogação e conservação destas). Assim, cabe lembrar que, principalmente a partir dos estudos psicanalíticos e linguísticos, as questões do discurso biográfico na história da arte são parte constitutiva da investigação que caracteriza a arte dita contemporânea.

Logo, quantos regimes de verdade sobre um artista são possíveis? Como levar em conta o interesse de quem mantém vivo discursos sobre o artista (colecionadores, museus, galeristas, familiares e outros(as) artistas)? Como considerar o fato de que aquilo que a pesquisadora é autorizada a dizer-criar são ramificações que também carregam as políticas de um corpo? Carregando essas questões para dentro do acervo, foi possível traçar alguns aspectos se apresentam como



→ obra da Clara Fernandes

memórias
em outra
cozinha



→ obras fechadas
desde 2016 ?

estruturantes na constituição do discurso biográfico constituído pelas pesquisas acerca de Paulo Gaiad (ver anexo da Fortuna Crítica), e também, desta forma, trançar certos fios entre documentos pessoais e obras, entre problemáticas práticas e teóricas, materiais e conceituais, afetivas e históricas.

Assim, certas características desse acervo devem ser explicitadas. Este conjunto de obras ficou inacessível a pesquisadores(as) e interessados(as) entre final de 2016 e o primeiro semestre de 2019, quando meu projeto de pesquisa pós-doutoral teve início. Esta coleção constituía até então somente o espólio que o artista havia deixado sob a tutela de Laura Gaiad, com quem foi casado desde os anos 1970. O terreno no qual se encontra o último ateliê em uso do artista é também o terreno onde a casa, projetada por ambos, serviu de moradia para a família Gaiad, desde a década de 1980. Contudo, em 1988, um incêndio na casa fez desaparecer grande parte de suas obras, documentos e fotografias. Aspecto este que ajuda a entender a construção de uma biografia que inicia nos anos 1990.



Antes do atual espaço de seu ateliê, Gaiad chegou a montar outra casa-ateliê no sul da ilha de Florianópolis, em 1998. Mas não muito tempo depois, entrou em acordo com Laura para reconstruísse seu ateliê no terreno da casa projetada por ambos. Será ali que Paulo irá morar até 2016, ano de seu falecimento.

Ainda que, nos últimos anos, Paulo Gaiad tenha habitado e trabalhado somente no espaço do atual ateliê, suas obras se encontravam expostas ou guardadas na casa de Laura Gaiad em 2019, quando nossa primeira visita aconteceu. Desde seu falecimento, reformas e construções de novos cômodos foram inventadas na casa de estilo informalista, com grande influência da arquitetura moderna de Villanova Artigas, com quem Paulo foi convidado a trabalhar entre os anos 76 e 77, e de quem mantinha grande afeto e contato. Além disso, Laura Gaiad também forma-se em arquitetura nos anos 1970 em São Paulo, carregando consigo referências visuais próximas as de Paulo.

Paulo descreve-se como
"colaborador"

"Aurido Paulinho"



obra da
Virgínia
Artigas

Tais renovações estruturais deixavam claro que o terreno continuaria a servir como espaço de vivência da família, mas também como espaço de salvaguarda das obras. Laura Gaiad, entre 2016 e 2019, finalizou a construção de uma edícula nos fundos do ateliê, e transformou o que antes era uma garagem em uma nova sala conectada a casa central. Tanto na edícula como na nova sala escolheu deixar armazenado todo o espólio do artista, ao invés de mantê-lo no ateliê neste período.

Ainda em 2016, o filho mais novo de Gaiad passou a morar no até então ateliê, motivo pelo qual Laura recriou estes espaços para a salvaguarda das obras. O ateliê-casa passou a ter então outra configuração, referente ao trabalho exercido pelo filho enquanto tatuador. Entre 2019 e 2021 o projeto de construção de um acervo, vencedor do Edital de Incentivo a Cultura Elisabete Anderle (2020), previa a morada final das obras na nova sala anexa à antiga casa de Gaiad, mantendo a escolha da família, até então. Em novembro de 2021, decorrente do segundo prêmio Elisabete Anderle (2021), a família decidiu, junto à coordenação do Acervo, visto o reconhecimento



→ mezzanino
aberto

→ tijolos
visíveis

→ vigas
aparentes

+

sem divisões
entre cômodos

↓

arquitetura modernista

público do projeto desde o seu início, que deveria ser dedicado ao acervo de obras um espaço próprio, reconhecendo também o valor histórico e biográfico do antigo ateliê. Feitas as devidas reformas e manutenções, o material e mobiliário idealizado para a conservação das obras foi transferido para sua localização final: o ateliê de Paulo Gaiad, na segunda metade de 2021. Neste espaço se encontram hoje as obras catalogadas e documentos de acesso público, os quais servem não só para a pesquisa acerca do artista, mas também acerca do sistema das artes brasileiro e suas relações com outros campos disciplinares — caso da arquitetura, por exemplo — da qual falarei mais a frente neste capítulo.

O acervo artístico como um atlas

A problemática iconológica da catalogação decorreu de um olhar que só foi possível a partir do inventário completo de obras: o repertório poético-discursivo de Paulo Gaiad é um manancial continuamente

"Ver tudo ao mesmo tempo" = Atlas



estantes de séries



obras expostas

mapoteca de obras

obras encaixotadas

2019a). Reconhecendo o valor mnemônico das imagens como ponto de partida da organização de um espaço físico, priorizou-se o modo como as obras e suas visualidades evocam temas e formas do imaginário coletivo, ou da eloquência visual do próprio artista.

Em outros termos, foram as próprias obras de Paulo Gaiad que criaram as categorias e o sistema de catalogação, sejam das telas e papéis, sejam dos documentos escritos e fotografias. Foi proposto aos estudantes que fizeram parte do projeto que estes fossem ativamente construtores de campos semânticos durante a organização dos materiais, procurando nos detalhes das obras, maneiras de desenvolver narrativas sobre a poética do artista, retomando a compreensão de leitura coletiva comentada previamente, mas também uma forma de defesa da metodologia da História Pública (argumento base do Projeto de Ensino em andamento).

A prática da História pública leva em consideração que nas temáticas das narrativas históricas vemos invariavelmente um anseio linguístico



⊛ como reparar as avarias desejadas,
das avarias do descuido, do luto, do acaso?
existe reparação?
quais corrupções de exposições de matéria é
obra? é processo?

(e simbólico): “reinventar”, “fazer à contrapelo”, “dar lugar”, “construir um novo regime”. No contexto brasileiro continuam os desafios em formar um número expressivo de historiadoras/es interessadas/os na construção destas narrativas/arquivos, ou seja, de produzir ativamente uma literatura crítica que dê conta (ou que “reinvente”) a amplitude de saberes que artistas brasileiras/os contemporâneas/os colocam em movimento. Portanto, sonharmos com narrativas soberanas questiona os usos e silenciamentos que a “autoridade” da história constrói. Como na obra de Alfredo Jaar, *OUTRAS PESSOAS PENSAM* (2012), propõe-se uma forma de disputa na escrita dos estudos brasileiros, dado que a noção de histórias das artes “soberanas” só pode existir após duas negociações: a admissão do fracasso em fazer dos estudos artísticos um espaço democratizado até então, e que toda soberania existe no curto espaço de tempo onde é possível se equilibrar sobre o fio (na corda bamba, por assim dizer) entre seu início e fim ou entre éticas e apropriações.



Neste sentido, ao invés de prenderem-se a um inventário baseado em materiais (obras de papel, obras de aço, etc), ou ainda, à alguma descrição presente em publicações prévias sobre as “séries” do artista, as(os) estudantes buscaram, nas lacunas entre uma exposição e outra de seu currículo, àquilo que caracterizaria novos agrupamentos e constelações de obras, a partir de questões elaboradas nos seus processos artísticos desde a década de 1970. Esta abertura interpretativa colocou em jogo leituras prévias, dando a ver continuidades e rupturas em temas que não haviam sido explorados. Assim, a constituição do acervo destaca em seu primeiro plano, o fato de que a “memória” de um artista é formada por diferentes possibilidades de agrupamentos, as quais não podem ser regidas por leis prévias, pois é na ausência de hierarquias conceituais e contornos rígidos que novos aspectos, perguntas e problemas podem se afirmar na visualidade. O horizonte deste princípio encontra seu paralelo na composição de um cenário para a montagem de uma peça ou fotografia, cuja aparência de fixidez não passa de uma miragem de coesão narrativa, a qual que não existe na vivência e complexidade



↳ a laura
é a maior apoiadora
do paulo.

humana, mas tanto somente no interesse discursivo de quem a alimenta.

Logo, o acervo físico carrega o fluxo de pensamento coletivo das(os) estudantes e também de minha pesquisa; nossas perguntas, nossas descobertas, nossas preferências, a partir de um olhar panorâmico para a totalidade das obras e dos documentos escritos.

Nesta perspectiva, lembrou-se que os primórdios do Projeto Mnemosyne de Aby Warburg foram constituídos em debate com outros intelectuais da KBW, Gertrud Bing e Fritz Saxl, principalmente. Em uma conferência de 1928, ao final de uma semana de encontros com estudantes e intelectuais, Warburg deixa claro que seu Atlas da memória é antes de tudo um exercício de leitura dinâmizável, que coloca em tensão uma construção coletiva dos estudiosos em busca das constelações de símbolos e saberes que se encontram nas imagens (WARBURG, [WIA 113.4.1])⁽⁴⁾.



Laura, Amanda e Dyl. 2021

Assim armazenou-se páginas de uma trajetória de vida e criação artística, mas também um valioso inventário de formas da arte moderna e contemporânea, como conjuntos de obras que fazem dialogar estudos arquitetônicos, teatrais, musicais e visuais, culturas literárias e orais, onde memória e imaginação aproximaram as formas em constelações simbólicas. Suas obras tornam possível reconhecer um processo em constante dinâmica de catalogação e de leituras para questões individuais e coletivas, nacionais e internacionais, e assim por diante.

Pensar as narrativas sobre as obras de Paulo Gaiad, ou sobre a relação entre obra e biografia emerge de um esforço para a constituição de um “atlas gaiadiano”, não apenas através de uma catalogação e inventário, mas principalmente, para colocar em jogo a função que a história da arte exerce como “arconte”, quando em frente as possibilidades dos arquivos artísticos. Catalogações e estudos devem levar em consideração os problemas que os fantasmas impertinentes das categorias e gêneros artísticos ainda acarretam. Conceitos como

→ reelaborar o conceito de arquivo e arconte é uma operação de levante.

99

Arconte: interpretar sem dizer a lei.

salvaguardar sem limitar acesso
domiciliar sem tornar para si

➤ História Pública



“obra”, “estudo” “pintura”, “desenho”, “escultura”, “série”, “(auto)retrato”, “paisagem”, “nu”, ou até “performance” e “instalação” provêm de campos semânticos que estruturam nossa compreensão da arte. Se ausentados ou problematizados, quais se tornam as possibilidades de organização e construção de sentidos que as obras podem operar? Quais constelações de imagens e narrativas podem ser criadas? Quais metodologias são operacionais em um acervo do Sul Global? O que é preciso, portanto, criar e recriar?

Paulo Renato Gaiad, Arquiteto, Artista.

Como possíveis respostas às questões levantadas neste capítulo, finalizo com aquilo que talvez seja, em relação aos achados do acervo, a narrativa mais interessante acerca da fatura do artista.

Em 2019 encontramos, entre as telas enroladas da edícula de Laura Gaiad, uma quantidade imensa de obras do artista, feitas entre os anos 1981 e 1999. Tornou-se evidente seu ineditismo ao público, quando,



na exposição de 2021, “Paisagens Gaiadianas I”, as trouxemos à público. Várias destas obras desconcertaram os visitantes que haviam construído uma imagem de Paulo Gaiad e de suas obras com um paleta prevalentemente escura, abismal, até “sombria”.

O artista havia guardado — talvez em outro lugar que não seu ateliê — essas mais de 50 obras em tela, com tamanhos variados. Se os(as) pesquisadoras(es) já conheciam suas séries a partir de 1992, como não haviam referências a várias destas obras, encontradas em bom estado de preservação?

De fato, a grande maioria destas telas foi encontrada sem chassi, enroladas em grupos de 10 ou 15 obras, e praticamente escondidas embaixo de lençóis brancos. Tamanha foi a surpresa deste encontro, que a própria Laura Gaiad não as via a muitos anos (inclusive, obras das quais Laura foi a modelo viva).



→ elementos de desenho técnico
de planta
baixa



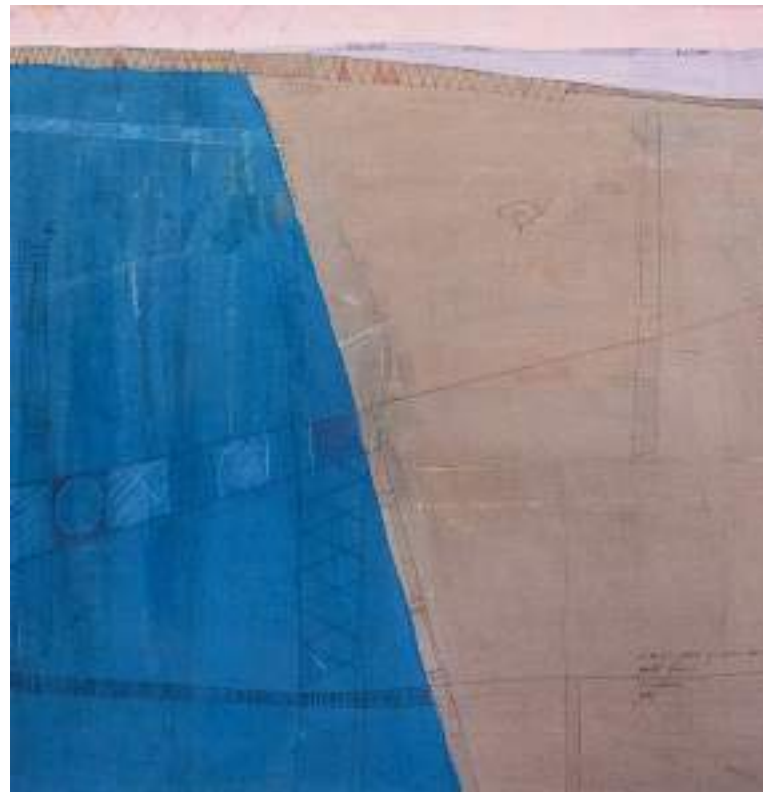
o que é esse
número?

Desta forma, iniciei uma busca por documentos que falassem acerca dessas obras, folders, flyers, anotações, cadernos, cartas, e entrevistas com familiares ou amigos(as) próximos(as).

A resposta encontrada foi uma compreensão da fatura de Gaiad *em repetição* nas séries posteriores: seus signos, símbolos e letrismos feitos a lápis ou giz, em diferentes formatos de desenhos ou pinturas.

Sabemos que Paulo Gaiad exerceu funções no campo da arquitetura entre os anos 1970 e 2000, e que estudou as linguagens do desenho (cursando matérias de desenho técnico, por exemplo) nas passagens que teve nas universidades de Brasília, São Paulo e Oslo.

O que isso irá significar, em termos de fatura, é que seu gesto parte das formas utilizadas na linguagem do desenho arquitetônico, das plantas baixas. Suas paisagens se formam de modo tonal, anódico (dirigidas para cima, ascendentes), onde o vínculo entre as



representações do desenho técnico e as técnicas da pintura se dá em um casamento alquímico, catalisando um novo enquadramento visual.

Paulo negocia as possibilidades visuais via a forma da “planta” que descreve a totalidade do projeto: **tudo se faz visível, temporalmente, operacionalmente, materialmente e espacialmente.**

Os desníveis entre materialidades são apresentados pelas cores, os elementos que constroem a perspectiva são os rascunhos à lápis feitos acima da pintura, como um arquiteto que desenha as diferenças entre os materiais usados na construção a partir do uso de linhas intercaladas ou sobrepostas, ou quadriculadas. As janelas viram círculos, as portas viram arcos ou retângulos com um ponto ao meio. Também as ondas do mar são apresentadas em movimento e desnível a partir das camadas de cores frias. Já os animais (peixes, pássaros, e até um macaco) são desenhados de maneira bidimensional, de frente ao artista, como parte do teatro imaginado da planta-baixa, todos com uma legenda descritiva ao lado.



Portanto, aqueles elementos formais que vemos nas 39 páginas de Gaiad, foram repetidos em suas obras de 1987 a 1999, como parte de uma linguagem que não se reduz a mera abstração, que não renuncia a experiência concreta do mundo, mas também não faz uso da figuração presente nos gêneros da pintura. Gaiad utiliza-se de uma comunicação visual própria de um pensamento arquitetônico, olhar próprio de um artista-arconte, que vê o todo da cena, o mapa que interliga a experiência coletiva e a individual.

Nas obras deste período, portanto, Gaiad não fala somente de um plano formal, mas de um plano ético, nem só teórico, nem só prático: é um postulado sobre a vida, sobre a permanência no mundo. Suas repetições criam estruturas “linguísticas” visíveis a olho nu, que comunicam inúmeras vontades: permear as diferentes artes (teatro, arquitetura, pintura, desenho, vídeo); mesclar linguagens; evidenciar os processos e camadas; deslocar os sentidos; confundir a prática simbólica do nosso tempo.

obra na casa do F. Brüggemann



Neste sentido, seria impossível não destacar novamente a sua contribuição ao escritório de Villanova Artigas, visto a influência que os projetos desse grande arquiteto tiveram, visualmente, em São Paulo, e no próprio Paulo Gaiad.

