

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV**  
**CURSO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**CIBELE DA SILVA RIBEIRO**

**A NATUREZA-MORTA EM PAULO GAIAD:**  
**REMOBILIZAÇÃO E REORGANIZAÇÃO DE UM GÊNERO PICTÓRICO**

**FLORIANÓPOLIS**

**2022**

**CIBELE DA SILVA RIBEIRO**

**A NATUREZA-MORTA EM PAULO GAIAD:  
REMOBILIZAÇÃO E REORGANIZAÇÃO DE UM GÊNERO PICTÓRICO**

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Artes Visuais, Linha de Teoria e História das Artes Visuais.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luana Maribele Wedekin

**FLORIANÓPOLIS**

**2022**

**CIBELE DA SILVA RIBEIRO**

**A NATUREZA-MORTA EM PAULO GAIAD: REMOBILIZAÇÃO E  
REORGANIZAÇÃO DE UM GÊNERO PICTÓRICO**

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Artes Visuais, Linha de Teoria e História das Artes Visuais.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luana Maribele Wedekin

Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice de Oliveira Viana

Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia Beck

Universidade Federal de Goiás

Florianópolis, 28 de outubro de 2022.

## **AGRADECIMENTOS**

Esta dissertação não teria existido sem o auxílio de muitas pessoas e instituições. Assim, agradeço à Luana Maribele Wedekin, à Alice de Oliveira Viana e Ana Lúcia Beck; aos docentes do PPGAV; à Elaine Schmidlin; à Sandra Makowiecky; à técnica universitária Rafaela dos Santos Rubick; aos colegas Alhieres Ademar Carvalho, Ana Karina Tamoto do Prado, Joanna Cláudia Brolhani e Thays Tonin; à Esdras Pio Antunes da Luz, Rafael Nunes Menezes, Toni Picalho e Verônica Gazola; ao Acervo Artístico Paulo Gaiad; à família Gaiad; às bolsistas Amanda Medeiros Francisco e Laura Leite Ricardo; à CAPES; à Wagner Jonasson da Costa Lima e, por fim, à minha família.

## RESUMO

A pesquisa aborda a produção pictórica do artista catarinense Paulo Renato Gaiad, notadamente os trabalhos *Prato vermelho com amoras* (1991), *Sem título* (1992), *As paredes que me cercam* (2003) e *Memórias da cozinha* (2007), procurando investigar e analisar como o tradicional gênero da natureza-morta se apresenta nessa produção. Quanto à abordagem, a pesquisa adota o estudo do “projeto poético”, estudo esse entendido como o acompanhamento e a compreensão dos mecanismos criativos empregados por um artista específico em determinada circunstância histórica. Partimos da hipótese inicial de que o gênero da natureza morta foi remobilizado e reorganizado pelo artista em função de um novo contexto, o da pintura contemporânea, caracterizada pela “mestiçagem”, isto é, pela justaposição de linguagens e meios. Consideramos ainda que o motivo da natureza-morta, no caso de Gaiad, se converteu em um material a ser trabalhado, ao lado de outros materiais pictóricos.

**Palavras-chave:** Paulo Gaiad; Natureza-morta; Pintura contemporânea; Mestiçagem na arte.

## ABSTRACT

This dissertation deals with the pictorial production of the artist from Santa Catarina, Paulo Renato Gaiad, most notably the works *Prato Vermelho com Amoras* (1991), *Sem título* (1992), *As Paredes que Me Cercam* (2003) and *Memórias da Cozinha* (2007), and attempts to investigate and analyze how the traditional genre of still life presents itself in this production. Methodologically, we approach Gaiad's work by the concept of the "poetic project", understood as the monitoring and the understanding of the creative mechanisms employed by a specific artist in a given historical circumstance. Our initial hypothesis is that still life was remobilized and reorganized by the artist according to a new context, that of contemporary painting, characterized by "miscegenation", that is, by the juxtaposition of languages and means. We also consider that the still life motif, in the case of Gaiad, became a material to be worked on, alongside other pictorial materials.

**Key words:** Paulo Gaiad; Still life; Contemporary painting; Miscegenation in art.

## LISTA DE IMAGENS

### INTRODUÇÃO

Figura 1 – Pintura mural romana (Fruteira, jarra de vinho e passas), c.50-79 d.C. 70 x 108 cm. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco\\_showing\\_fruit\\_bowl,\\_jar\\_of\\_wine,\\_jar\\_of\\_raisins,\\_from\\_the\\_House\\_of\\_Julia\\_Felix\\_in\\_Pompeii,\\_Naples\\_National\\_Archaeological\\_Museum\\_\(14843192524\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco_showing_fruit_bowl,_jar_of_wine,_jar_of_raisins,_from_the_House_of_Julia_Felix_in_Pompeii,_Naples_National_Archaeological_Museum_(14843192524).jpg). Acesso em 04 out. 2022.

Figura 2 – Pieter Aertsen, *Banca de açougueiro com fuga para o Egito*, 1551. Óleo sobre painel, 123.1 x 150 cm. Disponível em:

<https://www.gustavianum.uu.se/samlingar/konstsamlingar/maleri-/>. Acesso em 04 out. 2022.

Figura 3 – Osias Beert, *Natureza-morta*, primeiro quarto do século XVII. Óleo sobre painel, 43 x 54 cm. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon/771a70d2-a862-423f-ba40-427823810153>. Acesso em 04 out. 2022.

Figura 4 – Paul Cézanne, *Natureza-morta com maçãs*, c.1890. Óleo sobre tela, 35.2 x 46.2. Disponível em: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/39484>. Acesso em 04 out. 2022.

Figura 5 – Roy Lichtenstein, *Natureza-morta*, 1972. Óleo e Magna sobre tela, 91.4 x 101.6 cm. Disponível em: <https://www.phillips.com/detail/roy-lichtenstein/NY010313/18>. Acesso em 04 out. 2022.

Figura 6 – Paulo Gaiad, *Sem título*, s.d. Técnica mista sobre tela, 44 x 54 cm.

### CAPÍTULO 1

Figura 7 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1980. Desenho sobre papel, 34 x 49 cm.

Figura 8 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1979. Aquarela sobre papel, 10 x 23.5 cm.

Figura 9 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1998. Acrílica sobre Eucatex, 47 x 53 cm. (Detalhe).

Figura 10 – Paulo Gaiad, *Ilha do Arvoredo: o farol nº 2*, 1988. Acrílica sobre Eucatex, 47 x 53 cm. Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/ilha-do-arvoredo-o-farol-no-2/>. Acesso em 21 jul. 2022.

Figura 11 – Paulo Gaiad, *Through the window II*, 1991. Lápis e lápis de cor sobre papel, 19 x 17 cm.

Figura 12 – Visitantes percorrem o corredor da “Grande Tela” durante a 18ª Bienal, Exposição Especial Expressionismo no Brasil - Heranças e Afinidades, [1985]. 1 fotografia.

Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/18bienal/fotos/3957>. Acesso em 28 mar. 2022.

Figura 13 – Rubens Oestroem, *Amigos*, 1984. Acrílica sobre tela, 177 x 136 cm.

Figura 14 – Paulo Gaiad, *39 páginas de uma vida: brinquedos*, 1992. Acrílica sobre tela, 42 x 57 cm.

Figura 15 – Paulo Gaiad, *Sem título (Relato de uma viagem não realizada, série Lençóis)*, 1993. Técnica mista sobre lençol, 198 x 144 cm.

Figura 16 – Paulo Gaiad, *Sem título (Relato de uma viagem não realizada, série Correspondências Póstumas)*, 1995. Acrílica e colagem sobre aço, 120 x 100 x 2.5 cm.

Figura 17 – Paulo Gaiad, da série *Cicatrizes*, 1998. Papel filtro e chumbo, 30 x 30 x 10 cm (fechada).

Figura 18 – Paulo Gaiad, *Bolo de cenouras, auto-retrato de Nara Milioli*, da série *Auto-retratos*, 2001. Técnica mista sobre chapa de aço, 10 peças de 10 x 10 cm cada. Disponível em: <https://www.punctum.ufsc.br/trocas/>. Acesso em 29 jul. 2022.

Figura 19 – Paulo Gaiad, *Atestado da loucura (paisagem em família)*, 2005. Técnica mista sobre tela, 140 x 200 cm. Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/6947/>. Acesso em 30 jul. 2022.

Figura 20 – Paulo Gaiad, *Formação: estudos preparatórios para a Divina comédia*, 2003. Fotografia, papel filtro, arame oxidado e tinta sobre papelão, 100 x 80 cm. Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/formacao-estudos-preparatorios-para-a-divina-comedia/>. Acesso em 30 jul. 2022.

Figura 21 – Paulo Gaiad, *The angel behind me*, da série *After Darkness*, 2014. Pintura, fotografia e desenho sobre tela, 140 x 150 cm. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1451682971776115&set=a.1375388539405559>. Acesso em 02 ago. 2022.

## CAPÍTULO 2

Figura 22 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1996. Técnica mista sobre tela, 100 x 120 cm.

Figura 23 – Paulo Gaiad, *Sem título*, da série *Paisagens*, 1995. 1 gravura. 10 x 21 cm.

Figura 24 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1996. Acrílica, pastel e colagem sobre tela, 100 x 120 cm.

Figura 25 – Édouard Manet, *O limão*, 1880. Óleo sobre tela, 14 x 22 cm. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-citron-1135>. Acesso em 28 abr. 2022.

Figura 26 – Paul Cézanne, *Natureza-morta com cortina*, c.1895. Óleo sobre tela, 55 x 74.5 cm. Disponível em: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20paintings/28722?lng=ru>. Acesso em 28 abr. 2022.

Figura 27 – Henri Matisse, *Natureza-morta: concha do mar em mármore preto*, 1940. Óleo sobre tela, 54 x 81 cm. Disponível em: [https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe\\_and\\_america/j/2001\\_3000/zh\\_3769/index.php?lang=ru](https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3769/index.php?lang=ru). Acesso em 28 abr. 2022.

Figura 28 – Henri Matisse, *Natureza-morta com magnólia*, 1941. Óleo sobre tela, 74 x 101 cm. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/Y5BIJZ2>. Acesso em 28 abr. 2022.

Figura 29 – Paulo Gaiad, *Prato vermelho com amoras*, 1991. Acrílica sobre Eucatex, 68.5 x 91.5 cm. Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/prato-vermelho-com-amoras/>. Acesso em 28 abr. 2022.

Figura 30 – Paulo Gaiad, *Prato vermelho com amoras*, 1991. (Detalhe).

Figura 31 – Henri Matisse, *Memória da Oceania*, 1952-1953. Guache sobre papel, recortado e colado, e carvão sobre papel montado em tela, 284.4 x 286.4 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79187>. Acesso em 06 out. 2022.

Figura 32 – Paulo Gaiad, *Prato vermelho com amoras*, 1991. (Detalhes).

Figura 33 – Paulo Gaiad, *Porta amarela*, 1991. Acrílica sobre Eucatex, 69.5 x 91.5 cm. Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/porta-amarela/>. Acesso em 06 ago. 2022.

Figura 34 – Paulo Gaiad, *Toalha adamascada*, 1991. Acrílica sobre tela, 100 x 120 cm. Disponível em <https://paulogaiad.com/portfolio/toalha-adamascada/>. Acesso em 06 ago. 2022.

### CAPÍTULO 3

Figura 35 – Paulo Gaiad, *Reverendo o passado: cantata, 1º e 2º movimentos* (díptico), 1988. Acrílica, pastel e colagem sobre Eucatex, 91 x 110 cm.

Figura 36 – Paulo Gaiad, *Reverendo o passado: cantata, 1º e 2º movimentos*, 1988. (Detalhes).

Figura 37 – Paulo Gaiad, *Sem título* (tríptico), 1988. Acrílica, pastel e colagem sobre Eucatex, 91 x 165 cm.

Figura 38 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1988. (Detalhes).

Figura 39 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1988. (Detalhe).

Figura 40 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1994. Técnica mista sobre Eucatex, 55 x 39 cm.

Figura 41 – Paulo Gaiad, *Solidão com guaraná*, 2006. Acrílica e colagem sobre tela, 100 x 100 cm.

Figura 42 – Georges Braque, *Natureza-morta com garrafa*, 1910-1911. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm. Disponível em: [https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/160000000001110?filters=authors%3ABRAQUE%20Georges%E2%86%B9BRAQUE%20Georges&page=1&layout=grid&sort=by\\_author](https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/160000000001110?filters=authors%3ABRAQUE%20Georges%E2%86%B9BRAQUE%20Georges&page=1&layout=grid&sort=by_author). Acesso em 12 mai. 2022.

Figura 43 – Pablo Picasso, *Natureza-morta com cadeira de palha*, 1912. Óleo e oleado sobre tela emoldurada com corda, 29 x 37 cm. Disponível em: [https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/160000000000665?filters=query%3Anature%20morte,,query%3Achaise&page=1&layout=grid&sort=by\\_author](https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/160000000000665?filters=query%3Anature%20morte,,query%3Achaise&page=1&layout=grid&sort=by_author). Acesso em 11 mai. 2022.

Figura 44 – Robert Rauschenberg, *Desfiladeiro*, 1959. Óleo, lápis, papel, metal, fotografia, tecido, madeira, tela, botões, espelho, águia taxidermizada, papelão, traveseiro, tubo de pintura e outros materiais, 207.6 x 177.8 x 61 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/165011>. Acesso em 12 mai. 2022.

Figura 45 – Tom Wesselmann, *Natureza-morta #30*, 1963. Óleo, esmalte e acrílica sobre prancha, com colagem de anúncios impressos, flores de plástico, porta de geladeira, réplicas de plástico de garrafas 7-Up, reprodução a cores envidraçada e emoldurada e metal estampado, 122 x 167.5 x 10 cm. Disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/tom-wesselmann-still-life-30-april-1963/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/tom-wesselmann-still-life-30-april-1963/). Acesso em 16 mai. 2022.

Figura 46 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992. Técnica mista sobre madeira, 196 x 368 cm (oito módulos de 98 x 92 cm cada). Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/sem-titulo-a0003-ed/>. Acesso em 10 ago. 2022.

Figura 47 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992. (Detalhes).

Figura 48 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992. (Detalhe).

Figura 49 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992. (Detalhe).

Figura 50 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992. (Detalhe).

Figura 51 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992. (Detalhes).

Figura 52 – Robert Rauschenberg, *Mercado negro*, 1961. Óleo, aquarela, grafite, papel, tecido, jornal, papel impresso, reproduções impressas, madeira, metal, estanho e quatro pranchetas de metal sobre tela com corda, carimbo de borracha, almofada de tinta e diversos objetos em valise de madeira, dados e tomados aleatoriamente pelos espectadores, 125.7 x 149.9 x 10.2 cm, profundidade variável. Disponível em: [https://www.museum-ludwig.de/fr/mediathek/robert\\_rauschenberg](https://www.museum-ludwig.de/fr/mediathek/robert_rauschenberg). Acesso em 23 ago. 2022.

Figura 53 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992. (Detalhe).

Figura 54 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992. (Detalhe).

Figura 55 – Pablo Picasso, *Garrafa de Vieux Marc, taça, violão e jornal*, 1913. Papéis impressos, lápis e tinta sobre papel, 46.7 x 62.5 cm. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-t00414>. Acesso em 28 set. 2022.

Figura 56 – Rachel Ruysch, *Rosas, convólculos, papoulas e outras flores em uma urna sobre uma borda de pedra*, x1680. Óleo sobre tela, 107.95 x 83.82 cm. Disponível em: <https://nmwa.org/art/artists/rachel-ruysch/>. Acesso em 26 ago. 2022.

#### CAPÍTULO 4

Figura 57 – Paulo Gaiad, *Photographia (autorretrato de Ruth Klotzel, São Paulo, com o filho Leo e o cachorro Jorge)*, 2001. Técnica mista sobre chapa de aço, 4 peças de 20 x 20 cm cada. Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/phtographia-ruth-klotzel/>. Acesso em 11 ago. 2022.

Figura 58 – Paulo Gaiad, *Photographia (autorretrato de Ruth Klotzel, São Paulo, com o filho Leo e o cachorro Jorge)*, 2001. (Detalhes).

Figura 59 – Paulo Gaiad, *Paraíso*, 2007. Técnica mista sobre papel, 50 x 50 cm. Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/paraíso-a0047-ea/>. Acesso em 11 ago. 2022.

Figura 60 – Paulo Gaiad, *Buño I (Galícia)*, 2015. Técnica mista sobre tela, 50 x 50 cm. Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/buno-i-galicia/>. Acesso em 11 ago. 2022.

Figura 61 – Paulo Gaiad, *Galícia*, 2009. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1492431407701271&set=pb.100008032771037.-2207520000...> Acesso em 11 ago. 2022.

Figura 62 – Paulo Gaiad, *Buño I (Galícia)*, 2015. (Detalhe).

Figura 63 – Nicéphore Niépce, *A mesa posta*, c.1827. 1 fotografia. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niepce\\_table.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niepce_table.jpg). Acesso em 23 mai. 2022.

Figura 64 – Charles Aubry, *Natureza-morta: marmelos em um prato, folhas e flores em um copo com haste*, c.1860. 1 fotografia, 26.7 x 37.1 cm. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/nature-morte-coings-dans-une-assiette-feuillages-et-fleurs-dans-un-verre-pied-3714>. Acesso em 17 mai. 2022.

Figura 65 – John Heartfield, *Der Sinn Des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben. Lema: Millonen Stehen Hinter Mir!*, 1932. Fotomontagem impressa por rotogravura, sem dimensões. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265672?sortBy=Relevance&ft=John+Heartfield&offset=0&rpp=40&pos=7>. Acesso em 18 mai. 2022.

Figura 66 – Andy Warhol, *Crânios*, 1976. Acrílica e serigrafia em seis telas, 38.3 x 48.3 x 1.8 cm cada. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-skulls-ar00609>. Acesso em 16 mai. 2022.

Figura 67 – Anselm Kiefer, *Partida do Egito*, 1984. Acrílica, carvão vegetal e barbante sobre fotografia cortada e colada sobre prancha, 109.5 x 85 cm. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/34137?artist\\_id=3086&locale=pt&page=1&sov\\_referer=artist](https://www.moma.org/collection/works/34137?artist_id=3086&locale=pt&page=1&sov_referer=artist). Acesso em 16 mai. 2022.

Figura 68 – Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam II*, 2003. Pintura, cimento, massa e fotografia sobre tela, 200 x 140 cm. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1431248730486206&set=pb.100008032771037.-2207520000.&type=3>. Acesso em 06 set. 2022.

Figura 69 – Paulo Gaiad, estudos para a série *As paredes que me cercam*. [2003?].

Figura 70 – Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam*, 2003. Acrílica e fotografia sobre tela, 120 x 150 cm.

Figura 71 – Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam*, 2003. (Detalhes).

Figura 72 – Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam*, 2003. (Detalhe).

Figura 73 – Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam*, 2003. (Detalhe).

## CAPÍTULO 5

Figura 74 – Paulo Gaiad, *Atestado da Loucura II (sobre lugares e gente)*, 2005. Técnica mista sobre tela, 200 x 140 cm. Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/6943/>. Acesso em 10 set. 2022.

Figura 75 – Paulo Gaiad, *Istria I (Croácia)*, 2015. Técnica mista sobre tela, 50 x 50 cm. Disponível em: <https://paulogaiad.com/portfolio/istria-i-croacia/>. Acesso em 10 set. 2022.

Figura 76 – Jan Gossaert, *Díptico Carondelet: Retrato de Jean Carondelet*, 1517. Óleo sobre madeira, 43 x 27 cm. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061778>. Acesso em 21 jun. 2022.

Figura 77 – Pieter Claesz, *Natureza-morta Vanitas*, 1630. Óleo sobre painel, 39.5 x 56 cm. Disponível em: <https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/943-vanitas-stillevan/>. Acesso em 20 jun. 2022.

Figura 78 – Pablo Picasso, *Crânio, ouriços-do-mar e lâmpada em uma mesa*, 1946. Óleo sobre compensado, 81 x 100 cm. Disponível em: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/160000000000691?layout=grid&page=1&filters=query%3Acr%C3%A2ne>. Acesso em 20 jun. 2022.

Figura 79 – Eduardo Berliner, *Sem título*, 2016. Aquarela sobre papel, 23 x 28 cm. Disponível em: [https://www.instagram.com/eduardo\\_berliner/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D](https://www.instagram.com/eduardo_berliner/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D). Acesso em 21 jun. 2022.

Figura 80 – Paulo Gaiad, obras sem título da série *Memórias da cozinha*, 2006. Fotografia, colagem e pintura sobre papel, 40 x 40 cm. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/paulogaiad/albums/72157600344031360>. Acesso em 10 set. 2022.

Figura 81 – Paulo Gaiad, obra sem título da série *Memórias da cozinha*, 2006. Fotografia, colagem e pintura sobre papel, 40 x 40 cm. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/paulogaiad/albums/72157600344031360>. Acesso em 10 set. 2022.

Figura 82 – Paulo Gaiad, obras sem título da série *Memórias da cozinha*, 2006. Fotografia, colagem e pintura sobre papel, 40 x 40 cm. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/paulogaiad/albums/72157600344031360>. Acesso em 10 set. 2022.

Figura 83 – Paulo Gaiad, obra sem título da série *Memórias da cozinha*, 2006. Fotografia e colagem sobre papel, 40 x 40 cm. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/paulogaiad/albums/72157600344031360>. Acesso em 10 set. 2022.

Figura 84 – Paulo Gaiad, estudos fotográficos para a tela matriz da série *Memórias da cozinha*, mar. 2005.

Figura 85 – Paulo Gaiad, tela matriz da série *Memórias da Cozinha*, 2007. Fotografia, acrílica e colagem sobre tela, 140 x 140 cm.

Figura 86 – Paulo Gaiad, tela matriz da série *Memórias da Cozinha*, 2007. (Detalhes).

Figura 87 – Paulo Gaiad, tela matriz da série *Memórias da Cozinha*, 2007. (Detalhes).

Figura 88 – Carstian Luyckx, *Alegoria de Carlos I da Inglaterra e Henriqueta da França em uma natureza-morta Vanitas*, déc. 1670. Óleo sobre tela, 146.1 x 120 cm. Disponível em: <https://www.artsbma.org/event/allegory-of-charles-i-of-england-and-henriette-of-france-in-a-vanitas-still-life/>. Acesso em 20 set. 2022.

Figura 89 – David Bailly, *Natureza-morta Vanitas com autorretrato*, 1651. Óleo sobre painel, 65 x 97.5 cm. Disponível em: <https://www.lakenhal.nl/en/collection/s-1351>. Acesso em 20 set. 2022.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>1</b>	<b>DA ARQUITETURA PARA AS ARTES VISUAIS.....</b>	<b>27</b>
1.1	UM EXERCÍCIO DE SONHO.....	27
1.2	PINTURA, <i>PERFORMANCE</i> , PLURALISMO: A ARTE BRASILEIRA E CATARINENSE NOS ANOS 1980 E 1990.....	36
1.3	ESCREVER CAMINHOS.....	42
<b>2</b>	<b><i>PRATO VERMELHO COM AMORAS: UMA NATUREZA-MORTA “MATISSEANA”.....</i></b>	<b>58</b>
2.1	UMA LIGAÇÃO AFETIVA COM A TRADIÇÃO.....	58
2.2	A NATUREZA-MORTA MODERNA: PAUL CÉZANNE E HENRI MATISSE.....	63
2.3	<i>PRATO VERMELHO COM AMORAS</i> E O ESPAÇO DECORATIVO.....	70
<b>3</b>	<b>UMA SUPERFÍCIE SOBRE A QUAL OPERAR: GAIAD E A COLAGEM.....</b>	<b>79</b>
3.1	COLAR, COLORIR, RISCAR E DESENHAR.....	79
3.2	A NATUREZA-MORTA E A GENERALIZAÇÃO DA COLAGEM.....	88
3.3	<i>SEM TÍTULO: SEMPRE MISTURANDO.....</i>	96
<b>4</b>	<b>LEMBRANÇA, APROXIMAÇÃO, MULTIPLICAÇÃO, INCLUSÃO: GAIAD E A FOTOGRAFIA.....</b>	<b>111</b>
4.1	A FOTOGRAFIA COMO REGISTRO E MATERIAL.....	111
4.2	PINTURA E FOTOGRAFIA: APROXIMAÇÃO E AFASTAMENTO, ASSIMILAÇÃO E SEGREGAÇÃO.....	118
4.3	<i>AS PAREDES QUE ME CERCAM: UMA CONTINUIDADE DO PROCESSO FOTOGRÁFICO.....</i>	128
<b>5</b>	<b>VIDA, MORTE, IMPERMANÊNCIA: GAIAD, O <i>MEMENTO MORI</i> E AS <i>VANITAS</i>.....</b>	<b>138</b>
5.1	A FRAGILIDADE DAS LEMBRANÇAS E DOS MATERIAIS.....	138
5.2	<i>MEMENTO MORI, VANITAS</i> E OUTRAS MEDITAÇÕES.....	143
5.3	<i>MEMÓRIAS DA COZINHA: “LEMBRE-SE DA MORTE”.....</i>	149
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>164</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>167</b>

## INTRODUÇÃO

A natureza-morta, como escrevi alhures, consiste de objetos que, sejam artificiais ou naturais, estão subordinados ao homem como elementos de uso, manipulação e prazer; são objetos menores que nós mesmos, ao alcance da mão, e devem sua presença e lugar à ação humana, a um propósito. Transmitem o sentido do poder humano sobre as coisas, ao produzi-las ou utilizá-las; são instrumentos assim como produtos de sua habilidade, seus pensamentos e apetites. (SCHAPIRO, 1996, p. 61)

A prática de representar com esmero objetos inanimados na pintura é quase tão antiga quanto a própria pintura. Quando os primeiros pintores especialistas em naturezas-mortas se aventuraram nas possibilidades do ramo, movidos pela força das circunstâncias da Holanda do século XVII, essa prática já contava com no mínimo 3.000 anos de existência. As primeiras representações conhecidas desse tipo encontram-se em pinturas funerárias egípcias do século XV a.C. Existem, ainda, registros escritos, referentes ao período helenístico da antiguidade grega. Pelo menos dois textos fazem menção a essa antiga “natureza-morta”: *Imagines* (c. início séc. III d.C.), de Filóstrato, o Velho (c. 190-c. 230 d.C.) – no qual são oferecidas vivas descrições de cerca de 65 quadros da antiguidade; e a *História Natural* (77 d.C.) de Plínio, o Velho (23-79 d.C.), principalmente nos parágrafos dedicados à célebre história da disputa entre Zêuxis e Parrásio (BRYSON, 1990).

O que sobreviveu de mais antigo também pode ser visto nas pinturas murais decorativas junto ao que resta das casas e vilas das cidades romanas antigas de Pompéia e Herculano, enterradas e preservadas sob as cinzas vulcânicas do Monte Vesúvio. Muitas cenas nesses murais incluem frutas, flores, pães, caça, cântaros, jarras, travessas – toda sorte de alimentos e utensílios que compõem o repertório familiar do que mais tarde seria chamado de natureza-morta. Um desses murais (Figura 1), localizado em uma grande propriedade na principal rua de Pompéia, a *Via dell'Abbondanza*, mostra, sobre uma prateleira, uma tigela de vidro contendo maçãs, romãs e uvas, uma ânfora e um pequeno pote de barro com passas.

Figura 1 – Pintura mural romana (Fruteira, jarra de vinho e passas), c. 50-79 d.C., 108 x 70 cm, Pompeii, Praedia di Iulia Felix, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoles



Fonte: Wikimedia Commons (2017).

Apesar dessa tradição, que remonta há milênios, por muito tempo as naturezas-mortas compareceram na pintura ocidental apenas como parte de uma cena maior, quase sempre religiosa. Coexistindo então com a figura humana, os objetos característicos do gênero possuíam, às vezes, uma qualidade simbólica, como os representados no gabinete de estudos de São Jerônimo, ou postos sobre a mesa em cenas da Última Ceia. Em outros casos, figuravam no primeiro plano de cenas de gênero que rodeavam outros temas religiosos, como na *Banca de açougueiro com fuga para o Egito*, de Pieter Aertsen (1508-1575) (Figura 2). Nesse quadro, a narrativa bíblica é emoldurada por uma cena de gênero, com um camponês realizando afazeres, à direita, e por uma exuberante natureza-morta, à frente: linguças, peixes, banha, queijo, patês e diversas peças de carne, incluindo uma dramática cabeça bovina esfolada.