O caminho mais fácil para entender essa relação poderia ser tanto a estética e estrutura da casa projetada no Campeche — arquitetura industrial, vigas visíveis, estruturas a olho nu, a abertura dos cômodos para o centro da casa (espacialidade aberta e interiorizada). Os discursos da arquitetura moderna da Escola Paulista se fazem presentes também no concreto aparente, ou, como chama o estudioso Buzzar (2014), o “reconhecimento da relação entre o brutalismo do concreto bruto e aparente de Le Corbusier e o concreto aparente das obras de Artigas [...] daí a denominação correlata de *brutalismo paulista* ou de *escola paulista*”. Além disso, sabendo do incêndio que fez perder quase a totalidade das memórias da família, é interessante destacar que foi salva a obra de Virginia Artigas, enviada para Paulo com felicitações na virada de 1981 a 1982. A obra, encontrada emoldurada, guardava marcas do tempo (ou do calor) na parte

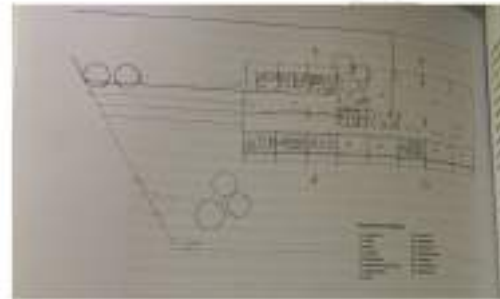
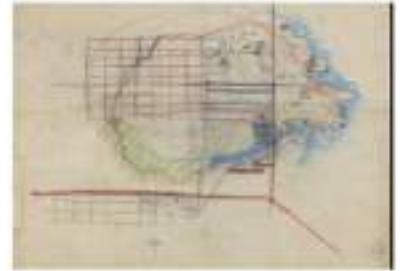


→ obra do
Gaiad,
de 1979,
assinada.

posterior, e entre o verso e a obra de Artigas, encontramos uma obra de Paulo Gaiad, assinada, de 1979.

Villanova assumia posições da arquitetura racionalista (ARTIGAS, 2021), e dizia que pensar a arquitetura em diálogo com os ideais do povo brasileiro seria partir de uma compreensão da “luta contra os poderes maiores que nos oprimiam, foi dentro desse caos que pude construir minha visão de arquitetura.” (ibidem).

Além disso, Villanova irá publicar um texto que parece corresponder a minha compreensão de que Gaiad utiliza-se de uma linguagem provinda da arquitetura, quando diz que o croqui, ao ser instrumento de compreensão/comunicação, interpretação, intervenção ou idealização do espaço, pode ser considerado uma linguagem da arquitetura (VILANOVA, 1984).



Desenho é linguagem também e, enquanto linguagem, é acessível a todos. Demais, em cada homem há o germe, quando nada, do criador que todos os homens juntos constituem.

E como já tive oportunidade de sugerir, a arte, e com ela uma de suas linguagens – o desenho – é também uma forma de conhecimento.

(VILANOVA, Texto da Aula Inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1 de março de 1967. Reedição da publicação do Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975.)

Tais posturas equivalem a dizer também que Vilanova, como membro importante do PCB e protagonista de peso com imensa força ideológica no debate modernista do circuito arquitetônico (BUZZAR, 2014, p.247), tinha clareza que sua prática equivalia a um manifesto. Alguns anos antes, Vilanova havia publicado seu ensaio, “Os caminhos da arquitetura moderna” (ibidem), e as questões por ele ali publicadas se



concretizaram tanto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, quanto na sua compreensão da função social do arquiteto, ao pensar a arquitetura como espaço de pensamento crítico de alcance social. Por fim, os debates paulistanos acerca da relação cidade-arte-natureza parecem também ter recebido algum tipo de ressonância nos trabalhos de Gaiad, já que vemos o rumor do discurso do brutalismo e da arte informal em suas obras públicas, e portanto, o ruído do postulado de Vilanova de que o urbanismo e a arquitetura são indissociáveis.

As implicações políticas das obras de Paulo Gaiad, ao menos entre 1987 e 2008, serão o assunto do próximo.

Contudo, enquanto os saberes produzidos acerca da obra e do artista em vida podem equivaler ao discurso do próprio artista sobre seu processo e poética, por outro lado, as camadas de saberes que se formam na sua ausência demandam novas pesquisas e novos espaços para se construir narrativas mais complexas. A arquitetura, a função



social da arte e a relação entre memórias do corpo e erotismo são caminhos pouco ou nada comentados acerca do *corpus* de sua obra.

Desdobra-se a partir daí uma questão de mão dupla: quem é o protagonista para o qual se cria um acervo e como o acervo criado dá a ver o seu protagonista?

Cabe ainda, para o capítulo seguinte, discorrer sobre as tensões ou equivalências entre as camadas de narrativas (*in praesentia* e/ou *in absentia*) que acontecem a partir da criação de um **acervo biográfico**. É aqui que à problemática do acervo soma-se a dos inúmeros arquivos que se abrem a partir de injunções e contextos específicos, capazes de acolher a complexidade das diferentes conjunturas que o artista viveu e produziu.

...ser massa na vida e na arte não me satisfaz,
não deve bastar a ninguém.
Paulo Gaiad, 2014.



CAPITULO 3

ARKHÉ: A BIOGRAFIA CRIADA PELO ARQUIVO

Ler não é decifrar, ler é puxar um fio.

Ana Cristina César

Desde 2019 meu pensamento se encontra, inelutavelmente, entre as mais de 700 obras que Paulo Gaiad deixou em sua casa ao falecer. Destas tantas catalogadas durante este período, vi surgirem obras conhecidas e desconhecidas, histórias já contadas, histórias apagadas e histórias por contar (criar?).

Dentre tantos quadros, papéis, jornais, caixas e fotografias, é possível perder a sensibilidade frente as obras, olhando-as como repetições com pequenas e poucas diferenças.



Ocorre que sentar-se, demorar-se um pouco mais frente as imagens, pode demonstrar que existem abismos inteiros entre o imemorable e o novo, entre a repetição e a diferença, como essa dissertação tenta dizer.

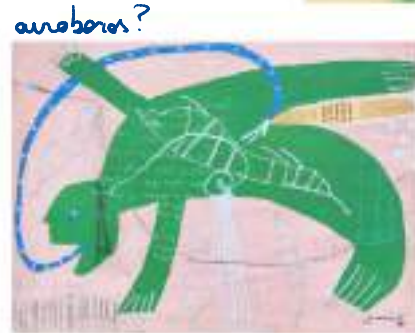
Realocando obras pelo ateliê do artista, com o intuito de refletir sobre a expografia de uma exposição e do próprio ateliê, uma obra rompe aquilo que organiza o pensamento de forma linear e cronológica, e se faz ver ao centro de tudo.

Esta obra não tem título, não tem data, nenhum documento precedente a sua descoberta que afirmasse a sua existência em uma série, conjunto ou exposição. A obra simplesmente se faz presente, e como um som pode ativar uma lembrança, ela, com suas camadas, engatilha discursos desta dissertação.

A quem pertence o direito de dizer qual obra é mais ou menos importante, na antologia de um artista? A quem cabe dizer, quando



*elementos
falsos?*



aureboros?

necessário for, que este direito pode ser revogado se as obras em si oferecerem outra resposta? outra identidade? outra história?

Quais e quantos Paulos encontramos nas suas obras? Quantos somos nós, no decorrer de 3 a 4 décadas de ofício? O que é possível elaborar a partir da diferença entre seus gestos, rasgos, colagens, cores, materiais, antes de chegarmos a seus discursos biográficos?

Reconhecendo a importância dada pelo artista para a composição e o estudo/pesquisa como processo de criação, quantos paulos foram esboçados em seus cadernos? quantos registros foram desenhados? O que vemos em suas obras que nunca saíram do ateliê ou apareceram em exposições?

Dois **novos Paulos** apareceram em minha pesquisa, artistas que de forma alguma esperei encontrar quando entrei em sua casa em 2019.



“enfrentei as ditaduras”: ser político

*...enfrentei as ditaduras,
e isso em todos os sentidos,
das crenças, religiões, políticas.*
Paulo Gaiad, 2014.

Paulo Gaiad foi contemporâneo de seu tempo. Falou de seus estranhamentos com o *modus operandi* brasileiro, seu descontentamento com as artes, seu descompromisso com a culpa cristã e com a ordem instaurada.

Paulo Gaiad tentava, como descreve Didi-Huberman (2019), estar sempre sob o fio, aquele que desejamos ser a morada do artista soberano, livre. “Sonhamos com o artista soberano”, nos diz Didi-Huberman (2019), mas só este/esta não basta. Me parece necessário, em consonância com o artista, uma escrita da história da arte que também deseje soberania, ainda que temporária, ainda que impossível.

a ~~fonte~~ gula europeia, a pervença colonizadora



Um horizonte de expectativa de continua negociação, utilizando-se do gesto de arquivar para uma escritura “sobre o fio”, *on the edge*, no limite, no extremo, frente ao abismo.

É deste lugar-desejo que falo agora como historiadora, de quem ambiciona dar a ver uma outra *arkhé*, somá-la aos outros arquivos que constituem a memória do artista.

Começo por 1994. Encontro, em uma caixa que Laura me entrega em mãos, um caderno de capa dura, com uma cópia da assinatura de Picasso, e outro Sketchbook, comprado na loja de Montreal – a mesma do caderno citado no capítulo 1. Não encontrei os 3 cadernos ao mesmo tempo, nem na mesma caixa, mas certamente estavam no mesmo espaço de onde Laura, revisando pouco a pouco seu espólio, retirou o primeiro e outros documentos organizados em pastas. As pastas, disse, tinham sido organizadas por Paulo, e estavam guardadas no quarto há anos. Talvez se referiam a fases ou a



memórias que Laura considera também suas, memórias boas. Na primeira página, vemos uma dedicatória: “beijos, sempre teu, Paulo”. Noto um pouco depois que várias páginas desse caderno haviam sido arrancadas, e a maior parte delas nem mesmo usadas. Nas que foram, porém, o que encontro são estudos de 1992 de corpos nus ou rascunhos de personagens do seu “ninho do lagarto” (que retornam nas séries da “Divina Comédia” e “Memórias de Cozinha”), e, por fim, registros de um conjunto de obras, estudos para um projeto de 1994: “monumento às vítimas do descobrimento da américa”.

Neste caderno encontro um manifesto escrito para a obra:

*Para que as diversas etnias possam viver e
se desenvolver livremente, para que a igualdade
de oportunidades e direitos exista, para que
todos os povos e raças se unam para a construção
de um mundo pleno de direitos em nome*



*da raça humana e da manutenção pacífica
da vida em nosso planeta.*

*Paulo Gaiad
para o "Monumento
às vítimas do descobrimento
da América" 1994.*

Neste ano, Gaiad participa de um concurso realizado pela Universidade Federal de Santa Catarina, com o tema "500 anos do Descobrimento da América". Essa exposição foi citada somente uma vez entre trabalhos dos(as) estudiosos(as) da produção do artista, e nenhuma imagem dessas obras havia sido disponibilizada, até a exposição de 2021. Na descrição do material, que existe somente nas anotações para um semiário (CHEREM, 2014), aparecem "aquarelas aguadas sobre metal" e "lápis sobre papel e tinta acrílica sobre aglomerado", o que dificultou a identificação com a série que se encontrava nas paredes do ateliê naquele mesmo ano.

o que fica visível é invisível.



Nessas pinturas sobre madeira sintética (compensados), Gaiad imagina aquilo que descreve no caderno como o conceito da série, representando os europeus como canibais, homens-feras

“que ameaçam e tentam dominar cada pedaço desse nosso planeta. Ávidos, a devorar tudo que encontram e a defecar seres mais [ilegível] ainda, copulam entre si e geram criaturas [...] através de seu semem envolto em sangue. Através dos mares se espalham e chegam até a areia das praias e a inundam de sangue, transformam em vermelho o chão que nós pisamos, o sangue, ~~das vítimas dos descobrimentos~~, dessa sede insana de poder e domínio que não respeita a vida ~~de raças diversas~~.” (GAIAD, 1994).

No segundo caderno, e junto a uma das pastas, encontro aquarelas em folhas de papel soltas. Todas elas são estudos para este projeto de 1994.



O resultado então, é uma maquete de aço (de uma escultura nunca feita), e estas 5 obras sobre madeira sintética (as “bestas-feras”, 75x95 cm), que dão início a um ~~conjunto~~ arquivo de obras de Paulo Gaiad sobre a situação política-social brasileira (continuado em 1997, quando o artista é convidado para compor o Museu dos Bandeiras – Palácio do Governo de São Paulo, em comemoração aos 500 do Brasil (indicação da Associação Internacional de Críticos de Arte), passando pela sua participação na Virada Cultural em São Paulo em 2000, quando participa do “Projeto Linha Imaginária: Sempre Visível”, uma proposta coletiva de exposição com imagens sendo enviadas para satélites situados em todo o globo. Esse arquivo-político culmina então tanto sua participação na famosa exposição de 2008, “Arte pela Amazônia” quanto na sua participação no documentário “audácia” de 2009, onde, mais uma vez, o artista **“enfrenta as ditaduras”**. Gaiad irá participar como artista responsável pela arte do documentário, o qual conta a história da Operação Barriga Verde em Florianópolis, um dos tristes registros das torturas do período da ditadura brasileira.





Shannon, W. F.,
Images, patterns,

Exilado em 1964, em exílio, em exílio de Oprimido
Bomfim Vive em 1970 em Santa Catarina, em
memória de um filho de sua parangolé pelo seu
título, obrigado a fugir e ganhar a vida do pai no
pai.

Chloroformo est. Phosphorus. Sed per. Trinitro-
Fusio. (arsenica, carbona, nitro (nitrogene), et
quodammodo per. nitrosum est. Nitro, hinc et
Chloroformo est. Sed per. Trinitro-

Os livros de história de consumo estão em destaque: *Tempo, Dinheiro, Amor*, de Antônio Lattes; *Empreendedorismo*, de Paulo e o sistema é *Elaborado*. No mesmo ano, o livro *Tempo, Dinheiro, Amor*, de Antônio Lattes, também foi destaque. O livro *Tempo, Dinheiro, Amor*, de Antônio Lattes, também foi destaque.

RELAÇÕES DE ESTAÇÃO

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

[illegible]

El transporte de estos bienes por carretera, está regulado mediante una norma. Asimismo, existen algunas excepciones en materia de transporte por carretera de ciertos tipos de mercancías, pero para poder hacer el transporte se requiere de un permiso.

En materia de transporte aéreo, existe una "Ley" en materia de transporte, y así el transporte por transporte aéreo.

En materia de transporte marítimo, existen algunas excepciones en materia de transporte.



Downloaded from <http://ajphaphysocpharm.sagepub.com/> at University of California - San Diego on June 11, 2015



A obra disparadora de discursos: políticas da arte

No início deste capítulo, comentei sobre uma “obra [que] não tem título, não tem data, nenhum documento precedente a sua descoberta que afirmasse a sua existência em uma série, conjunto ou exposição. A obra simplesmente se faz presente, e como um som pode ativar uma lembrança, ela, com suas camadas, engatilha discursos.”

A obra da qual falarei a seguir, a mesma que se encontra na capa deste trabalho, dialoga, termos de fatura, com um arquivo solto de obras de 2007-2010. Refiro-me ao uso de jornais na parte inferior, o uso das pinceladas informais de branco na parte superior, e a temática de “paisagem”, ou de “projeto”.

Se Paulo Gaiad é um destes artistas que compreendem *a criação como um campo de acontecimentos* (CHEREM, 2013, p.59), seria imprescindível começar este *estudo-arquivo* por destacar que, numa das últimas camadas de material colocadas nesta obra, Gaiad escolheu



o jornal como camada simbólica daquilo
que estrutura o saber (o arquivo de cada artista)

utilizar-se das folhas do Jornal de 249 páginas da 28ª Bienal de São Paulo, intitulado “28B”. Este jornal é uma produção semanal, publicada durante todos os meses da Bienal que ocorreu em 2008, carregado de textos críticos acerca das próprias propostas curatoriais e expográficas da Bienal, entendendo-a como representante de um momento de discussão da arte contemporânea no Brasil. Neste mesmo ano irá ocorrer a exposição “Arte pela Amazônia” em São Paulo, da qual Gaiad participou.

A Bienal, intitulada “em vivo contato”, teve a curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, com Bartolomeo Gelpi, Fernanda D’Agostino Dias e Giancarlo Hannud como assistentes de curadoria - todos estes importantes críticos de arte que são ou foram diretores/coordenadores de instituições atuantes no circuito artístico brasileiro e internacional. Junto com outros críticos convidados a colaborar com o jornal, como Estrella de Diego, Marcelo Rezende e Roberto Conduru, vemos que a questão em debate partia da compreensão de uma crise generalizada acerca **do lugar e da função das artes**.



Quando a palavra “crise” se repete de modo insistente, servindo para explicar o funcionamento ou o desajuste do mundo, é porque a primeira crise que se observa é de idéias. Toda crise carrega a sombra de uma repetição brutal, impedindo que se imagine uma alternativa – porque as formas de pensamento continuam as mesmas.

[...]

*Há crise na democracia, no sistema financeiro internacional, na moral, na cultura ocidental, na religião, nas metrópoles, na crítica ou nos recursos ambientais. E há a crise do circuito de grandes exposições de arte – que se multiplicam a cada instante, alterando a relação entre artistas, mercado e instituições. **Nessa crise, as bienais sofrem por não entenderem mais a que servem (são mais de 200, distribuídas em várias partes do planeta) ou, o lado mais dramático da questão, a quem servem, criando um regime no qual toda energia se dirige apenas para uma estratégia de sobrevivência.***



A 28ª Bienal de São Paulo — “em vivo contato” —, sob a curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, pertence a esse cenário, realiza-se sob esse mesmo contexto. [...]

*Faz das questões em torno do **papel das bienais uma ferramenta**, e a **história das bienais de São Paulo um campo no qual ocorrem diferentes reflexões**: sobre a trajetória da produção artística brasileira a partir do aparecimento da Fundação Bienal, sobre a relação entre arte e consumo, sobre o diálogo entre produção nacional e internacional, sobre a memória e a imaginação coletiva, sobre os pontos de aproximação e distância entre a Bienal e a cidade. (REZENDE, 2008, p.3) [grifos meus].*

Destaco esta parte do texto editorial do Jornal 28B, pois é deste cenário da arte e destes debates conceituais que a imagem e a composição de Gaiard parece querer colocar em vista.

Mantendo-me ainda nesta quinta camada de materiais da obra — a saber, a colagem das folhas de jornal que sobrepõem outras quatro



camadas de tinta e papel algodão e precedem outras sobreposições -, considero importante recuperar as páginas escolhidas por Gaiad, para comporem quase um terço da obra.

Visto que as páginas não estão em sequência, ou seja, correspondem ao material de semanas distintas do evento, e, em segundo lugar, demonstra um tema comum, com autores diversos que falam das mesmas temáticas, não seria impositivo afirmar que o artista fez tais escolhas deliberadamente.

Assim a obra, que carrega as características constantemente repetidas por Gaiad (as árvores, o uso de jornais e papéis com impressões onde textos podem ou não ser lidos) ao mesmo tempo, apresenta uma importante diferença:

Se em outras obras, o artista apresenta papéis rasgados, em formatos que aparentam aleatoriedade no corte, e são colocados como pequenas formas na composição geral; nesta obra, a folha é colocada por completo, sem rasgos ou sobreposição entre elas, tomando conta de grande parte da obra. A única outra obra que encontro no acervo



com uma característica parecida é a “Projeto: Turner”, uma homenagem ao artista, feita em 2009.

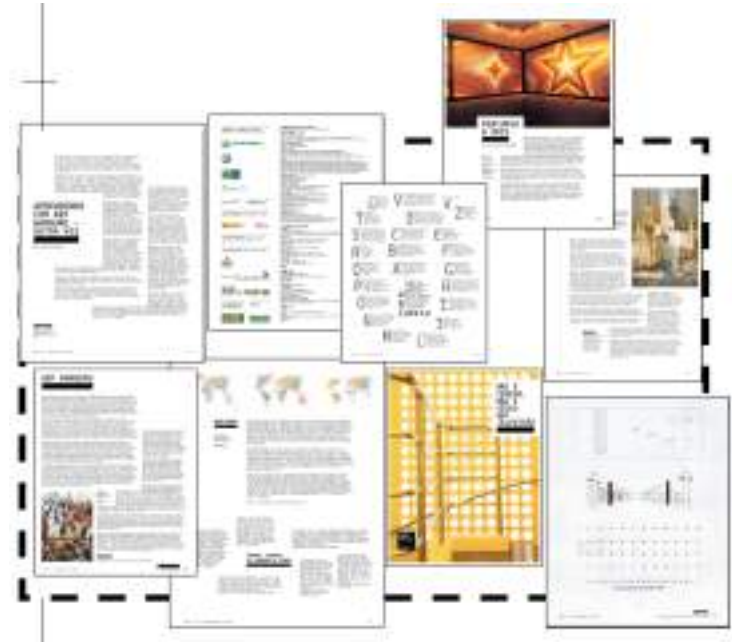
Retornando aos detalhes da obra, dado que nem todas as páginas eram legíveis em decorrência das pinceladas de tom bordô na parte inferior da obra, encontrar o jornal no arquivo da Fundação Bial foi fundamental para reafirmar uma intencionalidade na composição, e portanto, um diálogo profundo com Warburg e com os debates da 28ª Bial.

São 12 páginas de assuntos que conversam entre si, principalmente ao colocarmos Paulo Gaiad como elemento agrupador. São críticas escritas por homens e mulheres, brasileiros(as) e estrangeiros(as), que colocam em questão a base do sistema das artes e suas conexões com diferentes disciplinas e operacionalidades. Portanto, passamos a ver uma relação entre a arquitetura como estrutura de pensamento, ao Mapa-Mundi de Cristina Lucas e ao Mapa mnemônico de Warburg, dispostos na obra. Além disso, vemos também



que há maneiras de representar nessas escolhas das páginas as diferentes formas de interação artísticas: teatro, cinema, performance, intervenção, pintura à arquitetura modernista como espaço de diálogo. Por fim, outra camada relacional ainda fica visível: os discursos daqueles que participam do circuito artístico em diferentes posições, àqueles que a partir dele, repensam a relação entre crítica e memória coletiva – palavra e imagem - como as raízes que sustentam as artes indissociavelmente de uma história da cultura.

São estas questões que fazem emergir nos outros dois terços da pintura as raízes das plantas que Gaiad, desenhadas de maneira rizomática, projeta em estratos de verde e cinza-escuro, mas também em uma forma orgânica de tons marrons e vermelhos, que sobrepõem todas as folhas. Sobra-nos ainda as outras camadas da pintura, onde vemos a composição do céu, das nuvens, o uso das folhas de algodão entre a tela e a tinta acrílica, e as ranhuras como marcas do tempo.

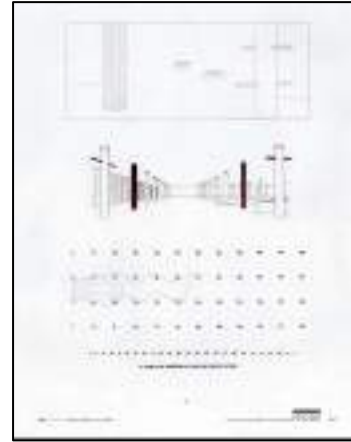


entre a arquitetura, a cidade, os lugares da arte, a história, e por fim, a crítica e os processos artísticos que ramificam-se e crescem a partir disso.

As partes de jornal legíveis e os letrismos encontrados nas várias séries de Gaiad propiciam uma leitura de seu processo que passa tanto pelos sentidos das palavras presentes, quanto pelo valor mnemônico das imagens compostas.

Ainda, dentre as páginas de jornal escolhidas, o artista aloca uma guia de conceitos construídos por artistas da Bienal. "História", "narrativa", "articulação", "documentação" e outras palavras que se encontram no ABCdário, parecem ajudar a compreender os conceitos que compõem esta até então *obra sem nome*.

A tela desta forma parece fazer articular elementos que já conhecemos do autor: as paisagens com galhos ou tronco de árvores sem folhas, as camadas de materiais, o informalismo da pincelada marcadamente inacabada, a colagem como inserção de significantes, e a paleta de



transparecer novamente seus percursos de leitura acerca das relações sociais, da ligação cidade-arte-natureza, e assim, seu próprio arquivo mnemônico que estrutura suas linguagens como artista e como **ser inelutavelmente político**.

Vemos re-emergir (repetir-se) nesta obra, feita após 2008, questões que estruturam seu pensamento desde o início de sua trajetória como arquiteto - a linguagem que passa pelos desenhos de projetos; a perspectiva panorâmica, e, não menos importante, as suas maneiras de afirmar a condição humana de ser político, de crítico social viajante, de ser pensante, criador de espaços e linguagens – que narra a si mesmo e suas memórias individuais sabendo não estar jamais desvinculado das memórias coletivas e dos emaranhados e crises culturais e de poder – como ele mesmo fala em seus textos (GAIAD, 2014).

Eis novamente a lição historiográfica das imagens escolhidas por Gaiad: existem nelas outras identidades e narrativas a serem exploradas,



outros arquivos a serem percorridos, que só o olhar atento à tentativa de Gaiad de “pintar textos” - e de como texto é linguagem que comunica diversos enunciados - pode elaborar. O Paulo Arconte — ou o “artista-arquivo” - que opera na memória coletiva e individual, faz da sua escolha do que lembrar (de qual texto usar) uma forma de deixar claro como **o arconte é um homem político, que escolhe**.

A partir da imagem, Gaiad torna-se um pesquisador crítico, faz questionamentos ao pensamento arquitetônico que envolve a relação arte-arquitetura-cidade e sua função para o imaginário coletivo.

Gaiad, como Warburg, são Arcontes das imagens e das palavras, construtores de arquivos das memórias coletivas e individuais, trazendo ao olhar dos homens e mulheres de seu tempo aquilo que a arte carrega como sinthoma do recorte histórico-geográfico intitulado “contemporâneo”. Desta forma, a arte de Gaiad se coloca no terreno da *anautonomia*,



até lá.



isto é, do não-autônomo: entre-lugar que se expande em direção a compôs de reflexão que vão além do poético, atingindo patamares de discussão sobre cultura, política, língua(gem), psicanálise etc [...] como se a experiência da alteridade (isto é, com o outro e do outro em si mesmo) abalasse a linguagem do poema [e da artes visuais] a ponto de fazê-lo singularizar a relação sujeito-comunidade. (PEDROSA et al, 2018, p.83).

Depois de construir estes arquivos (o da linguagem arquitetônica e o do ser político), apresento, por último, o arquivo que sempre se fez presente: o do corpo erótico.

Arquivos Eróticos, ou o artista-desejante

“Cada discussão teórica hoje, que se refere ao repertório visual como “arquivo”, é, de novo, Warburg.”
De Diego, 2008.



*“liberdade” em
1994.*

Paulo Gaia Não foi imune as emoções do corpo, ao pathos da vida, ao incontável do desejo. Arconte que foi e é, enunciou também o erotismo dos corpos, do sexo, dos afetos. A tensão constante entre o feminino e o masculino, entre o fazer artístico como técnica ou como vida incontável também se enuncia nas formas como decidiu reinventar o paraíso de Dante como gozo ou experiência erótica.

...toda a atividade criativa do espírito pode ser fortemente influenciada, por vezes mesmo exaltada pelo erotismo, [...] por isso jorram subitamente certas combinações, esboçam-se e adquirem cor certas imagens que até aí haviam permanecido mortas, pois todo o poder criador retira suas condições necessárias, não do estado de espírito mais claro, mais evoluído, mas da capacidade de voltar a descer dessa clara atitude de evolução para nos refundirmos constantemente, em apaixonado abraço, com tudo aquilo que em nós é vida, murmúrios e palavras, impulsos e procuras, até a mais secreta e obscura raiz do nosso ser. (Andreas-Salomé, 1900)



O erotismo sempre se fez presente nas diferentes fases conceituais de Paulo Gaiad. Entre 2003 e 2009 cenas e experiências eróticas tornaram-se o tema-central do arsenal de imagens do artista, a partir de seu diálogo com a literatura da tradição clássica.

Contudo, desde 1992-1993, vemos a gestação deste estudo, literalmente, o nascimento do nome de seu estúdio fotográfico imaginário.

Embaixo da árvore, Elisa *“geme e se contrai”*. *“Apesar do esforço e da dor sua fisionomia é tranquila, um certo gozo”*: *“no chão despenca um feto”*.

“Um lagarto, ao canto, tudo observa”.

“Assim que ela entra em seu sono, ele avança sobre ela, calmo e certo, com o carinho dos animais, a abraça e inicia uma cópula vigorosa e lenta (foram vários dias), e a envolve toda, ejaculando enfim sobre sua cabeça, um sémen de esperma e sangue que escorre por seus cabelos



*observar e escrever.
o processo artístico
se re-escreve.*

e rosto, o mesmo rosto tranquilo, que não diferencia dor de prazer, aceita.”

“hoje ele ainda vive, formoso, a brotar da terra, a brincar com o vento, numa região ao sul do país” (D094E [APG]).

Nasce os filhos de Elisa, *“ciclópico fruto de um lagarto com o sonho de uma mulher”*. Nasce um processo gaiadiano de compreensão da arte e da vida.

Pretextos de narrativas biográficas de si? do Outro? Outros “pretextos” também foram inscritos por Gaiad, e destes podemos concordar com o que ele mesmo escreveu, de que *“fala de emoções vividas, sentidas, sofridas” (p. 125)*, e ler, assim, diversas histórias. Vemos desejos sexuais, desejos afetivos: emoções humanas. Corpos, órgãos sexuais, sentimentos em formas antropomorfizadas. Seres cientes da nudez e de sua exibição completa ao outro, signos que identificamos facilmente como eróticos, cenas que identificamos como sexuais, coitos, gozos, falos.



Se organizadas todas estas obras em um mesmo espaço, poderíamos até confundir seu ateliê com uma das salas da coleção de Alain Plumey ou Jo Khalifa no Musée de l'Érotisme.

A catalogação de seu acervo deixou transparecer “a agonia de Eros”: Gaiad trabalha com o imaginário erótico durante todas as décadas de sua carreira como artista. Esta repetição, até então ignorada, faz da temática erótica uma das mais constantes de sua carreira, com desenhos desde os anos 1980 até séries famosas nos anos 2000-2010.

Portanto, entre obras, esboços, cadernos, livros, poesias, catálogos e fotografias, Gaiad revelou, a quem quis ver, esta tão humana obsessão pelo prazer, pelo corpo, pela experiência erótica. “Nesse lugar, tudo queima e todo cuidado é pouco”, diz o artista (Gaiad, 2015), e deste lugar (o da historiadora da arte que escreve sobre a escorregadia relação obra-biografia), tudo já parece em cinzas. Como nos lembra Antelo, foi Derrida a lançar a palavra de ordem: *il y a là cendres*: “Eis



as cinzas. A própria existência da cinza é um indício eloquente da existência de pensamento, houve aí um acontecimento, eis aí um sinal que, “só depois”, requer ainda decifração” (Antelo, 2010, p.9).

Você não vê, por acaso, que estou ardendo? ⁽⁵⁾

Desde quando estabelecido na ilha de Desterro, Gaiad nunca deixou de ser um inquieto residente e um constante estrangeiro, das quais suas obras são registros de uma vida entre idas e vindas afetivas pelo mundo. Não será somente intuição de quem adentre seu arquivo que observe as cenas e cenários transatlânticos, “fiel às buscas e penhores” (Gaiad, 2015) que marcam as obras e processos de criação do artista, o qual dizia ser impossível desatar o nó que existe entre a experiência de viver e de criar.

Memórias, portanto, experiências estéticas de um recém-chegado ou de uma iminente partida, de um olhar talvez sempre estrangeiro, entusiasta, às cidades que habitou e para com as pessoas que

erótico andróguno + gozo
como
experiência
coletiva.



conviveu. Seus registros visuais fazem emergir um Paulo atravessado por diversas identidades, as quais parece carregar consigo pelas décadas: arquiteto, flâneur, viajante, *desterrado*, artista, boêmio, marido, apaixonado, insatisfeito, saturnino e outros mais.

Seus arranjos entre diversos materiais e procedimentos - que merecem, por si só, toda uma nova categoria e pesquisa — complexificam a descrição das obras do artista (como a *obra sem nome* demonstrou), fazendo com que, junto aos seus temas, hajam *páginas de uma vida*, paletas de cores e inventários de formas, repertórios de estudos, onde memória e imaginação aproximam as formas em repetições heteróclitas.

Faz-se importante, deste modo, a tomada de posição: há tantos Paulos e obras quanto há pessoas para narrá-los; E, ainda, não esqueçamos há em suas obras uma arte arconte. Suas imagens seguem o princípio da *arquía* - são imagens “arcônticas” (Derrida, 1995) - isto é, ver



emergir da arte a função do Arconte, como senhora e serva da memória, resguardando, criando, destruindo ou re-embaralhando percepções.

É partindo da compreensão que Paulo Gaiad nos coloca em um espaço de tensão ao olhar para suas obras, nos obrigando a jogos de linguagem e dinâmicas entre texto e imagem para falar sobre seus processos, que novamente, afirmo a necessidade de uma teoria da arte que também coloque em jogo *tensões*, como o debate warburguiano acerca das polaridades do pensamento e do *Denkraum*, este espaço de pensamento entre o ser no mundo e o ato de criação da imagem. Perceber o dionisíaco que se confronta com a técnica, e o apolíneo que se confronta com a fruição, o prazer, o desejo erótico, é tentar tocar aquilo que o artista dizia procurar: o domínio do incomunicável, do escorregadio e do intransferível: o real. A arte de Paulo Gaiad faz ver suas tentativas de estruturar o gozo incontável, o *sinthoma* e a



imparidade, por fim, entre corpo que sente e a obra que deseja traduzir o sentido.

Pois, quais obras são estas?

A comédia humana: a experiência erótica e religiosa

Retomando a fase entre 2003 e 2009, Paulo Gaiad produz um incontável número de obras e de estudos que compõem sua famosa série “A Divina Comédia”. O título, como seria possível concluir, se refere a obra de Dante Alighieri, de 1321, intitulada *Commedia* (mapa mnemônico disponível em:

<https://prezi.com/view/RTPD5EVSnouGDum2XkKS/>).