Figura 2 – Pieter Aertsen, *Banca de açougueiro com fuga para o Egito*, 1551, óleo sobre painel, 123.1 x 150 cm, Gustavianum, Uppsala universitetsmuseum, Uppsala



Fonte: Gustavianum (2022).

Na Holanda seiscentista, esse tipo de pintura finalmente se estabeleceu e se fortaleceu enquanto gênero pictórico autônomo e merecedor de atenção. Naquele momento, a arte na Europa enfrentava certa crise desde a reforma protestante ocorrida no século anterior. Na Holanda, as dificuldades maiores atingiram os pintores residentes na metade Norte do país, uma vez que a região havia se tornado um grande centro calvinista, e a principal fonte de renda dos artistas, a pintura e a escultura religiosas, vinha perdendo prestígio e aceitação. Assim, reforçou-se a já observada tendência holandesa para a especialização, e os pintores se voltaram para certos segmentos da arte para os quais não houvesse objeções de fundo religioso. A pintura de naturezas-mortas foi um desses ramos. Era natural que esses artistas, dos quais já não se demandavam retábulos e demais obras devocionais, “tentassem encontrar um mercado para as suas reconhecidas especialidades e passassem a fazer pinturas cujo principal objetivo consistia em exibir a sua estupenda habilidade na representação superficial das coisas” (GOMBRICH, 2015, p. 381).

Conforme destacou a historiadora da arte Svetlana Alpers, no livro *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII* (1999), o caráter não narrativo da natureza-morta deriva dessa origem holandesa. A pintura holandesa, como a do Norte da Europa em geral, é

essencialmente descritiva, em comparação com a do Sul, de tradição italiana e narrativa. Enquanto os pintores italianos procuravam imitar ações humanas importantes, os holandeses procuravam descrever o mundo. A concepção de pintura holandesa não era a de um plano que, servindo de janela emoldurada, apresentasse um mundo substituto a um observador pressuposto; e sim a da pintura como uma superfície plana, sem moldura, sobre a qual as coisas vistas eram inscritas. Eram “superfícies descritivas” em oposição à “profundidade narrada” italiana (ALPERS, 1999, p. 381). A observação minuciosa do mundo pelos pintores holandeses transparece nas pinturas em um admirável virtuosismo na arte da representação. Nas naturezas-mortas, cada objeto, mais do que mostrado por seu valor de uso, é pintado de modo a permitir que seja isolado e examinado por olhos atentos.

O gênero firmou-se, então, pontuado por obras de objetos primorosamente representados, que frequentemente denotavam a riqueza, o consumo e o luxo daquela sociedade próspera. O quadro *Natureza-morta*, de Osias Beert (c.1580-depois de 1624) (Figura 3) é um típico exemplar do gênero: a mesa posta sobre um fundo neutro, dispendo de finos cristais trabalhados, vazios ou contendo bebida, peças de prataria e alimentos – oleaginosas, ostras e pão.

Figura 3 – Osias Beert, *Natureza-morta*, primeiro quarto do século XVII, óleo sobre painel, 43 x 54 cm, Museo del Prado, Madri



Fonte: Museo del Prado (2022).

Por partir de um tema não necessariamente narrativo, o gênero da natureza-morta, segundo o historiador da arte Meyer Schapiro, que tratou do assunto no texto *As maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza morta* (1996), também facilitou a liberdade artística. O pintor de naturezas-mortas podia dispor e redispôr os objetos reais ou simulados que lhe serviam de modelo, rearranjando constantemente a composição. Organizados arbitrariamente e livremente, os objetos representados geralmente resultam numa cena desdramatizada. Assim, com o tempo, a natureza-morta foi se tornando um excelente campo de experimentação. A partir do século XVIII, em detrimento do simbolismo detalhado, começaram a transparecer, nas obras de artistas como Francisco de Zurbarán (1598-1664) e Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), estudos sobre luz, textura e forma. A pesquisa formal prosseguiu e se tornou especialmente relevante a partir de Paul Cézanne (1839-1906). Na pintura de Cézanne (Figura 4), os elementos que compõem a natureza-morta foram tratados, de acordo com Schapiro (1996, p. 77), como “formas-objetos sólidas e estáveis”.

Figura 4 – Paul Cézanne, *Natureza-morta com maçãs*, c.1890, óleo sobre tela, 35.2 x 46.2 cm, The State Hermitage Museum, São Petesburgo



Fonte: The State Hermitage Museum (2022).

No século XX, o abandono dos subtextos simbólicos atingiu o auge, e a natureza-morta proporcionou cada vez mais liberdade aos pintores, para se concentrar nos problemas da própria pintura. As inovações técnicas e formais introduzidas pelos pintores cubistas, por exemplo, parecem ter ocorrido no contexto da natureza-morta. A planura da tela, que vinha sendo evidenciada pelas distorções de Paul Cézanne e Henri Matisse (1869-1954), foi definitivamente exposta na produção de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963). Em suas naturezas-mortas cubistas, os objetos de contornos interrompidos são indistintos do fundo. A colagem de pedaços de papel, jornal e outros materiais na tela, uniu os espaços da pintura e do mundo, até aí separados. Em meados do século XX, o procedimento cubista da colagem se generalizou, e foi levado ao extremo por artistas como Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930-), cuja produção inclui pinturas combinadas a toda sorte de materiais do cotidiano.

Para o historiador da arte Norman Bryson, que, no livro *Looking at the overlooked: Four essays on Still life painting* (1990), discorreu sobre o gênero, a natureza-morta, que se apresenta como categoria tanto dentro da crítica como na própria produção de pinturas, relaciona-se estreitamente com o contexto cultural. Segundo Bryson, três são as zonas culturais a partir das quais o gênero se desenvolve. A primeira zona são os eventos ordinários da existência doméstica: a rotina do interior da casa, o convívio à mesa, o comer, o beber e os demais atos corporais relacionados à sobrevivência e manutenção da vida humana. Em segundo lugar, importa o entendimento dos sistemas de signos que codificam essa existência cotidiana, e contêm discursos que a conectam a outras esferas, tais como ideologia, sexualidade, economia e classe. A terceira e última zona cultural é a tecnologia da pintura, como prática material específica e sujeita a agentes externos.

Na arte contemporânea, os artistas continuaram explorando as possibilidades da natureza-morta. O gênero se mostrou propício, sobretudo, às investigações da arte pop, corrente que, na década de 1960, tratou de incorporar definitivamente ao repertório da pintura imagens provenientes dos meios de comunicação de massa. A primeira confluência com a natureza-morta se deu por meio de um dos assuntos frequentes na arte pop: o banal. Artigos industrializados, que simbolizavam o consumo e os prazeres da sociedade ocidental do pós-guerra, eram escolhas recorrentes no repertório visual dos artistas pop. Mas, diferentemente dos procedimentos de criação tradicionais, esses itens não eram representados a partir da observação direta do pintor; antes, eram tomados já prontos, na forma de imagens: anúncios publicitários, revistas em quadrinhos, cartazes e programas de televisão. De modo semelhante, a própria natureza-morta, enquanto motivo pré-existente, foi apropriada e citada na arte pop, como exemplificado pela Figura 5.

Figura 5 – Roy Lichtenstein, *Natureza-morta*, 1972, óleo e Magna sobre tela, 91.4 x 101.6 cm, coleção particular



Fonte: Phillips Auctioneers (2022).

Marcada pela “mestiçagem”, conceito proposto pela crítica de arte Icleia Maria Borsa Cattani, a arte contemporânea oferece diversas possibilidades de criação. No livro *Mestiçagens na arte contemporânea* (2007), Cattani propõe o deslocamento das conotações negativas que o termo possui, transpondo-o para a análise de trabalhos e processos artísticos. A autora apresenta a “mestiçagem” como alternativa ao conceito de “hibridismo”, resgatando o sentido original do termo, que é o de “misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades” (CATTANI, 2007, p. 11). Acreditamos que a pintura contemporânea se caracteriza por essa mestiçagem, isto é, pela justaposição e cruzamento de linguagens, meios, temas, tempos, procedimentos e processos artísticos, possibilitando aos artistas a liberdade de apropriação e rearranjo de imagens, estilos e significados explorados ao longo da história da arte.

É nesse contexto artístico contemporâneo que se inseriu o artista catarinense Paulo Gaiad (1953-2016) objeto da presente pesquisa. Natural de Piracicaba, interior do estado de São Paulo, escolheu a cidade de Florianópolis para fixar sua família e desdobrar a sua carreira artística. Em uma trajetória de mais de vinte anos, o artista produziu desenhos, pinturas, objetos e *assemblages*, trabalhando com técnicas e materiais múltiplos, convencionais e não convencionais, como lápis, giz, nanquim, tinta acrílica, aço, ferro, chumbo, cobre, cimento, vidro, gesso, argila, areia, madeira, tecido e papel. Pintou paisagens naturais e interiores domésticos, animais e figuras, e trabalhou com o retrato e o autorretrato. Em sua produção artística, quase sempre atravessada por elementos autobiográficos, Gaiad buscou dar corpo visual às memórias, reais ou fictícias. Para a pesquisadora Rosângela Miranda Cherem (2015, p. 1), sua obra se traduz num “fluxo onde a imagem e a linguagem se rebatem por meio de distância e proximidade, preenchimento e vazio, superfície e profundidade, lembrança e apagamento que aparece com diferentes gradações e distintos graus de explicitação da sua subjetividade”.

Como outros gêneros pictóricos tradicionais, a natureza-morta não deixou de ser explorada pelo artista. Em diferentes trabalhos, como *Prato vermelho com amoras* (1991), *Sem título* (1992), *As paredes que me cercam* (2003) e *Memórias da cozinha* (2007), que serão descritos e analisados detidamente ao longo desta dissertação, Gaiad dialogou com o gênero, evocando e remodelando os tradicionais motivos da vida à mesa, pintados desde há muito na arte ocidental. Em uma tela sem título e sem data (Figura 6), por exemplo, notamos o que aparenta ser uma natureza-morta associada a uma paisagem urbana, elaborada com papel, tinta, lápis e colagem.

Figura 6 – Paulo Gaiad, *Sem título*, s.d., técnica mista sobre tela, 44 x 54 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Considerando os elementos iconográficos e plásticos observados nesses trabalhos, a pesquisa coloca a seguinte pergunta: Como o gênero tradicional da natureza-morta se apresenta na produção pictórica de Gaiad? A nossa hipótese inicial é a de que o gênero foi remobilizado e reorganizado em função de um novo contexto, o da pintura contemporânea, assinalada pelos processos de mestiçagem. A essa hipótese podemos acrescentar que, o motivo da natureza-morta, no caso de Gaiad, converteu-se, principalmente, em um material a ser trabalhado, ao lado dos demais materiais da pintura.

Como auxiliares na elaboração da hipótese, consideramos pertinentes certas reflexões e conceitos da história da arte. Em relação à persistência da natureza-morta na produção do artista, isto é, sua “remobilização” e “reorganização”, atentamos para as reflexões desenvolvidas pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, reflexões essas voltadas para o percurso das imagens ao longo de tempos e lugares diversos. A partir da comparação entre obras do Renascimento italiano e da Antiguidade clássica, o estudioso concebeu a ideia de

transmissão de uma memória coletiva através das imagens. Conforme esclareceu a pesquisadora Claudia Valladão de Mattos (2007, p. 133), para Warburg, “as imagens seriam formadas por motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época e carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas em seus conteúdos psíquicos e reorganizadas em função do novo contexto”. Warburg buscou investigar o que se altera e o que se mantêm nas formas admitidas pelas imagens através dos tempos, e que caminhos esses modelos percorrem, de tempos passados até tempos posteriores.

Tendo isso em vista, o objetivo geral da nossa investigação é analisar a remobilização e a reorganização do tradicional gênero da natureza-morta na produção pictórica de Paulo Gaiad, bem como, agora mais especificamente, conhecer seu percurso artístico; investigar a presença da natureza-morta em sua pintura; discutir o papel da colagem em sua produção; examinar a relação entre pintura e fotografia em sua produção; e, por fim, analisar a aproximação da obra de Gaiad com o *memento mori* e as *Vanitas*, respectivamente.

Falecido em 2016, aos 63 anos, Gaiad legou um número considerável de trabalhos e séries. Sua produção foi abordada em textos críticos, artigos, livros e vídeos por autores como Fifo Lima, Katia Canton, Ricardo Ribenboim, Rosângela Miranda Cherem, Sandra Makowiecky, Tadeu Chiarelli, entre outros. Também é possível encontrar um dossiê sobre o artista, publicado na revista *Punctum*, resultante de um Seminário Temático ministrado junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV UDESC). Uma ação importante e recente é o trabalho de catalogação, conservação e organização do acervo do artista, localizado em sua residência, na cidade de Florianópolis. O projeto reúne, desde 2019, os esforços de pesquisadores, professores, alunos e historiadores, e é coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Thays Tonin. Não obstante, a produção de Gaiad continua inspirando e demandando análises sistemáticas. A pesquisa aqui proposta visa contribuir com essa tarefa.

Para tanto, o método utilizado é o de uma pesquisa básica (que objetiva gerar conhecimentos novos sem aplicação prática prevista), qualitativa (que considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, que não pode ser traduzida em números, sendo o processo e seu significado os focos principais) e exploratória (que utiliza fontes primárias e secundárias, visando explicitar o problema e construir hipóteses). Em termos de abordagem mais ampla, a pesquisa segue as premissas metodológicas centrais da linha de Teoria e História da Arte do PPGAV-UDESC, descritas na plataforma Sucupira. A linha não possui um método definido, tendo por base uma estrutura móvel, que considera a existência de anacronismo e intempestividade no pensamento. Nesse sentido, o pesquisador busca

fragmentos ou indícios que levem à compreensão das questões abordadas, permitindo seu conhecimento mais amplo e detalhado, e promovendo a reflexão crítica e argumentativa, apontada pelos autores da área de teoria e história das artes.

Contudo, para alcançar os objetivos do trabalho, também julguei válido investigar e analisar a obra de Gaiad tendo em vista as características que distinguem o chamado “projeto poético”. Segundo a pesquisadora Cecília Almeida Salles (1998, p. 37), que no livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* procurou discutir o gesto criador, o projeto poético constitui-se de “fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo”. Nessa perspectiva, o projeto poético se refere à singularidade do artista, aos gostos e às crenças que direcionam os seus modos operativos. Assim, o propósito da investigação e da análise de um projeto poético é acompanhar e compreender os mecanismos criativos empregados por um artista específico.

Ao mesmo tempo, o artista não seria um indivíduo isolado, mas “alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos” (SALLES, 1998, p. 38). O seu projeto poético, embora assinalado pela singularidade, situa-se em um tempo e um espaço determinados, nos contextos histórico, social, cultural e científico. O projeto poético conecta-se também com os “princípios éticos de seu criador”, isto é, “seu plano de valores e sua forma de representar o mundo” (SALLES, 1998, p. 38). Esses princípios conduzem o fazer de cada obra, as escolhas técnicas e estéticas. Nesse caso, trata-se, nas palavras de Salles (1998, p. 39), “da teoria que se manifesta no ‘conteúdo’ das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações”. Contudo, o artista não começa nenhuma obra com um entendimento pleno de seus propósitos. Se o projeto fosse pré-determinado, explícito ou preciso, não haveria margem para o desenvolvimento e a transformação. Logo, cada produção do artista apresenta-se como uma possível materialização do seu grande projeto. As inclinações poéticas vão se definindo no decorrer de uma trajetória.

Os procedimentos de pesquisa, que consideraram o projeto poético de Paulo Gaiad, envolveram o levantamento, fichamento e digitalização de documentação histórica e iconográfica relacionada ao objeto da pesquisa, contida em livros, periódicos, dissertações, teses e material audiovisual. Nessa etapa, consultei ainda o acervo pessoal do artista, localizado em seu antigo ateliê na Rua Eugênio Raulino da Silva, 76, bairro Campeche, consulta essa que também envolveu o levantamento, fichamento e registro fotográfico de documentos escritos e iconográficos. A investigação abarcou igualmente a reflexão acerca do gênero pictórico natureza-morta, por meio da leitura e estudo de livros, catálogos, artigos e textos críticos dedicados ao gênero.

A pesquisa resultou em dissertação composta de cinco capítulos, cada qual voltado para tópicos e trabalhos selecionados do artista investigado. No primeiro, abordo a formação e a trajetória artística de Gaiad, bem como o contexto artístico brasileiro e regional, ambos da época de seus primeiros trabalhos até a sua inserção definitiva no mundo da arte.

O segundo trata da pintura de natureza-morta na produção inicial de Gaiad. Em um primeiro momento, busco apresentar algumas experimentações do artista com o gênero. Num segundo, procuro traçar um breve histórico e estabelecer certas características da natureza-morta moderna, tida como fonte de recursos formais para Gaiad. Em seguida, descrevo e analiso a pintura *Prato vermelho com amoras* (1991), elaborada em início de carreira.

O tópico do terceiro capítulo é o papel do procedimento da colagem na produção artística de Gaiad. Nessa seção, apresento alguns trabalhos nos quais Gaiad utilizou a colagem, busco contextualizar e caracterizar o procedimento, e a sua posterior generalização, e seleciono uma natureza-morta do artista, da década de 1990, sem título, para descrever e analisar detalhadamente.

No capítulo quatro, discuto as relações estabelecidas entre a pintura e a fotografia na produção artística de Gaiad e, brevemente, na história da arte. Posteriormente, descrevo e analiso uma das telas da série *As paredes que me cercam* (2003), também uma natureza-morta, na qual identificamos tais relações.

O último capítulo é dedicado à relação da obra de Gaiad com o tema do *memento mori* e o subgênero da natureza-morta conhecido como *Vanitas*. De início, apresento alguns trabalhos que julgo estabelecer tal diálogo; em seguida, abordo o *memento mori* e as *Vanitas*, traçando sua história e características. Por fim, busco contextualizar, descrever e analisar a série *Memórias da Cozinha*, dedicando maior atenção à tela matriz.

Em todos os capítulos, como recurso de análise, procuro estabelecer relações entre a produção artística de Gaiad e outras produções, bem como conceitos fornecidos pela crítica e história da arte.

Por fim, espero que a minha investigação contribua para a ampliação das pesquisas referentes à obra de Paulo Gaiad, apesar de sua amplitude e complexidade. Como em muitos estudos, restam mais perguntas do que respostas. Portanto, não encaro esta dissertação como um fim, e sim, quem sabe, como o começo de um estudo a ser desdobrado.

## 1 DA ARQUITETURA PARA AS ARTES VISUAIS

Egresso da arquitetura e vinculado ao panorama das artes catarinense desde o final da década de 1980, Paulo Gaiad experimentou diversos meios e materiais, numa produção que resultou vasta e variada. Dedicando-se principalmente ao desenho e à pintura, fez incursões marcantes na escultura, gravura, *performance*, arte pública, literatura e vídeo, conquistando o reconhecimento do público e da crítica.<sup>1</sup> Porém, como ocorreu essa transição da arquitetura para as artes visuais? E quais eram as circunstâncias? No âmbito da história da arte, como observou Ernst Gombrich (2012, p. 86), “devemos aprender a pensar em termos de seres humanos individuais que estavam reconhecidamente interagindo uns com os outros e respondendo a situações que não haviam sido criadas por eles mesmos.” Tendo em vista tal consideração, abordo neste capítulo momentos significativos da trajetória de Gaiad e o estado geral da arte nas décadas em que o artista iniciou sua produção.

### 1.1 UM EXERCÍCIO DE SONHO

Paulo Renato Gaiad nasceu no dia 24 de fevereiro de 1953, na cidade de Piracicaba, São Paulo. Dois anos e meio antes de falecer, em outubro de 2016, aos 63 anos, (ARTISTA..., 2016), Gaiad declarou que a ilha de Florianópolis era o “meu lugar no mundo, onde minha alma nasceu, apesar de o corpo ter nascido em lugar não desejado” (GAIAD, 2014h, n.p). Filho de José Gaiad e Victória Kraide Gaiad, era o caçula de três irmãos. A mãe, de quem herdou o gosto pelo piano, foi a primeira referência artística: “Ainda ouço minha mãe tocando *Le lac de Côme*<sup>2</sup> no piano” (GAIAD, 2003a, p. 14). Quando criança, além do estudo de piano, gostava de desenhar e pintar. Foi a professora de pintura quem lhe apresentou, aos 12 anos, as cenas urbanas do pintor francês Maurice Utrillo (1883-1955), outra de suas primeiras referências em arte (LIMA, F., 2010). Aos 18 anos, Gaiad saiu de casa (CHEREM, 2014).

Entre 1972 e 1973, estudou Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília (UnB), mas acabou retornando à Piracicaba antes de concluir o curso. Em 1974, aos 21 anos, obteve

---

<sup>1</sup> No ano de 2000, por exemplo, Iaponan Soares de Araújo (1936-2012) e João Evangelista de Andrade Filho (1931-2021) – duas importantes personagens do cenário cultural do estado à época, e, naquela data, respectivamente, diretor geral da Fundação Catarinense de Cultura (FCC) e administrador do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) – assinaram uma carta de recomendação que dizia: “Faça-se lhe justiça, Paulo Gaiad é um dos mais articulados e inventivos artistas plásticos catarinenses, se não for o mais importante deles em termos de representatividade”, produzindo “séries que se impõem na acuidade da pesquisa e no surpreendente da apresentação” (n.p).

<sup>2</sup> Peça de salão para piano solo, do tipo “noturno”, composta no século XIX pela musicista francesa ou italiana Mlle Gisele Galos (1821-1903).

uma bolsa de estudos de três meses para o Curso de Planejamento Regional e Urbano da Universidade de Oslo, na Noruega (LIMA, F., 2010). Ao final do trimestre, cada aluno deveria apresentar uma aula sobre questões de planejamento urbano em seu país de origem. Em sua apresentação, Gaiad abordou a assimetria brasileira nos termos do desenvolvimento urbano, que, concentrando-se mais nas regiões Sul e Sudeste, ocasiona lacunas nas demais. Elogiado, recebeu nota máxima. Mais tarde, durante um almoço com um de seus professores e o diretor do curso, foi convidado a permanecer na Noruega e finalizar os estudos. “Agradei e disse que voltaria para meu país”, contou (GAIAD, 2014f, online).

No retorno ao Brasil, ainda em 1974, cursou, durante alguns meses, Artes Plásticas na Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Campinas, São Paulo. No ano seguinte, tentou concluir o curso de Arquitetura e Urbanismo, dessa vez no Centro Universitário Braz Cubas, em Mogi das Cruzes, São Paulo, ao mesmo tempo em que prestou concurso para o Banco do Brasil (GAIAD, 2009; LIMA, F., 2010). Pouco tempo depois, recebeu uma proposta para trabalhar na capital, como colaborador no escritório de João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), um dos principais arquitetos do modernismo brasileiro, fundador da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (USP), a primeira faculdade de arquitetura do país (GAIAD, 2014f). Trabalhou com Artigas por dois anos e meio, entre 1975 e 1977 (GAIAD, 2009). Depois, até 1981, exerceu a função de projetista na General Motors, empresa multinacional de fabricação de carros (LIMA, F., 2010).

Entre 1977 e 1980, frequentou o Curso Livre de Desenho com Modelo Vivo (GAIAD, 2009), semanal, da Pinacoteca de São Paulo, à época sob a direção de Gregório Gruber (1951-) (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2022). Em um desenho desse período (Figura 7), observamos duas figuras nuas, a da esquerda masculina e a da direita feminina, em poses características de aulas de desenho de observação de modelo vivo. As figuras, construídas com linhas interrompidas e angulosas, lembram desenhos, pinturas e gravuras de artistas que integraram o expressionismo alemão do início do século XX, como Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938).

Figura 7 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1980, desenho sobre papel, 34 x 49 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Nas horas vagas, Gaiad tinha aulas de aquarela com o arquiteto e artista piracicabano Luiz Gobeth Filho (s.d.) (CHEREM, 2014). Um dos poucos trabalhos da década de 1970 que sobreviveram é justamente uma pequena aquarela, que representa uma paisagem, elaborada com economia de recursos (Figura 8). Nesse trabalho, um rio ou riacho, em perspectiva, é ladeado por um morro que se estende pela esquerda. Tranquila, a superfície da água reflete a vegetação das margens. Notamos o predomínio de cores frias, como o azul e o verde, ambas dessaturadas, assim como a aplicação da tinta bem diluída, que mal oculta o papel branco, reiterando o caráter fluvial da cena.

Figura 8 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1979, aquarela sobre papel, 10 x 23.5 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2021).

Em 1979, participou, junto a outros 179 artistas de diversas cidades do estado de São Paulo, do 27º Salão de Belas Artes de Piracicaba, aberto no dia 1º de agosto, dia do 212º aniversário de fundação da cidade (PINACOTECA MUNICIPAL MIGUEL DUTRA, 1979). Seria o primeiro de muitos. Vinte e cinco anos depois, em 2004, ao vencer o 5º Salão Graciosa de Artes Plásticas, em Curitiba, declarou: “sempre participei de salões, pois os acho importantes por possibilitar a amostragem do que se está fazendo nas diversas regiões, e que técnicas estão sendo utilizadas. É um panorama da atualidade” (GAIAD, 2004b, p. 46). Naquele ano, o prêmio do Salão Graciosa de Artes Plásticas foi uma viagem a Paris (LIMA, F., 2010).

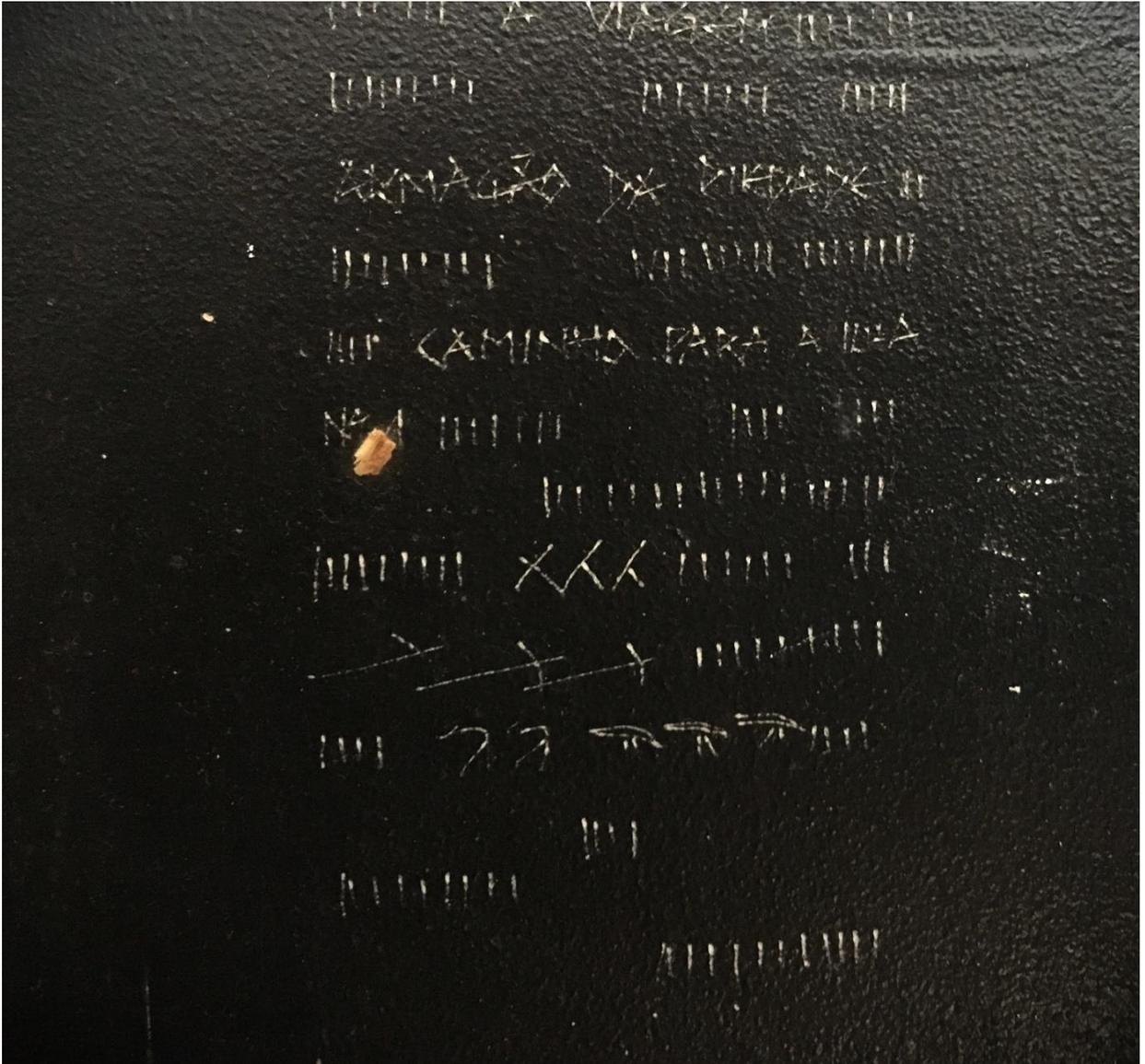
Em setembro de 1981, já com família constituída, mudou-se para a Ilha de Santa Catarina. Mais de 30 anos depois, considerou essa decisão, “o passo mais acertado de toda minha vida” (GAIAD, 2014a, online). Em Florianópolis, foi aprovado em um concurso do Banco do Estado do Rio de Janeiro (BANERJ), e por um tempo conciliou esse trabalho com outro, no escritório de arquitetura de Silvio Mantovani e Roberto Rita (LIMA, F., 2010). Nesse meio tempo, produziu desenhos e pinturas, começando, “aos poucos, a trocar a arquitetura pelas artes” (GAIAD, 2009, n.p). Possuía então livros e revistas de arte, como, por exemplo, vários fascículos da coleção *Gênios da Pintura*, da editora Abril Cultural (CHEREM, 2014), três dos quais – *Gauguin*, *Ensor* e *Rousseau* – permanecem até hoje na biblioteca pessoal de seu antigo ateliê.