Na versão gaiadiana, os tomos “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso” do livro de Dante se transferem do texto *seicentesco* para formas imagéticas, surgindo assim, entre o conjunto da obra, desde apropriações fotográficas sobre papel, colagens sob gesso, e releituras em tonalidades de sépia, envelhecendo o papel impresso ou sobrepondo, com tintas acrílicas, o papel jornal ⁽⁶⁾.

fratura, fenda que há no desejo,
na arte
instaurada.
Ocasio



Rasuras, arranhados, avarias, quebras em fragmentos colados novamente: a Divina Comédia de Paulo Gaiad projeta incidências sobre a carne exposta das mulheres e homens nus que vemos nas obras do conjunto “Paraíso”.

Na esteira de personagens como Duchamp em *Grand Verre* e antes ainda de seu contemporâneo - exaltado por Didi-Huberman (2019) -, Pascal Convert em *Le Temps scellé* (2009), Gaiad assume a inelutável rachadura do gesso, o peso da massa de material de difícil manuseio. A força da imagem parece se alimentar da irrefreável força do tempo e da gravidade sobre ela, colocando em tensão o prazer paradisíaco e a melancolia da memória fragmentada, fendida pelo tempo ou pela queima, a saber, aquela descrita por Dante, que provém da luz fulgurante que sentiu no Paraíso:

- Ó Farta Graça, por quem incidir
ousei os olhos meus na Luz Eterna,
tão fundo até nela me consumir!



*Vi recolher-se em sua mente superna,
num só volume unindo com amor,
o que no mundo se desencaderna:
substância e acidente, e o seu compor-se
unificados de maneira tal
que o meu dizer lhes traz só tênue albor.*
Canto XXXIII, Paraíso

A obra do toscano Alighieri, “La Commedia”, criada em 1321 e editada (*editio princeps*) pela primeira vez em 1472, é um poema alegórico e didascálico, onde, vemos narrada a viagem imaginária de Dante em busca de Beatriz, por quem (ou pelo quê) o personagem não hesitou nem descer aos infernos, nem subir a montanha terrestre do purgatório, até, em fim, passar por todos os círculos de corpos celestes. Dante herdou do pensamento aristotélico e das escrituras escolásticas a cosmologia que irá descrever e experienciar em todos seus Cantos, onde a terra será figurada como um globo imóvel em torno do qual circulam os oito corpos celestes. Em outros termos, a terra



seria circundada por oito círculos, oito céus de estrelas em forma de anéis materiais — ainda que não sólidos, além do *Primum Mobile* (o céu cristalino) e o Empíreo (local da luz fulgurante que cega Dante), que por sua vez, é a morada de Beatriz.

Como bem analisado por Daniel L. Costa, “Na Commedia de Dante, é possível perceber que essa prática de leitura hermenêutica era utilizada em textos antigos como a Eneida de Virgílio, a Metamorfoses de Ovídio, a Farsalias de Lucano, dentre outras. [...] Algumas dessas obras que possivelmente foram utilizadas por Dante são a Etimologias de Isodoro, Il Tesoro de Bruneto Latini, Natura Rerum de Beda, De proprietatibus rerum de Bartolomeu Anglicus. (Costa, 2021, p.7).

*No Céu que mais a sua luz favorece
estive, e coisas vi que redizer
nem sabe ou pode quem de lá ora desce;
porque, se aproximando ao seu querer,
a nossa mente se aprofunda tanto,
que a faz de sua memória se perder.*



*Porém, tudo do que, do reino santo,
pôde o intelecto seu fazer tesouro,
ora será matéria do meu canto.
Ó grande Apolo, para o labor vindouro,
de tua virtude faz de mim tal vaso
como exiges para dar o amado louro.*
Canto I, Paraíso (ibidem).

O que lemos é o retorno de Dante de um lugar de êxtase, do qual sua mente não consegue descrever o que percebeu, “por ela ter-se afundado tanto no seu desejo, a memória não a pôde acompanhar”, fazendo-o buscar o deus parnasiano “para relatar o que sua memória possa ter guardado dessa inefável experiência” (Borzi, 2017).

Entre os Cantos I, III, IV, XXI, XXVI, XXIX e XXXI, vemos as mais variadas alegorias ao encontro de Dante com Beatriz, sempre relacionadas a um sentir flamejante, uma luz que consome a matéria, ou ainda, um fervor



ou delícia experienciada como única forma de descrição do que a memória não consegue por completo retornar. O olhar e o riso de Beatriz se transformam, neste jogo de palavras, naquilo que tira de Dante a capacidade de pensar, de entender, de existir:

*Já estava o meu olhar fixo no roso
da minha dama, e nele a persistir,
meu pensamento a nada mais proposto.
E ela não sorria: “Se eu fosse rir”,
começou ela então, “tu haverias,
qual Sêmele, de em cinza te esvair;
Canto XXI, Paraíso (Ibidem).*

Acontece que, Semêla, amante mortal de Zeus, foi morta, como narra Ovídio, ainda grávida de Dioniso, por ter visto Zeus em todo seu esplendor, na sua forma divina.



Semêla morre *folgorata dal fulmine*, por conta do relâmpago de Zeus. Desta forma, Beatriz ironiza a possível morte de Dante frente ao seu sorriso, enquanto encontravam-se no céu de Saturno (dos espíritos contemplativos). Por fim, temos ainda a definição de Dante, ao final dos Cantos do Paraíso, onde o paraíso (morada de Deus, da Luz Eterna e de Beatriz) é onde acontece o encontro com “*L'amor che move il sole e l'altre stelle*” [O Amor que move o Sol e as mais estrelas].

Semêla é citada não só no Paraíso, mas também no canto XXX do Inferno, e ainda em Epístola(s) III.4 de Dante, que fazia parte do soneto “*Io sono stato con Amore insieme*”, quando, ao referir-se a Dioniso, Dante o descreve como “semen Semeles” ou “semine Semeles”, referindo-se ao deus como fruto/sêmen da deusa. Relembremos, portanto, que é de Dioniso que “a vida aparece como sabedoria, embora permaneça uma vida trêmula: este é o mistério. Na Grécia, um deus nasce de um olhar estimulante sobre a vida, sobre um pedaço da vida que você quer parar. E isso já é conhecimento”. (Trad. da autora. Colli, 1977, p.15)



O vínculo com Dioniso e Semêla para a descrição de Dante sobre o Paraíso e o céu de Saturno, também se faz eloquente mesmo que o personagem decida louvar Apolo, visto que, nas palavras de Colli,

Dionísio é o deus da contradição, de todas as contradições - seus mitos e cultos o comprovam - ou melhor, de tudo o que, manifestando-se em palavras, se expressa em termos contraditórios. Dioniso é a impossibilidade, o absurdo que se prova verdadeiro com a sua presença. Dionísio é vida e morte, alegria e dor, êxtases e agonia [...] masculino e feminino, desejo e desapego, jogo e violência.

Ao contemplar Dionísio, o homem já não consegue separar-se de si mesmo, como o faz quando vê os outros deuses: Dioniso é um deus moribundo. Ao criá-lo, o homem foi arrastado para se expressar, tudo de si mesmo e algo ainda além de si mesmo. Dioniso não é homem: é animal e deus ao mesmo tempo, manifestando assim os pontos terminais das oposições que o homem carrega dentro de si. Aqui, de fato, está a origem sombria da sabedoria. [tradução da autora] (Colli, 1977, p.15)



A terminologia dantesca deixa-nos projetar vínculos importantes entre o desejo, o êxtase, a luz, Dioniso e Beatriz. Não será à toa que os primeiros textos psicanalíticos, usando-se de alegorias da tradição clássica, assim como os de Salomé acerca do erotismo, em 1900, dirão que

*é em virtude de uma contradição plena de sabedoria que forma a matéria de toda a nossa vida, que a soberania do objeto amado nos surge no máximo de sua potência [...] O erotismo é o que é em virtude de uma energia elementar, com a qual triunfa de toda a aparente dissociação [...] seu domínio fisiológico abraça todo o resto, incluindo a subversão da alma, de maneira indivisa, tal **como a descarga elétrica**, saída de nuvens tempestuosos produz ao mesmo tempo o relâmpago, o trovão e a chuva que, confundidos, nos abalam e ensurdecem. [...] É precisamente isso que permite ao erotismo estar tão presente no absoluto **do desejo cego**, como no contato de dois seres humanos **nos domínios mais espiritualizados da existência**: se eles se amam, é a*



mesma centelha de erotismo que brota de um para o outro e dá vida para o pensamento, tal como dava vida para o corpo. (Salomé, 1900, p.25 e 42). [grifo da autora]

Em consonância, Bataille, que irá questionar o erótico na experiência religiosa, examina o cristianismo medieval e algo que estaria em seu fundamento, a saber, um amor que não conta com mais nada, sendo a experiência divina essencialmente a continuidade, e o Deus cristão, “L’amore” de Dante, “a forma mais bem construída a partir do sentimento mais deletério, aquele da continuidade” (2014, p.144). Assim, Bataille irá afirmar sobre a experiência religiosa que

A continuidade perdida, reencontrada em Deus, exigia, segundo ele, para além das violências regradas de delírios rituais, o amor desvairado, sem cálculo, do fiel. Os homens, que a continuidade divina transfigurava, eram elevados, em Deus, ao amor uns pelos outros. Jamais o cristianismo abandonou a esperança de reduzir enfim esse



mundo da descontinuidade egoísta ao reino da continuidade, que o amor faz arder. (ibidem, p.143).

Novamente, vemos como a compreensão dantesca da experiência do sagrado, da sua estadia no Paraíso, vincula-se com uma compreensão da experiência religiosa como amor desvairado, ardente, tal qual o ritual dionisíaco ou o sorriso de Beatriz. O *Itinerarium mentis in Deum* de Dante nos parece assim, a experiência interior do erotismo, que parece a primeira vista buscar incessantemente no exterior o objeto de desejo (no corpo, na religião), mas, “esse objeto responde à interioridade do desejo” portanto, deve-se “considerar no erotismo um aspecto da *vida interior*, se quisermos, da vida religiosa do homem” (ibidem, p.53-55).

Ainda que não seja a pretensão deste artigo promover uma definição de erotismo, é interessante ressaltar que “erótico”, do grego *erotikós*, serve tanto para relembrar-nos da sua referência ao deus grego Eros, quanto também para os Eroles, deidades distintas com funções diferentes para a experiência humana do amor. Os Eroles se referem tanto ao amor carnal, desejo sexual, prazer e paixão, ou carinho,



cortejo, amor tenro (Himeros, Pothos, Filotes, Hedilogo, Hedones, etc). Caberia, porém, ressaltar este princípio plural que existe na experiência erótica, e como este sobrevive na arte e nas suas formas, como um *sinthoma*.

O *sinthoma* ou a vida póstuma do paraíso dantesco

Entre os séculos XV-XVI é possível elencar uma grande quantidade de pensadores e pintores que, assim como Dante, fazem referência a Dioniso a partir do escrito “Metamorfoses” de Ovídio. Dentre os nomes importantes no norte da atual Itália, podemos destacar Giovanni Boccaccio, Christine de Pizan, Marsilio Ficino, Raffaello Regio, Andrea Mantegna, e Sandro Botticelli. Este último, entre 1480 e 1495, foi comissionado por Lorenzo de’ Medici, para produzir 100 desenhos sob papel pergaminho para a obra dantesca, um novo e rico manuscrito o qual havia encarregado também Niccolò Mangona como copista. Os *Disegni per la Divina Commedia* dos quais temos registros totalizam



92 obras, divididas entre o museu *Kupferstichkabinett* em Berlim, e a *Biblioteca Apostolica Vaticana*, em Roma.

Na esteira de Domenico di Michelino, pintor que produziu um retrato de Dante em 1465 para a Cattedrale di Santa Maria del Fiore em Florença, Botticelli irá figurar o paraíso levando em conta a descrição dos céus como anéis e formas circulares, sem, no entanto, tentar construir um cenário que ultrapassaria o que foi descrito por Dante, a saber, a impossibilidade de descrever o que se via materialmente nesses cenários, mas somente o que sentiu, ao lado de Beatriz.

Assim, Botticelli, como vemos no mapa de imagens, foca a figuração do paraíso no encontro de ambos, nos olhares entre eles, na luz vinda do divino e, raramente, nas outras questões narradas por Dante, como no canto XXX, onde, para além de um “céu que é luz pura”, foi possível finalmente observar “fagulhas vivas, do curso saltadas, lado a lado entranhavam-se nas flores, quais raras remas em ouro engastadas”.

Desta maneira, vemos que Botticelli coloca em jogo duas questões sobre o Paraíso: tanto que, como dito por Dante “Este Céu outro lugar não tem que na Mente Divina, onde se acende o Amor que o volve”



(Canto XXVII), quanto, que o ato de percepção do paraíso do personagem Dante, como sua mente recorda, é, afinal, o sentir-se existir com Beatriz, “quando seus olhos belos a fitar, dos quais fizera Amor, pra atar-me, corda.” (Canto XXVIII). Vemos aí como a compreensão de Bataille de que o erotismo é, “na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (2013, p.53), traduz também a sensação que Dante e Botticelli tentarão falar sobre em suas obras.

Paulo Gaiad, quando entrevistado acerca de sua obra, diz que a mesma nasceu do diálogo com as imagens de Gustav Doré para a edição de A Divina Comédia que teve em casa durante a infância (Cherem, 2013). Uma cópia desta edição é ainda encontrada no Ateliê, comprada em uma de suas viagens e trazida para Florianópolis com o intuito de reaver tais imagens que parecem ter feito parte de seu imaginário na infância.

Contudo, ao observarmos as ilustrações de Doré, referentes ao Paraíso, notamos uma preocupação muito maior em dar materialidade



aos céus dantescos, e apresentar os personagens que viviam entre os círculos, focando na representação de nuvens, um chão onde Dante e Beatriz podem pisar, e uma lógica visual onde é possível compreender o tamanho de cada círculo em perspectiva. Por fim, vemos também uma figuração de Beatriz Beata, com uma auréola sob a cabeça, e sempre com as mãos para baixo, casta e tranquila. A Beatriz de Botticelli, por sua vez, é uma mulher enérgica, em movimento, que olha nos olhos de Dante com o mesmo desejo que ele a olha.

É desta forma, logo, que encontramos um inominado na série Divina Comédia de Paulo Gaiad. No Paraíso gaiadiano, o que vemos é a ausência de importância no cenário, e o foco das colagens em corpos de homens e mulheres, por vezes nus, sozinhos ou em par. Expressões faciais denunciam o caráter erótico da proposta, quando vemos expressões de prazer, de felicidade, de entrega.

Não bastasse as figurações do momento de êxtase dos personagens, algumas das imagens escolhidas parecem indicar o pós-gozo, o sono e o cansaço que seguem o fim do coito, do encontro entre corpo e



↗
narrativa/recorte
gaiadiano



↖
fotografias
originais



desejo. Outro indicativo do sentido dessas expressões é a origem das fotografias apropriadas por Gaiad: catálogos de fotografias eróticas da editora Taschen encontrados em sua biblioteca (Taschen 2000; Taschen 2005; Taschen, 2001).

A temática biográfica do artista, questionada em diferentes fases de suas obras, é, nesta série, levada ao nível do complexo atravessamento entre memória coletiva e individual, o qual questiona as possibilidades de se diferenciar tais polos, quanto à questão da experiência erótica. As inquietudes autobiográficas acerca do desejo se mesclam com a histórica as imagens da história da arte e com a experiência religiosa vista como experiência erótica.

Neste ponto, Gaiad nos faz interrogar sobre uma história das imagens ocidental acerca da impossibilidade de descrever o paraíso, a satisfação plena ou o êxtase, ao mesmo tempo que instaura uma obra que fala sobre sua experiência com imagens da história que fizeram parte de um inferno, purgatório e paraíso *coletivos*, e também, que tentam falar de uma sensação *privada, individual*, acerca de liberdade e aprisionamentos. A obra de Gaiad retoma a frustração de Dante,



quando, tentando rememorar e algo dizer sobre sua experiência ao lado de Beatriz, irá escrever entre os últimos versos o seguinte:

*Oh, quão curto é o dizer, e traiçoeiro,
para o conceito! este, pra o que senti,
julga-lo “pouco” é quase lisonjeiro.*

Canto XXXIII

O dizer é descrito por Dante como uma forma tão fraca, tão pequena e traiçoeira para expressar o que ele sentiu, que até mesmo dizer que é *somente* “pouco” seria uma hipérbole. Gaiad, ausentando palavras, e propondo uma imagética do paraíso, nega a

leitura de Doré acerca do paraíso, fazendo sobreviver, inelutavelmente, a incompletude do desenho de Botticelli e a ausência dos versos de Dante. O que Gaiad faz emergir, portanto, é um *sinthoma* não resolvido da cultura visual ocidental, a impossibilidade de dizer/ver o gozo, o intransferível da experiência erótica religiosa, ou do êxtase. As imagens de Gaiad irrompem a sequência temporal, vão na contramão do registro



próprio e da memória, e, intempestivamente, colocam em jogo novamente quais são as imagens mediadoras da história da arte. A palavra *sinthoma*, como assinala Jimenez, indica que “ele é ininterpretável, que quanto mais é interpretado, mais ele é alimentado” (2005, p.3), e por isso, permanece como questão não resolvida que irrompe de tempos em tempos na história da arte.

Desta forma, ao nos apresentar seus próprios (e também nossos) Paraísos, Gaiad coloca em jogo ao menos duas questões teóricas para o estudo da arte, isto é, o conceito de *sinthoma* lacaniano ao fazer coro, em segundo lugar, com uma leitura psicológica da *nachleben* warburguiana, resultando assim em um novo exercício de leitura que vem perturbar uma ordem estabelecida, de Ovídio à Gaiad. (WARBURG, 2007 [1928]; GHELARDI, 2020).

É assim, talvez, como indicado por Lacan, como caminho possível, que Gaiad e a arte contemporânea põem em jogo o equívoco significativo que intende liberar do *sinthoma*, e, como finaliza Jimenez, “para não



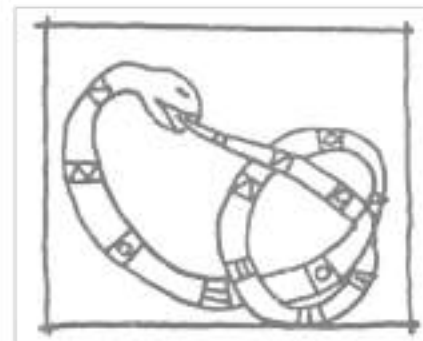
necessitar mais dele — aprendemos isso com Lacan — a condição é poder servir-se dele” (ibidem, p.5).

No espaço de pensamento, aquele que se transforma no substrato da criação artística, as Denkraum (no léxico warburgiano) e suas dinâmicas, nos permitem inferenciar, sob novos olhares, “a função polar do ato artístico, que oscila entre uma imaginação, que tendencialmente se identifica com o objeto, e uma racionalidade, que busca, ao contrário, distanciar-se dele” (Warburg, 2018 [1937], p.218).

As polaridades indiscerníveis no processo de criação de Paulo Gaiad (entre significante e significado, entre coletivo e individual, entre consciente e não-consciente, dentre outras dialéticas) nos obriga a lembrar mais uma vez da metáfora de Benjamin, sobre como o conhecimento provindo da imagem fulgura-se como um relâmpago, o qual ocorre como pura intensidade, abre para um campo de problemas, ou, de *iluminações profanas* (Benjamin, 1989).



Ficam as cinzas, como dito por Derrida, do conhecimento da imagem como um uma memória do acontecimento, do fato de que algo queima entre palavra e imagem, entre corpo e obra, entre história e arte.



e aqui, as narrativas podem ~~recomeçar~~.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Alteritas: A ficção biográfica.

“*Je est un autre.*”

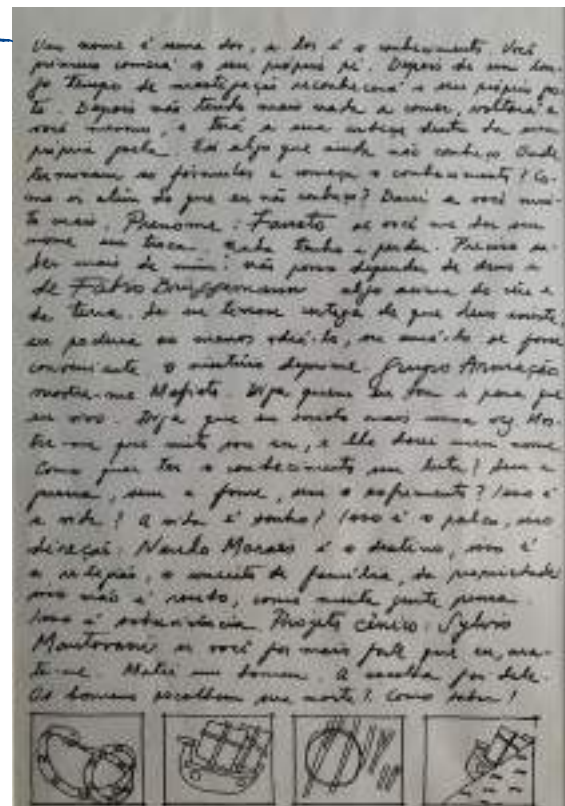
Rimbaud, carta a Izambard, 1871.

“Alteritas”: O outro, a alteridade, a diferença. *Alter*, derivado do latim, é um termo com diferentes cadências históricas. No âmbito da filosofia, dos Clássicos à Donna Haraway, este termo ocupou a mente de quem se perguntou sobre a identidade de si e do outro, o eu e o “oposto” a mim. Escrever sobre um artista é escrever sobre uma alteridade. Não porque me opõe, pelo contrário, mas porque sempre haverá algo de diverso, de que não é possível acessar, *algo-outro*, independentemente do quanto de mim eu deseje ver refletido no outro. O reflexo não é o toque, não é o acesso, não é o *mesmo*.

“um nome é uma dor, a dor é o conhecimento.”

Você
primeiro
comerá
o seu
próprio
pé.”

ou robo



Fazer uma pesquisa que passa pela biografia de outrém, portanto, é um pleito: consigo mesma, com o arquivo e com o outro. Não se confundem, mas se interpelam. A pesquisa não revive o artista, mas carrega consigo o desejo infinito de ouvi-lo. Sua característica mais louvável talvez seja esta: o desejo. Desejo ultrapassar o espelho, e escrever sobre quem está do outro lado do reflexo, que mal consigo distinguir entre seus e meus traços. Desejo deixar de me ver, me fazer neutra, ausente, assíncrona. Já sabiam os historiadores no início do século XX que tal desejo dos acadêmicos e acadêmicas era impossível. Já sabiam os/as artistas desde Baronesa Elza e Claude Cahun, que o nome e a identidade são jogos de linguagens infundáveis. E já sabiam os(as) críticos de arte, desde a virada linguística, da impossibilidade de tratar da arte sem *tratar de si, da condição de ser quem diz (e quem diz quem pode dizer, etc etc)*.

Portanto, reitero que “biografar” Paulo Gaiad, é apresentá-los a uma cronologia fictícia, construída a partir (e contudo, por cima) das obras do artista, costurada pelos fragmentos de memórias de *outros*, em



biografar de cima,
ao lado, ausente. biografar-se.

meio a um ateliê fantasmático, onde os ruídos da sua ausência se fazem escutar desde 2016.

Pensar um artista a partir de suas obras, de seus cadernos de desenho, de suas poesias, é pensar a arte como modelo de visualidade que encontra, no caminho, saberes-imagem: arquivos.

O Paulo arquiteto, esquecido, talvez, para que não haja confusão sobre seu ofício, retorna descaradamente pela janela da imagem, da fatura, quando escolho destacar a narrativa que a visualidade proporciona.

O Paulo arconte, crítico do mundo exterior, ser político, ser social, se encontra entre as tintas e os escritos, entre os projetos que nunca saíram do papel, e os que estão nas ruas, públicos.

O Paulo que vive o erotismo, o artista-desejante, é o que há de mais vivo e contínuo em sua obra, um *motif* que nunca deixou de despertar as ideias que engatilham seus processos de criação.

O Paulo do mundo íntimo, das *memórias de cozinha*, do fragmento individual, da paisagem catarinense, parece ter sido um tema



profundamente explorado na sua fortuna crítica. *O Paulo viajante*, das lembranças alheias, dos receptáculos de memórias singulares, também. Em termos de reconhecimento, principalmente a fase em que sua paleta de cores se torna profundamente escura, um Paulo saturnino, melancólico, emerge das biografias que participou e da sobreposição de textos que continuam a escrever, apesar do que já foi escrito.

Outros Paulos existem. O mesmo Paulo Gaiad, cada qual chamado a satisfazer os anseios de quem queria conhece-lo. Tarefa sisífica.

Eis a tomada de posição das imagens como percurso de leitura da biografia: para que seja possível escrever e ver algo ainda não explorado pela fortuna crítica, ainda não reconhecido.

Gaiad interroga em seus processos o lugar da técnica e da poética, da ficção e da memória, ou até mesmo da função da arte como experiência erótica ou como experiência de transformação do mundo.



→ ramificações

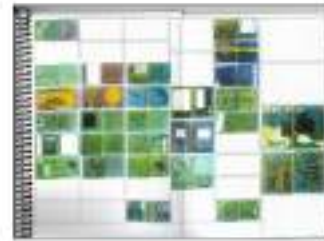


O artista ficcionalizou categorias e linguagens, conhecimentos disciplinares e técnicos, o que torna possível abrir inumeráveis outros estudos, permitindo construir novos enunciados iconológicos, históricos, artísticos, etc.

Enfim, ainda que toda pesquisa carregue consigo o desejo de “encontrar” o artista e sua obra, sua tarefa é, antes de tudo, a de servir de arquivo ou de arconte: localizar e tratar as fontes, criar e zelar pelos locais onde estas fontes possam existir como manancial para outras perguntas e descobertas, e assim, compreender e problematizar implicações de diferentes ordens teórico-metodológicas.

Diante da precariedade de recursos e da falta de políticas capazes de preservar bem culturais, a experiência de constituição de um acervo de obras artísticas, reconhecido pelo Estado, através de editais de incentivo, abre espaço para que artistas e pesquisadores(as) considerem, não só a importância de uma formação técnica, mas também, para considerar como a problematização conceitual e metodológica pode incluir novos saberes para as histórias das artes.

bibliotecas das memórias



*(des)ordens de
arquivos:
como expor-se?*



Tanto os horizontes como as respostas avistadas até agora em relação ao Acervo Artístico Paulo Gaiad foram possíveis mediante o diálogo entre universidade pública, editais de cultura e a abertura da família e amigos em contar suas próprias narrativas, construindo as tensões que se fazem visíveis entre um Paulo Gaiad (narrativa e narrador) *in praesentia*, e “os Paulos” (re)significados *in absentia*.

É neste sentido que o acervo de Paulo Gaiad torna-se patrimônio cultural, não só pela materialidade de suas obras, mas principalmente, pelas reflexões que nelas propõe, bem como nos saberes que com elas desperta.

Dada a condição histórica brasileira e seu descaso com a produção artística, reconhecer a importância deste acervo para estudos temáticos e também teórico-metodológicos implica colocar em questão que a manutenção de acervos artísticos é um problema público e não privado. Se é de diferentes acervos que emergem diferentes saberes,

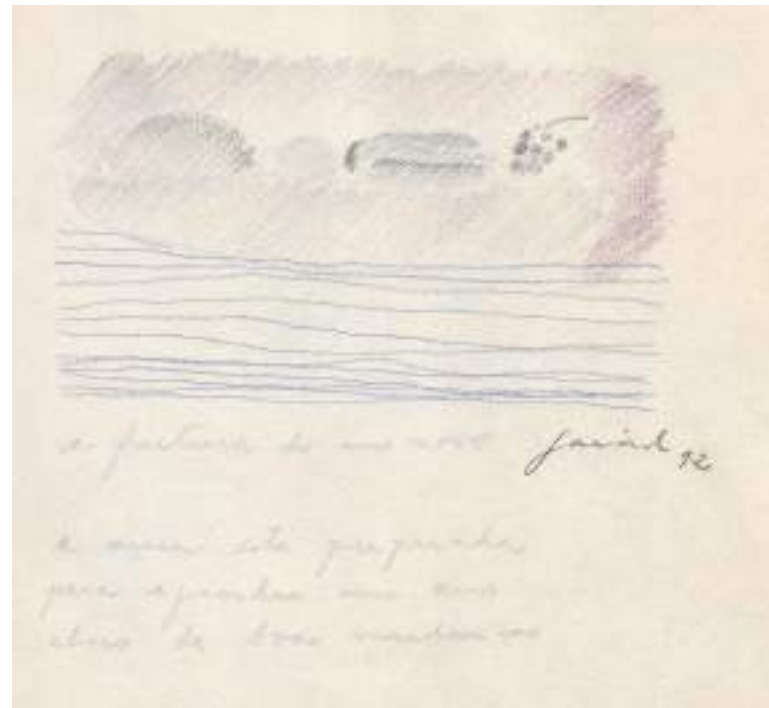


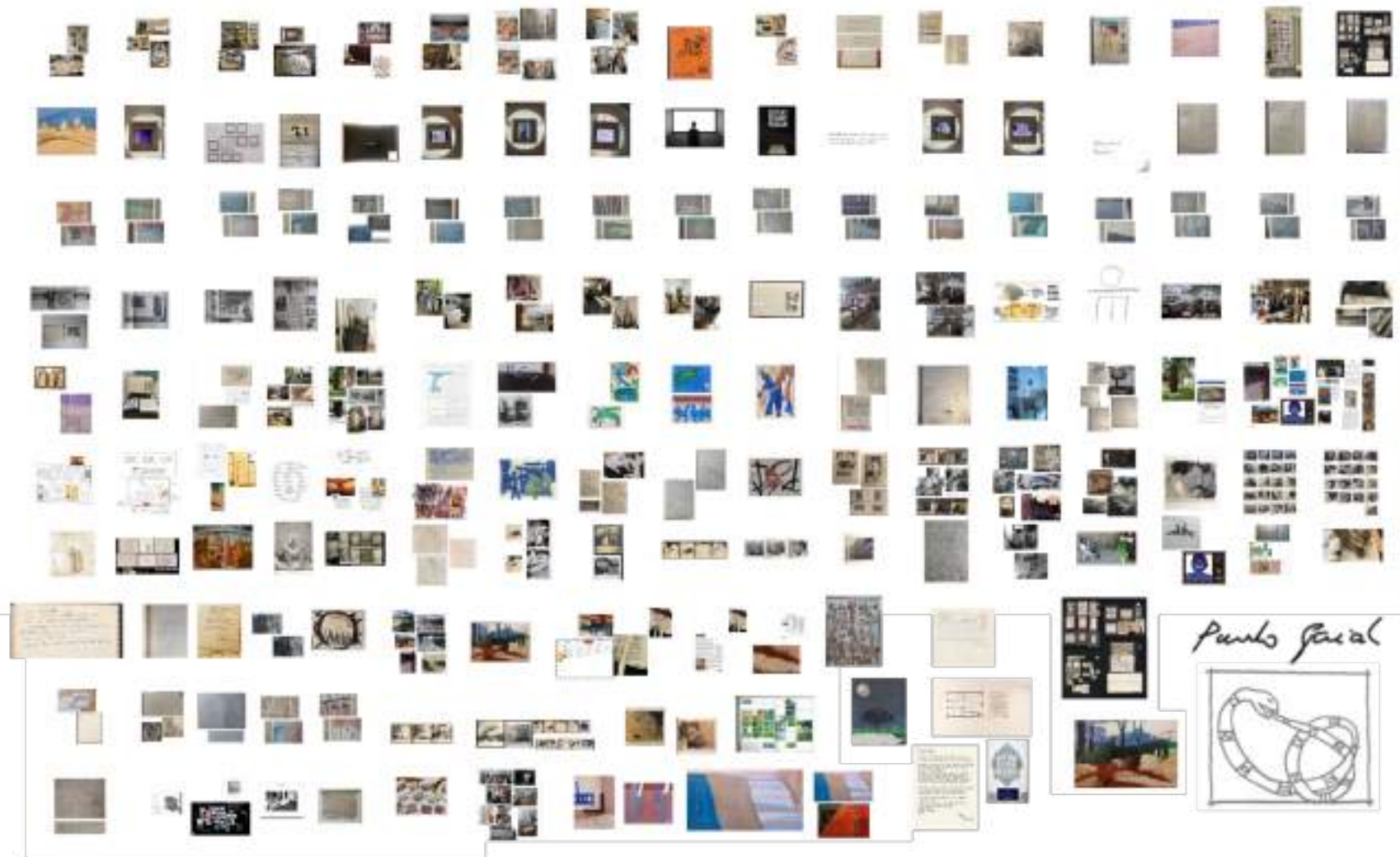
→
Boris
sob
Cherum
sobre
Gaiad
sob
Papel,
2021.

vinculados a diferentes manifestações artísticas, então é urgente compreender que políticas públicas precisam ser desenvolvidas para acolher projetos nestes espaços, os quais arquivam não só a história de um artista, mas a história de construções culturais, estéticas, de abrangências tanto coletivas quanto individuais.

Ou, talvez, em resumo: que a importância dos arquivos e acervos de artes está no fato que estes salvagam, antes de tudo, proposições para lidar no e com o mundo.

*Arquivo sempre no devir,
uma abertura para o futuro –
significados provisórios,
conhecimentos provisórios
(DERRIDA, 2001, p.43)*





NOTAS EXPLICATIVAS

APRESENTADAS NO CORPO DO TEXTO ENTRE PARÊNTESES, EX: (1), (2).