No final da década de 1980, passou a se dedicar intensamente às artes visuais. Uma das experiências que contribuíram para isso foi um passeio de barco ao redor de Florianópolis, realizado em 1986. Gaiad e um grupo de amigos – arquitetos, artistas e fotógrafos (AS

PINTURAS..., 1992) – alugaram uma escuna e, durante dois dias, costearam a ilha. Apreciaram as formações rochosas e as inscrições rupestres em locais como a Ilha do Arvoredo e a Ilha do Campeche, parando para pernoitar nesta última (BOPPRÉ, 2014). Gaiad contou que ficou o tempo todo deitado em uma rede instalada na proa do barco, observando o caminho e sendo “engolido pela paisagem” (BOPPRÉ, 2014, n.p).

A partir dessa excursão, das mãos do incipiente artista, surgiu uma profusão de trabalhos que retratavam a paisagem do litoral catarinense. Nesse conjunto particular, notamos, segundo Cherem (2014, p. 1), “mapas e paisagens”, que compõem “uma espécie de cartografia associada a estranhas escrituras e anotações”, e que acabam por engendrar “certos procedimentos e faturas, figurações e preferências recorrentes e desdobradas ao longo de toda sua obra”. Um dos elementos gráficos que se tornaram habituais na produção de Gaiad são os pequenos tracejados paralelos, reunidos em blocos (Figura 9), um recurso talvez inspirado pelas inscrições rupestres vistas durante o passeio.

Figura 9 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1988, acrílica sobre Eucatex, 47 x 53 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis (Detalhe)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

A primeira exposição individual de Gaiad, ocorrida entre novembro e dezembro de 1987, na até então única galeria de arte da cidade, a Espaço de Arte, localizada no centro e administrada pelo *chef* de cozinha e *marchand* Zeca d'Acampora (1952-2008) (CHEREM, 2014), foi montada com trabalhos resultantes daquele passeio. A exposição foi composta por acrílicas e pastel sobre cartão. Harry Laus (1922-1992), escritor tijuquense que, a partir de 1961, tornou-se um crítico de arte de intensa atividade, assinando mais de mil artigos em colunas especializadas de jornais e revistas como *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo*, *Diário de São Paulo*, *Senhor e Veja* (MUZART, 2002), descreveu as obras como “paisagens-mapas de uma circunavegação insólita”, dotadas de “estranha caligrafia” (1987, n.p).

No Natal de 1988, um incêndio destruiu a casa da família Gaiad, motivo pelo qual restam hoje poucos trabalhos das décadas de 1970 e 1980. Um dos trabalhos remanescentes (Figura 10) integra uma série de pinturas sobre Eucatex, realizadas no mesmo ano do incêndio, provavelmente decorrente da viagem náutica de dois anos antes. O quadro, à primeira vista abstrato, retrata o farol da Ilha do Arvoredo<sup>3</sup>, como indica o título. Uma vista aérea, cartográfica, da extremidade sul da ilha, ocupa a maior parte da tela. Em contraste com essa perspectiva, o farol, representado frontalmente, parece estar cravado na terra. Uma faixa branca, traçada a lápis, circunda a costa, separando-a do azul do mar/céu. Ela evoca o branco das edificações anexas ao farol, existentes, mas não representadas por Gaiad, bem como a espuma das ondas que batem nos costões rochosos. Manchas, em sua maioria brancas, irregulares ou regulares, cobrem a superfície escura da ilha. Curtos traços verticais, em sequência, espalham-se por toda a composição, acentuando assim a sua “bidimensionalidade” ou “planaridade”.

Figura 10 – Paulo Gaiad, *Ilha do Arvoredo: o farol nº 2*, 1988, acrílica sobre Eucatex, 47 x 53 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis

---

<sup>3</sup> A Ilha do Arvoredo forma, juntamente com as Ilhas Galé, Deserta e Calhau de São Pedro, um arquipélago no litoral do Estado de Santa Catarina, localizado entre os municípios de Florianópolis e Bombinhas. De grande importância biológica e arqueológica, integra desde março de 1990, a Reserva Biológica Marinha do Arvoredo, unidade de conservação federal, de proteção integral do espaço. Cf. Governo Federal (2014).



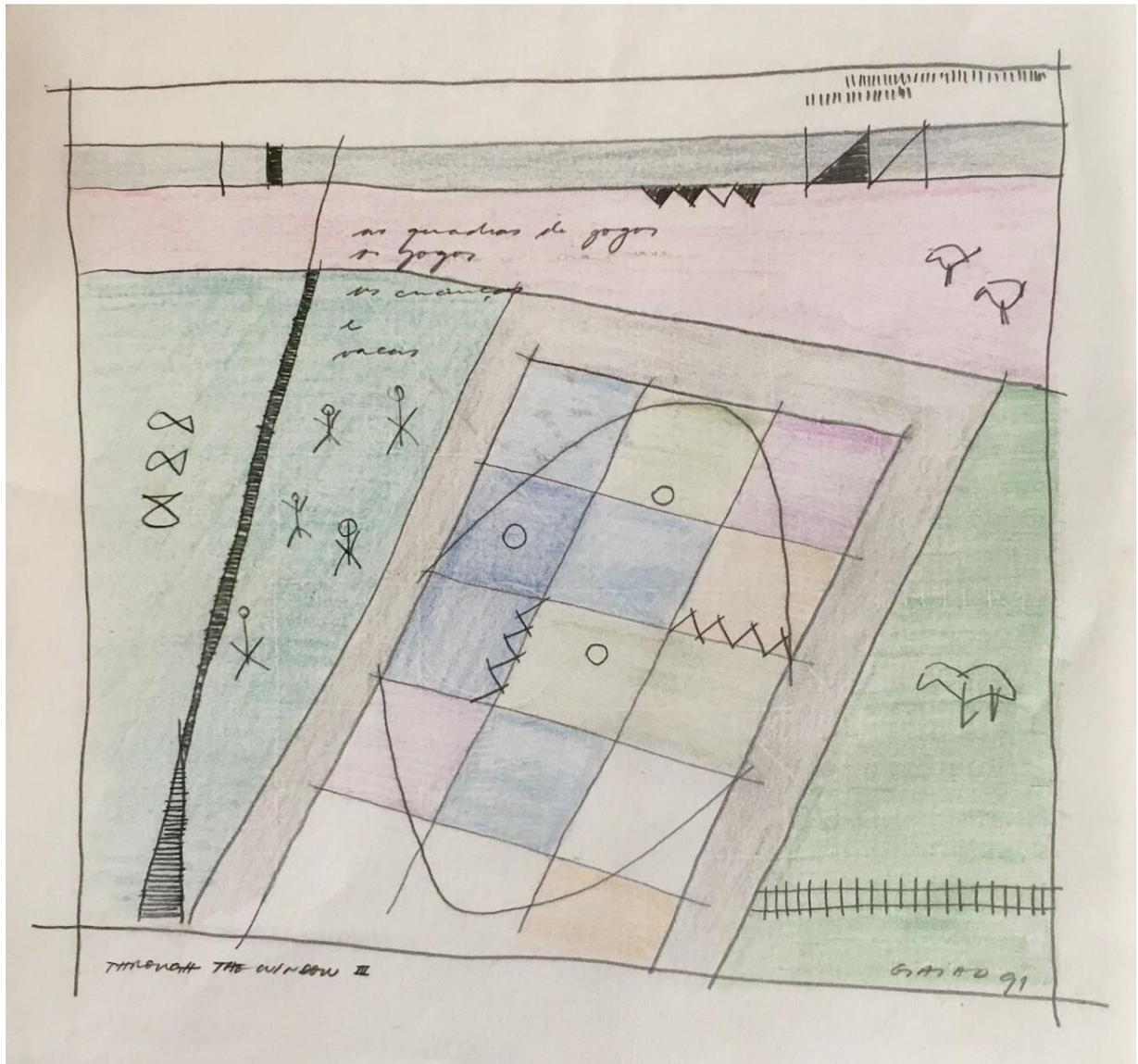
Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Cada vez mais atraído pelas artes visuais, Gaiad participou, entre 1986 e 1989, das Oficinas de Arte do Centro Integrado de Cultura (CIC), nas classes de cerâmica, cor, modelo vivo, gravura em metal, litogravura e serigrafia (GAIAD, 2009). Por volta dessa época, também tomou aulas de pintura e gravura com os artistas Jayro Schmidt (1947-), Fernando Lindote (1960-), e Juan Carlos Dale, o Manolo (s.d.), produzindo principalmente paisagens (CHEREM, 2014). Na época, trabalhava na Companhia de Geração e Transmissão de Energia Elétrica do Sul do Brasil, a Eletrosul (LIMA, F., 2010). Não raro, durante o expediente, produzia textos e pequenos desenhos coloridos a lápis de cor (Figura 11). Sobre esse período, Gaiad assim recordou:

Eu estava na Eletrosul, insatisfeito com o trabalho. Às vezes eu não tinha nada para fazer e ficava sentado na minha prancheta lá dentro. Na Eletrosul, os arquitetos trabalhavam nuns barracões de madeira, que davam para o

fundo da universidade. Eu ficava olhando aquela parte do planetário da universidade. Foi quando comecei a escrever o que eu chamava de *Através da Janela*. Que era eu olhando para a janela o que seria o meu caminho fora da Eletrosul. Era um exercício de sonho que botei no papel. Foi a primeira vez que redigi uma coisa com cara de obra. (GAIAD, 2004a, p. 83)

Figura 11 – Paulo Gaiad, *Through the window II*, 1991, lápis e lápis de cor sobre papel, 19 x 17 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

O artista seguiu participando de salões e expondo individualmente. No final da década de 1980 e início da seguinte, vieram as primeiras recompensas. Em 1989, ganhou o Prêmio Cubo de Prata (por equipe) da Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires e, em 1990, um prêmio no 47º Salão Paranaense do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC), em Curitiba (LIMA, F., 2010). Naquele ano, o Salão, sob a curadoria de Nilza Procopiak (s.d)

reuniu 169 obras de 74 artistas, recebendo mais de 8.000 visitantes. Dos sete prêmios distribuídos, Gaiad conquistou o de maior valor: 1.700 dólares. As telas apresentadas, de técnica mista e com dimensões aproximadas de 120 por 150 cm, intitulavam-se *Espaço de viver*, *Princípio da vida* e *Infância* (JUSTINO, 1995). Com o dinheiro do prêmio, Gaiad viajou para Montreal, no Canadá (LIMA, F., 2010). Para o artista, este prêmio foi “de fundamental importância”, uma vez que o colocou em contato com a arte contemporânea brasileira, impulsionando sua carreira (GAIAD, 2009, n.p).

Em 1991, demitiu-se da Eletrosul, seguindo a decisão de abandonar de vez a arquitetura para se dedicar inteiramente às artes visuais. Um ano depois, aos 39 anos, finalmente se assumiu como artista (CHEREM, 2015; LIMA, F., 2010). Dali para frente, ingressou definitivamente no mundo da arte, de onde já vinha retirando seus impulsos e referências há muitos anos. De acordo com o próprio artista, “1992 marca o início do trabalho em que passo a refletir sobre minha existência e transformar isso em matéria da minha obra” (GAIAD, 2003?c, n.p). Porém, antes de abordar mais detidamente essa produção, vejamos, brevemente, como se apresentava, no país e no estado, o circuito no qual Gaiad adentrava.

## 1.2 PINTURA, *PERFORMANCE*, PLURALISMO: A ARTE BRASILEIRA E CATARINENSE NOS ANOS 1980 E 1990

A década de 1980 foi marcada, em países como Alemanha, Itália, Estados Unidos e Brasil, não só pelo discurso da volta à pintura e aos demais suportes tradicionais, como também pelo “citacionismo”, aquela “viagem pelo universo de imagens produzido pela humanidade através da História, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa” (CHIARELLI, 2001, p. 257), fenômeno que, cabe salientar, já vinha ocorrendo desde a arte pop. Ao retomarem a subjetividade, o gesto e a materialidade, criando trabalhos que misturavam imagens, procedimentos e estilos já existentes e diversos entre si, muitos artistas se puseram na contramão, tanto das práticas conceituais e desmaterializadas predominantes na arte desde os anos 1960, como da busca do novo e do original observada no período moderno.

A pintura da década de 1980 era baseada, por exemplo, na revisitação de temas clássicos, na combinação de estilos, na expressividade da cor e na figuração que, mesmo veemente, podia conviver com a abstração. A essa pintura de alusões barrocas, maneiristas e simbolistas, também importava reaver valores românticos vitais, como as ideias relativas ao sensível, individualidade, intuição, espírito e sentimento, fragmentação e pluralismo (CANONGIA, 2010). Para Ligia Canongia, longe de significar um retorno raso à tradição e ao

prazer artístico, os anos 1980 postularam uma condição de crise, na qual, nas palavras da autora,

a imagem tomara o lugar do conceito, e a pintura animava-se por uma coloração excitante, em grandes formatos, com figuras e temas grandiloquentes. Os artistas viam o passado e o presente dispostos à sua frente como um gigantesco campo de experiências a ser reciclado, mas sem compromisso com a ideia de progressão em arte, sem assumir paternidades, hierarquias ou princípios de uma determinada escola. Partindo da liberdade que o ecletismo lhes permitia, não admitiam que essa nova criatividade fosse encerrada na Academia. Longe de princípios pré-constituídos, assumiam meios, poéticas e culturas de origens múltiplas, o que, por outro lado, deixava a crítica aturdida. (CANONGIA, 2010, p. 14)

No Brasil, a tendência encontrou situação favorável entre os artistas, dada a afinidade com as ideias do movimento tropicalista da década anterior, chegando à nova geração de artistas principalmente por meio das revistas internacionais e das Bienais de São Paulo. A geração dos anos 1980, menos engajada ideologicamente que as gerações de 1960 e 1970, estava, por um lado, ciente de e ao mesmo tempo disposta a pôr em dúvida as problemáticas do modernismo e das neovanguardas<sup>4</sup>, e por outro lado, informada e interessada na história da arte, enquanto reservatório de dados, formas e estilos a ser reprocessados. O expressionismo, alemão ou norte-americano, também exercia influência, e a pintura era a opção predominante de muitos novos artistas (CANONGIA, 2010).

O grupo paulista Casa 7, por exemplo, era formado por artistas que, dividindo um ateliê, produziam grandes pinturas de viés neoexpressionista, com esmalte sintético sobre papel kraft (CANONGIA, 2010). Os integrantes, Nuno Ramos (1960-), Carlito Carvalhosa (1961-2021), Paulo Monteiro (1961-), Rodrigo Andrade (1962-) e Fabio Miguez (1962-), participaram, em 1985, de um dos marcos artísticos da década, a 18ª Bienal de São Paulo, curada por Sheila Leirner (1948-) e célebre pela polêmica em torno da chamada “Grande Tela” (Figura 12), arranjo em que dezenas de quadros foram dispostos lado a lado ao longo de corredores extensos. Além do grupo paulista, outros artistas nacionais e internacionais exibiram seus quadros nesse espaço, como Martin Disler (1949-1996), Fernando Barata (1951-), Helmut Middendorf (1953-), Jiří Dokoupil (1954-), Salomé (1954-), Daniel Senise (1955-) e Jorge Duarte (1958-) (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1985).

---

<sup>4</sup> O termo “neovanguardas” se refere a certas práticas artísticas, ocorridas por volta das décadas de 1960 e 1970 e baseadas em movimentos de vanguardas históricas como o dadaísmo e o construtivismo. Cf. Bürger (2008) e Foster (2014).

Figura 12 – Visitantes percorrem o corredor da “Grande Tela”, durante a 18ª Bienal de São Paulo



Fonte: Bienal de São Paulo (c2022).

No entanto, foi um ano antes, em 1984, que aconteceu o principal evento capaz de apresentar a nova geração de artistas que despontava no Brasil. A exposição coletiva *Como vai você, Geração 80?* ocorrida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, reuniu mais de 120 artistas, tornando mais conhecidos nomes como Alex Vallauri (1949-1987), Fernando Lucchesi (1955-), Mônica Nador (1955-), Daniel Senise, Leonilson (1957-1993), Sérgio Romagnolo (1957-), Luiz Zerbini (1959-), Beatriz Milhazes (1960-) e Leda Catunda (1961-), dentre outros, e expôs as práticas artísticas em ascensão no eixo Rio-São Paulo. A mostra confirmou no Brasil a retomada da pintura e o interesse pela arte pop e as imagens de segunda mão provenientes dos meios de comunicação de massa. (CANONGIA, 2010).

Para Agnaldo Farias (2009, p. 57), a produção da geração 80, em um primeiro momento “oscilante” e “caudatária de tendências internacionais”, fortaleceu-se ao longo da década e contribuiu operando, na década posterior, uma mudança permanente na qualidade da arte produzida no Brasil. Um dos sinais desse amadurecimento do processo artístico observado na chamada “geração 90” é, segundo Cátia Kanton (2000), o fato de,

predominantemente, esses artistas buscarem como referências para o desenvolvimento de suas poéticas, nomes retirados de dentro do próprio universo artístico brasileiro. Ao assumir conscientemente determinadas heranças e se inserir em determinadas linhagens estéticas, a geração 90 procurou abandonar de vez as noções modernistas de originalidade absoluta.

Em Santa Catarina, a década de 1980 envolveu uma produção mais ou menos independente do contexto nacional, e muitas vezes experimental. Além da pintura e da escultura, os artistas e os coletivos de artistas trabalharam com cerâmica, desenho, gravura, instalação, *performance* e tapeçaria (MAKOWIECKY; HENICKA, 2015). Para Sandra Makowiecky e Marli Henicka (2015, p. 93), a década de 1980 “marcou a ruptura com a tradição e a acomodação em busca de conceitos estéticos renovados e atuais”. Já para Kamilla Nunes (2014, p. 95), “não houve no estado uma demarcação de território, uma vez que os artistas desenvolveram uma produção artística independente, completamente desvinculada do mercado de arte e sem cair no chavão da pintura, aderido de forma quase unânime no mundo”. Doraci Girrulat (1947-), Loro (1947-), Carlos Asp (1949-), Luiz Henrique Schwanke (1951-1992), Marcos Rück (1956-), Bira (1960-) e Fernando Lindote eram alguns dos nomes que trabalhavam no estado na época.

Alguns desses artistas, como o blumenauense Rubens Oestroem (1953-), estudaram no exterior, trazendo no retorno ao Brasil as influências da arte contemporânea internacional. Tendo residido na Alemanha por dez anos, entre 1975 e 1985, Oestroem desembarcou no país em meio à revalorização da pintura, cenário favorável para a produção que vinha desenvolvendo em Berlim – informada pela espontaneidade pictórica da corrente internacionalista do neoexpressionismo (GARCEZ, 2019a). O quadro *Amigos* (Figura 13), por exemplo, realizado em 1984, exibe pinceladas palpáveis e cores vibrantes, dispostas quase uniformemente sobre a superfície do suporte.

Figura 13 – Rubens Oestroem, *Amigos*, 1984, acrílica sobre tela,  
177 x 136 cm, Helena Fretta Galeria de Arte, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Na capital catarinense, um fato relevante foi a criação das Oficinas de Arte da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), em 1981, pelo então diretor do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) José Silveira d'Ávila (1924-1985). O espaço possibilitou aos artistas

uma maior aproximação entre si, além do aprimoramento de questões técnicas. Inicialmente, as oficinas funcionavam no antigo Edifício da Alfândega, à rua Conselheiro Mafra, no centro da cidade. Na época, os cursos oferecidos eram os de Litografia, ministrado por Jayro Schmidt e Onor Filomeno (1962-); Desenho, por Carlos Asp; Xilogravura, por Anna Carolina Albernaz (1943-); e Tapeçaria, por Cézar Bouchard (s.d.) (MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA, 2001). Em 1983, as oficinas migraram, junto com o MASC, para o prédio do Centro Integrado de Cultura Henrique da Silva Fontes, o CIC, no bairro Trindade, onde são oferecidas até hoje. (OFICINAS..., 2022).

O próprio MASC se tornou um espaço mais dinamizador para a produção dos artistas, quando Harry Laus assumiu sua direção em 1985. Laus, que dirigiu o MASC em duas ocasiões, de 1985 a 1987, e de 1989 a 1992, ano de sua morte, contribuiu para a adequação das salas de exposição, reorganização do acervo, levantamento da memória e implantação do núcleo de arte-educação, dentre outras ações. A partir de seu primeiro ano como diretor, ocorreram várias exposições e retrospectivas, panoramas, individuais e coletivas, como o *Panorama Catarinense do Volume 90* (SCHMIDT, 2018).

Essa exposição, realizada em 1990, privilegiou trabalhos tridimensionais e reuniu 37 artistas, dentre eles, Janga (1946-2018), Doraci Girrulat, Schwanke, Marcos Rück, Jayme Reis (1958-), Fernando Lindote, Isabela Sielski (1963-) e Adalto Althoff (1965-). Janga, por exemplo, participou com *Shekna*, instalação na qual, utilizando materiais como bambu, folhas, serragem e terra, buscou transpor as tradições nativas para a arte contemporânea (ARAÚJO apud JANGA, 2018). Sobre o *Panorama*, Janga (2018, online) alegou que a ideia não era a de “que a exposição programada fosse apenas mais uma mostra de escultura como estava planejado, queríamos tratar a questão da obra com limites borrados, nem escultura nem pintura: objeto”. Ainda para o artista e crítico de arte, “a mostra foi um divisor de águas e consolidou todo o esforço que vinha sendo desenvolvido no sentido de buscar uma linguagem menos defasada em relação ao que vinha se fazendo no resto do país” (JANGA, 2018, online).

Ainda em 1985, foi criado o Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC), que oferecia, inicialmente, o Curso de Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas, Artes Plásticas, Desenho ou Música. No CEART e do CEART se desenvolveram e saíram agentes importantes para o incremento das artes visuais no estado catarinense, incluindo três coletivos de artistas conhecidos por movimentar a cena cultural da cidade de Florianópolis na década de 1980: o Grupo Nha-ú, criado em 1980 e liderado pelo artista e professor Luiz Carlos Canabarro (1948-), que realizou pesquisas em cerâmica; o grupo Atmosfera, surgido em 1983, que trabalhou a pintura e o desenho em experimentações

que incluíam expor as obras sem assinatura e praticar intervenções urbanas polêmicas, como encharcar de tinta estátuas públicas durante a noite; e o Grupo Guará, que, de 1986 a 1991, realizou cerca de quarenta ações performáticas, inclusive na Bienal de São Paulo (MAKOWIECKY; HENICKA, 2015).

Nos anos 1990, houve um arrefecimento de tal movimentação artística, dado que, dentre outros fatores, galerias e espaços culturais encerraram suas atividades, e a imprensa escrita praticamente extinguiu as colunas de textos críticos, para os quais frequentemente reservava espaços durante a década de 1980. João Otávio Neves Filho, o Janga, um dos principais críticos de arte atuantes no período, assinou sua última coluna em 1993. O trabalho jornalístico sobre as artes visuais passou de reflexivo para informativo (MAKOWIECKY, 2012).

Em relação à produção artística, Sandra Makowiecky (2012) observou que, na década de 1990 – após a consagração do conceitualismo, na década de 1970, seguido da “euforia da pintura”, na década de 1980 – os artistas tenderam a trabalhar a partir de sua própria individualidade. Em vez de ilustrar temas, buscaram produzir sentidos múltiplos, por meio, por exemplo, de diferentes materiais e linguagens, com destaque para a instalação, a fotografia e o trabalho com o corpo. É no início dessa década, assinalada pelo pluralismo, que Paulo Gaiad iniciaria sua carreira artística.

### 1.3 ESCREVER CAMINHOS

É uma única série de trabalhos que não cessa, uma busca quase desesperada de tentar me montar, me entender, não me perder, num processo de esquecimentos que me persegue, que me engole. Escrever caminhos para ter pra onde voltar ou onde ficar. (GAIAD, 2015a, n.p)

Com essas palavras, Gaiad definiu o conjunto de uma obra de mais de duas décadas. A fala está registrada no folheto de divulgação da exposição *Anotações a caminho*, ocorrida no Museu Victor Meirelles, de outubro a dezembro de 2015, e que contou com 15 trabalhos, o mais antigo datado de 1993. No folheto de outra exposição, *Impossibilias: arquivo e memória em Paulo Gaiad*, última realizada em vida, também de 2015, a curadora Rosângela Cherem assinalou:

Conjugando passado e presente, ou seja, o irretornável do vivido e a atualidade do artista, memória e obra se articulam, não através de uma sequência cronológica ou evolutiva, mas de um conjunto de procedimentos ondulares-modulares que fazem com que imagens e formas, inquietações e procedimentos vão e voltem recorrentemente. (FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC, 2015, n.p)

De fato, desde o início, a produção de Gaiad se fez por meio da reunião entre fazer artístico e vida pessoal, esta traduzida em memórias e lembranças. Em relação à forma, essa produção se deu principalmente por meio da pintura em sua manifestação contemporânea, isto é, combinada, por exemplo, a certas técnicas e métodos. Operando a partir da noção de mestiçagem, “a produção artística contemporânea aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, [...]; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos” (CATTANI, 2007, p. 22). Em relação ao tema, se, em um primeiro momento, o artista utilizou sua arte para dar corpo à memória de vivências imediatas, como passeios e viagens, logo tornou o processo mais denso e particular:

Até 92 eu venho nessa questão do exercício da pintura, sem nenhum..., vamos dizer assim, comprometimento com alguma questão além do exercício do desenho e da pintura. Em 92 eu paro e [...] resolvo fazer uma busca de como foi minha infância, minha adolescência, minha juventude. Eu resolvo fazer uma anotação como desenho e pintura, onde eu crio telas, e cada tela seria um ano da minha vida. (PAULO..., 2006-07, online)

A “anotação” a que o artista se refere na citação acima é intitulada *39 páginas de uma vida* (1992), e é uma de suas primeiras séries. Compõe-se de 39 acrílicas sobre tela, medindo 42 por 57 cm cada. Algumas são abstratas, outras, figurativas, e cada uma evoca uma fase ou acontecimento particular, indicado por um título. Na “página” de número quatro, chamada *Brinquedos* (Figura 14), Gaiad representou um interior doméstico. O cômodo, de paredes cinzas e decorado com bandeirinhas, serve de pano de fundo para uma coleção de brinquedos e jogos. Compostos de formas simples, esquemáticas, sem o recurso da sobreposição, esses brinquedos e jogos se contrapõem ao piso de faixas brancas e verdes. Segundo o próprio artista, a obra *39 páginas de uma vida* poderia ser considerada

um diário meu, como se fosse um livro, eram telas pequenas e cada folha, cada tela, era um ano da minha vida. [...] E aí, no pintar, eu senti necessidade que não me bastava somente a imagem; às vezes eu conversava com meus pais, meus irmãos, meus amigos. Às vezes eu explicava um sentimento meu. Então, eu comecei a escrever na tela. Mas já tinha essa questão anteriormente, em 87, através de uma simbologia feita por risquinhos, uma espécie de escrita cifrada que eu fazia na tela. Nesse tempo essa escrita

existia apenas como componente gráfico, não tinha a força como tem agora, dessa necessidade da palavra no meu trabalho. (GAIAD, 1996a, n.p)

Figura 14 – Paulo Gaiad, *39 páginas de uma vida: brinquedos*, 1992, acrílica sobre tela, 42 x 57 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

A série integrou uma das exposições individuais mais relevantes do início da trajetória do artista. Essa exposição, intitulada *39 páginas de uma vida e outras obras* reuniu, na Grande Galeria do CIC, 92 trabalhos, exibidos ao longo do mês de setembro de 1992 (CHEREM, 2014; LIMA, F., 2010). As pinturas, segundo Janga (1992, p. 3), organizavam-se por meio de “planos de cores pasteis (meias-tintas), onde inserem-se anotações gráficas integradas perfeitamente de forma aparentemente casual. Nuances de tonalidades de uma mesma luz outonal, banham todas as telas”.

Em 1994, aos 41 anos, Paulo Gaiad ganhou a Bolsa de Multiplicadores Culturais do Instituto Goethe, oportunidade em que viajou para a Alemanha, realizando sua primeira exposição individual fora do Brasil (LIMA, F., 2010). A mostra *Bericht von einer nicht gemachten Reise* ocorreu no Goethe Institut da cidade de Schwäbisch Hall e levou o nome de

outro importante trabalho do início da trajetória do artista: *Relato de uma viagem não realizada* (1993-95). Esse trabalho, com parte já apresentada no ano anterior, em uma exposição coletiva na Sociedade Psicanalítica Prometheus Libertus, em Florianópolis, constitui-se de duas séries: *Lençóis* (1992-93) e *Correspondências Póstumas* (1993-95) (CHEREM, 2014).

Em *Lençóis* (Figura 15), tecidos grandes, brancos e finos, do tipo morim, receberam pintura, desenho e colagens de recortes de jornal e outras imagens. Já *Correspondências Póstumas* (Figura 16), apresenta trabalhos semelhantes aos *Lençóis* – com pintura e colagem de pedaços de jornal – porém sobre chapas de aço de 100 x 120 cm, com mais de 30 kg cada. Geralmente exibidas em formato de instalação, as séries podiam ser acompanhadas de objetos como um cobertor, pilhas de jornal e/ou uma mala com cópias de uma carta. As obras contam a história dos registros imaginativos de um menino, repassados, quando este já está velho, a um viajante que passava na cidade de onde o menino-velho nunca saía (CHEREM, 2009, 2014; GAIAD, 199-?; LIMA, F., 2010). A inspiração para esse trabalho veio da memória paterna: “Seu Zé é o protagonista do meu ‘Relato de uma viagem não realizada’, aquele que fez dos limites de sua cidade, o limite de seus sonhos. Zé Gaiad está aqui comigo” (GAIAD, 2014d, online).

Figura 15 – Paulo Gaiad, *Sem título (Relato de uma viagem não realizada, série Lençóis)*, 1993, técnica mista sobre lençol, 198 x 144 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Figura 16 – Paulo Gaiad, *Sem título (Relato de uma viagem não realizada, série Correspondências Póstumas)*, 1995, acrílica e colagem sobre aço, 120 x 100 x 2.5 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: LIMA, F. (2010).

Entre outubro de 1994 e janeiro de 1995, Paulo Gaiad voltaria à Alemanha, para mais quatro meses de estadia por conta própria, quando novamente expôs *Relato de uma viagem*

*não realizada*, desta vez em Heidelberg (GOMES, 1996; LIMA, F., 2010). Essa fase marcou uma mudança na produção do artista. Em março de 1996, declarou, em um encontro com alunos do Curso de Bacharelado em Gravura da UDESC, por ocasião da exposição individual *Passagens*, que se encontrava então aberta à visitação no Museu Victor Meirelles (LIMA, F., 2010), que

A partir desses trabalhos [*Lençóis e Correspondências póstumas*] o interessante é que o que era estória, passa a ser uma técnica minha, de trabalho meu. Eu faço colagem na tela, na chapa, não fico só na pintura ou só no desenho. [...] Na volta [da Alemanha], por incrível que pareça, o meu trabalho parece que está mais colorido. Antes ele era mais pastel. Ele era mais tímido. Então, eu acho que ele soltou bastante nessa volta. [...] Até 1993 era [...] a questão da paisagem. Vivenciava, retrabalhava e passava isso para a tela. Foi num rompimento, com a questão dos *Lençóis*. Não que eu não continue, pois quase tudo é paisagem, né? (GAIAD, 1996a, n.p)

Também observou, na época, um distanciamento de sua produção em relação à formação como arquiteto:

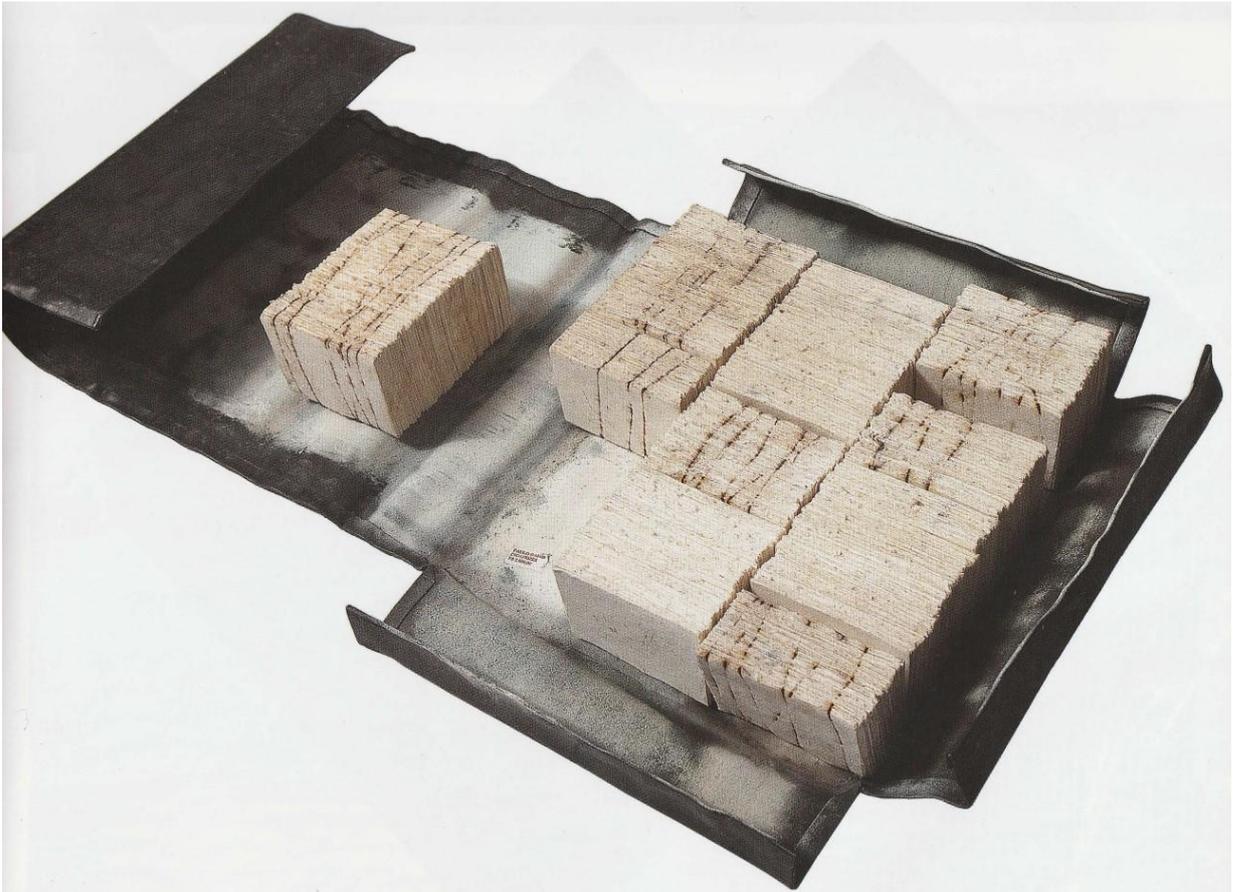
Ela esteve presente por muito tempo, mas hoje em dia eu acho que já rompi com isso. Eu tentei romper com essa coisa da arquitetura porque, queira ou não queira, ela te contém um pouco. Os trabalhos até 1992, antes dos *Lençóis*, eu me preocupava muito com o resultado final. Uma preocupação com um certo equilíbrio, muito certinho. Essa coisa de arquiteto. Do projeto. [...] Desde antes eu já pintava e a arquitetura veio assim, como para eu ter uma profissão. [...] Quando saí da Eletrosul em 1991 é que eu senti essa necessidade de romper com tudo, que era a estrutura desse trabalho, da arquitetura, com tudo o que eu tinha, de certa forma. (GAIAD, 1996a, n.p)

Porém, como apontou Cherem (2014, p. 2), nem tudo foi rompido, visto que permaneceriam, na “bagagem visual intransferível e recorrente do artista”, alguns temas e procedimentos. Na visão da pesquisadora, “embora as tonalidades já se apresentem mais intensas, muitas formas anteriores retornam”, bem como “nascem outras formas como mesas, cadeiras e pianos que persistem posteriormente, combinando de modo extemporâneo a poética da viagem, a memória da infância e a confluência erótica”.

Nos anos seguintes, Gaiad continuou elaborando o tema da memória pessoal. Produziu trabalhos como *Páginas ao vento – relatos da dor* (1997), espécie de livro feito de lâminas de aço, com pintura, desenho e colagem (CHEREM, 2009), e *Cicatrizes* (1997-98) (Figura 17), série composta de blocos de dimensões variadas, feitos de folhas de papel filtro cortadas à faca, coladas, atadas com arame, molhadas e postas a secar, para que se criassem impressões de ferrugem nas resmas que, posteriormente, o artista envolveu em folhas de chumbo. Com

*Cicatrices*, “um marco pra mim, como processo” (PAULO..., 2006-07, online), ganhou o Prêmio Referência Especial no 6º Salão Nacional Victor Meirelles. (AS QUASE-PINTURAS..., 2004; STOLF, 1998).

Figura 17 – Paulo Gaiad, da série *Cicatrices*, 1998, papel filtro e chumbo, 30 x 30 x 10 cm (fechada), Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: LIMA, F. (2010).

De início, a memória trabalhada por Gaiad era a memória particular, contudo, a partir do final da década de 1990, o artista passou a misturar a memória de si com a memória do outro (GAIAD, 2003?c). Essas memórias podiam ser coletadas de amigos e parentes mais próximos, como nas séries *Auto-retratos* (2001-02), *Receptáculos da memória* (2001-02) e *Atestado da loucura necessária ou a vaca preta que pastava em frente à minha casa* (2003-08), ou retiradas do coletivo e do anônimo, como nas séries *Divina comédia* (2002-07), *As paredes que me cercam* (2003), *Memórias da cozinha* (2002-07) e também em *Atestado*. Como asseverou Gaiad em seus escritos, “quando percebi que já não cabia mais pintar e desenhar o meu mundo, rompi a casca, e olhei o mundo que comigo caminhava” (GAIAD,

2002 ou 2003, n.p), e assim, “o outro passa a ser matéria de meu trabalho, tentando descobrir o que existe de mim, nele” (GAIAD, 2003?c, n.p).

As séries *Auto-retratos* e *Receptáculos* nasceram de duas convocatórias feitas pelo artista, enviadas, por e-mail ou carta, a amigos, conhecidos e amigos de amigos. Na convocatória para os *Auto-retratos*, Gaiad pediu que cada pessoa lhe enviasse informações ou alguma descrição de si, objetiva ou subjetiva, acompanhada ou não de uma fotografia. De posse do material, Gaiad então compôs os “autorretratos” de ao menos 33 participantes (CHEREM, 2014), utilizando para tanto, pintura, desenho e colagem sobre quadrados de aço de 20 x 20 e 10 x 10 cm. Como se operasse em um laboratório fotográfico, o artista procurava “fazer o papel da máquina que sensibiliza o filme, [...] transformando texto em imagem” (GAIAD, 2002 ou 2003, n.p). Para elaborar essa produção, Gaiad afirmou que se

recolhia, esquecia de todo o resto e então me punha a conversar silenciosamente com cada texto e cada imagem, até ter uma visão *daquele* texto e *daquela* imagem, pensava nas cores e nas formas que aquilo teria, sua composição e textura, e então passava a construir, a revelar *aquele* autorretrato. (GAIAD, 2002 ou 2003, n.p., grifos do autor)

Poemas, bilhetes, listas, cartas em tom confessional, desenhos e retratos fotográficos foram alguns dos materiais recebidos. A artista Nara Milioli (1960-), por exemplo, participou enviando uma receita de bolo de cenoura. Neste caso, lembrou Gaiad, “peguei a receita, fui lá, fiz o bolo, sentei aqui no ateliê, [...] fiquei comendo o bolo e pensando como que seria esse autorretrato dela” (PAULO..., 2006-07, online). O resultado foi um conjunto de 10 peças (Figura 18) nas quais pintou a receita, etapa por etapa até o bolo pronto. Nos dois últimos módulos, colocou pedaços do manuscrito enviado por Nara.

Figura 18 – Paulo Gaiad, *Bolo de cenouras, auto-retrato de Nara Milioli*, da série *Auto-retratos*, 2001, técnica mista sobre chapa de aço, 10 peças de 10 x 10 cm cada, coleção particular





Fonte: Revista Punctum (2014).

Os *Auto-retratos* foram expostos, no ano de 2001, em duas coletivas e em uma individual, no Itaú Cultural de Campinas, no Paço das Artes em São Paulo e no MASC, em Florianópolis (GAIAD, 2002). No ano seguinte, entre abril e maio, compuseram uma individual homônima no Museu Alfredo Andersen (MAA), em Curitiba. Em crítica publicada no *Jornal do Estado*, Nilza Procopiak (2002, n.p) chamou a atenção para a “racionalidade” de Gaiad, que transparecia “no modo absolutamente organizado com o qual ele desenvolve o projeto, contrabalançada pelos aspectos líricos e sensíveis do processo”.

Na convocatória para os *Receptáculos*, Gaiad solicitou que lhe fosse enviado um objeto, tal como uma peça de roupa, uma fotografia, um brinquedo etc., algo que representasse para o participante a “materialização de uma memória” (GAIAD, 2002 ou 2003, n.p). Em troca, o artista enviaria uma memória sua, representada por um fragmento de carta – escrita por sua mãe – colado e impregnado por oxidação em uma chapa de aço de 10 x 10 cm. Os objetos recebidos, que incluíram uma colher de metal, um prato com macarrão, um livro infantil, um chapéu, bolas de gude e obras de arte, foram então acondicionados em caixas de aço com tampo de vidro, de dimensões variadas.

Em uma terceira convocatória, o artista requisitou contribuições aleatórias em forma de escrita. Recebeu, de 36 pessoas, pequenos textos, frases e palavras soltas que, algum tempo depois, usou para compor um texto de 52 páginas que chamou de *Atestado da loucura necessária ou a vaca preta que pastava em frente à minha casa* (2003). O texto colaborativo inaugurou uma série de trabalhos, homônima, para a qual produziu fotografias, vídeos, pinturas, colagens etc., além de uma instalação acompanhada de uma *performance*, realizada no Paço das Artes, São Paulo, em 2005, durante a exposição coletiva *Ocupação* (GAIAD, 2007a).

A inspiração para a série *Atestado* veio do livro *Elogio da loucura*, do holandês Erasmo de Rotterdam (1466-1536) (LIMA, J., 2007), bem como de uma vaca que, à época, Gaiad podia avistar da janela de seu ateliê. Autodenominado “ruminador de imagens” (GAIAD, 2014h, n.p), o artista procurou pensar “a condição de vaca, e pensando a condição

de vaca eu penso a condição de artista. E começo a traçar paralelos nesse ruminar da vaca” (PAULO..., 2006-07, online). É a partir de *Atestado* que a poética da memória de Gaiad passou a incluir lembranças anônimas. Em algumas telas, incorporou e interferiu em fotografias antigas (Figura 19), escolhidas de um conjunto de 65 retratos feitos entre o final do século XIX e início do XX, de uma família uruguaia desconhecida, que ele comprara em uma feira de rua em Curitiba, algum tempo antes (LIMA, F., 2010).

Figura 19 – Paulo Gaiad, *Atestado da loucura (paisagem em família)*, 2005, técnica mista sobre tela, 140 x 200 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Essas imagens perdidas da família anônima figuraram em diversos trabalhos que Gaiad desenvolveu paralelamente, no mesmo período de *Atestado*. Em *As paredes que me cercam* e *Memórias da cozinha* (discutidas nos próximos capítulos), as fotografias se misturaram às imagens de sua própria vivência, fundindo assim realidade e imaginação. Imagens de outras fontes também compareceram, expandindo o tema da memória que, do pessoal ao estrangeiro, chegaria à esfera do coletivo. É o caso, por exemplo, da série *Divina comédia*, iniciada em 2002.

A narrativa da obra-prima de Dante Alighieri (1265-1321), na edição ilustrada com gravuras do artista francês Gustave Doré (1832-1883), inspirou a série, e vem das lembranças da biblioteca da casa de infância do artista (CHEREM, 2009). Como no poema de Dante, a *Divina comédia* de Gaiad se divide nas subséries *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, além de conter vários “estudos preparatórios”. O processo partiu da apropriação de imagens fotográficas de tragédias e prazeres humanos, provindas, principalmente, para o *Inferno* e o *Paraíso*, respectivamente, de um número da revista francesa *Photo*, dos anos 1970, com imagens da polícia judiciária durante o pós-guerra e do volume *Forbidden Erotica*, editado pela Taschen; e para o *Purgatório*, da coleção de fotos antigas adquiridas em Curitiba (CHEREM, 2009, 2014). A série completa conta com mais de 200 peças, e já foi exibida, em partes, tanto no Brasil como no exterior (LIMA, J., 2007).

Como indicou o artista, “na *Divina Comédia*, abri essa questão do resgate pra alguém muito mais distante. Essa questão de alguém que eu não tenho informação, e trago pro meu universo” (PAULO..., 2006-07, online), “passei a trabalhar com a memória coletiva. Tento resgatar imagens, repensar fatos ou textos, tornar presente alguma coisa quase perdida” (GAIAD, 2007b, p. 12). Nesse processo, Gaiad modificou as imagens, selecionando detalhes, ampliando, refotografando, fragmentando-as para, em seguida, remontá-las, ferindo-as com goivas, pregos, furadeira e arame, aplicando tintas, cal e pigmentos, justapondo-as com imagens de outras fontes e contextos, dentre outros procedimentos (GAIAD, 2003b). Em um estudo para o *Inferno* (Figura 20), por exemplo, utilizou o detalhe ampliado de um registro fotográfico de soldados em formação, interferindo nele com tinta, colagem de papel e arame oxidado.

Figura 20 – Paulo Gaiad, *Formação: estudos preparatórios para a Divina comédia*, 2003, fotografia, papel filtro, arame oxidado e tinta sobre papelão, 100 x 80 cm, Acervo Artístico

Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Nos anos seguintes, Gaiad seguiu produzindo séries, que se juntam às anteriores ou se desdobram em outras. Viajou e participou de projetos e residências artísticas no exterior. Em 2007, a partir de uma viagem para a Holanda, concebeu a série de paisagens chamada *Estudos de luz e sombra*. Em 2008, produziu *Fragmentos de um noturno*, série que conjuga as artes

visuais com a música (CHEREM, 2009; LIMA, F., 2010). Em 2009, elaborou *Desenho das sombras*, que, segundo Cherem (2014, p. 11), adota “um procedimento pictórico”. Compostas de caixas de aço ou madeira pintada, com um fundo de fotografia onde encenam bonecos feitos de argila e tecido, as peças da série, em alguns casos, estabelecem relação com o trabalho de outros artistas.

Entre junho e outubro do ano de 2010, participou de duas residências artísticas. De junho a agosto esteve na Macedônia, convidado pelo pintor macedônio Sergej Andreevski (1960-), que conheceu no ano anterior, durante viagem à França (CHEREM, 2014). A residência se deu no Centro Internacional de Arte e Desenvolvimento Sustentável Art Point-Gumno, na pequena vila de Sloeštica, município de Demir Hisar. Em relatório de atividade realizada, enviado em março de 2011 ao Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura, Gaiad descreveu a experiência da seguinte maneira:

As atividades nessa pequena vila eram bastante intensas. Estávamos, eu e uma artista do México, Elisabeth Ross, e durante alguns dias nesse período, juntaram-se a nós dois artistas da Alemanha. Produzíamos muito durante todo o dia, recebíamos estudantes e moradores das vilas próximas, para falarmos de nossa produção, falar de nosso país, promover atividades, e ao mesmo tempo, nos envolvemos com o povo local, para participar de suas vidas e seus costumes, vivenciar essa cultura tão particular e especial, resultando em grande fonte de material para minhas produções. Como trabalho basicamente com memórias, e meu trabalho envolve fotografia e pintura combinadas, parti para a documentação fotográfica desse modo de vida específico, numa paisagem também específica. (GAIAD, 2011, n.p)

Em setembro, voou para a segunda residência, no vilarejo de Corme, na região da Galícia, noroeste da Espanha, a convite da Fundação Torres-Pujales, do Museu de Arte Contemporânea da Costa da Morte. Foi a segunda residência vinculada ao Museu da Costa da Morte, para o qual doou diversas obras produzidas na ocasião – a anterior havia ocorrido um ano antes (GAIAD, 2011). Dessas duas residências, derivaram duas séries de trabalhos, que conjugam pintura, desenho e fotografia, ora sobre papel, ora sobre placas de ferro (CHEREM, 2014).

Devido a problemas de saúde, produziu pouco no início da década de 2010. A série de nome sugestivo *After darkness*, sinalizou a volta, em 2014, da produção substancial. “*After darkness* [...] marca finalmente o meu retorno à produção [...]. É comemorativo porque não acreditava voltar a produzir com a clareza que tinha antes, mas estou certo de que consegui. [...] Voltei a andar!!!”, celebrou o artista em junho daquele ano (GAIAD, 2014b, online). Nas

oito telas de tamanho médio, misturou diferentes gêneros da pintura, bem como repetiu o sistema de aliar esta última ao desenho e à fotografia (Figura 21) (CHEREM, 2014).

Figura 21 – Paulo Gaiad, *The angel behind me*, da série *After Darkness*, 2014, pintura, fotografia e desenho sobre tela, 140 x 150 cm, coleção particular



Fonte: Facebook (2014).

Em setembro de 2014, realizou uma de suas últimas viagens, uma excursão independente para a região da Patagônia, no extremo sul da América do sul (CHEREM, 2014). Durante a viagem, produziu dezenas de registros fotográficos – cenas de paisagens, estradas, céus, glaciares e animais – publicados imediatamente em sua página do Facebook. Numa dessas publicações, em resposta a um comentário de Sandra Makowiecky, que apontou a semelhança entre as imagens captadas e alguns de seus trabalhos anteriores, disse, ainda durante a estadia: “eu vi minha obra em quase tudo, tenho certeza que isso tudo estava esperando por mim, Cada enquadramento de imagem eu me deparo com uma obra pronta” (GAIAD, 2014c, online). No retorno ao Brasil, elaborou diversos quadros.

Como visto, desde cedo Paulo Gaiad manteve contato e interessou-se pela arte. Adotando a arquitetura como principal ocupação até seus quase 40 anos de idade, caminhou em direção às artes visuais gradual e decididamente, conquistando um lugar definitivo no circuito catarinense, brasileiro e internacional já no início da década de 1990. O cenário que encontrou, pode-se dizer, era, em parte, o resultado da noção de impureza dos meios misturada à emergência da pintura iniciada na década de 1980. Assim, sua produção encontrou abertura tanto para as mídias e procedimentos mais recentes, quanto para a tradição, em uma lógica pautada pela mestiçagem. Nos próximos capítulos, procuraremos investigar como isso se deu em relação ao gênero tradicional da natureza-morta.

## 2 *PRATO VERMELHO COM AMORAS: UMA NATUREZA-MORTA* “MATISSEANA”

Em uma trajetória artística de mais de 20 anos, Paulo Gaiad, atento à tradição pictórica, aproximou sua singularidade pessoal das soluções plásticas legadas por seus predecessores, revisitando também assuntos e temas já existentes. Gaiad reviu, por exemplo, gêneros pictóricos tradicionais, como a paisagem, o retrato e a natureza-morta, foco desta pesquisa. Nessa abordagem da natureza-morta, o artista se valeu, em alguns casos, do espaço pictórico dito “decorativo”, observado na produção de artistas como o francês Henri Matisse. Tendo isso em vista, neste capítulo, investigo, inicialmente, as primeiras experimentações de Gaiad com o gênero da natureza-morta, em seguida, traço um breve histórico da natureza-morta em sua manifestação moderna e, por fim, descrevo e analiso mais demoradamente a pintura *Prato vermelho com amoras*, uma das primeiras naturezas-mortas elaboradas por Gaiad.

### 2.1 UMA LIGAÇÃO AFETIVA COM A TRADIÇÃO

Marcada por uma subjetividade intensa, a obra de Gaiad foi construída por meio da elaboração de questões pessoais. Como observou Cherem (2015, p. 1), para Gaiad, a “clave do vivido serve como manancial infinitamente revisitado e estoque movente com força de consignação poética, através do qual reconhece seu repertório”. Mais tarde, por ocasião de sua última exposição, o artista reafirmou que considerava “impossível desatar o nó que existe entre vida e obra”, visto que “o que advém do meu processo de criação é obtido por meio de uma escuta recolhida, fiel às buscas e penhores que tangenciam os domínios do incomunicável, do escorregadio e do intransferível” (GAIAD, 2015b, n.p).

Contudo, essa subjetividade nunca traiu sua qualidade de artista consciente e informado acerca da tradição que constituiu sua área de atuação. Os trabalhos de Gaiad não possuem a ingenuidade ou a isenção que se poderia supor caracterizar uma obra quase sempre biográfica e impregnada com as emoções indecifráveis de seu autor. Em comentário crítico sobre a quinta exposição individual do artista, ocorrida na Galeria do Engenho Central de Piracicaba, São Paulo, Valter Carvalho ponderou a respeito da racionalidade conjugada ao lirismo que vira nas obras de Gaiad:

É uma plasticidade que vem carregada de uma contradição entre o racional e o lírico (emocional), mas na verdade um racional um tanto envergonhado,

posto que o lirismo suaviza e dilui a impessoalidade racionalista, ancorada nas experimentações da vanguarda de artistas alemães, em especial Joseph Beuys. O lirismo de Gaiad trai uma ligação afetiva com a tradição paisagística e espiritualizada que se desenvolveu em Piracicaba, dentro de uma plástica acadêmica ou não (no caso do Adamoli do último período). É a síntese cultural: universal e regional. Gaiad sustém muito da linha precisa, lógica, de sua formação de arquiteto, mas faz dela um instrumento para chegar a universos plásticos, românticos, suaves, mas nunca piegas, contidos, estruturalmente abstratos, na maior parte das obras, mas carregados de significados figurativos [...]. (CARVALHO, 1992, p. 2)

Como assinalado por outros estudiosos, a obra de Gaiad parece estabelecer relações com outros artistas além de Joseph Beuys (1921-1986), como Hans Holbein (1497/98-1543), Rembrandt van Rijn (1606-1669), Johannes Vermeer (1632-1675), Francisco de Goya (1746-1828), William Turner (1775-1851), James Ensor (1860-1949), Henri Matisse, Robert Rauschenberg e Anselm Kiefer (1945-), entre outros (CHEREM, 2014, 2015; CZESNAT, 2014; GARCEZ, 2019b; MAKOWIECKY, 2009; VASCONCELOS, 2014).