1. Quando a citação for apresentada com a indicação “[WIA]”, refiro-me ao material catalogado no The Warburg Institute Archive, conservado no Instituto que carrega o mesmo nome. A identificação de tal material aparece no sumário do Arquivo Documental de maneira numerada, portanto, a indicação [WIA] será sempre acompanhada pelo local da documentação descrito numericamente, à exemplo desta nota: [WIA 113.4.1]. Além disso, nas referências bibliográficas, a referência ao texto também aparecerá, com o uso de duas datas: a primeira, a data em que tive acesso ao documento, e a segunda, a data original do material.
2. Texto da aula inaugural do curso de Filosofia Teorética 2006-2007, ofertado à Faculdade de Arte e Design da IUAV, em Veneza. Uma versão traduzida pode ser encontrada em: AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2010.
3. O conceito de “encarnado” ou “embodied” carrega a proposta de Vittorio Gallese em “Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia” (2012). A tradução encontra-se em: TONIN, T. Aby Warburg e o diálogo entre estética, biologia e fisiologia de Vittorio Gallese: tradução e introdução. Revista Escripturas. Universidade de Pernambuco. Volume 1. Numero 2., pp 46-74, 2017.
4. Agradeço a Fábio Bruggemann por ter me apresentado, em uma de nossas conversas - breves momentos de esquecimento da vida pandêmica -, o autor J.M.Coetzee, de quem roubo, com toda a insolência que é possível admitir, o formato desta dissertação. Em outras palavras, escrevo este trabalho por encomenda do destino, que me obriga, como um sintoma que sempre retorna, a escrever novamente e mais uma vez, uma dissertação. E, neste diário de anotações, escrevo por encomenda do desejo, da angustia de quem adentrou um mundo novo, do ateliê e dos processos artísticos, e ainda não sabe o que emergirá de tudo isso.
5. Quando algum documento utilizado esteja disponível somente no Acervo Artístico Paulo Gaiad, a informação usada como referência será o número de catalogação do documento. Exemplo: D001R.
6. Tradução da autora sobre um texto poético de Didi-Huberman acerca de Alfredo Jaar. Cfr. DIDI-HUBERMAN, 2008, p.51-52.
7. Somente um texto da fortuna crítica de Paulo Gaiad se desenvolveu entorno ao erotismo de suas obras. Este texto encontra-se no catálogo “Eppur si Muove”, escrito por Rosangela Cherem. Já a descrição deste conjunto de obras foi feita com maestria pela autora no texto já citado, Cherem, op. cit., 2013. Dito isto, não vejo necessidade em repetir as informações já publicadas, mas sim, construir meu texto em diálogo com elas.
8. Metamorfosi. III 308-309: "corpus mortale tumultus / non tulit aethereos donisque iugalibus arsit ", ripreso da Stazio Theb. III 184-185 " fulmineum in cinerem monitis lunonis iniquae / consedit ".

9. Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2019: Patrimônio Imaterial - Projeto “Paulo Gaiad: História, Memória e Artes Visuais em Santa Catarina”. Proponente: Rosangela M. Cherem. Coordenação: Thays Tonin, Fundação Catarinense de Cultura (FCC); Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2020: Patrimônio material - Projeto “Conservação Preventiva do Acervo Paulo Gaiad”. Proponente: Rafael Nunes. Coordenação: Thays Tonin, Fundação Catarinense de Cultura (FCC).
10. Trata-se da série de exposições intituladas “Paisagens Gaiadianas” I, II e III. A primeira, intitulada “Paisagens Gaidianas I: Arquivos Visuais de Paulo Gaiad (1981-1999)” ocorreu em julho-agosto de 2021, e a versão virtual pode ser encontrada em: <http://paulogaiad.com/exposicao-paisagens-gaiadianas-i/> . Acesso em: 10/01/2022. Quando a segunda e terceira exposições da série, estas estão previstas para 2022 e 2023, cada qual focada em décadas distintas da produção do artista.

REFERÊNCIAS

- 1000 Nudes: A History of Erotic Photography from 1849-1939. Cologne, Germany. Taschen. 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. Autoritratto nello studio. Venezia: Nottetempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Ed. Argos, 2010.
- ALCIDES, E. PEIXOTO, F. T. CHEREM, R. NUNES, C. (org.) Eppure si muove. Florianópolis: Fundação Cultural Badesc, 2018.
- ALIGHIERI, Dante. A divina comédia vol 3.: Paraíso. Trad. e notas: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia vol 3.: Paraíso. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. Reflexões sobre o problema do amor [1900] e O Erotismo [1910]. Trad. Antonio D. Abreu. SP: Landy Editora, 2005.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- ARTIGAS, João B. Vilanova. O desenho. Natal: Nossa Ed., 1984.
- ARTIGAS, J. B. V., Texto da Aula Inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1 de março de 1967. Reedição da publicação do Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/790124/o-desenho-vilanova-artigas> . Acesso em: 01/07/2022.
- VILANOVA, J. B. A. Exposição MON. Visita virtual. Acesso em: <https://artsandculture.google.com/story/hQUhGa4oglg9lg> 01/07/2022.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. Trad. F. Scheibe. BH: Autência Editora, 2014.

BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIXe. siècle. Le Livre des passages. Trad. J. Lacoste. Paris: Éd. du Cerf, 1989.

BOAS, Sérgio Vilas. Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida. S. Paulo, UNESP, 2008.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla B (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005

BORZI, Italo. “Introdução” In: ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia vol 3.: Paraíso. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2017.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. Rio de. Janeiro: Editora FGV, 2006.

BUZZAR, M. A. João Batista Vilanova Artiga. Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira. 1938-1967. SP: editora unesp, 2014.

CHEREM, R. Sensibilidades biográficas e percepções temporais na obra de Paulo Gaiad. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: ANPUH, 2015.

CHEREM, Rosangela M. O erotismo nosso de cada dia e o campo das imparidades. In: ALCIDES, E. PEIXOTO, F. CHEREM, R. NUNES, C. (Org.). Eppur si muove. Florianópolis: FCB, 2018.

CHEREM, R. SOARES, F. Dossiê Paulo Gaiad. Seminário Temático PPGAV-UDESC. Revista Punctum, 2014. Disponível em: <https://www.punctum.ufsc.br/sumario/> Acesso em: 04/07/2022.

CHEREM, Rosangela M. MAKOWIECKY, Sandra. (org.) Fragmentos — Construção II. Imagem-acontecimento. Florianópolis: Gráfica e Editora Coan, 2013.

CHEREM, Rosangela M. MAKOWIECKY, Sandra. (org.) Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo. Florianópolis: AAESC, 2016.

COLLI, Giorgio. La sapienza Grega. Milano: Ed. Adelphi, 1977.

COSTA, Daniel L. MITO E MAGIA: “o veículo mágico da poética medieval”. In: (org.). achar a referência completa do livro (já foi lançado? perguntar pro dani)

DELEUZE, G; GUATTARI, F. O que é a Filosofia? São Paulo: Editora 34, 2010.

DENZIN, Norman K. Interpretive biography. London : Sage, 1989.

DERRIDA, Jacques. Mal d’Archive. Éd. Galilée, 1995.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. Otobiografia. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio. BA: Amorrortueditores, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “La emoción no disse “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. In: POLLOCK, G. [et al.]. Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes. Textos do Catálogo expositivo. Musée cantonal des Beaux-Arts, Zurich, 2007. Santiago de Chile: Ed. metales pesados, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobre o fio. [2013]. Trad. F. Scheibe. Desterro, SC: Cultura e Barbárie, 2019.

DOSSE, François. O desafio biográfico: escrever uma vida. São Paulo: EDUSP, 2009.

Dossiê Paulo Gaiad Online. Orgs. CHEREM, Rosangela; SOARES, Luiz Felipe. Revista Punctum (UFSC), 2014. Disponível em: Forbidden Erotica. Cologne, Germany. Taschen. 2000.

FRIAS, Sonia. Fatima al-Fihri – um retrato possível da fundadora da Universidade Qarawiyyin em Fez. Faces de Eva: Estudo sobre a Mulher, n. 32, 2014: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?pid=S087468852014000200016&script=sci_arttext&tlng=en . Acesso em: 01/06/2022.

FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. RJ: Editora Forense, 2020.

FREUD *apud* Coccia, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da telogoia política. Outra Travessia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Liteeatura UFSC, n.14. p.7 2 sem., 2012.

GARCEZ, L. Paulo Gaiad: uma viagem pela história da arte. In: CHEREM, Rosangela M. MAKOWIECKY, Sandra. (org.) Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina. Florianópolis: AAESC, 2019.

GAIID, P. Texto para Folder da exposição Impossibilias. Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, 2016.

GAIID, Paulo. “Palavras Finais” In: Dossiê Paulo Gaiad. Org. CHEREM, R. SOARES, L. F. Revista Punctum (UFSC), 2014. Disponível em: <https://www.punctum.ufsc.br/palavras-finais/> Acesso em: 05/06/2021.

GAIID, Paulo. CHEREM, Rosangela. Depoimento fornecido para a curadora em outubro de 2015, durante os preparativos da exposição “Impossibilias: arquivo e memória em Paulo Gaiad”. Fundação Cultural BADESC, [2015] 2016. Acessível também em: ALCIDES, E. PEIXOTO, F. T. CHEREM, R. NUNES, C. (org.) Eppur si mouve. Florianópolis: Fundação Cultural Badesc, 2018.

GARRAMUNO, Florencia. Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. RJ: Rocoo, 2014.

Hassan, S. E. (2008). Pintores e poetas no roteiro da pulsão escópica: anotações preliminares. Caligrama (São Paulo. Online), 4(1). <https://doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2008.68014>

JIMENEZ, Stella. Sinthoma e fantasia fundamental. Latusa digital. N° 12, ano 2, março de 2005. p.1-7.

LACAN, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

Le Goff, Jacques. História e memória. tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEVI, Giovanni. "Usos da biografia". In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

MARTINHO, Maria Helena. A interpretação psicanalítica: "um dizer nada". Stylus (Rio J.), Rio de Janeiro, n. 24, p. 77-84, jun. 2012. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2012000100008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 02 jul. 2022.

NÉRET, Gilles. Erotica. 20th Century. From Rodin to Picasso. Vol. 1. Koln, Taschen: 2001.

PEDROSA, Célia et al. (org.) Indicionário do contemporâneo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PIAZZA, F. F. LEMOS, C. C. A contribuição da história dos intelectuais para o estudo do campo artístico. IN: Lucia Vilela, Ana (2020-03-23T22:58:59). História e Arte: temporalidades do sensível. Kindle Edition: Milfontes, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Estética e Política. SP: Editora34, 2009.

RÉCHE, Daniela Werneck Ladeira. Narrar para sobreviver: a biografia e o arquivo das ruínas. In: Darandina revisteletrônica – PPG Letras/UFJF vol 6, n1. p.1-p.17. Disponível em: https://www.ufff.br/darandina/files/2013/08/artigo_daniela.pdf Acesso em: 22/10/20.

Rosalie Green, Michael Evans, Christine Bischoff, and Michael Curschmann(ed.) (1979) The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction. Warburg Institute/E.J. Brill.

ROTENBERG, Mark. The Forbidden Erotica. NY: Taschen America LLC, 2000.

SCHMIDT, Benito et ali. O biógrafo: perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000.

SILVA, Wilton C. L. A vida, a obra, o que falta, o que sobra: memorial acadêmico, direitos e obrigações da escrita. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 7, n. 15, p. 103 - 136. maio./ago. 2015.

SILVA, W. C. L. What can Biography do?. ArtCultura_Revista de História, Cultura e Arte Uberlândia, v. 20, p. 221-225, 2018.

SITE WARBURG HAUS. "KulturwissenschMais informações sobre a biblioteca encontram-se no site oficial da atual Warburg Haus. Disponível em: <http://www.warburg-haus.de/kulturwissenschaftliche-bibliothek-warburg/> Acesso em: 05/01/2022.

SOUZA, Eneida Maria de. Janelas indiscretas: ensaios da crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TONIN, Thays. *Eredità E Nachleben: L'opera e la fortuna critica di Aby Warburg negli studi storico-artistici. La Prospettiva Iconologica e il valore mnemonico delle immagini*. Tese de Doutorado. Dipartimento Delle Culture Europee E Del Mediterraneo: Architettura, Ambiente, Patrimoni Culturali (Dicem). Università Degli Studi della Basilicata, 2019a.

TONIN, T. CHEREM, R.,. O Acervo Artístico De Paulo Gaiad: Questões Para Uma História Da Arte Contemporânea. Artigo Completo. Anais do 42º Congresso do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Evento online. 2021. IBSN: xxxx

TONIN, Thays. A recepção italiana de Aby Warburg entre filologia e historiografia da arte. Entrevista à Monica Centanni (IUAV). Palíndromo, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 162-179, 2019b. DOI: 10.5965/2175234611242019162. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15165>. Acesso em: 4 jul. 2022.

WARBURG, Aby. "Mnemosyne. O Atlas das imagens. Introdução.": In. _____ A presença do Antigo. Trad. Org. Intr. Cássio Fernandes. Campinas, SP: Unicamp, 2018 [1937].

FONTES DOCUMENTAIS

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Depoimento a Lena Coelho Santos. Dissertação de mestrado defendida na USP. Republicada em: Revista Projeto, n.109, p.94. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/fragmentos-de-um-discurso-complexo-depoimento-de-vilanova-artigas-a-lena-coelho-santos/> Acesso em: 01/06/2022.

WARBURG, Aby. Sul metodo della Kulturwissenschaft. Esercitazione conclusiva (1928). Trad. Seminario Mnemosyne. La Rivista di Engramma, 2007. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2595 Acesso em: 10/06/2021.

[WIA 113.4.1] WARBURG, Aby. Zur kulturwissenschaftlichen Methode. Schlussübung. Schlussübung K.S. 1927-28. pg. 17-72. The Warburg Institute Archive: Londres, 2016 [1928].

"In Memoriam Gertrud Bing, 1892-1964." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964): [1-2]

WARBURG, Aby. Sul metodo della Kulturwissenschaft Esercitazione conclusiva (1928). Trad. Seminario Mnemosyne. La Rivista di Engramma, 2007. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2595 Acesso em: 10/06/2021.

GHELARDI, Maurizio. Edgar Wind, Percy Schramm e il Warburg-Kreis. Sui concetti di Nachleben, Renovatio, Correctio. La Rivista di Engramma, 2020. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3948 Acesso em: 10/06/2021.

ANEXO 1

FORTUNA CRÍTICA – MATERIAL DISPONÍVEL NO ACERVO ARTÍSTICO PAULO GAIAD

LIVROS E CATÁLOGOS

ALCIDES, Eneléo (org.). Fundação Cultural Badesc 2014-2015. Florianópolis: Fife Lima press, 2014.

ANDRADE FILHO, João Evangelista de. *Arte no Museu*. Caderno do MASC II. AAMASC. Florianópolis: MASC, 2008.

CANTON, Katia (cur.). *Pele, alma*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

CASTRO, Daniela; AMORIM, Marcelo (orgs.) *Ocupação*. Paço das Artes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CHEREM, Rosangela M. MAKOWIECKY, Sandra. (org.) *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. Florianópolis: AAESC, 2019.

CHEREM, Rosangela M. MAKOWIECKY, Sandra. (org.) *Fragmentos – Construção II. Imagem-acontecimento*. Florianópolis: Gráfica e Editora Coan, 2013.

CHEREM, Rosangela M. MAKOWIECKY, Sandra. (org.) Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo. Florianópolis: AAESC, 2016.

CHIARELLI, Tadeu (cur.) *Apropriações/Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2008, São Paulo, SP. *Arte pela Amazônia*. (Exposição Coletiva). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. A transformação pela arte. Curitiba: FCC, 2004.

PIRES, L; DA LUZ, T (org.) Arte pública em Florianópolis. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2016. Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com/paulo-gaiad/> Acesso em: 10/06/2022.

GAIAD, Paulo. *Paulo Gaiad: da pintura do teatro: conversas com Fausto*. Florianópolis: Galeria Art in Panorama, 1993.

GAIAD, Paulo. *Paulo Gaiad: terra / diário, poema e tributo*. Curitiba: Sala Miguel Bakun, 1991.

GAIAD, Paulo. *Paulo Gaiad*. Texto de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Corset Editora, 2004.

LIMA, Fifo. *Paulo Gaiad*. Florianópolis: Tempo Editorial, 2010.

MASC. Uma visão catarinense. Mostra Coletiva. Florianópolis: MASC, 1997.

MMMART GALLERY. *Revista Mmm.art 1997/2007*. Oktober 2006. Paulo Gaiad, Brazilija. MMMart: Slovenia, 2007.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 15, 2009, Salvador, BA. 15º Salão da Bahia, 2009, Salvador: MAM-BA, 2009.

O museu e a escola / Instituto Arte na Escola ; autoria de Dora Maria DutraBay ; coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. — São Paulo :Instituto Arte na Escola, 2006

PIRES, L. DA LUZ, T. (org.). Arte Pública — Florianópolis 1990-2015. Letras Contemporâneas: Florianópolis, 2016.

RUMOS ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. *Deslocamentos do eu*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

SALÃO NACIONAL VICTOR MEIRELLES, 6., 1998, Florianópolis, SC. *6º Salão Nacional Victor Meirelles*. Texto Charles Narloch, Agnaldo Farias, João Otávio Neves Filho, Tadeu Chiarelli; apresentação Paulo Roberto Arenhart. Florianópolis: MASC, 1998

SALÃO NACIONAL VICTOR MEIRELLES, 8., 2003, Florianópolis, SC. *8º Salão Nacional Victor Meirelles*. Florianópolis: MASC, 2003.

SALÃO NACIONAL VICTOR MEIRELLES, 9., 2004, Florianópolis, SC. *9º Salão Nacional Victor Meirelles*. Florianópolis: MASC, 2004.

TURAZZI, M. I. *Victor Meirelles — novas leituras*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009.

CRLT C CRTL V . Catálogo da exposição. SESC Pompeia, SP. 2007.

TONIN, Thays. (org.). Paisagens Gaiadianas I: arquivos visuais de Paulo Gaiad (1981 — 1999) Florianópolis, SC: Helena Fretta Galeria de Arte, 2021.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

MENEZES, Rafael Nunes. Paulo Gaiad: notas para pensar ateliê, acervo e inscrições. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao departamento de artes visuais. CEART/UDESC. Co-orientação: Rosângela Cherem e Thays Tonin. Florianópolis, 2020.