Também contribuem para confirmar o apreço de Gaiad pelas referências artísticas os livros guardados por ele. Mantida hoje em seu acervo no bairro Campeche, sua biblioteca pessoal dá pistas do interesse variado que possuía. Figuram nas prateleiras títulos sobre artes visuais – catarinense, brasileira e internacional –; dança; filosofia e filosofia da arte; fotografia; história; literatura; psicologia; sociologia; teoria, história e crítica da arte e outros, além de biografias e autobiografias; obras de ficção e ficção histórica, guias e livros de relatos de viagem, jornalismo literário e crônicas, e um bom número de catálogos e folhetos de exposições individuais, retrospectivas, temáticas, bienais, salões e mostras dos mais diversos artistas, linguagens e lugares – boa parte provavelmente visitada.

Além disso, seguindo a tendência “citacionista” e de reprocessamento de temas clássicos iniciada com a arte pop, e consolidada na década de 1980, juntamente com a revalorização da pintura (CANONGIA, 2010; CHIARELLI, 2001), Gaiad não raro convocou gêneros tradicionais da pintura, retrabalhando-os a partir desse contexto contemporâneo de apropriação. Em 2007, 20 anos após sua primeira individual em Florianópolis, o artista afirmou:

Nunca deixei de trabalhar a paisagem, desde os anos 80. Sempre renovo a pintura e tento contemporaneizar, e nunca a deixar morrer. Há muito tempo que a paisagem é vista como algo do passado, mas eu a trago para ver também se a pintura resiste. (GAIAD, 2007c, online)

O mesmo poderia ser dito em relação ao gênero da natureza-morta, que, assim como a paisagem, encontra-se já na produção inicial de Gaiad. É o caso de um quadro, sem título, realizado em 1996 (Figura 22). Nesse trabalho, notamos diferentes objetos – dois talheres, uma taça e um grande prato contendo um ramo de flores e três frutos – dispostos sobre uma mesa. A iconografia e a configuração que constituem o tradicional gênero da natureza-morta são reconhecíveis: utensílios, comida e flores sobre uma mesa. A forma, porém, distancia-se daquela adotada, no século XVII, pelos primeiros pintores de naturezas-mortas. No quadro de Gaiad, não há uma evidente preocupação em criar uma ilusão de profundidade por meio de recursos como a perspectiva e o modelado. Pelo contrário, todas as figuras estão completamente expostas e distribuídas quase regularmente, como um inventário ou um padrão.

Figura 22 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1996, técnica mista sobre tela, 100 x 120 cm, coleção particular



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Em outro exemplo, uma gravura sem título realizada um ano antes, e que pertence à série intitulada *Paisagens*, a natureza-morta vem acompanhada de uma figura humana (Figura 23). O trabalho mostra, do centro para a direita, um prato com bananas, cerejas e talvez maçãs, elaborado, como no quadro anterior, sem expedientes ilusionistas como a perspectiva e o modelado. Já no lado esquerdo da gravura, observamos uma figura de perfil e cabelos eriçados, traçada sumariamente, quase como se fosse um rabisco feito sobre o tampo da mesa. Embora encontremos variações de valores, áreas mais claras e mais escuras, obtidas por meio de traçados irregulares, a volumetria e a profundidade são reduzidas.

Figura 23 – Paulo Gaiad, *Sem título*, da série *Paisagens*, 1995, gravura, 10 x 21 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Toalha, mesa, prato com frutas, vaso de flores e cadeira compõem uma terceira obra, também da década de 1990, sem título (Figura 24). Todos esses objetos foram construídos esquematicamente, por meio de superfícies homogêneas de cor. A toalha, de um amarelo saturado que contrasta com o violeta dessaturado do fundo, é constituída de uma folha de papel de tamanho A3, pintada e colada sobre a tela. Nela, Gaiad adicionou detalhes ornamentais a giz pastel; nas bordas desenhou triângulos e bolinhas, no restante, um padrão xadrez sutil. Essa toalha de papel, atualmente danificada, permite entrever um esboço que não foi seguido pelo artista – duas formas ovaladas, provavelmente dois frutos, que o artista cobriu com a colagem. Sobre a toalha amarela estão as figuras do prato e do vaso, ambas sem

qualquer modelação. Pequenas áreas da tela, nos contornos dos objetos ou na separação entre eles, foram mantidas sem pintura.

Figura 24 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1996, acrílica, pastel e colagem sobre tela, 100 x 120 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

O tratamento dado por Gaiad à natureza-morta, observado nos três exemplos acima mencionados, que dispensa recursos ilusionistas como a perspectiva e o modelado, aproxima da pintura de certos artistas modernos, como Paul Cézanne e Henri Matisse. Com relação a este último, o próprio artista declarou, ainda na década de 1990, que “a influência que eu tenho, maior, que fica como referência, é Matisse” (GAIAD, 1996, n.p). Portanto, antes de tratar mais detidamente do quadro *Prato vermelho com amoras*, objeto deste capítulo, pretendo discutir as transformações sofridas pelo tradicional gênero da natureza-morta na produção de pintores modernos como Cézanne e Matisse.

## 2.2 A NATUREZA-MORTA MODERNA: PAUL CÉZANNE E HENRI MATISSE

O gênero de pintura conhecido como “natureza-morta” sempre demonstrou a grande variedade de abordagens artísticas de seus temas mais consolidados. Desde seu início no século XVII, a composição de elementos inanimados como frutas, flores, caça e toda sorte de mercadorias e objetos, expôs as diferentes motivações e tratamentos formais que a pintura de natureza-morta abrigou. O virtuosismo e o artifício exibidos pelos pintores holandeses seiscentistas, por exemplo, além de espelhar a ideia da pintura enquanto imitação da natureza, serviam, em muitos casos, para aumentar o prestígio do ofício de artista, em uma sociedade recém-formada religiosamente e em franca ascensão econômica, que passava a valorizar mais uma arte que celebrasse a riqueza e o consumo, do que uma que fosse voltada a assuntos espirituais (GOMBRICH, 2015).

Cerca de duzentos anos depois, a Europa, novamente transformada – desta vez pela Modernidade – veria nascer uma arte totalmente nova, dentro da qual, no entanto, a natureza-morta ainda encontraria lugar. Para o artista moderno, o passado era menos importante do que a exploração de caminhos que o levassem a novas abordagens artísticas, fosse por meio da escultura, da gravura ou da pintura. Dentre os muitos modos de reagir à tradição, renasceu o interesse pela natureza-morta. A representação pictórica, que entre o final do século XIX e o início do XX sofreu a implosão de suas tradições, se beneficiou especialmente desse gênero. Como observou o diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), Glenn Lowry, no prefácio do catálogo da exposição *Objects of desire: the modern still life*,

Dentro do sistema de gêneros que funcionou ao longo do século XIX, a pintura de natureza-morta, que tem suas origens como um tema independente no início do século XVII, ocupava a posição de menor importância. No entanto, precisamente porque a natureza-morta não foi investida dos complexos significados e aspirações associadas aos gêneros mais estimados, como a pintura histórica ou o retrato, ela se tornou o veículo perfeito para que os artistas de vanguarda do século XX a transformassem em um meio vital de expressão contemporânea. (LOWRY, 1997, p. 6, tradução nossa)

Antes do surgimento das vanguardas históricas, no entanto, muitos artistas já sentiam a necessidade de responder às novidades do mundo novo que se apresentava. Na França, dois dos artistas que se destacaram foram Édouard Manet (1832-1883) e Paul Cézanne. No século XIX, a arte francesa, pautada pelas importantes instituições representadas pela Academia e pela Escola de Belas Artes, e o Salão de Paris, ainda privilegiava o estilo acadêmico, com seu

rigor técnico e formal e o predomínio de temas históricos e mitológicos, com figuras belas e idealizadas (FRASCINA et al, 1998). Entretanto, Manet e Cézanne, cada um a seu modo, buscaram construir um estilo diverso, que sintetizasse o passado e o presente em uma nova visão da pintura.

Manet, que chocou o público e a crítica com telas que desprezaram o tratamento formal e a composição temática tradicionais, pintou muitas naturezas-mortas. Elas comparecem em sua produção tanto como detalhes de composição, em alguns daqueles trabalhos polêmicos, como o arranjo floral em *Olympia* e o cesto de frutas em *O almoço sobre a relva*, ambas de 1863, quanto como tema autônomo, principalmente em seus últimos anos de vida (BROMBERT, 1998).

Em um desses quadros tardios (Figura 25), Manet retratou um dos frutos mais tradicionais do gênero, o limão. Sua aparição, comparada às diversas naturezas-mortas holandesas do século XVII – nas quais quase sempre está cortado ou descascado de modo a revelar seu interior, e arranjado junto a alimentos e utensílios nobres em suntuosas cenas de banquete – parece aqui totalmente desdramatizada. O limão de Manet, isolado, evoca ao mesmo tempo banalidade e presença. A cor amarela do limão, saturada e luminosa, sem o modelado tradicional, contrasta com o tom indefinido do prato simples, provavelmente feito de cerâmica esmaltada, e também com o fundo neutro, reforçando a sensação paradoxal de insignificância e autossuficiência.

Figura 25 – Édouard Manet, *O limão*, 1880, óleo sobre tela, 14 x 22 cm, Musée d'Orsay, Paris



Fonte: Musée d'Orsay (2022).

Igualmente relevante para o contexto da arte moderna, foi o trabalho de Paul Cézanne. Foi principalmente em suas notáveis naturezas-mortas que ele operou as experimentações com a distorção sutil da perspectiva tradicional, uma contribuição decisiva para o desenvolvimento da resposta estética do modernismo à tradição. O campo espacial de suas naturezas-mortas maduras, cheio de ambiguidades, oculta as “dicas normais para a leitura do espaço de perspectiva” (ROWELL, 1997, p. 23, tradução nossa), tal como o conhecemos. Isso se deu, por um lado, pela rigorosa organização física que o artista executava dos motivos que seriam pintados, inclinando-os, virando-os e agrupando-os meticulosamente, por exemplo, e, por outro lado, pela tentativa de incorporar na imagem as contradições e ajustes que sua visão gerava na percepção dos objetos, modificados a cada mirada por seus movimentos de cabeça (COX, 2011). De acordo com Cox,

As magistrais naturezas-mortas de Paul Cézanne pintadas nas décadas de 1880 e 1890 recorrem a complexas construções espaciais, as quais permitem peculiares alinhamentos de arestas, bem como o estranho amontoar de objetos que, em boa ordem pictórica, deveriam afastar-se, revelando assim o esforço do artista em representar o modo como as superfícies das coisas se aproximam de nós graças à profundidade visual. (COX, 2011, p. 35)

*Natureza-morta com cortina* (Figura 26), de cerca de 1895, é composta a partir de um ponto de vista simultaneamente frontal e oblíquo. A mesa, que é a base, tem o tampo inclinado para cima e levemente caído para a esquerda; suas dimensões singulares a fazem comprida e estreita. Os ângulos dos objetos não são simétricos. A inclinação da abertura da jarra não corresponde à inclinação das elipses dos dois pratos, tampouco estas correspondem entre si. As frutas parecem estar precariamente equilibradas, algumas parecem mesmo prestes a rolar pelo declive da mesa: nada parece estar segurando no lugar as duas maçãs e a laranja do centro, exceto, talvez, por uma dobra do tecido, que também se encontra displicentemente mal assentado. As dobras da cortina estão dispostas de modo um tanto peculiar e ilógico. Para Schapiro (1996, pp. 66-67), o arranjo irregular de Cézanne implica “um mundo ainda desordenado”, no qual as frutas, “suspensas entre a natureza e a utilidade, existem como que apenas para serem contempladas”.

Figura 26 – Paul Cézanne, *Natureza-morta com cortina*, c.1895, óleo sobre tela, 55 x 74.5 cm, Hermitage Museum, São Petersburgo



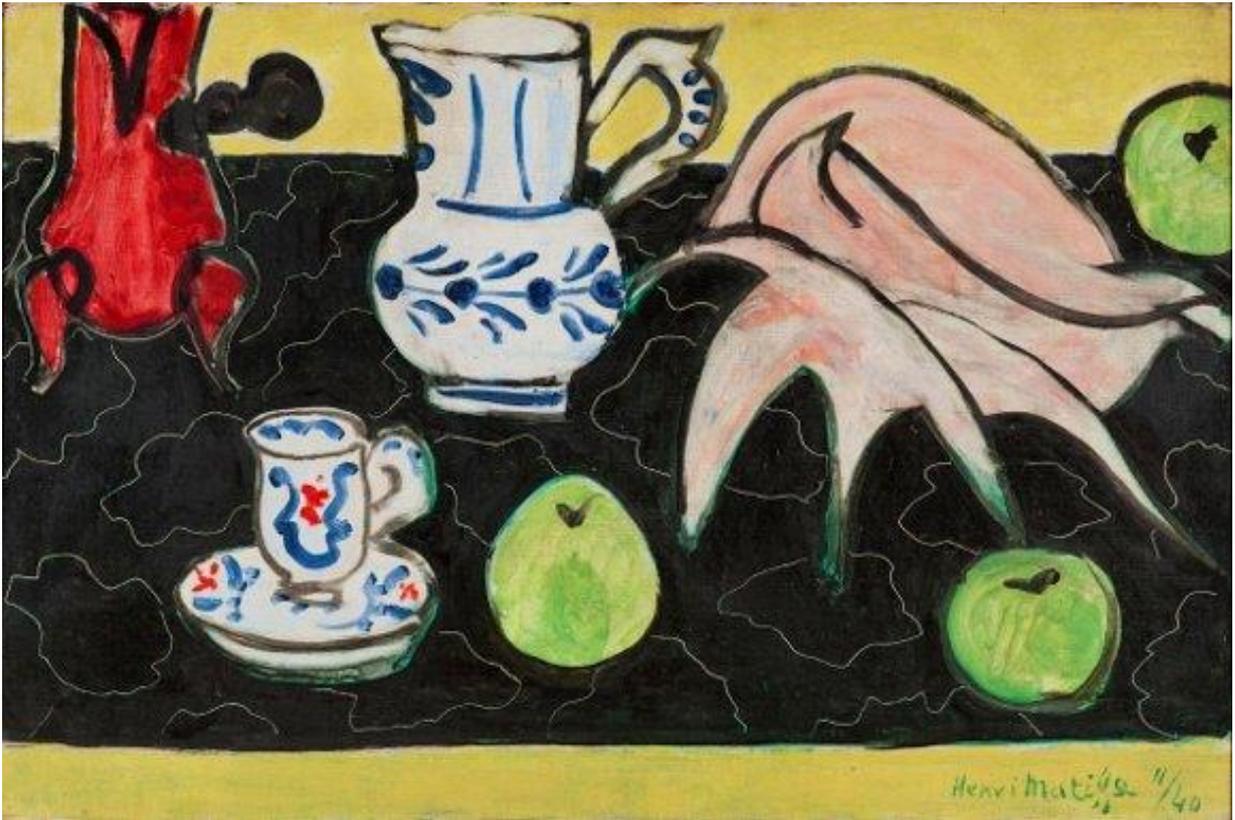
Fonte: The State Hermitage Museum (2022).

A maneira de Cézanne de perceber a realidade, instável e movediça, bem como seus métodos para traduzi-la na pintura, influenciaram a arte de pintores como Henri Matisse, artista que, como Manet e Cézanne, estava determinado a “refazer a tradição segundo os seus próprios termos” (COX, 2011, p. 22). Entre o final do século XIX e início do século XX, Matisse explorou as possibilidades expressivas do pontilhismo. Derivado do movimento impressionista e adotado por pintores como Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935), o pontilhismo era uma técnica de desenho e pintura baseada na composição por meio de pequenas manchas autônomas de cor que, justapostas, criam o efeito da mistura de cores aos olhos do espectador. Para Yve-Alain Bois (2009, p. 9), o pontilhismo foi “o ponto de partida, aquilo com que Matisse tinha de se defrontar para se tornar Matisse”.

Logo após, Matisse iniciaria sua fase fauvista, “transformando a abordagem da teoria cromática presente na arte de Seurat e Signac numa direção subjetiva e experimental” (COX, 2011, pp. 108-109). O fauvismo ficou conhecido como um estilo de pintura desenvolvido entre 1904 e 1907 por artistas como Maurice de Vlaminck (1876-1958) e André Derain (1880-1954). O nome deriva do termo *fauves*, ou “feras”, usado para sugerir a qualidade selvagem, exuberante e infantil das telas desse grupo de artistas, radicalmente executadas e coloridas, e de aparência mal-acabada. O debate crítico em torno dos trabalhos *fauves* acabaria por situá-los como modernos, e envolveria a questão sobre o valor do caráter decorativo na pintura (PERRY, 1998), um interesse que Matisse adquiriu a partir de 1906 e manteve ao longo de sua obra.

O fascínio de Matisse pelas artes aplicadas, representadas em padronagens têxteis e em motivos de cerâmicas do norte da África, é visto em muitas de suas pinturas, tanto no período fauvista como em obras tardias. Em *Natureza-morta: concha do mar em mármore preto* (Figura 27), de 1940, os objetos têm pouco ou nenhum modelado; suas silhuetas, colocadas sobre uma base e um fundo de cores chapadas e neutras, ressaltam o efeito especialmente decorativo da obra. Reduzida a seus elementos essenciais, a imagem é quase o padrão ornamental de um tecido. Os motivos, planos, dão a impressão de que se repetiriam continuamente caso a tela não tivesse sido cortada nas dimensões de um quadro.

Figura 27 – Henri Matisse, *Natureza-morta: concha do mar em mármore preto*, 1940, óleo sobre tela, 54 x 81 cm, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscou



Fonte: The Pushkin State Museum of Fine Arts (2022).

Assim, é possível sugerir que a solução pessoal de Matisse para o rompimento com as tradições herdadas da arte ocidental foi combinada a partir de um entendimento de Cézanne e sua visão perceptiva da realidade, junto às técnicas para capturar sua instabilidade flutuante, e também dos padrões planos e rítmicos das artes decorativas (ROWELL, 1997). O conceito de “decorativo” em Matisse, portanto, se refere menos a uma qualidade ornamental, e mais ao tratamento do espaço. O espaço decorativo é raso, plano, desse modo “qualquer desdobramento linear ou narrativo é impensável – o que se aplica tanto ao processo criativo quanto à percepção do quadro” (BOIS, 2009, p. 56). Para o artista, o que mais importa em uma pintura não é seu assunto ou tema, mas sim o modo de organizar seus elementos:

A expressão, para mim, não reside na paixão que refulge num rosto ou se afirma num movimento violento. Ela está em toda a disposição do meu quadro: o lugar que os corpos ocupam, os vazios em torno deles, as proporções, tudo isso tem seu lugar. A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e desempenhará o papel que lhe cabe, principal ou secundário. (MATISSE, 2007, p. 39)

Nesse processo de arranjar os elementos decorativamente, a cor é pensada de acordo com os espaços, com o desenho, como, por exemplo, na pintura *Natureza-morta com magnólia* (Figura 28). Nesse e em outros trabalhos, Matisse buscou um equilíbrio entre as massas de cor de cada pedaço do quadro, definindo a saturação e a tonalidade delas pela quantidade de superfície a ser coberta, no que Yve-Alain Bois (2009, p. 34) chamou de “equação quantidade-qualidade”. Da construção da expressão por meio da relação entre as cores e as superfícies derivou um dos fundamentos da arte de Matisse, a natureza *all-over* da maioria de seus trabalhos (BOIS, 2009). Para esse artista, o todo do quadro é importante; um elemento não tem um peso maior que outro, todos concorrem em uma relação de forças dinâmica que gera o resultado. Nas palavras de Matisse (2007, p. 46), “chega um momento em que todas as partes encontram suas relações definitivas, e a partir daí me será impossível retocar qualquer coisa em meu quadro sem ter de refazê-lo inteiramente.”

Figura 28 – Henri Matisse, *Natureza-morta com magnólia*, 1941, óleo sobre tela, 74 x 101 cm, Centre Pompidou, Paris



Fonte: Centre Pompidou (2022).

A pintura de natureza-morta sempre esteve presente na produção de Matisse, como tema autônomo ou como parte em cenas de interiores. Com o auxílio desse gênero, relativamente estável, Matisse pôde desenvolver um novo vocabulário artístico. O mesmo aconteceu com outros artistas em outros momentos da arte moderna. Pode-se dizer que foi no contexto da natureza-morta que nasceram a colagem, a *assemblage*, o *readymade*, as esculturas moles e outras inovações (ROWELL, 1997). O gênero, distante dos significados e considerações religiosas, econômicas e éticas que constituíam subtextos extra pictóricos na época de seu surgimento, e, por sua qualidade mesma de ilustrar um tema banal e ser o gênero menos estimado, atuou, durante o desenvolvimento da arte moderna, como um espaço de experimentação, prestando-se “a todos os tipos de interpretações visuais arriscadas” (ROWELL, 1997, p. 8, tradução nossa).

### 2.3 PRATO VERMELHO COM AMORAS E O ESPAÇO DECORATIVO

“Matisse foi um ser abençoado. A figura dele não encontra semelhança, o dono do saber, para mim, o artista dos artistas.” (GAIAD, 2014g, online)

A admiração de Paulo Gaiad pelo pintor francês transparece tanto em pinturas quanto em livros presentes em seu antigo ateliê. Dentre os seus muitos livros de artes visuais, há quatro sobre Matisse, mais do que sobre qualquer outro artista: um livro de mesa em português da editora Taschen; um livro em inglês sobre os desenhos e as esculturas do artista, editado por Ernst-Gerhard Güse; uma publicação especial em francês da coleção *Connaissance des Arts*, do Matisse Musée; e uma edição do livro *Jazz*, de 1947, que contém reproduções das colagens com papel colorido recortado de Matisse. Gaiad também guardou um conjunto de 30 cartões postais de obras do artista e nove reproduções de colagens do livro *Jazz*, enquadradas com vidro.

Já no âmbito de sua produção pictórica, um dos trabalhos que evidenciam a afinidade com Matisse, e com o caráter decorativo da obra do artista francês, é *Prato vermelho com amoras*, realizado em 1991 (Figura 29). O trabalho é uma singela e vibrante natureza-morta, de 65.8 cm de altura por 91.5 cm de largura, na qual notamos um prato com amoras sobre uma toalha listrada e uma mesa. O prato do título é grande em relação ao plano do quadro, ocupando quase toda a sua superfície. Com uma forma ovalada e irregular, foi pintado como

se visto de cima, semelhante a uma representação cartográfica. Esse ângulo do alto, aliado à ausência quase total de luz e sombra, planifica o objeto.

Figura 29 – Paulo Gaiad, *Prato vermelho com amoras*, 1991, acrílica sobre Eucatex, 68.5 x 91.5 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

As 16 amoras dispostas no prato, apresentam-se pequenas em relação ao quadro como um todo. Somente de perto podemos observar os seus detalhes (Figura 30). Estão distribuídas mais à esquerda e no centro do recipiente, irregularmente. Pintadas com um vermelho escuro e dessaturado, as frutas, mesmo diminutas, se destacam sobre o vermelho mais claro e saturado com o qual o prato foi coberto. Elas não possuem qualquer volumetria, e embora haja nelas uma textura de pequenas manchas pretas, cada uma parece um pequeno recorte de papel colorido colado sobre a tela. Esse efeito está presente em outras pinturas de Gaiad, como nas duas naturezas-mortas sem título apresentadas anteriormente (Figuras 22 e 24) e em *39 páginas de uma vida: brinquedos* (Figura 14), por exemplo.

Figura 30 – Paulo Gaiad, *Prato vermelho com amoras*, 1991 (Detalhe)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Construídas assim, parecidas com papéis recortados, as amoras de *Prato vermelho*, bem como outras figuras encontradas na produção inicial de Gaiad, aludem nitidamente aos recortes da fase madura de Henri Matisse (Figura 31). Na década de 1940, obrigado a trabalhar a maior parte das vezes deitado, após uma intervenção cirúrgica, Matisse adotou um novo processo, “desenhando com tesoura em folhas de papel previamente coloridas” (MATISSE, 2007, p. 285). Desse modo, em 1947, surgiu o álbum intitulado *Jazz*, no qual notamos, em imagens vibrantes, “cristalizações de lembranças do circo, de contos populares ou de viagens” (MATISSE, 2007, p. 271). Para o artista francês, o novo processo permitiu, em termos formais, “associar a linha à cor, o contorno à superfície” (MATISSE, 2007, p. 285).

Figura 31 – Henri Matisse, *Memória da Oceania*, 1952-1953, guache sobre papel, recortado e colado, e carvão sobre papel montado em tela, 284.4 x 286.4 cm, The Museum of Modern Art, Nova York



Fonte: The Museum of Modern Art (2022).

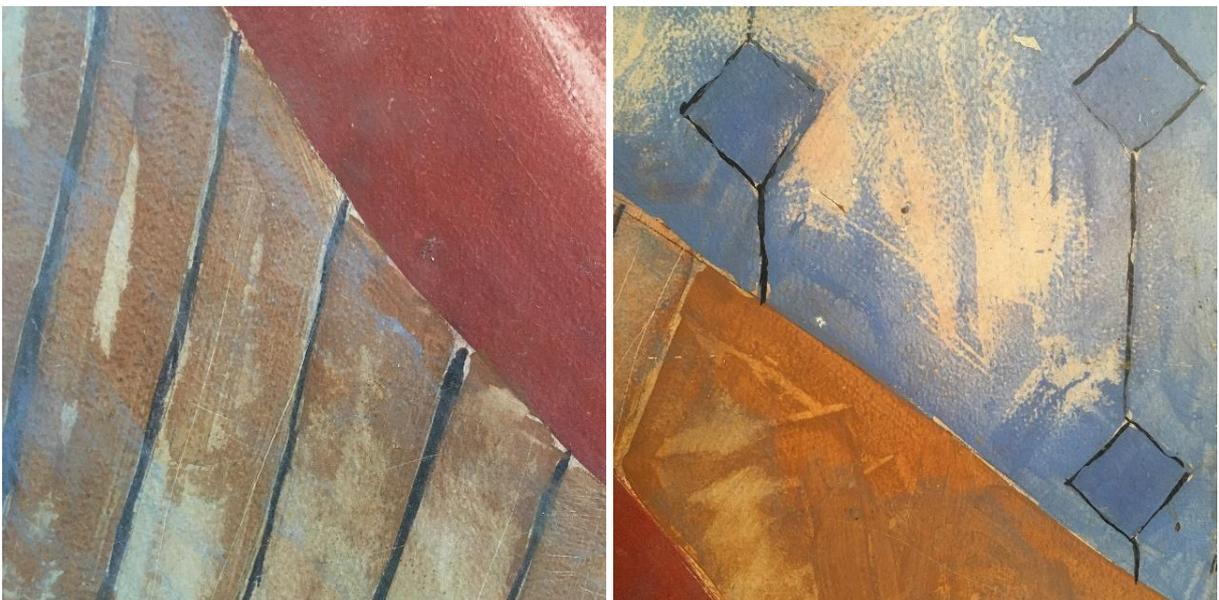
Já a disposição do prato, no quadro de Gaiad, parece não se adequar ao restante da composição, sensação semelhante à conferida pelo caldeirão de cobre pintado por Matisse em *Natureza-morta com magnólia* (Figura 28). A inquietação surge, em parte, da posição da mesa em que o prato está pousado, uma mesa pequena, aliás, em relação ao tamanho deste. Apesar de também representada como se vista do alto, a mesa aparece em posição oblíqua e distorcida, distanciando-se assim da perspectiva tradicional. Na pequena área sem listras ou faixas à direita da mesa, há uma borda lateral que, à maneira de Cézanne, não poderia ser vista a menos que a mesa fosse representada frontal ou lateralmente. Por outro lado, há

também a textura ornamental azul do fundo, pequenos losangos ligados por linhas – será um papel de parede ou um piso de azulejos?

Além da configuração dos objetos, as cores desempenham papel importante no efeito geral de *Prato vermelho com amoras*. Como indicou Gaiad, “O cromatismo conta muito no meu trabalho, desde o início” (GAIAD, 1996b, p. 8). As cores predominantes no quadro são o vermelho, o marrom e o azul. No contorno dos detalhes do piso, nas listras da mesa e nos cabinhos e manchinhas das amoras, o artista utilizou o preto. O vermelho é de tom médio e saturado, o marrom também é de tom médio, porém, dessaturado, o azul, é claro e saturado. O contraste entre o vermelho do primeiro plano e o azul do segundo plano, faz com que esses dois planos se aproximem, achatando a composição. Como consequência, todos os planos do quadro – frutas, prato, mesa e chão/parede – se unem em um único padrão decorativo.