FRIAS, Jordi Angelo Timón. Incompletudes: os processos mnemônicos na obras de Paulo Gaiad. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao departamento de artes visuais. CEART/UDESC. Co-orientação: Rosângela Cherem e Thays Tonin. Florianópolis, 2019.

DAITX, Rosa V. R. *O gesto da troca em Paulo Gaiad*. Monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE). Orientação de Rosângela Cherem. Joinville: Univille, 2014.

DAITX, Rosa V. R. *O lugar da arte no contexto da formação da EJA: percepções de professores no sul catarinense*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC. Orientador: Prof. Dr. Alex Sander da Silva. Criciúma: UNESC, 2017. Disponível em:

<http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/5225/1/Rosa%20Virginia%20Daitx.pdf> Acesso em: 17/04/2021.

D'AMOREIRA, Gabriela C. *Incidentes artísticos, insistências do pensamento: Fotografia e des-tempo*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Plásticas da Universidade do Estado de Santa Catarina. Orientação de Rosangela Cherem. Florianópolis: Udesc, 2009.

REVISTAS

CASA VOGUE. “Galeria Rosa Barbosa” In: *Revista Casa Vogue – Especial Arte*. Ed. 227. São Paulo: Casa Vogue, 2004.

TEORIA E DEBATE. In: Revista Teoria e Debate. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. p.67-70.

KATO, Gisele. “As mostras de Maio na Seleção de Bravo!” In: Revista Bravo! ano 5. Setembro 2002. Ed. Abril, 2002. p.79.

RAMOS, Paula. “A questão do Contexto”. In: Revista Bravo! ano 7. Ed. Abril, 2002. p.45

NETO, Ylmar Corrêa. Coluna “Arte”. In: “Cremesc” - Revista do Conselho Regional de Medicina do Estado de Santa Catarina. CRM-SC, dez 2016. p.22-23.

NETO, Ylmar Corrêa. Coluna “Artes”. In: “Cremesc” - Revista do Conselho Regional de Medicina do Estado de Santa Catarina. Ed. 108 CRM-SC, 2009. p.19.

CHEREM, R. SOARES, F. FORTUNA CRÍTICA. Dossiê Paulo Gaiad. Seminário Temático PPGAV-UDESC. Revista Punctum. Textos: “Sobre os “Auto-retratos” de Paulo Gaiad”, de Renato Tapado; “Páginas de uma vida”, de João Otávio Neves Filho (Janga); “Auto-retratos, Paulo Gaiad” de João Evangelista de Andrade Filho; “As cicatrizes de Paulo Gaiad”, de Katia Canton; “Imagem-Movimento: memória e

esquecimento na obra de Paulo Gaiad”, de Luciane Garcez; “Receptáculos: úteros geradores de cristais de tempo” de Miriam Chnaiderman; “Retratos da lembrança” de Nilza Procopiak; “Sobre “Relato de uma viagem não realizada””, de Paulo Gaiad; “Memórias de viagens” de Paulo Gaiad; “Relato de uma viagem não realizada”, de Paulo Gaiad; “Janelas Imaginárias” de Ricardo Ribenboim; “Sobre o que fala “Divina Comédia” de Paulo Gaiad?” de Tadeu Chiarelli. Florianópolis: UFSC/ Revista Punctum, 2014.

Localização no acervo: D035F & D036F

CHEREM, R. SOARES, F. FORTUNA CRÍTICA. Dossiê Paulo Gaiad. Seminário Temático PPGAV-UDESC. Revista Punctum. Disponível em: <https://www.punctum.ufsc.br/sumario/> Acesso em: 04/07/2022.

WEBGRAFIA

PAULO GAIAD. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9163/paulo-gaiad> . Acesso em: 15 de Abril 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PAULO GAIAD, BRAZILIJA. In: MMMart Oktober 2006. Slovenia, MMMart, 2007. Disponível em: <https://mmmart.si/projekti/2006111908084985/2006/mmm/> Acesso em: 15 de Abril de 2021.

PAULO GAIAD. Flickr pessoal. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/paulogaiad> Acesso em: 01/07/2022.

PAULO GAIAD. Facebook pessoal. Disponível em: https://www.facebook.com/paulogaiad.arte/?ref=page_internal Acesso em: 01/07/2022.

TONIN, T.; PARMIGIANI, A. Acervo Virtual Paulo Gaiad [site oficial do Acervo Artístico Paulo Gaiad]. Disponível em: www.paulogaiad.com Acesso em: 01/07/2022.

ARTIGOS CIENTÍFICOS

RIBEIRO, Virgínia Cândida. “apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória.” Anais do 17º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis: ANPAP, 2008.

CHEREM, Rosangela Miranda. Sensibilidades biográficas e percepções temporais na obra de Paulo Gaiad. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945016_c5c900c463d8146345c47fd4e6ab8f0d.pdf Acesso em: 21/04/2021

DIEDERICHSEN, Maria Cristina. Pesquisar com a Arte: ética e estética da existência. **Educ. Real.**, Porto Alegre , v. 44, n. 4, e86743, 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362019000400611&lng=en&nrm=iso . Acesso em: 17/04/2021.

GARCEZ, Luciane. R. N. PAULO GAIAD E A POÉTICA DA MELANCOLIA. In: 26º Encontro da ANPAP 2017, 2017, Campinas. Memórias e Inventações. Campinas: PUC Campinas, 2017. v.1. p.1-9

GARCEZ, Luciane. R. N. Imagem-Movimento: memória e esquecimento na obra de Paulo Gaiad. In: II ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2009, Londrina. II ENEIMAGEM, 2009.

SIEBERT, Manuela. C. Arquivo e hibridização: multiplicidades interpretativas nas obras de Paulo Gaiad. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 3, n. 5, p. 116–125, 2017. DOI: 10.20396/visuais.v3i5.12024. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12024>. Acesso em: 17 abr. 2021.

GASPAR, R. F. Paulo Gaiad: entre lugares e caminhos. Palíndromo, Florianópolis, v. 11, n. 25, p. 178-190, 2019. DOI: 10.5965/2175234611252019178. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/12656>. Acesso em: 5 jul. 2022.

ANEXO 2

BIOGRAFIA CONSTRUÍDA PARA A EXPOSIÇÃO DE 2021 E PARA O SITE WWW.PAULOGAIAD.COM

TEXTO PRODUZIDO PARA A EXPOSIÇÃO

Paulo Renato Gaiad, 1953 – 2016.

Paulo Gaiad (1953 – 2016) viveu e trabalhou em Florianópolis desde 1981. Antes da vida na ilha catarinense, Gaiad seguiu seus estudos em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília e na Universidade de Oslo (Noruega), e, quando em São Paulo, trabalhou com Vilanova Artigas, ícone da arquitetura moderna. Desde o final da década de 1970 o artista participou de exposições coletivas como no XXVII Salão de Belas Artes (Piracicaba, SP) em 1979, na Galeria Atelier (SP) em 1981 e, em 1987, no 8o Salão de Novos Artistas do MASC (SC). Será ainda em 1987 que Paulo Gaiad irá realizar sua primeira exposição individual no Ecco Club/Galeria Espaço de Arte, em Florianópolis, da qual se seguiram cerca de 24 exposições, somadas às mais de 30 coletivas em vida. Em 1989 o artista ganhará seu primeiro prêmio internacional “Cubo de Prata”, da Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires, que será acompanhado nos próximos anos pelos prêmios do 47º Salão Paranaense (1990), prêmio da Fundação Catarinense de Cultura (1992), prêmio Cultura Viva (1997) e prêmio VI Salão Victor Meirelles (1998), e também, por indicações para Salões Nacionais (1991, Museu Nacional do Rio de Janeiro). Desde sua primeira fase como artista, Paulo Gaiad foi convidado para residências artísticas internacionais, a exemplo da oferecida pelo Instituto Goethe (1994), fato que o levou a sua primeira exposição internacional.

Configurando-se desde então seus arquivos de obras e processos, Paulo Gaiad causa grande interesse nos estudos acadêmicos, logo sendo transformado em tema de projetos audiovisuais, como “Paulo Gaiad, matéria da consciência” produzidos pela UDESC em 1996, “Paulo Gaiad, projeto artistas visuais catarinenses” pela UFSC em 2002, “gesto e linha” (dir. Katia Klock) de 2007, e participando de “O museu e a escola”, filmando pelo MASC/Fundação Vitae em 2001. À Paulo Gaiad também foram dedicados vários estudos, engendrando uma fortuna crítica que engloba artigos, teses, monografias e dossiês, como o da Revista Punctum (UFSC), lançado em 2014. Críticos importantes da arte brasileira como Tadeu Chiarelli, Katia Canton e João Evangelista de Andrade escreveram sobre o artista, e, junto com estes, torna-se relevante relembrar que grandes artistas brasileiros(as) e internacionais foram partícipes em séries de obras produzidas por Paulo Gaiad.

Desde o início de sua carreira, além da constante presença no sul e sudeste brasileiros, se seguiram mostras e residências artísticas em diversos países, como França, Alemanha, Espanha, Croácia, Macedônia e Holanda. Registram-se ainda obras suas em acervos públicos tanto em território internacional como nacional, dentre eles os acervos do Kunst Haus Welker, (Heidelberg, Alemanha), Museu dos Bandeirantes (SP), Museu da Arte Contemporânea do Paraná (PR), Museu de Arte de Santa Catarina (SC), Museu da Estação (PR), Museu Victor Meirelles (SC) e IPHAN — Florianópolis (SC).

Ainda nos anos de 1990 seus processos artísticos já se solidificam em torno de reflexões sobre memória e espaços de vivências — sendo a fatura o agente seletivo dos suportes usados pelo artista, cuja variação equivale à sua incessante renovação criativa.

Em 2016, será realizada a sua última exposição em vida Impossibilias: Arquivo e Memória em Paulo Gaiad na Fundação Cultural Badesc em 2016, a qual inaugura, em 2018, um espaço que carrega o nome do artista. Desde a sua morte repentina, algumas manifestações poéticas serviram para manter vivo o arsenal de imagens construídas por Paulo Gaiad na memória e na história da arte brasileira. Assim, em 2019, é dado início ao projeto de reconstrução de um acervo físico e virtual do artista (www.paulogaiad.com), sendo o primeiro fruto deste trabalho a exposição “Paisagens Gaiadianas I: Arquivos Visuais de Paulo Gaiad (1981-1999)”, com curadoria de Thays Tonin e co-curadoria de Andrey Parmigiani.

Texto curatorial

Paisagens Gaiadianas: arquivos visuais de Paulo Gaiad (1981-1999)

“eu me alimento da paisagem, de toda forma que nela habita, mastigo muito e libero a essência. eu me alimento da forma de toda a paisagem que nela habita, libero a essência e mastigo muito. eu me alimento da essência, mastigo muito a paisagem e libero toda a forma que nela habita. eu me alimento da terra e da água dessa terra”.

Paulo Gaiad, 1989

Quando Paulo Gaiad torna suas incursões pela ilha de Desterro em experiências artísticas, projetam-se, em suas telas e papéis, maneiras de reconstruir memórias, vivências e espaços. Nas suas obras encontram-se formas e figuras gestadas na prática do artista com a arquitetura moderna, indícios de uma forma de ver e viver as cidades. Plantas baixas, estruturas, informalismos, esboços, geometrizações,

relatos, inscrições e projetos: paisagens propriamente “gaiadianas”, por nada ter a ver com a tradicional descrição genérica da pintura, mas sim, com uma visualidade sintomática.

Desde o início do projeto Acervo Artístico Paulo Gaiad, diversas camadas de memória e de história foram sendo encontradas.

Acessar o arsenal de documentos e obras deste artista permitiu reconhecer diversos *paulos*, espalhados entre testemunhos e registros visuais, entre novas e velhas lembranças, entre conhecidas e desconhecidas fases.

Esta exposição, focada nas obras entre as décadas de 1980 e 1990, é a primeira de uma série que pretende re-apresentar as alteridades do artista Paulo Gaiad, ampliando o horizonte de reflexões sobre suas obras, principalmente, ao vermos os atravessamentos entre memória, escritura e pentimento em suas composições. Paulo Gaiad construiu para si uma história com muitos (des)caminhos, diversas paisagens, imaginárias e reais, relacionáveis e inapreensíveis. Eis aqui alguns espaços que agora somos novamente provocados a trilhar.

Paulo Gaiad: Narrativas por vir

Paulo Gaiad viveu e trabalhou em Florianópolis desde 1981, cidade da qual dissera ser seu lugar no mundo, onde sua alma nasceu. Desde quando estabelecido na ilha de Desterro, porém, Gaiad nunca deixou de ser um inquieto residente e um constante viajante, das quais suas obras são registros de uma vida entre idas e vindas pelo mundo.

Não será somente intuição de quem adentra esta exposição que as cenas e cenários sejam, não só, realidades em si, mas também memórias, experiências estéticas de um recém-chegado, de um olhar ainda estrangeiro, entusiasta às cidades que habita. Estes registros visuais fazem emergir um Paulo atravessado pela experiência como arquiteto, que flana sob as cidades e praias, redesenhando com o grafite alguns esboços, plantas e outros estudos urbanos. Tal Paulo, interessado pela arquitetura moderna, parece também ter chego à ilha de desterro, e ainda que a profissão tenha sido parte do que o artista deixa em São Paulo, se faz visível a linguagem da estrutura, do projeto arquitetônico, o cinza do cimento e os traços informalistas como parte do gesto e processo do artista.

Vemos, portanto, páginas de uma vida, mas também paletas de cores e inventários de formas, séries de obras provindas de seu repertório de estudos, onde memória e imaginação aproximam as formas em recomposições heteróclitas.

Esta primeira fase, delineada a partir dos registros documentais e artísticos encontrados na casa do artista, propõe transparecer ao menos duas contribuições acerca da arte de Paulo Gaiad: de início, que há tantos Paulos e obras quanto há pessoas para narrá-los; e, ainda, que há em suas obras uma arte Arconte. Suas imagens seguem o princípio da arquia — são imagens “arcônticas”*- isto é, ver emergir da arte a função do Arconte, como senhora e serva da memória, resguardando, criando, destruindo ou re-embaralhando percepções.

*DERRIDA, J. *Mal d'Archive*. Éd. Galilée, 1995.

LISTA DE FIGURAS

A lista de figuras deste trabalho é apresentada ao final do texto, e não em seu início, tendo em vista a seguinte postura teórica: uma proposta metodológica de caminho cognitivo onde as imagens (e não seus títulos, conceitos e palavras-chave) sejam experienciadas antes dos textos, tornando-os materiais suplementares de um percurso desenhado a partir das tensões entre as imagens.

Apresenta-se, portanto, a lista de figuras abaixo, separadas pelas páginas onde cada parte da montagem foi proposta, sempre na ordem a seguir: canto superior -> inferior, lado direito -> esquerdo.

Pág. 1 (capa). Paulo Gaiad. S/Título. S/data [2008-2010 circa]. Coleção Particular. Foto de arquivo pessoal da autora, 2022.

Pág. 5 (resumo). Fragmento da obra. Convite da exposição “Conversas com Fausto”, de Paulo Gaiad, 1994.

Pág. 6 (abstract). Fragmento da obra. Convite da exposição “Conversas com Fausto”, de Paulo Gaiad, 1994.

Pág. 10. Carta escrita por Thays Tonin. Foto de arquivo pessoal da autora, 2022.

Pág. 11. Fragmento de obra [detalhe]. BROERING, Pedro Franz. Promessas de amor a desconhecidos enquanto espero fim do mundo. Independente, 2011.

Pág. 12. Acervo artístico Paulo Gaiad. Montagem de fotos do arquivo pessoal da autora, 2021.

Pág. 13. Acervo artístico Paulo Gaiad. Montagem de fotos do arquivo pessoal da autora, 2019-2022.

Pág. 14. Acervo artístico Paulo Gaiad. Montagem de fotos do arquivo pessoal da autora, 2021.

Pág. 15. Acervo artístico Paulo Gaiad. Montagem de fotos do arquivo pessoal da autora, 2022.

Pág. 16. Biblioteca al-Qaeawiyyin. Marrocos. Vista do pátio interno e da biblioteca. / Herrad de Landsberg. Imagem da iluminura presente na obra Hortus Deliciarum, 1185.

Pág. 17. Warburg-Haus, Hamburgo. / Warburg Archive, no The Warburg Institute. Londres. Montagem de fotos do arquivo pessoal da autora, 2016-2018.

Pág. 18. Anotações de Gertrud Bing sobre a organização das estantes e dos andares da KBW (level 1, c. 1926. Manuscrito acima do desenho de Gerhard Langmaack de 1925). Documento do Warburg Institute Archive. / Ex-libris de Gertrud Bing, encontrado nos livros doados para o The Warburg Institute.

Pág. 19. Muriel Pic. Páginas do livro “As desordens da biblioteca”, 2015. / Juliana Hoffmann. Obra da série “ruínas – a construção do mundo moderno”. Vista da exposição “Expressível do vazio”, Fundação badesc, 2017. / EvaMarie Lindahl , Ditte Ejlerskov. Obra “Sobre: as páginas brancas”. Vista da exposição “Histórias das mulheres, histórias feministas”, MASP, 2019.

Pág. 20. Warburg-Haus, Hamburgo. / AAPG. Montagem de fotos do arquivo pessoal da autora, 2021.