Em termos de fatura (Figura 32), nota-se que a tinta é algo rala, deixando assim entrever, em certas áreas, o fundo claro do suporte. As pinceladas, bastante diluídas em água, são aparentes em muitos pontos e não seguem sempre a mesma direção. Toda a superfície da pintura apresenta arranhões, esfregaduras, raspagens. A tinta azul do fundo se mistura com a marrom e a vermelha, e parece ter sido aplicada por cima, principalmente na área marrom. A fatura de aparência rala é uma característica encontrada também na pintura de Matisse. *Natureza-morta: concha do mar em mármore preto* (Figura 27), por exemplo, exhibe camadas finas e quase transparentes de tinta. As pinceladas, livres e soltas, são bastante visíveis em meio às cores que, mesmo vivas, parecem tênues.

Figura 32 – Paulo Gaiad, *Prato vermelho com amoras*, 1991 (Detalhes)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

O quadro *Prato vermelho com amoras* parece se relacionar, a nosso ver, com outro trabalho de Gaiad, do mesmo ano, técnica e tamanho, intitulado *Porta amarela* (Figura 33). Nesse trabalho, notamos uma grande porta amarela. Ela é parcialmente contornada com tinta marrom. A fechadura com maçaneta, pintada com a mesma cor, é proporcionalmente pequena. No exterior, a paisagem é constituída de um piso de tábuas, laranja claro e marrom escuro, e de vegetação – plantas do tipo aérea/pendente, com ramos espiralados, na cor verde escura. Ao fundo, um verde mais claro e amarelado. Ao lado da porta-janela, encontramos o que parece ser uma parede de azulejos azuis, com um quadro, este semelhante ao desenho *Through the window II* (Figura 11), feito pelo artista no ano anterior. Em *Porta amarela*, assim como em *Natureza-morta: concha do mar em mármore preto*, de Matisse, os contornos em torno dos objetos e as áreas uniformes de cor reduzem o efeito tridimensional.

Figura 33 – Paulo Gaiad, *Porta amarela*, 1991, acrílica sobre Eucatex, 69.5 x 91.5 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Uma terceira pintura, que também parece se relacionar com *Prato vermelho com amoras*, ainda do ano de 1991, desta vez realizada sobre tela, é definida por Valter Carvalho (1992, p. 2) como “uma natureza-morta moderna, refinada, despreocupada” e “lírica”. A tela, intitulada *Toalha adamascada* (Figura 34) mostra um interior com parede cor-de-rosa e piso azul. No primeiro plano, à esquerda, vemos a borda de uma mesa marrom. Jogada sobre o tampo, uma espessa toalha de mesa que, a supor pelo título, segue o estilo de tecido denominado “Damasco”, isto é, um “tecido reversível, geralmente monocromo – damasco clássico – onde o motivo é revelado somente por diferença de textura ou brilho” (CUNHA, 2019, p. 460). A toalha está dobrada, de modo a tornar visíveis os dois lados, de cores diferentes.

Figura 34 – Paulo Gaiad, *Toalha adamascada*, 1991, acrílica sobre tela, 100 x 120 cm,  
Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Talvez *Prato vermelho com amoras*, *Porta amarela* e *Toalha adamascada* façam parte da série perdida que, conforme comentou Gaiad alguns anos depois (1996a, n.p), “poucas vezes eu mostrei, que são *Paisagens mortas*: mesas, cadeiras, portas, frutas”. E ainda nas palavras do artista, tal série “é Matisse descarado”. De todo modo, a construção da pintura por meio de um espaço decorativo, inspirado por Henri Matisse, não foi o único expediente a que Gaiad lançou mão quando elaborou sua produção artística em geral e, como me disponho a analisar neste trabalho, suas naturezas-mortas. Abordarei, a seguir, o procedimento da colagem e a inclusão da fotografia, bem como a alusão às *Vanitas*, subgênero específico da natureza-morta.

### 3 UMA SUPERFÍCIE SOBRE A QUAL OPERAR: GAIAD E A COLAGEM

No movimento de apreensão da tradição praticado por Paulo Gaiad, compareceram procedimentos modernos e contemporâneos, sendo um deles o procedimento da colagem. A inclusão de diversos materiais não convencionais na superfície dos trabalhos, – como papéis, jornais, embalagens ou objetos – pode ser considerado elemento importante na construção da poética do artista. Utilizada desde o início de sua trajetória artística, a colagem não deixou de integrar suas experimentações com os gêneros da paisagem e da natureza-morta, por exemplo. Assim, de início, procuro apresentar o uso da colagem por Gaiad, fornecendo exemplos das décadas de 1980, 1990 e 2000; em seguida, abordo brevemente a história do procedimento para, logo após, descrever e analisar mais detidamente uma pintura do artista, realizada em 1992.

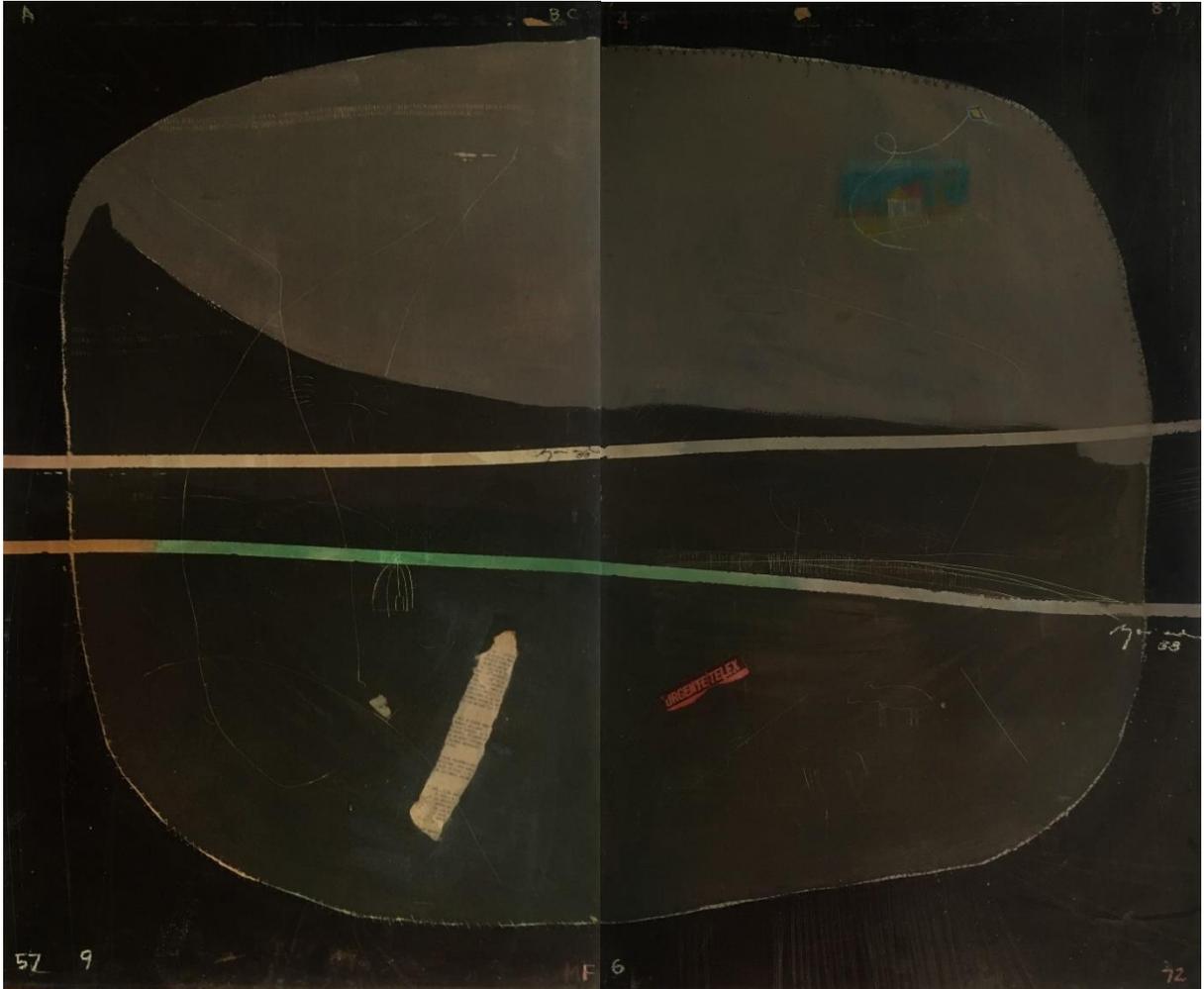
#### 3.1 COLAR, COLORIR, RISCAR E DESENHAR

Com frequência, Paulo Gaiad trabalhou o processo da memória, principal motivo de sua produção, por meio da mistura de referências, do mesmo modo que explorou materiais e suportes diversos. Como indicou o próprio artista,

eu uso tanta coisa que qualquer suporte funciona. Eu descobri que aço funciona, que a tela, que o papel, tudo. Qualquer colagem que eu faça, não afeta em nada. Se a tinta não funciona bem eu entro com colagem, entro com texto. É uma coisa tão de momento que eu não lembro de algum suporte que tenha me limitado. Porque é tão misturado a técnica. Eu formo a ideia do trabalho e aí começo a jogar a tinta e, se não dá naquele canto eu colo uma coisa. Em cima do jornal, por exemplo, sempre pega a tinta, né? Às vezes fica só o jornal. (GAIAD, 1996a, n.p)

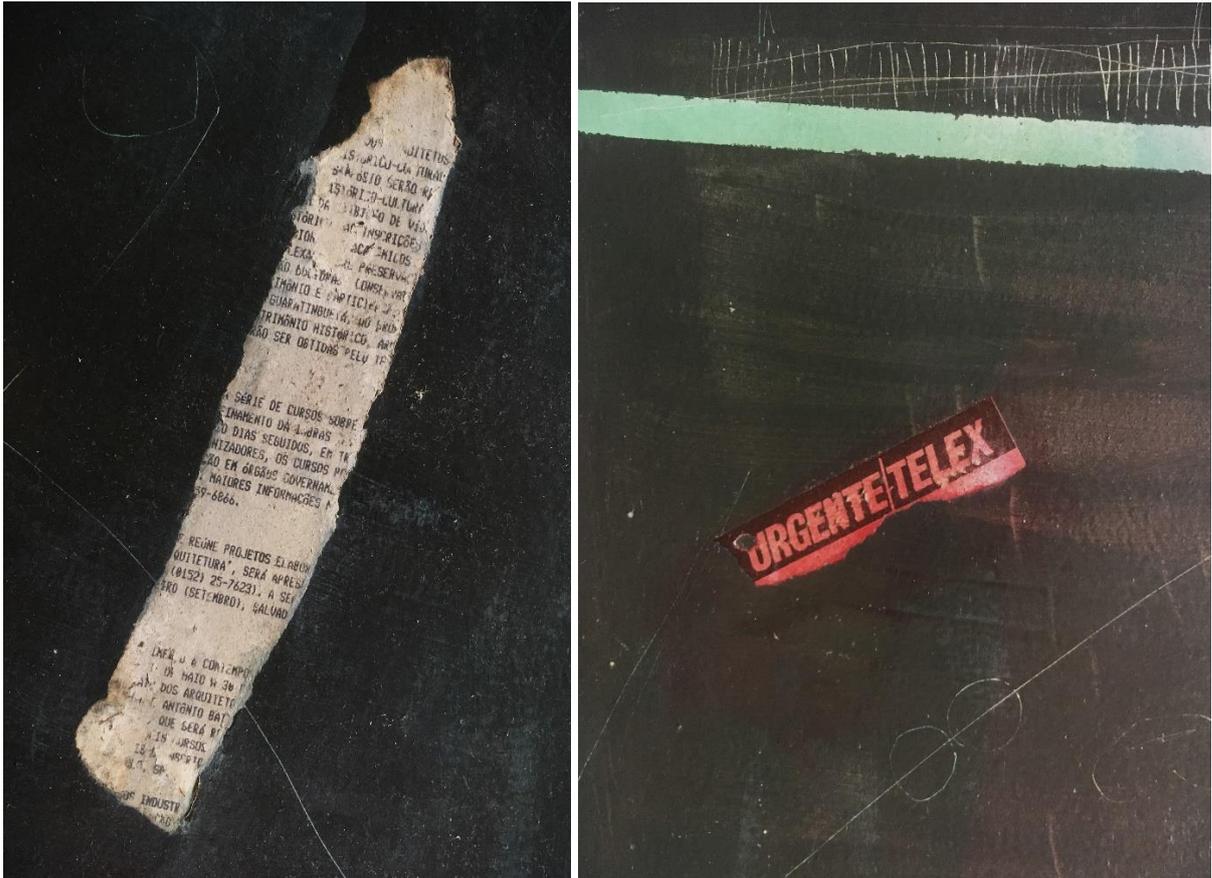
Da colagem, Gaiad tirou proveito desde muito cedo em sua trajetória artística. O procedimento comparece em sua produção já na década de 1980. Está presente, por exemplo, em dois dos quatro conjuntos – três dípticos e um tríptico – de acrílicas sobre Eucatex, de 91 x 55 cm cada, inscritas no XXI Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba, ocorrido em 1989. Em um dos dípticos, intitulado *Revedo o passado: cantata, 1º e 2º movimentos* (Figura 35), formas geometrizadas, cores sóbrias e rabiscos compõem o que talvez possa ser descrito como uma paisagem. Com um gesto tanto significativo quanto parcimonioso, o artista colou, em cada parte do conjunto, pequenas tiras de papel impresso com fragmentos de texto ou palavras (Figura 36).

Figura 35 – Paulo Gaiad, *Reverdo o passado: cantata, 1º e 2º movimentos* (díptico), 1988, acrílica, pastel e colagem sobre Eucatex, 91 x 110 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Figura 36 – Paulo Gaiad, *Reverdo o passado: cantata, 1º e 2º movimentos*, 1988 (Detalhes)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Já o tríptico (Figura 37), de título não identificado, é figurativamente mais explícito e mais vivo em relação às cores selecionadas. No primeiro plano desse trabalho, encontramos um varal, com três peças de roupa, que atravessa o quadro, horizontalmente, de uma moldura à outra. No fundo, um gramado alto, um céu sem nuvens e um muro. Arranhões no suporte simulam a textura da grama e desenharam no céu as formas distantes de uma pipa, três balões (Figura 38), um pássaro pequeno e um avião que reboca uma faixa. Algumas dessas formas são mais marcadas; outras, mais sutis. Textos em inglês, transcrições de cartas em português, frases, palavras soltas e um poema com feitiço de adivinha infantil cobrem todo o céu do módulo esquerdo, quase todo o muro (Figura 38) e uma área pequena do gramado.

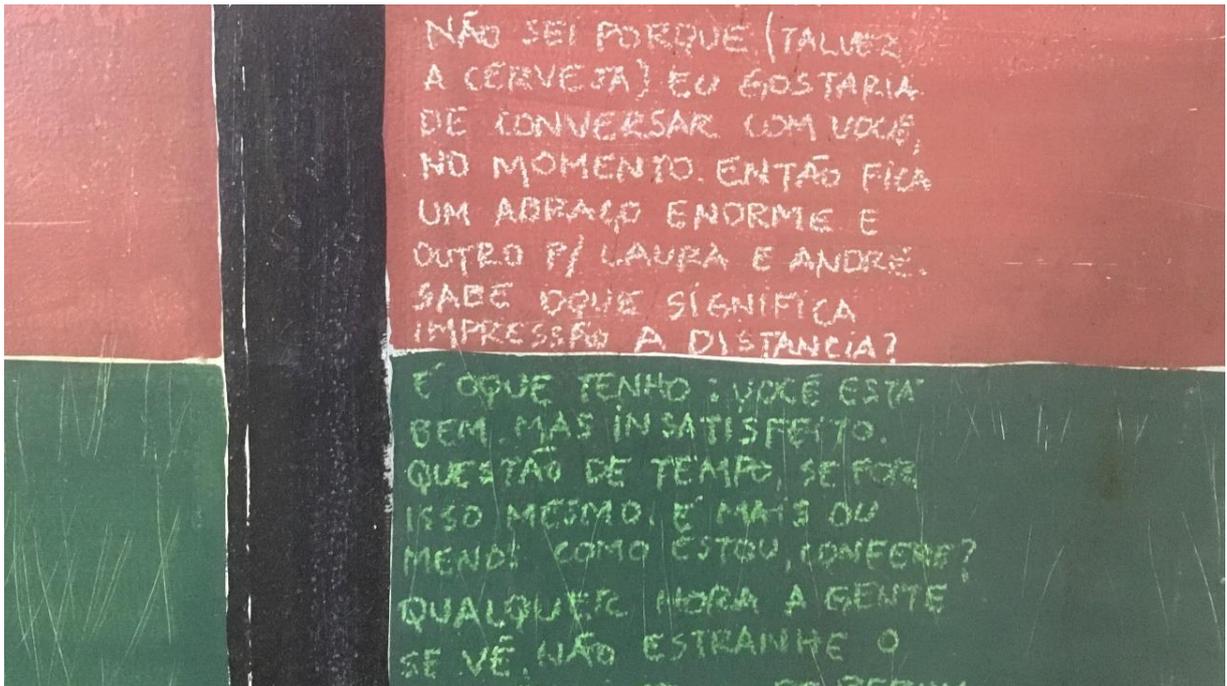
Figura 37 – Paulo Gaiad, *Sem título* (tríptico), 1988, acrílica, pastel e colagem sobre Eucatex, 91 x 165 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Figura 38 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1988 (Detalhes)





Fonte: Arquivo da autora (2022).

Sobre o azul, o artista colou um selo postal usado (Figura 39), proveniente da Indonésia, país natal de sua esposa Siu Hoa Lie Gaiad ou, como é mais conhecida, Laura Gaiad. Isolado e centralizado, o material estranho e estrangeiro perturba a coerência da pintura. Que quintal é esse? Onde se localiza? Aqui ou alhures? Como nos posteriores *Lençóis*, da série *Relato de uma viagem não realizada*, a colagem serve como promotora de uma narrativa construída, que oscila entre o sucedido e a recordação. Formalmente, a colagem também aponta para a planura do suporte, pista visual que é corroborada pelo uso da escrita.

Figura 39 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1988 (Detalhe)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Na década de 1990, Gaiad seguiu utilizando amplamente a colagem. Em outro trabalho sobre Eucatex, de 1994 (Figura 40), vemos duas figuras sobrepostas, uma azul e outra marrom. Híbridos, os seres reúnem traços humanos e animais. Em suas cabeças, encontram-se adereços semelhantes à coroas. Uma das figuras tem o globo terrestre na boca, enquanto a outra vomita uma terceira figura, azul, parecida com um pássaro. Em pelo menos outros quatro trabalhos de mesmo ano, tamanho e técnica, figuras enigmáticas do mesmo feitio aparecem.

Figura 40 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1994, técnica mista sobre Eucatex, 55 x 39 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2021).

As camadas da obra, nas quais se interpõem a pintura e o desenho, a escrita e a colagem de jornal, revelam as diferentes ações sobre o suporte. Como indicou o artista, “é bem esse processo: colar, colorir, riscar e desenhar” (PAULO..., 2006-07, online). Provavelmente, o artista primeiro pintou o Eucatex com um fundo de cores dessaturadas. Depois, com o lápis, traçou o desenho das figuras e escreveu frases, concentrando-se mais na parte superior. Em um fragmento vertical inteligível acima e à esquerda, lê-se o trecho “partir para a brincadeira”. Comentando o uso da escrita, dois anos depois, Gaiad disse:

Quando eu começo a trabalhar, pintar, recortar, eu começo a usar o texto como pintura mesmo. Então, é um texto que eu vou usando também como textura. Tem também a questão do texto em si, mas não é feito pra entender. Tem coisas aí muito pessoais, muito pessoais mesmo. [...] eu faço a nanquim com pena e outras vezes a lápis. (GAIAD, 1996a, n.p)

Este parece ser um dos trabalhos em que Gaiad usou o texto como textura. Após uma terceira ação, a de preencher com cor as figuras, o artista colou, próximo a elas, recortes de jornal. As linhas, grifos e manchas de tinta aplicadas nesses fragmentos reforçam a visualidade áspera e irregular produzida pelo jornal rasgado. Nesse caso específico, o texto em si, para usar as palavras do artista, também acaba por intensificar a sensação dessa textura. Legíveis, a maioria dos fragmentos pertencia possivelmente a uma matéria de denúncia ou política, contendo as expressões “abuso sexual [infantil]”, “estupro”, “África”, “escravatura” e “quotas de negros”, entre outras.

Um dos fragmentos – o que pende como uma gravata da cintura da figura da esquerda – foi retirado de uma entrevista com o pintor gaúcho Iberê Camargo (1914-1994), “[...] não foi uma coisa que eu tenha inventado gratuitamente, porque tudo que eu faço tem uma ligação com a realidade”, responde o pintor a alguma pergunta não identificável no fragmento. Na colagem enigmática de Gaiad, resta ao espectador o exercício de imaginar o que é invenção e o que é realidade.

Menos obscura, *Solidão com guaraná* (Figura 41), da década posterior, alia a colagem ao uso da fotografia. A imagem de uma paisagem holandesa, impressa em partes e colada na tela, recebe intervenções em pintura e a sobreposição de um rótulo de refrigerante. Replicado em pinceladas no espaço do céu, o rótulo impregna-se na vista forasteira como um sinal de memória e saudade: à época, Gaiad visitava Amsterdã (GAIAD, 2007c). Junto às manchas e escorridos de tinta na área inferior, a colagem do rótulo reafirma o caráter bidimensional da obra.

Figura 41 – Paulo Gaiad, *Solidão com guaraná*, 2006, acrílica e colagem sobre tela, 100 x 100 cm, coleção particular



Fonte: LIMA, F. (2010).

Em *Solidão com guaraná* é possível encontrar afinidades com os procedimentos de Robert Rauschenberg e dos artistas da arte pop, procedimentos esses que serão discutidos no próximo subcapítulo. O contraste entre as pinceladas, os escorridos e o rótulo de guaraná produz uma ruptura na atmosfera romântica e sublime da paisagem. O olhar que percorre o horizonte, no dramático encontro do mar com o céu, a silhueta da costa ao fundo, e a enorme nuvem branca, é imediatamente tragado pela cor verde tão característica da marca de guaraná e pela textura completamente diferente, mecânica, da superfície do rótulo.

Mais um trabalho, dentre muitos, no qual Gaiad empregou o procedimento da colagem é um interior com natureza-morta, sem título, realizado em 1992. Contudo, antes de descrever e analisar em detalhes essa pintura, pretendo discorrer de maneira breve sobre a constituição da colagem na pintura moderna e a sua posterior generalização na arte contemporânea, visto que o artista catarinense participou, a seu modo, dessa dinâmica de expansão do procedimento.

### 3.2 A NATUREZA-MORTA E A GENERALIZAÇÃO DA COLAGEM

Quando Pablo Picasso e Georges Braque descobriram a técnica da colagem, por volta de 1912, promoveram um desvio importante na já revolucionária arte cubista. O cubismo, que, pode-se dizer, tivera seu ponto de partida com as *Demoiselles d' Avignon*, de Picasso, em 1906, já estava plenamente desenvolvido em 1910. Picasso e Braque, seus principais representantes, influenciados pela violação dos sistemas ilusionistas tradicionais das composições de Cézanne e pela fragmentação e estilização observadas na escultura negra africana, já então pintavam obras de formas completamente desconstruídas, na fase que foi chamada de “analítica” (GOLDING, 2000). Nesse momento, a investigação dos dois artistas estava voltada para a busca de uma pintura que, a despeito de ser figurativa e representacional, evidenciasse sua qualidade planar. Na visão de Clement Greenberg,

eles estavam mais essencialmente preocupados, em seu cubismo e através dele, em obter resultados esculturais por meios estritamente não-esculturais: ou seja, em descobrir para cada aspecto da visão tridimensional um equivalente explicitamente bidimensional, independentemente de quanto a verossimilhança sofreria neste processo. A pintura precisava proclamar – e não fingir negá-lo – o fato físico de que ela era plana, ainda que ao mesmo tempo tivesse de superar esta planaridade proclamada como um fato estético e continuar a relatar a natureza. (GREENBERG, 1996, p. 85)

Embora temas diversos, como a paisagem, tenham sido explorados, a natureza-morta foi o gênero favorito para essa investigação. Estável e flexível, o gênero emprestou aos cubistas seus elementos mais tradicionais, e também incorporou os motivos modernos de uma vida menos privada e mais pública, como os objetos de cafés e bistrôs, tais como acessórios para fumantes, copos e garrafas de bebidas alcoólicas e jornais (ROWELL, 1997). Na maioria dos casos, porém, esses objetos estão tão decompostos, que mal são reconhecíveis. Embora ainda haja luz e sombra, esses recursos pouco definem o seu volume, e a paleta de cores do cubismo analítico, austera e praticamente monocromática, fornece poucas pistas.

Em *Natureza-morta com garrafa* (Figura 42), de Braque, identificamos a garrafa como o elemento mais evidente, no centro do quadro. Logo atrás e à direita desta, está o que parece ser uma taça; embaixo e à esquerda, outros objetos são sugeridos. As linhas que formam os objetos nem sempre se fecham, isto é, os contornos são interrompidos em muitos pontos, fazendo com que o fundo se misture e se confunda com esses objetos, fundindo os cheios e os vazios em uma abstração quase integral. As pinceladas curtas em tons de cinza, ocre e castanho, contribuem para o aspecto facetado dos objetos representados.

Figura 42 – Georges Braque, *Natureza-morta com garrafa*, 1910-1911, óleo sobre tela, 55 x 46 cm, Musée Picasso, Paris



Fonte: Musée Picasso (2022).

Em algum momento entre 1911 e 1912, os dois pintores adotaram a técnica da colagem. Primeiramente, o que afixaram nos trabalhos foram pedaços de papel, e essa forma particular de colagem foi chamada de *papier collé*. O primeiro *papier collé* foi possivelmente *Prato de frutas e copo*, realizado por Braque no outono de 1912 (GREENBERG, 1996). Para compor esta natureza-morta, Braque recortou e colou três tiras de um papel de parede que

simulava a textura de madeira. A adição dessa textura falsa, impressa mecanicamente, inaugurou uma nova fase na investigação cubista, a chamada “sintética”. Esses fragmentos do mundo real, acrescentados ao mundo fictício da imagem, desafiaram o que a pintura vinha fazendo há centenas de anos, colocando em xeque o papel da tinta e da habilidade do artista na criação da ilusão de realidade.

Em outra colagem do mesmo ano (Figura 43), Picasso utilizou outro material industrial, um pedaço de oleado, isto é, um tecido de algodão recoberto de verniz que, nesse caso, foi impresso com um padrão que simula a palha com a qual se tecem os assentos ou encostos de certos tipos de cadeira. Na pequena tela oval, o artista brincou com o espaço e o ilusionismo. No centro da composição, observamos o que parece ser a representação de uma taça de vidro: o corpo, a haste e a base arredondada. À direita, o cabo e a lâmina de uma faca, sobre uma rodela de limão e um guardanapo. À esquerda, sob um cachimbo fragmentado, em que o cabo aparece desconectado da cabeça, um retângulo inclinado com as letras J, O e U pintadas.

Figura 43 – Pablo Picasso, *Natureza-morta com cadeira de palha*, 1912, óleo e oleado sobre tela emoldurada com corda, 29 x 37 cm, Musée Picasso, Paris



Fonte: Musée Picasso (2022).

Os caracteres, além de evidenciar a superfície da tela, destruindo a ilusão de profundidade, abrem para mais de uma possibilidade de interpretação. A inscrição tanto remete à palavra francesa para jornal, “*journal*”, como a “*jouer*” ou “*joue*”, jogar ou brincar. A cadeira de palha a que o título se refere parece estar representada em um ângulo do tipo *plongée* absoluto, de cima para baixo, sendo que o que é visto é o assento, por sob o “tampo” de vidro da mesa, que seria a própria tela, sensação reforçada pela corda que serve de moldura. Sobre esse “vidro”, no entanto, há manchas que representam a sombra dos objetos, como as pinceladas diagonais na base da taça.