Pág. 22. Acervo artístico Paulo Gaiad. / Montagem da exposição “Paisagens Gaiadianas”, na Helena Fretta Galeria de arte. Montagem de fotos do arquivo pessoal da autora, 2021.

Pág. 23. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Portfólio feito pelo artista. Montagem de fotos do arquivo pessoal da autora, 2021.

Pág. 24. Fragmento do jornal impresso NDmais. Acervo documental da Helena Fretta Galeria de Arte, 2021.

Pág. 25. Capa do livro “Paulo Gaiad”. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. / reconstrução da assinatura de Paulo Gaiad. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad, 2019.

Pág. 26. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P.

Pág. 27. Paulo Gaiad. Fragmento de “folhas ao vento: relato da dor”. Caderno de 1997. Acervo artístico Paulo Gaiad.

Pág. 28. Paulo Gaiad. Paisagem com pássaros, 1992. Técnica mista s/tela. Imagem do arquivo da AAPG, 2019. / Acervo artístico Paulo Gaiad. Arquivo pessoal da autora, 2021.

Pág. 29. Aby Warburg. Montagem de fotografias do Atlas Mnemosyne: painéis A, B, C e 77. Versão exposta no Museu Haus der Kulturen der Welt, 2021.

Pág. 30. Idem capa (pág 1). / Paineis A, Atlas Mnemosyne. Versão exposta no Museu Haus der Kulturen der Welt, 2021.

Pág. 31. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P.

Pág. 32. Idem capa (pág 1): detalhe da obra, canto inferior direito.

Pág. 33. Fragmento de convite/flyer de exposição, 1992. Fotografia de Patricia Mello Gaiad, 2021.

Pág. 34. Recorte de jornal. Fotografia de Heloisa Espada. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. S/data.

Pág. 35. Paulo Gaiad. S/título. Técnica mista. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. 2021.

Pág. 36. Paulo Gaiad. Técnica mista sobre lençol. Acervo artístico Paulo Gaiad, 2021.

Pág. 37. Slide da obra “ensaios para a construção de um rosto”. Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 38. Vista da exposição “Paisagens Gaiadianas: arquivos visuais (1987-1999)”. Helena Fretta Galeria de Arte, 2021.

- Pág. 39. Paulo Gaiad. Berlim: projeto para construção. 1998. Técnica mista s/tela. Acervo artístico Paulo Gaiad.
- Pág. 40. Flyer da exposição “Paulo Gaiad: pinturas e desenhos”. 1994.
- Pág. 41. Antonio Dias. Free continent/cultural development, 1968/9. Acrílica sobre tela. Coleção do artista. Fotografia da 34ª Bienal de São Paulo. Fotografia da autora, 2021.
- Pág. 42. Slide da obra “a escolha de cada um”. Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.
- Pág. 43. Slide da obra “sala de leitura”. Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.
- Pág. 44. Slide da obra “a caravela engole os atores”. Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.
- Pág. 45. Alfredo Jaar. “Outras pessoas pensam”. Instalação. 2012.
- Pág. 46. Alfredo Jaar. “O Lamento das imagens”. Instalação. 2002.
- Pág. 47. Recorte do flyer da peça de teatro “Prenome: Fausto”. Texto manuscrito de Paulo Gaiad. 1994.
- Pág. 48. Slide da obra “os perigos do caminho”. Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.
- Pág. 49. Slide da obra “faça-se a luz”. Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.
- Pág. 50. Idem pág.22.
- Pág. 51. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P.
- Pág. 52. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P.
- Pág. 53. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P.
- Pág. 54. Convite da exposição “39 páginas de uma vida e outras obras”. 1992. / Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P.
- Pág. 55. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P. / Convite da exposição “Paulo Gaiad”. Frente e verso, 1992.
- Pág. 56. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”. 1992. Imagem com a descrição da ordem das páginas, e com o fragmento de três textos poéticos de 1992 (vide. pág.55).
- Pág. 57. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 1 e 2. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.
- Pág. 58. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 3 e 4. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 59. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 5 e 6. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 60. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 7 e 8. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 61. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 9 e 10. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022. / Fragmento do Arquivo Documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P.

Pág. 62. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 11 e 12. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 63. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 13 e 14. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 64. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 15 e 16. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 65. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 17 e 18. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 66. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 19 e 20. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 67. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 21 e 22. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 68. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 23 e 24. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 69. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 25 e 26. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 70. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 27 e 28. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 71. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 29 e 30. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 72. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 31 e 32. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 73. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 33 e 34. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 74. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 35 e 36. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 75. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, páginas 37 e 38. 1992. / Recortes da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 76. Paulo Gaiad. Fragmento da obra “39 páginas de uma vida”, página 39. 1992. / Recorte da ficha técnica das obras. Manuscrito de Paulo Gaiad de Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 77. Paulo Gaiad. “Chuva de meteoritos com meu pai”, da série “Cadernos de memória”, 2011, técnica mista sobre cartão, 100,0 x 70,0 cm. Acervo do Museu Victor Meirelles.

Pág. 78. Cartão de Visita de Paulo Gaiad. S/data. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 79. Capa do catálogo da exposição “Paisagens Gaiadianas I: Arquivos Visuais de Paulo Gaiad (1987-1999)”. / Montagem de imagens das obras da exposição. Link: <https://prezi.com/view/WPNfpi8WZ9WUZv3vhHxR/>. Criação da autora, 2021.

Pág. 80. Screenshot do site www.paulogaiad.com. Aba “O artista”. 2021.

Pág. 81. Carlo Asp. Caixa da memória de Paulo Gaiad. Desenho s/ caixa de remédio (papel). 2016. Coleção de Ylmar Correa.

Pág. 82. Recorte de jornal. Fotografia de Heloisa Espada. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. © / Caderno com colagem de fotografias. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 83. Recorte de jornal. Fotografia de Heloisa Espada. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. ©

Pág. 84. Recorte de jornal. Fotografia de Heloisa Espada. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. ©

Pág. 85. Recorte de jornal. Fotografia de Heloisa Espada. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. ©

Pág. 86. Vista da casa de Laura Gaiad. Fotografia da autora, 2019.

Pág. 87. Vistas da casa de Laura Gaiad. Fotografia da autora, 2019.

Pág. 88. Vistas da casa de Laura Gaiad. Fotografia da autora, 2019.

Pág. 89. Vistas da casa de Laura Gaiad. Fotografia da autora, 2019.

Pág. 90. Vistas da casa de Laura Gaiad. Fotografia da autora, 2019.

Pág. 91. Cartão assinado por Vilanova Artigas. Gravura de Virgínia Artigas. 1987. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad.

Pág. 92. Vista do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 93. Vistas do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 94. Fragmento da apresentação (artigo completo) para o Colóquio do CBHA de 2021. Arquivo da autora.

Pág. 95. Vistas do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 96. Vistas do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 97. Vistas do Acervo artístico Paulo Gaiad. Visita mediada de estudantes do IFSC para gravação de aula online. 2021.

Pág. 98. Vistas do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 99. Vistas do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 100. Detalhe da obra “A ventania (Der Sturm)”. Paulo Gaiad, 1993. Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 101. Paulo Gaiad. “Paisagem”. 1993. Técnica mista s/tela. Fotografia de Andrey Parmigiani, 2021.

Pág. 102. Detalhe da obra “Outono praia no Campeche”. Paulo Gaiad, 1991. Técnica mista s/tela. Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia de Andrey Parmigiani, 2021.

Pág. 103. Paulo Gaiad. “Outono praia no Campeche”, 1991. Técnica mista s/tela. Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia de Andrey Parmigiani, 2021. / Paulo Gaiad. S/título. S/data. Acervo artístico Paulo Gaiad.

Pág. 104. Paulo Gaiad. Obra da série “Conversas com Fausto”, 1994. Coleção de Fábio Bruggemann. Fotografia da autora, 2021. / Paulo Gaiad, “Estudos para a construção do Teatro II”, 1993. Acrílica s/tela. Fotografia de Andrey Parmigiani, 2021.

Pág. 105. Vista da exposição “Paisagens Gaiadianas I: Arquivos visuais de Paulo Gaiad (1987-1999)”. Helena Fretta Galeria de Arte, 2021. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 106. Montagem de desenhos de Vilanova Artigas. / Fotografia do livro de M. A. BUZZAR “João Batista Vilanova Artiga. Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira. 1938-1967”.

Pág. 107. Montagem de fotografias de obras de Vilanova Artigas.

Pág. 108. Montagem de fotografias de obras de Paulo Gaiad.

Pág. 109. Convite da exposição “pinturas”, de Paulo Gaiad, no MASC, 1989. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 110. Paulo Gaiad. Obra produzida para a exposição “Arte pela Amazônia”, 2008. Exposição Coletiva, SP. / Paulo Gaiad. S/título. S/data. Acervo artístico Paulo Gaiad, 2021.

Pág. 111. Paulo Gaiad. Obras da Série “Monumento às vítimas do descobrimento da América”, 1994. Fotografia de Andrey Parmigiani, 2020.

Pág. 112. Paulo Gaiad. Obras da Série “Monumento às vítimas do descobrimento da América”, 1994. Fotografia de Andrey Parmigiani, 2020.

Pág. 113. Paulo Gaiad. Obra da Série “Monumento às vítimas do descobrimento da América”, 1994. Fotografia de Andrey Parmigiani, 2020.

Pág. 114. Paulo Gaiad. Esboços para a Série “Monumento às vítimas do descobrimento da América”, 1994. Fotografia da autora, 2021. Arquivo documental do Acervo Artístico Paulo Gaiad.

Pág. 115. Paulo Gaiad. Esboços para a Série “Monumento às vítimas do descobrimento da América”, 1994. Fotografia da autora, 2021. Arquivo documental do Acervo Artístico Paulo Gaiad.

Pág. 116. Vistas do Ateliê de Paulo Gaiad. Fotografia de Valeska Rangel. S/data.

Pág. 117. Paulo Gaiad. Esboços e maquete para a Série “Monumento às vítimas do descobrimento da América”, 1994. Fotografia da autora, 2021. Arquivo documental do Acervo Artístico Paulo Gaiad.

Pág. 118. Fotografia da escultura de Paulo Gaiad feita para o Palácio do Governo de São Paulo. S/data. / Screenshot de evento na plataforma facebook. Imagem de divulgação: Paulo Gaiad. S/título.

Pág. 119. Montagem com obras de Paulo Gaiad, referenciadas nas páginas 106-109, e 117. / Montagem com screenshots do site relativo ao documentário “Audácia”. Imagens variadas de obras de Paulo Gaiad, divulgadas nos posts do site, 2008. / Paulo Gaiad. Obra do Projeto Linha Imaginária: Sempre Visível”. Exposição Coletiva, São Paulo 2000.

Pág. 120. Montagem com fotografias de obras da coleção do Acervo Artístico Paulo Gaiad, juntamente com a obra produzida para a exposição “Arte pela Amazônia”. Fotografias da autora, 2021.

Pág. 121. Idem capa (pág 1).

Pág. 122. Idem capa (pág 1). Montagem com imagens de variadas páginas do jornal “28B”, da Bienal de São Paulo de 2008.

Pág. 123. Detalhe da obra da pág anterior.

Pág. 124. Idem 119. Imagem da versão virtual do jornal “28B”, da Bienal de São Paulo de 2008. Página 18. Arquivos disponibilizados pela Fundação Bienal, 2022.

Pág. 125. Idem 119. Imagem da versão virtual do jornal “28B”, da Bienal de São Paulo de 2008. Página 5. Arquivos disponibilizados pela Fundação Bienal, 2022.

Pág. 126. Imagens da versão virtual do jornal “28B”, da Bienal de São Paulo de 2008. Arquivos disponibilizados pela Fundação Bienal, 2022. Montagem da autora, 2022.

Pág. 127. Montagem da autora, 2022.

Pág. 128. Montagem com imagens da versão virtual do jornal “28B”, da Bienal de São Paulo de 2008. Página 13 e s/n. Detalhe da obra da pág.121.

Pág. 129. Imagem da versão virtual do jornal “28B”, da Bienal de São Paulo de 2008. Página 12. Arquivos disponibilizados pela Fundação Bienal, 2022. Montagem da autora, 2022.

Pág. 130. Imagens da versão virtual do jornal “28B”, da Bienal de São Paulo de 2008. Página 7, 15 e 20. Arquivos disponibilizados pela Fundação Bienal, 2022. Montagem da autora, 2022.

Pág. 131. Recorte de página. Manuscrito de Paulo Gaiad. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P. Fotografia da autora, 2021. / Paulo Gaiad s/título. s.data. Acervo artístico Paulo Gaiad.

Pág. 132. Paulo Gaiad. “A liberdade”, 1994. Técnica mista s/papel.

Pág. 133. Paulo Gaiad. Detalhe de obras em papel. Fragmento de páginas de caderno. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P.

Pág. 134. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Envelope manuscrito pelo artista e fragmento de página de caderno supracitado. Fotografia da autora, 2021. Localização: *D094E*.

Pág. 135. Paulo Gaiad. S/título. Técnica mista s/papel. 1995. Acervo artístico Paulo Gaiad.

Pág. 136. Paulo Gaiad. Impressões da série “estudos das relações humanas”. 1995 / Fotografias de impressões da série “estudos das relações humanas”. 1995. Fotografia da autora, 2022.

Pág. 137. Montagem com images e screenshots de posts feitos por Paulo Gaiad para sua página no facebook. 2016.

Pág. 138. Paulo Gaiad. “Pretexto”. Série Ilustrações versadas. Paulo Gaiad. 2004. Livro de Artista, papel, técnicas mistas. Fotografia do Acervo Artístico Paulo Gaiad / Paulo Gaiad. “Pretexto.” Série Ilustrações versadas. Paulo Gaiad. 2004. Livro de Artista, papel, técnicas mistas. Fotografia do Acervo Artístico Paulo Gaiad./ Correspondências póstumas. mista sobre aço, colagem e acrílica. 1995. (dir.) detalhe. Imagens do Acervo Artístico Paulo Gaiad.

Pág. 139. Montagem com imagens e screenshots de posts feitos por Paulo Gaiad para sua página no flirckr. 2016.

Pág. 140. Paulo Gaiad. Imagem de obra da série “Divina Comédia”, estudos para o Paraíso. Acervo artístico Paulo Gaiad, 2021.

Pág. 141. Paulo Gaiad. Imagem de obra da série “Divina Comédia”, estudos para o Paraíso. Acervo artístico Paulo Gaiad, 2021.

Pág. 142. Idem.

Pág. 143. Idem.

Pág. 144. Idem.

Pág. 145. Idem.

Pág. 146. Idem.

Pág. 147. Idem.

Pág. 148. Detalhe da montagem feita pela autora na pág. 149.

Pág. 149. Montagem de imagens dos esboços de Sandro Botticelli para a ilustração da Divina Commedia. Link: <https://prezi.com/view/YaKkGBZ6N23YMsqIRIDR/>

Pág. 150. Domenico di Michelino. La Divina Commedia illumina Firenze. Santa Maria del Fiore, Florença. 1465.

Pág. 151. Detalhe da montagem da página 148.

Pág. 152. Montagem com as obras de Gustav Doré para ilustração da Divina Comédia. Link: <https://prezi.com/view/7f7ZKYJu0cp46p39oZen/>

Pág. 153. Detalhe das obras presentes na montagem da página 145.

Pág. 154. Paulo Gaiad. Obras da série “Divina Comédia”. Fotografia original recortada pelo artista para as obras da série. Imagens das páginas do catálogo: ROTENBERG, Mark. The Forbidden Erotica. NY: Taschen America LLC, 2000.

Pág. 155. Paulo Gaiad. Imagens de obras da série “Divina Comédia”, estudos para o Paraíso. Acervo artístico Paulo Gaiad, 2021.

Pág. 156. Paulo Gaiad. Imagens de obras da série “Divina Comédia”, estudos para o Paraíso. Acervo artístico Paulo Gaiad, 2021.

Pág. 157. Paulo Gaiad. Imagens de obras da série “Divina Comédia”, estudos para o Paraíso. Acervo artístico Paulo Gaiad, 2021.

Pág. 158. Paulo Gaiad. Imagem de obra da série “Divina Comédia”, estudos para o Paraíso. Acervo artístico Paulo Gaiad, 2021.

Pág. 159. Paulo Gaiad. Imagem de obra da série “Divina Comédia”, estudos para o Paraíso. Acervo artístico Paulo Gaiad, 2021.

Pág. 160. Múltiplo produzido para a exibição da peça “Prenome: Fausto”, 1994. Arquivo Pessoal. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 161. Recortes de jornal. Fotografia de Heloisa Espada. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. ©

Pág. 162. Fotografia de Paulo Gaiad em residência artística na europa. S/data. Arquivo do artista. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. ©

Pág. 163. Paulo Gaiad. S/título. S/data. Técnica mista s/papel. / Paulo Gaiad. Obra do Projeto Linha Imaginária: Sempre Visível”. Exposição Coletiva, São Paulo 2000.

Pág. 164. Registros de projetos expositivos. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. / Paulo Gaiad. Folhas ao vento — relato da dor. Livro de Artista, 1997.

Pág. 165. Fotografias da autora, 2022.

Pág. 166. Recorte de página. Manuscrito de Paulo Gaiad. Arquivo documental do Acervo artístico Paulo Gaiad. Localização: D069P. Fotografia da autora, 2021.

Pág. 167. Montagem com todas as imagens utilizadas na dissertação, da pág 1-166.