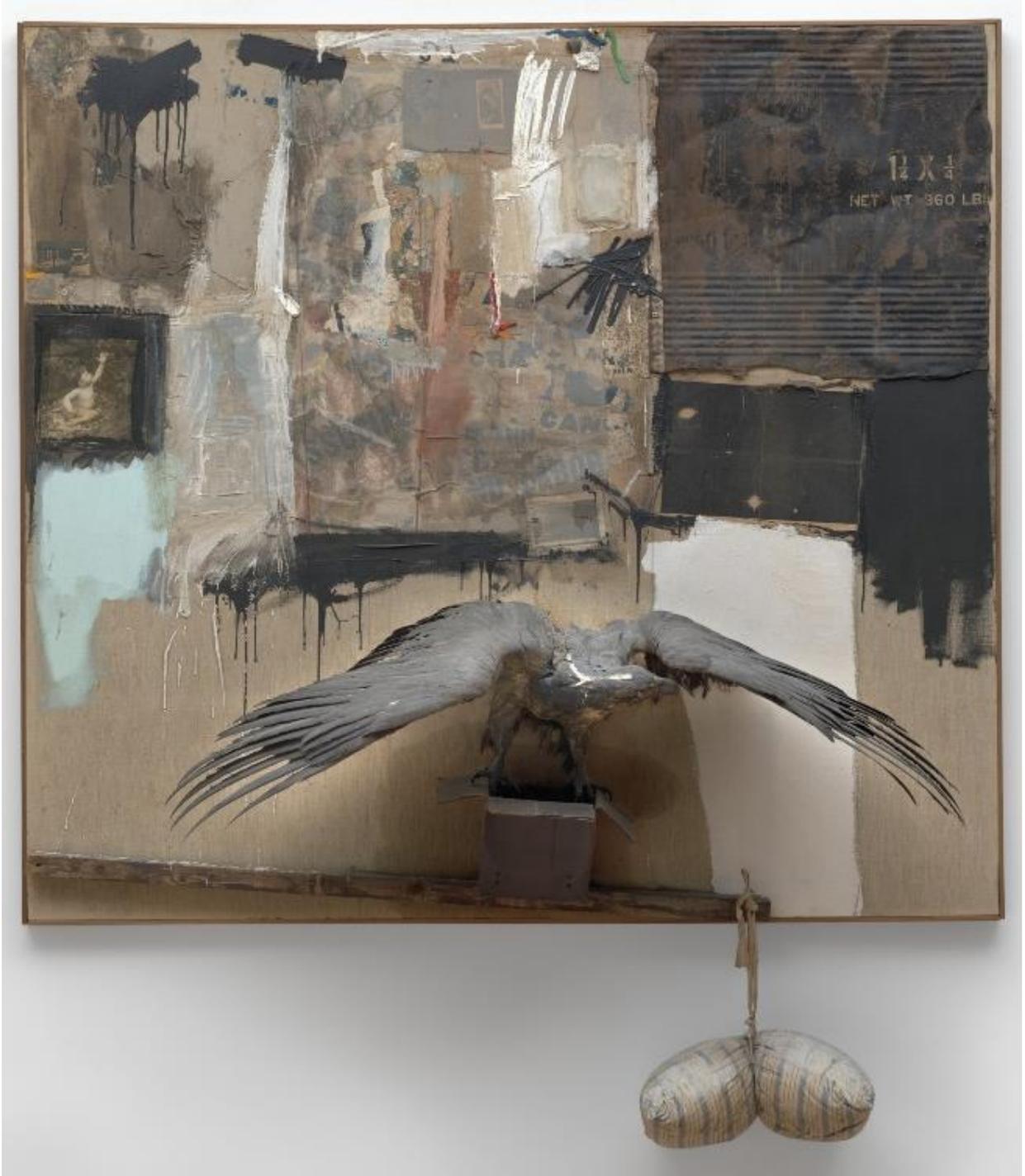
Na sua *Natureza-morta com cadeira de palha*, Picasso parece brincar com a ideia da pintura como uma janela para o mundo<sup>5</sup>, central para a arte ocidental desde a Renascença.

<sup>5</sup> Teorização proposta e desenvolvida pelo italiano Leon Battista Alberti (1404-1472) no tratado *Da Pintura*, redigido primeiro em latim, em 1434, e traduzido em língua vernácula no ano seguinte: “Até aqui falamos tudo que diz respeito à força da visão e que diz respeito à intersecção. Mas, como ao pintor não só é bom conhecer o que é intersecção como também convém saber fazê-la, disso falarei agora. Aqui, deixadas de lado outras coisas, direi apenas o que faço quando pinto. Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado, e aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura” (ALBERTI, 2014, p. 88).

Nessa compreensão do espaço, a cena é presumida a partir de um observador parado; tudo é representado a partir de um único ponto de vista, e com a profundidade inerente a essa mirada. Já a concepção de espaço de Picasso, distanciada do naturalismo e da perspectiva tradicional, apresenta-se menos como um vidro transparente de janela, através do qual o olhar atravessa em direção à cena, e mais como um “anteparo”, uma superfície turva e opaca, que barra o olhar. Conforme Alberto Tassinari (2001, pp. 29-30), “o pintor moderno pinta sobre tal anteparo, enquanto o pintor naturalista camufla a opacidade inicial da superfície pictórica em um plano transparente.”

Nessa “formulação do espaço moderno” (TASSINARI, 2001, p. 38), a colagem se configurou como um passo definitivo, e trouxe implicações profundas para a pintura posterior. A partir da década de 1950, a pintura de artistas como o norte-americano Robert Rauschenberg já não carrega qualquer resquício perspectivo ou naturalista. O fato tem menos a ver com figuração, abstração ou tema, do que com a concepção do espaço da pintura como um anteparo sobre o qual trabalhar (TASSINARI, 2001). Em *Desfiladeiro* (Figura 44), por exemplo, o que se apresenta está longe de ser a visão de uma cena através uma janela aberta; Rauschenberg toma a tela como uma superfície dura sobre a qual operar, fazer coisas.

Figura 44 - Robert Rauschenberg, *Desfiladeiro*, 1959, óleo, lápis, papel, metal, fotografia, tecido, madeira, tela, botões, espelho, águia taxidermizada, papelão, travesseiro, tubo de pintura e outros materiais, 207.6 x 177.8 x 61 cm, The Museum of Modern Art, Nova York



Fonte: The Museum of Modern Art (2022).

Na metade superior, o artista afixou materiais heterogêneos como um colarinho e um punho de camisa, um tambor de lata aberto, um tubo de tinta vazio, uma fotografia, imagens e tipografias diversas impressas, e os cobriu com tinta aplicada de diferentes modos e texturas. Na parte inferior, menos caótica, pousou uma águia empalhada em uma caixa de papelão, arriscadamente equilibrada sobre um pedaço de madeira inclinado, que traz na ponta um travesseiro suspenso por uma tira de tecido. Nessa obra, não é permitido ao olhar o

atravessamento ilusório, antes, ele aterrissa sobre a superfície e aí mesmo para, passando de um elemento ou procedimento para outro.

A noção de anteparo proposta por Tassinari está em consonância com a de “plano do quadro de tipo *flatbed*” do crítico e historiador da arte Leo Steinberg. Para Steinberg (2008, p. 117), o trabalho de Robert Rauschenberg, marcou a emergência do “plano do quadro do tipo *flatbed*”, superfície com disponibilidade suficiente para receber uma grande quantidade de imagens e artefatos culturais. De acordo com Steinberg:

O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais. (STEINBERG, 2008, p. 117)

O procedimento da colagem cubista, levado ao extremo por artistas como Rauschenberg, abriu caminho para artistas da década posterior, como Tom Wesselmann (1931-2004). Wesselmann produziu muitos trabalhos em que se apropriou do gênero da natureza-morta, utilizando-se da técnica da colagem. Na grande prancha intitulada *Natureza morta #30* (Figura 45), por exemplo, o artista representou o espaço doméstico de uma cozinha, combinando à pintura materiais diversos como imagens impressas retiradas de revistas e anúncios de supermercado, metal, uma porta de geladeira, réplicas de garrafas de refrigerante e flores de plástico, e uma reprodução emoldurada e envidraçada do óleo *Mulher Sentada* (1927) de Picasso. Nessa obra, o artista citou a natureza-morta de modo irônico. Aludindo às pinturas clássicas do gênero, que evocavam a abundância material e o talento do artista, Wesselmann apresenta um retrato do ideal americano de vida próspera nos anos 1960, ao mesmo tempo em que questiona a manualidade supostamente irrepetível da pintura, agregando a ela imagens e objetos industriais reais.

Figura 45 – Tom Wesselmann, *Natureza-morta #30*, 1963, óleo, esmalte e acrílica sobre prancha, com colagem de anúncios impressos, flores de plástico, porta de geladeira, réplicas de plástico de garrafas 7-Up, reprodução a cores envidraçada e emoldurada e metal estampado, 122 x 167.5 x 10 cm, The Museum of Modern Art, Nova York



Fonte: The Museum of Modern Art (2022).

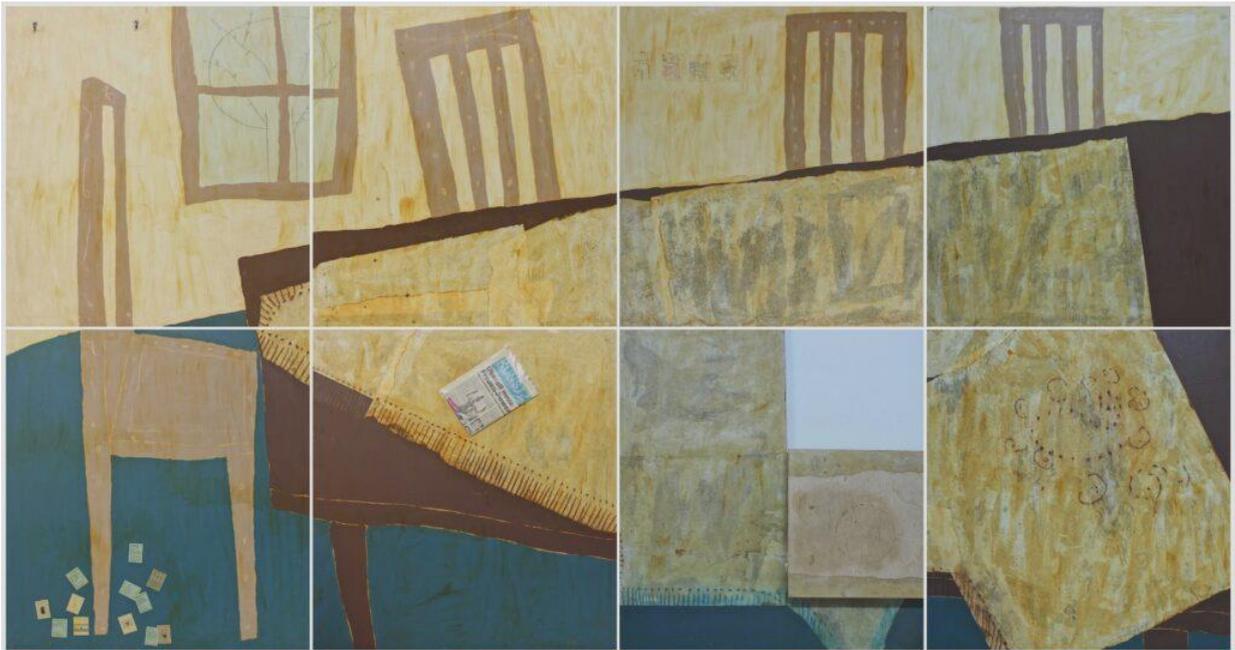
Ao levar elementos do mundo real para dentro da moldura, Braque e Picasso revolucionaram a pintura, possibilitando que o espaço pictórico e o espaço do mundo cotidiano se misturassem. Até aquele momento da história, uma coisa era a pintura, outra era o mundo e seus objetos reais. Mas o espaço pictórico moderno não permaneceu limitado, como o renascentista, e a lógica da colagem cubista se generalizou e alcançou a arte contemporânea. Um exemplo de tal generalização é o trabalho *Sem título* de Paulo Gaia, que examinaremos mais detidamente a seguir.

### 3.3 SEM TÍTULO: SEMPRE MISTURANDO

Em 1992, Gaia realizou uma pintura constituída de oito módulos de madeira que, juntos, formam um grande painel de aproximadamente 2 metros de altura por 3.70 metros de largura (Figura 46). O trabalho mostra uma mesa, cercada por quatro cadeiras, em um interior com janela. Aparentemente, Gaia concebeu cada parte de modo independente, simultânea ou separadamente, imaginando a cena final sem maiores preocupações com a coerência do

espaço representado. Em alguns pontos de junção dos módulos, os contornos não correspondem e as cores diferem em tonalidade e saturação. No entanto, a imagem formada pode ser reconhecida como uma pintura de interior com uma natureza-morta.

Figura 46 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992, técnica mista sobre madeira, 196 x 368 cm (oito módulos de 98 x 92 cm cada), Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Os objetos representados, à maneira de Cézanne, apresentam acentuados desvios de configuração. A mesa, mais escura que as cadeiras, por exemplo, projeta-se estranhamente para frente; não fossem os indícios de profundidade fornecidos pela janela e pela linha divisória do chão, a mesa pareceria apenas um painel vertical. Nesse sentido, a toalha que cobre a mesa parece um grande papel colado no referido painel. E, de fato, ela é. Para representar a toalha, Gaiad colou folhas de papel filtro sobre o suporte de madeira já pintado, modelando-as e sobrepondo-as em pedaços maiores e menores. Depois, franjou e ornamentou o “tecido” da toalha com traços, espirais, círculos, pontinhos e outras formas, feitas com giz pastel azul ou marrom, expediente que também empregou para adornar as cadeiras (Figura 47). Consequências do fazer do artista também povoam a superfície da toalha: manchas, veladuras, bolhas, amassamentos, pequenos detritos aderidos e acúmulos de cola, tinta e verniz.

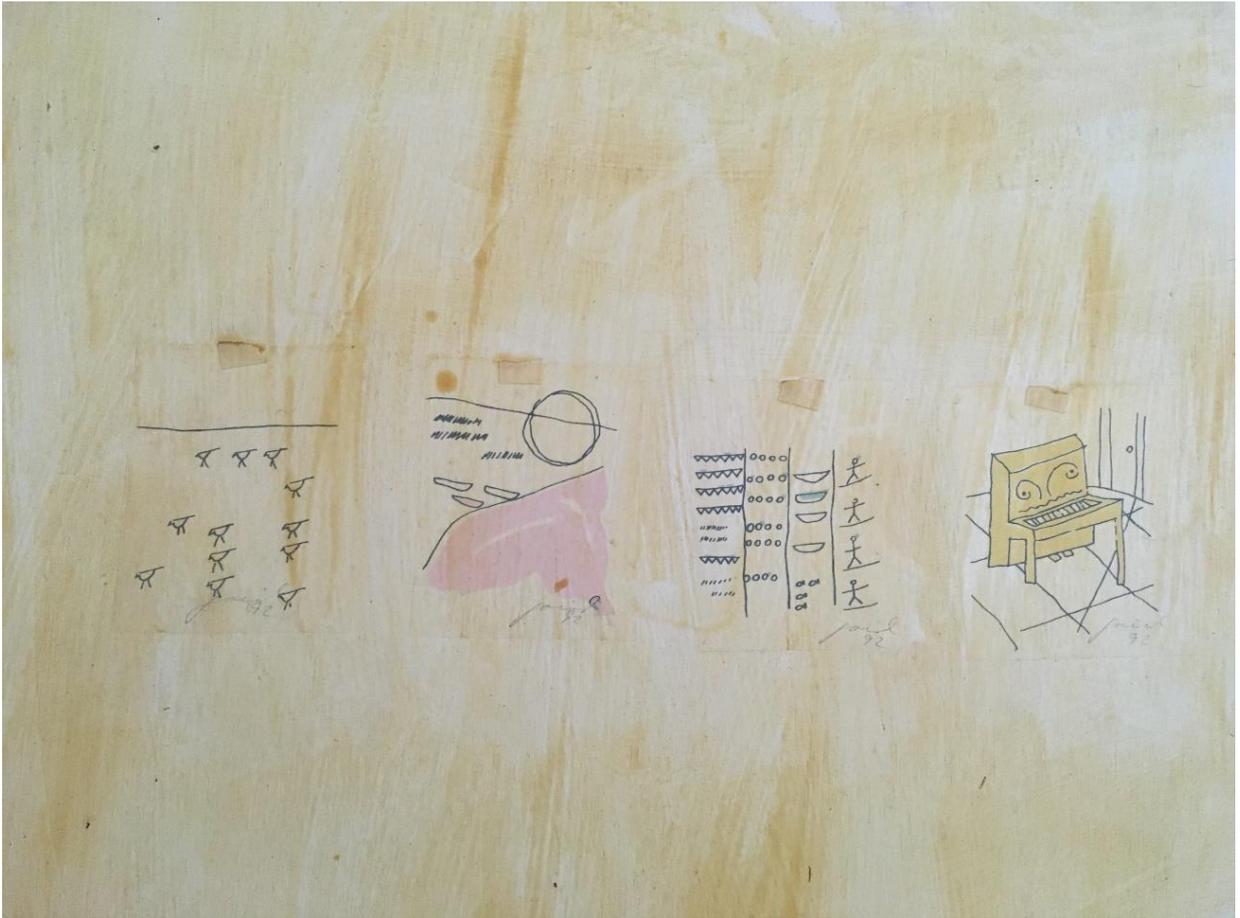
Figura 47 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992 (Detalhes)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

A colagem de papéis não ocorreu somente na área da mesa. Enfeitando a parede da sala, entre os dois primeiros espaldares de cadeira ao fundo, Gaiad perfilou quatro gravuras sobre papel vegetal, de 8 x 6 cm, de sua autoria (Figura 48). Feitas em série e assinadas a lápis, as pequenas gravuras acompanhavam os convites para a exposição individual *39 páginas de uma vida e outras obras*, ocorrida em 1992 no CIC, em Florianópolis. Segundo o artista (1996a, n.p), “isso aqui são gravuras [...] que eu coleí na tela. É a gravura que depois continua em pintura. Então, tem gravura no meio, depois continua com desenho na tela, com pintura. Eu fico sempre misturando”, procedimento que adotou também em outros trabalhos.

Figura 48 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992 (Detalhe)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

E, como que caídos ou jogados no chão, próximos a um pé da primeira cadeira, Gaiad colou 12 pequenos recortes de jornal, reproduções das capas de seis livros e suas sinopses: quatro livros sobre artes visuais, compilações das obras de Gottfried Honegger (1917-2016), Eduardo Chillida (1924-2002), Heinz Gappmayr (1925-2010) e Lore Bert (1936-), e dois de história da arte, um editado por Ingrid Mössinger (1940-) e o outro escrito por Peter Assmann (1963-) (Figura 49). É difícil estabelecer, com os dados à nossa disposição, o porquê da escolha desses artistas e historiadores da arte específicos, mas cabe aqui ressaltar que a utilização de recortes relacionados às artes visuais é uma constante na produção artística de Gaiad.

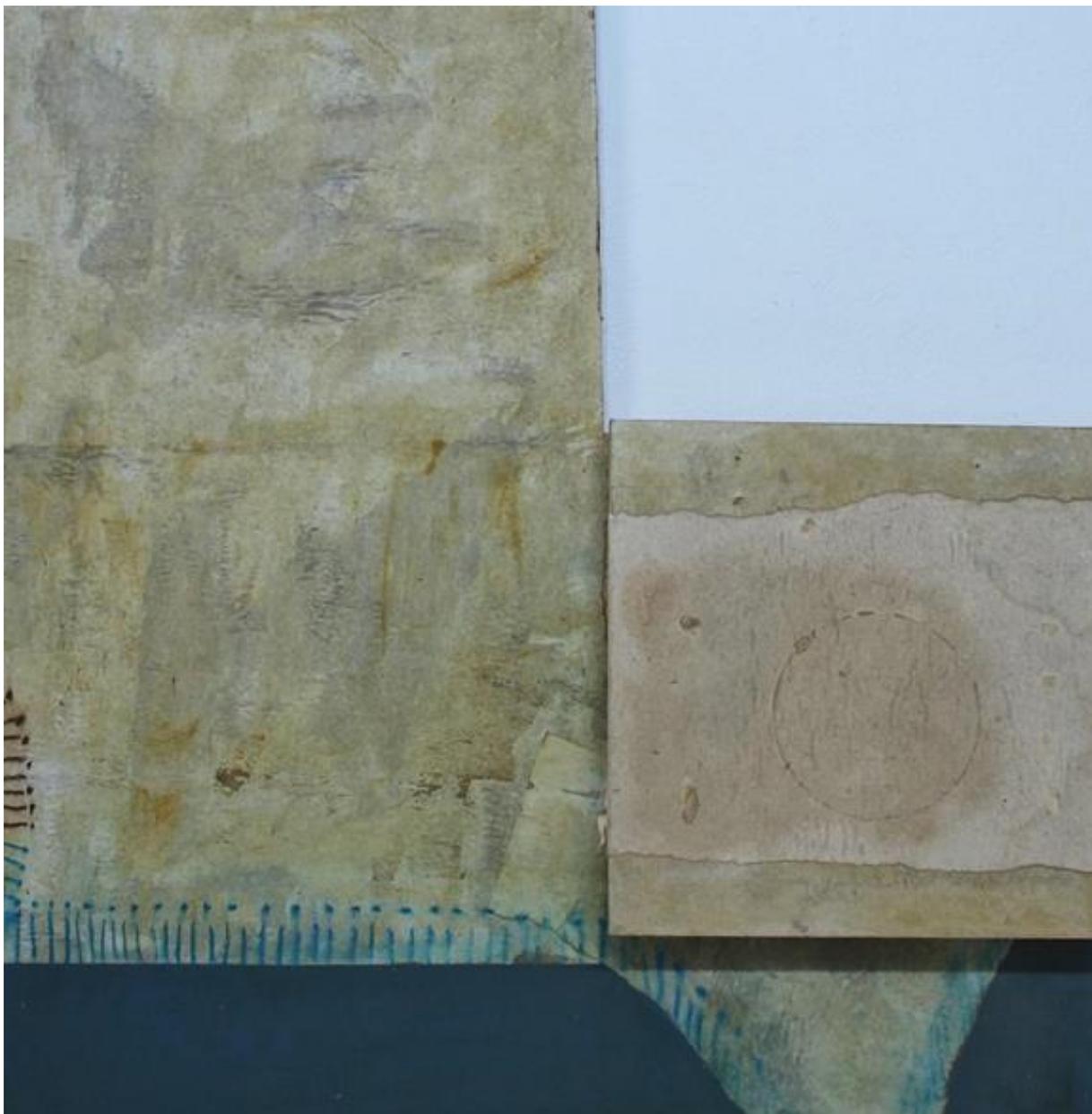
Figura 49 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992 (Detalhe)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

A colagem, nessa pintura, incluiu outros materiais além do papel. Aproximando-se da lógica da colagem generalizada observada em artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, Gaiad incorporou objetos ao trabalho. Em uma seção do sexto módulo (Figura 50), no centro da grande mesa, encontramos o objeto mais inusitado, um pedaço do próprio suporte, um quadrado cortado e fixado logo abaixo com o auxílio de peças de metal semelhantes a mãos francesas entortadas. Essa porção de suporte trazida à cena pelo artista oculta uma parte já pintada da própria cena e, apesar de estar revestida com o mesmo papel filtro que faz as vezes de toalha, não recebeu o mesmo tratamento. Menos trabalhada, a peça contém uma marca circular e alguns respingos, talvez resquícios de alguma lata ou recipiente que esteve pousado ali. O círculo impresso neste alçapão aberto na pintura se comunica com outro círculo, dessa vez traçado à lápis, que aparece na representação de uma árvore vista através da janela mais acima, em uma paisagem levemente esverdeada (Figura 51).

Figura 50 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992 (Detalhe)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Figura 51 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992 (Detalhes)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Entrevistado em agosto de 2002 por Sandra Makowiecky (2009), Gaiad demonstrou conhecer o trabalho de Rauschenberg quando mencionou a obra *Mercado negro* (Figura 52)<sup>6</sup>, uma *combine painting* pertencente ao Museu Ludwig, em Colônia. Quando foi exibida pela primeira vez, em 1961, *Mercado negro* era uma obra interativa. Os espectadores eram convidados a levar, de uma mala atada à pintura por meio de uma corda, um dos objetos deixados ali pelo artista, com a condição de depositar algum outro objeto pertencente a eles: assim, artista e público mantinham em movimento o mercado clandestino indicado pelo título (BLACK..., 2014). Gaiad provavelmente viu *Mercado negro* durante uma de suas viagens à Alemanha na década de 1990, quem sabe tomando-a como inspiração para seus posteriores *Receptáculos da memória*.

Figura 52 – Robert Rauschenberg, *Mercado negro*, 1961, óleo, aquarela, grafite, papel, tecido, jornal, papel impresso, reproduções impressas, madeira, metal, estanho e quatro pranchetas de metal sobre tela com corda, carimbo de borracha, almofada de tinta e diversos objetos em valise de madeira, dados e tomados aleatoriamente pelos espectadores, 125.7 x 149.9 x 10.2 cm, profundidade variável, Museum Ludwig, Colônia

<sup>6</sup> Na entrevista, Gaiad também mencionou obras de Paul Klee (1879-1940), Edward Hopper (1882-1967), Marc Chagall (1887-1985), Paul Delvaux (1897-1994), e Anselm Kiefer. Cf. Makowiecky (2009).



Fonte: Museum Ludwig (2022).

A pintura de Gaiad, embora mais figurativa e menos planar que a pintura de Rauschenberg, também exhibe uma superfície passível de acolher diversos materiais e operações que, em conformidade com as noções de plano *flatbed* e anteparo, propostas respectivamente por Steinberg e Tassinari, pode ser associada àquele último. O pesquisador

Paulo Roberto de Oliveira Reis (2009, p. 155), analisando a obra de Gaiad mais de uma década depois, observou que, na produção do artista, a pintura não é “construída projetivamente como janela renascentista, mas como arquivo ou receptáculo, plano de intertextualidades para imagens, matérias, sensações e emaranhados de sinais.” Gaiad pintou, cortou, separou em partes, perfurou, fixou objetos, colou papéis e manchou o trabalho, tomando-o, ao inverso da ideia de interior que a cena representa – de modo decorativo, como Matisse, aliás – como um *exterior* concreto e palpável, cuja dureza do suporte não é negada, mas reconhecida e aproveitada.

Na parede próxima à janela, no canto superior esquerdo do primeiro módulo, por exemplo, Gaiad fixou duas outras peças de metal, agora aparentes: ganchos do tipo que servem para pendurar roupas e chapéus (Figura 53). Talvez Gaiad os tenha usado para manter pendente algum outro objeto, hoje perdido, ou talvez pretendesse incorporá-lo mais tarde, como fez no caso do jornal envolto em plástico, acrescentado ao quarto módulo ao menos cinco anos depois. Tanto no caso dos ganchos quanto do jornal, além de estabelecer relações com a prática de Rauschenberg, podemos mencionar as operações de Picasso, particularmente aquelas presentes em *Natureza-morta com cadeira de palha*, visto que, como o artista espanhol, Gaiad parece estabelecer um jogo entre literalidade e ilusionismo, ou seja, um jogo entre a concepção de pintura como anteparo e a concepção de pintura como janela.

Figura 53 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992 (Detalhes)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Com a adição do jornal, o quarto módulo (Figura 54) passou a figurar, individualmente, como uma natureza-morta. Essa natureza-morta remete às naturezas-mortas cubistas, nas quais o jornal, um elemento frequente, figura tanto como elemento iconográfico quanto como material. Em um desses trabalhos modernos (Figura 55), um *papier collé* de 1913, vemos uma mesa, um violão, uma taça e uma garrafa. Para compor as formas dos objetos, além de utilizar papéis diversos, Picasso recortou e colou dois fragmentos de jornal. Um dos fragmentos de jornal foi recortado de modo a preservar o cabeçalho, produzindo assim, além do efeito de textura, a sensação do objeto. É possível reconhecer a publicação como um exemplar do jornal francês *Le Figaro*. A data, ainda visível, é de maio de 1883, isto é, o jornal é 30 anos mais velho que a colagem.

Figura 54 – Paulo Gaiad, *Sem título*, 1992 (Detalhe)



Fonte: Arquivo da autora (2021).

Figura 55 – Pablo Picasso, *Garrafa de Vieux Marc, taça, violão e jornal*, 1913, papéis impressos, lápis e tinta sobre papel, 46.7 x 62.5 cm, Tate, Londres



Fonte: Tate (2022).

O jornal escolhido e adicionado por Paulo Gaiad, cinco anos após a conclusão do trabalho, aparenta guardar um significado especial. Largado displicentemente na mesa, remete à situação em que um potencial cliente ou conviva se informará das notícias enquanto aguarda ou digere uma refeição. O conteúdo do jornal enquanto objeto real, no entanto, pode oferecer outras interpretações. Datado de novembro de 1997, o jornal, em alemão, é uma edição do *Kunstzeitung* (Jornal de Arte, em tradução livre), publicação de arte mensal financiada por anúncios e distribuída gratuitamente, editada desde 1996, em Berlim, por Gabriele Lindinger e Karlheinz Schmid (LINDINGER; SCHMID, c2022). A manchete é *Überall neue Frauen-Power: Das unterdrückte Talent hat Oberwasser*, em tradução nossa, “Em todos os lugares, o novo Poder das Mulheres: a vez do talento suprimido”. No corpo visível do texto, é possível ler menções a artistas como Hannah Höch (1889-1978), Louise Bourgeois (1911-2010), Hanne Darboven (1941-2009), Marina Abramović (1946-), Jenny Holzer (1950-), Rosemarie Trockel (1952-), Cindy Sherman (1954-), Pipilotti Rist (1962-) e Rachel Whiteread (1963-).

Difícil não fazer associações com as questões de gênero que, ultrapassando a cultura, muitas vezes transparecem nas artes. Para Norman Bryson (1990), a mesa, cenário da

natureza-morta, costuma ser o centro do espaço doméstico. A gestão desse espaço, pelo menos na cultura holandesa do século XVII, era considerado um dever feminino e não masculino, e as naturezas-mortas refletem essa assimetria. A recusa ou incapacidade do homem de se conectar ao espaço da mulher é sinalizada, por exemplo, pela iconografia das mesas em desordem, com seus relógios, documentos, cachimbos, espadas e outros emblemas da identidade masculina. Do mesmo modo, as *Prunkstillleben* (naturezas-mortas de luxo) se apropriam da mesa atribuindo-lhe uma imagem masculina de conquista, riqueza e poder social, com suas iguarias, porcelanas e tecidos trazidos de longe pela navegação comercial. Assim, a natureza-morta retratava o espaço da mulher a partir de fora, impondo-lhe os valores de um mundo supostamente superior, do mesmo modo que a categoria do nu retratava e remodelava o corpo da mulher de acordo com outro ponto de vista. “A assimetria dos sexos no que diz respeito à vida doméstica trabalha constantemente para colocar o pintor masculino de naturezas-mortas em uma posição de exterioridade ao seu tema”, observa o estudioso (BRYSON, 1990, p. 169, tradução nossa).

Ao mesmo tempo, ao longo de sua história, o gênero da natureza-morta foi tido como adequado para o trabalho das pintoras. A pintura de flores, em especial, era um nicho em que as mulheres podiam se destacar. Artistas como Rachel Ruysch (1664-1750) (Figura 56) e Margareta Haverman (1693-?) produziram trabalhos tão estimados para a época quanto foram os de Willem Kalf (1619-1693) ou de Heem (1606-1684) (BRYSON, 1990). Mas, se a pintura de naturezas-mortas foi considerada o meio perfeito para exprimir o talento feminino, é porque foi classificada como a categoria artística mais baixa, inferior à pintura de temas bíblicos, mitológicos e históricos, inferior ainda ao retrato, à paisagem, e até mesmo à pintura animal (FÉLIBIEN, 2006).

Figura 56 – Rachel Ruysch, *Rosas, convólculos, papoulas e outras flores em uma urna sobre uma borda de pedra*, c.1680, óleo sobre tela, 107.95 x 83.82 cm, National Museum of Women in the Arts, Nova York



Fonte: National Museum of Women in the Arts (2022).

Logo, a escolha de Gaiad desse jornal específico para a colagem tardia foi, muito provavelmente, carregada de sentido ou sentidos. Como afirmou, “para mim, a arte é justificada, tudo tem um porquê [...] a arte pode ser menos automática e perpassar diversas

questões até chegar à obra final” (GAIAD, 2015c, p. 5). Talvez o artista estivesse ciente do debate atual sobre a construção de gênero, ou talvez tenha apenas pensado em incluir uma figura feminina em sua representação de interior doméstico, ainda que de modo indireto e um tanto paradoxal: o elemento jornal geralmente remete mais ao masculino do que ao feminino, ainda mais em uma natureza-morta. Como uma nota dissonante “masculina” em um ambiente “feminino”, o jornal, contraditoriamente, acaba por funcionar como uma espécie de nota de pé de página “feminina” para o quadro; visto que não altera de todo a sua interpretação, antes, aponta, como uma nota de rodapé, para algo fora dele. “Eu escrevo usando a imagem como texto”, ponderou o artista (GAIAD, 2013, n.p).

Tendo em vista os aspectos até agora descritos e analisados, podemos entender que, na produção pictórica de Gaiad, a colagem teve um papel no processo de atualização, ou de mestiçagem, do gênero tradicional da natureza-morta. Acreditamos que, com a colagem, o gênero da natureza-morta, para o artista, se converteu em um material, ao lado de outros materiais – tintas, objetos, e a fotografia, por exemplo, que será discutida em sua produção a seguir. Entendido como material, o gênero pôde ser remobilizado, manipulado e transformado pelo artista.

## 4 LEMBRANÇA, APROXIMAÇÃO, MULTIPLICAÇÃO, INCLUSÃO: GAIAD E A FOTOGRAFIA

Fotografar é um ato comumente associado à memória. E, para Paulo Gaiad, esse ato se colocou como um meio significativo para investigar o tema. “Fotografia é lembrança, é aproximação [...] é multiplicação [...] é inclusão” (GAIAD, 2003a, pp. 19-20). No entanto, em sua produção, a fotografia também serviu como um autêntico material dentre outros materiais. Como observou Tadeu Chiarelli (2014, n.p), “Gaiad não parece interessado na linguagem fotográfica ou na fotografia ‘pura’. Pelo contrário. Exerce aquelas várias ações sobre [...] a imagem fotográfica (Riscando-a, perfurando-a etc.)”. No presente capítulo, abordo a utilização da imagem fotográfica pelo artista, fornecendo exemplos da década de 2000; em seguida, traço um breve histórico da relação entre fotografia e artes visuais, com foco na pintura; por fim, descrevo e analiso a natureza-morta *As paredes que me cercam* (2003), pertencente a uma série homônima.

### 4.1 A FOTOGRAFIA COMO REGISTRO E MATERIAL

A importância da imagem fotográfica para Gaiad se manifesta em seu ateliê, objetos pessoais e biblioteca. Em pastas com dezenas de tiras de negativos analógicos e algumas fotografias reveladas, há imagens de paisagens e lugares de viagens que realizou, mas também com a família e amigos, além de muitos registros de suas próprias obras. Sua coleção de livros contém quinze títulos relacionados ao tema da fotografia. Há livros de mesa, como *Fragmentos do paraíso – as formas do Estado de Santa Catarina*, de Tarcísio Mattos, e *1000 Nudes - A history of erotic photography from 1839-1939*, de Uwe Scheid, e livros de história, teoria e crítica, como *A fotografia moderna no Brasil*, com textos de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, e *Marc Ferrez*, de Maria Inez Turazzi, sobre o fotógrafo carioca (1843-1923) e sua relação com a pintura.

A partir da década de 2000, a utilização da imagem fotográfica se tornou frequente em sua poética, tanto como signo da memória, quanto material a ser empregado na elaboração dos trabalhos. Ela comparece com destaque na série *Auto-retratos* (2001), por exemplo. Discutida no primeiro capítulo, a série se caracterizou pela participação dos amigos do artista, que, enviando-lhe alguma informação ou objeto particular, permitiram que ele criasse seus autorretratos. Para compor esses autorretratos “terceirizados”, o artista converteu o material enviado por cada participante em uma efígie pessoal, como se fosse um laboratorista

fotográfico. “Eu fiz o papel do revelador da imagem” (GAIAD, 2002a, p. 6). Em vários casos, o material cedido se constituía de fotografias físicas. Assim, Gaiad tomava o objeto fotografia como material, a concorrer com os outros materiais para a criação do retrato final, uma imagem feita de imagens.

Em *Photographia* (Figura 57), Gaiad trabalhou com sete imagens dispostas em quatro pequenas chapas de aço perfuradas na parte superior. Três das fotografias, em preto e branco, são da própria remetente, a amiga Ruth Klotzel. Uma dessas fotografias, que mostra Ruth quando ainda menina, foi digitalizada, editada, ampliada, impressa em papel e colada sobre três dos módulos. No módulo restante o procedimento foi repetido, agora com uma imagem de Léo, filho de Ruth. Também estão coladas nas chapas as fotografias não trabalhadas, reveladas e enviadas ao artista pela amiga participante. No primeiro módulo, duas imagens de Ruth adulta, segurando uma máquina fotográfica, e duas mostrando Léo; no terceiro módulo um perfil do cão da família, chamado Jorge; no quarto e último, a imagem de Ruth criança e uma terceira de Léo.

Figura 57 – Paulo Gaiad, *Photographia* (autorretrato de Ruth Klotzel, São Paulo, com o filho Leo e o cachorro Jorge), 2001, técnica mista sobre chapa de aço, 4 peças de 20 x 20 cm cada, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Neste trabalho, notamos que o fundo invade algumas das fotografias, e outras são parcialmente ocultadas pela sobreposição de uma camada esbranquiçada, talvez papel vegetal. Com rabiscos de lápis branco, quase invisíveis em meio à textura estriada das bolhas de ar decorrentes do processo de colagem, o artista indicou com setas o nome das personagens, grafou palavras soltas e desenhou objetos (Figura 58). Na parte inferior da segunda chapa, na região do tórax e logo abaixo do braço da figura, é possível identificar, entre os rabiscos, um móvel com televisão e uma tigela de comida. Como um álbum de família remontado e não

cronológico, a obra faz coexistir tempos diversos, evidenciando, em suas folhas soltas, as continuidades e os hiatos, a completude e o vazio, a reunião e a solidão.

Figura 58 – Paulo Gaiad, *Photographia (autorretrato de Ruth Klotzel, São Paulo, com o filho Leo e o cachorro Jorge)*, 2001 (Detalhes)



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Da doação de fotografias por amigos e conhecidos, Gaiad passou à coleta e apropriação de fotografias anônimas. Para os diversos trabalhos que constituem o *Paraíso*, da série *Divina Comédia*, por exemplo, apropriou-se de imagens do livro *Forbidden Erotica*, volume que compila fotos de erotismo e pornografia, registradas entre 1860 e 1960, pertencentes a uma coleção particular. Primeiro, o artista escolhia uma imagem fotográfica presente no volume, refotografando ou digitalizando essa imagem. Depois, no computador, selecionava um detalhe para imprimir e trabalhar sobre suportes de gesso ou papel. Como explicou o artista, “dessas fotos eu me aproprio de detalhes, não uso o todo, para priorizar um momento dentro desse todo, dar evidência a um fragmento, achar nuances, reforçar” (GAIAD, 2003b, p. 2).

Em um dos trabalhos da série (Figura 59), o detalhe selecionado foi um torso visto por trás, com a parte visível do rosto da figura em perfil, olhando por cima do ombro esquerdo. A imagem, já bastante granulada, tornou-se ainda mais indistinta pela ampliação e impressão, feita em papel amarelado. Rasgos, dobras e manchas propositais conferem à imagem um aspecto desgastado e envelhecido. Na parte inferior, atravessando em diagonal os dois papéis, o do suporte e o da colagem, o artista acrescentou a inscrição de um estúdio comercial fictício, “Estúdio de Reproduções Fotográficas Ninho do Lagarto”. Segundo o artista, a série *Paraíso* trata da “perda da memória, de experiências distantes que viraram fragmentos e se perderam no tempo” (GAIAD, 2004d, n.p).

Figura 59 – Paulo Gaiad, *Paraíso*, 2007, técnica mista sobre papel, 50 x 50 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Gaiad também trabalhou com fotografias autorais. Do vasto arquivo de fotografias do cotidiano no Campeche, bairro da região sul da ilha, onde morava, e de viagens, postadas regularmente em redes sociais como Facebook e Flickr, o artista frequentemente retirava imagens para suas obras. Para além da significação mnemônica ou figurativa, em muitas dessas obras a fotografia se apresenta como matéria a ser elaborada e reprocessada. Por exemplo, a tela intitulada *Buño I* (Figura 60), foi construída a partir de uma intervenção pictórica sobre imagem fotográfica preexistente. A imagem (Figura 61) foi captada por Gaiad durante sua primeira residência artística na região da Galícia, em 2009 (GAIAD, 2014e), e provavelmente, como indica o título, em visita à freguesia de Buño, no município de Malpica

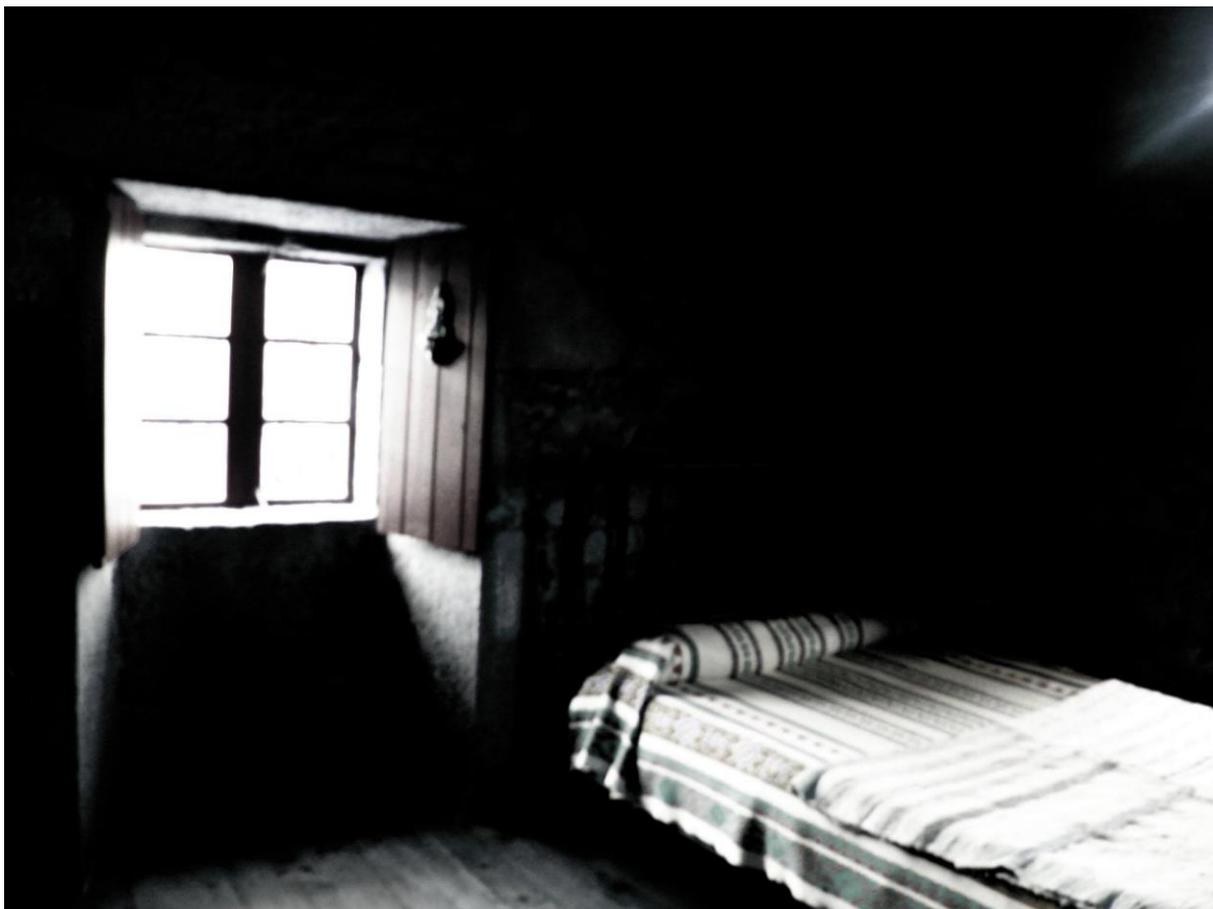
de Bergantiños, província de La Coruña. Em preto e branco, a fotografia mostra um cômodo com uma cama arrumada, encostada à parede. Iluminada pelo clarão provindo da janela recuada à esquerda, a cama é o único objeto discernível na escuridão do quarto.

Figura 60 – Paulo Gaiad, *Buño I (Galícia)*, 2015, técnica mista sobre tela, 50 x 50 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

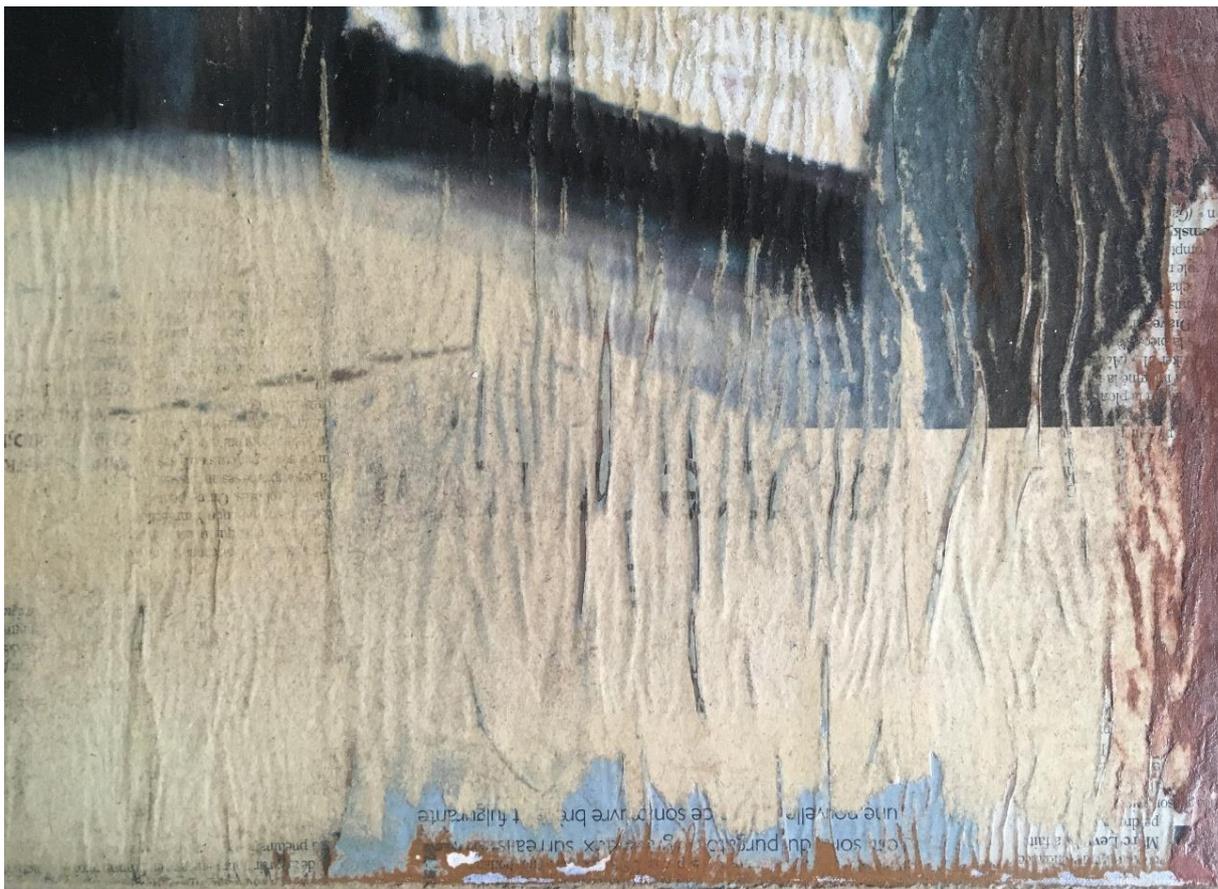
Figura 61 – Fotografia realizada por Paulo Gaiad em 2009, durante viagem à Galícia, arquivo particular



Fonte: Facebook (2014).

A fotografia do cômodo foi digitalizada, impressa em partes e remontada por meio de colagem sobre o quadro, juntamente com fragmentos de jornal ou revista com textos impressos (Figura 62). A superfície da imagem recebeu pinceladas em vermelho escuro, branco e amarelo. Da metade para a esquerda, o artista parece ter raspado a tela, gesto que resultou em borrões, respingos e rasuras. O processo de obliteração da fotografia, por meio de uma camada opaca de pintura, produziu texturas e contrastes, notadamente entre o preto e branco da imagem e a cor da tinta. O que resta da imagem fotográfica, maculada de diversas maneiras, é memória materializada. Enquanto uma fotografia mantém o momento captado mais ou menos a salvo do tempo, a memória é atravessada por acontecimentos anteriores e posteriores, por construções, fantasias, exageros ou supressões.

Figura 62 – Paulo Gaiad, *Buño I (Galícia)*, 2015 (Detalhe)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Como afirmou o artista em um documentário em curta-metragem produzido pela Contraponto Multimeios entre 2006 e 2007, e dirigido por Kátia Klock, “eu uso a foto como base, mas eu faço inserções na foto, essa questão do rasgo, do arranhar, do riscar, do pintar por cima... ela perde a função de foto como a gente entende, e passa a ser quase que o processo da construção do trabalho” (PAULO..., 2006-07, online). Esse processo, contudo, não é exclusivo de Gaiad, visto que está presente na história das relações entre a pintura e a fotografia, tópico que abordaremos brevemente a seguir.

#### 4.2 PINTURA E FOTOGRAFIA: APROXIMAÇÃO E AFASTAMENTO, ASSIMILAÇÃO E SEGREGAÇÃO

Desde sua invenção, por volta da segunda década do século XIX, a fotografia impactou decisivamente a prática artística. Ao desafiar o papel da mão e da habilidade na produção de imagens, o novo meio colocou em xeque os conceitos tradicionais de arte e de artista. A relação, de atração e repulsa, ficou evidente nos diversos discursos que

acompanharam a prática fotográfica desde seu surgimento. De início, porém, era comum a todos eles a convicção de que a fotografia espelhava o real com fidelidade, que era “mimética por essência” (DUBOIS, 1994, p. 26):

Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas – ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas –, o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer se seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como *a imitação mais perfeita da realidade*. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que *a mão* do artista intervenha diretamente. Nisso, essa imagem “aqueiropoieta” (*sine manu facta*, como o véu de Verônica) se opõe à obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista. (DUBOIS, 1994, p. 27, grifos do autor)

A nova imagem parecia ameaçar a pintura enquanto arte mimética capaz de imitar o real com exatidão. Para impedir que a fotografia “invadisse” o campo artístico, reforçou-se uma separação entre as duas: a fotografia, “o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho”, e a pintura, “o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 1994, p. 32). Desse modo, à fotografia deveria caber tão somente a função documental do registro, do testemunho; à pintura, o aspecto artístico, a investigação formal, a imaginação. Essa perspectiva favoreceu, paradoxalmente, uma ideia de “libertação da arte pela fotografia”: com a fotografia assumindo a função de reprodução mimética do mundo, a pintura poderia dedicar-se à “criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica” (DUBOIS, 1994, pp. 30-31).

Assim, do confronto com a imagem técnica, veio a necessidade, por parte dos artistas, de buscar novas maneiras de apreender e representar o mundo. No caso da pintura, a resposta ficou evidente a partir do movimento impressionista, com uma renovada valorização da fatura, do gesto e da matéria que a constroem. A fotografia, por outro lado, desenvolveu-se inevitavelmente influenciada pela pintura. A atitude de posicionar objetos e compor naturezas-mortas para a lente da câmera, por exemplo, já acompanhava as primeiras experimentações do inventor da fotografia, Nicéphore Niépce (1765-1833). Em uma prova, de 1827, hoje perdida, Niépce fixou a imagem de uma mesa posta para uma refeição (Figura 63).

Figura 63 – Nicéphore Niépce, *A mesa posta*, c.1827, fotografia perdida na atualidade



Fonte: Wikimedia Commons (2020).

No final do século XIX, muitos fotógrafos se uniram para defender que a prática fotográfica podia aspirar à arte, pois era capaz de reproduzir os efeitos artísticos e dar lugar à expressão pessoal. Conhecidos como “pictorialistas”, esses fotógrafos manipulavam a imagem antes e depois da captura, buscando reproduzir na fotografia as sutilezas e o aspecto “manual” da pintura (COX, 2011). Dentro dessa corrente, a natureza-morta se mostrou propícia, em parte pela facilidade em submeter os objetos aos longos tempos de exposição que ainda eram necessários. Assim, as naturezas-mortas fotográficas se tornaram rapidamente populares. Em uma dessas imagens (Figura 64), um cesto de frutas e flores é cuidadosamente montado, e seus elementos, como a faca em oposição ao fruto que acabou de cortar, evocam conscientemente a tradição pictórica do gênero.

Figura 64 - Charles Aubry, *Natureza-morta: marmelos em um prato, folhas e flores em um copo com haste*, c.1860, impressão em papel albuminado a partir de negativo de colódio seco em vidro, colada sobre cartão, 26.7 x 37.1 cm, Musée d'Orsay, Paris



Fonte: Musée d'Orsay (2022).

Durante o século XX, a pintura e a arte moderna em geral incluíram a fotografia de forma definitiva. Em *O ato fotográfico* (1994) Philippe Dubois analisa essas relações. Como exemplos, menciona a obra marcada pelo sentido indiciário de Marcel Duchamp (1887-1968); a lógica espacial ligada à foto aérea em El Lissitzky (1890-1941), Kazimir Malevich (1879-1935) e no expressionismo abstrato; a colagem e a fotomontagem entre os dadaístas e os surrealistas; o uso geral da foto pelas tendências norte-americanas da arte pop e do hiper-realismo, e, no caso da Europa, principalmente pelos chamados “Novos Realistas”. O autor também dá exemplos da arte conceitual, da *land art*, da arte corporal, do happening, da performance e do conjunto de práticas chamadas por ele de “instalação fotográfica” e “escultura fotográfica”. Nas palavras de Dubois,

Para todos esses artistas, na maioria pintores, a foto é o instrumento indispensável para o seu trabalho, não apenas no plano técnico da construção, mas também (e sobretudo) do ponto de vista simbólico: a obra elabora-se, isto é, *faz-se e pensa-se* pela fotografia (a partir e por meio dela), cabe a cada artista investi-la de seu universo singular. (DUBOIS, 1994, p. 278, grifos do autor)

Dentre os exemplos indicados por Dubois, destacamos a técnica da fotomontagem e o uso da fotografia pela arte pop, uma vez que tais exemplos fornecem elementos que contribuirão para a descrição, análise e diferenciação da produção artística de Paulo Gaiad. Na fotomontagem, conforme Dubois (1994, p. 268), a fotografia é “um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável etc.)”. Nesse caso, os objetivos artísticos, para além daqueles de cada artista, são, por um lado, promover um “*grande amálgama de suportes*”, por outro, “fazer corresponder *jogos de combinações simbólicas*” (DUBOIS, 1994, p. 269, grifos do autor). O artista alemão John Heartfield (1891-1968) (Figura 65), por exemplo, foi um dos pioneiros na técnica. O método de Heartfield envolvia selecionar, da grande imprensa ilustrada, fotografias de políticos ou eventos, e depois fragmentá-las e reorganizá-las, com justaposições e variações de escala, compondo obras que alteravam radicalmente o significado das imagens utilizadas (THE J. PAUL GETTY MUSEUM, 2022).

Figura 65 – John Heartfield, *Der Sinn Des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben. Lema: Millonen Stehen Hinter Mir!*, 1932, fotomontagem impressa por rotogravura, sem dimensões, The Metropolitan Museum of Art, Nova York



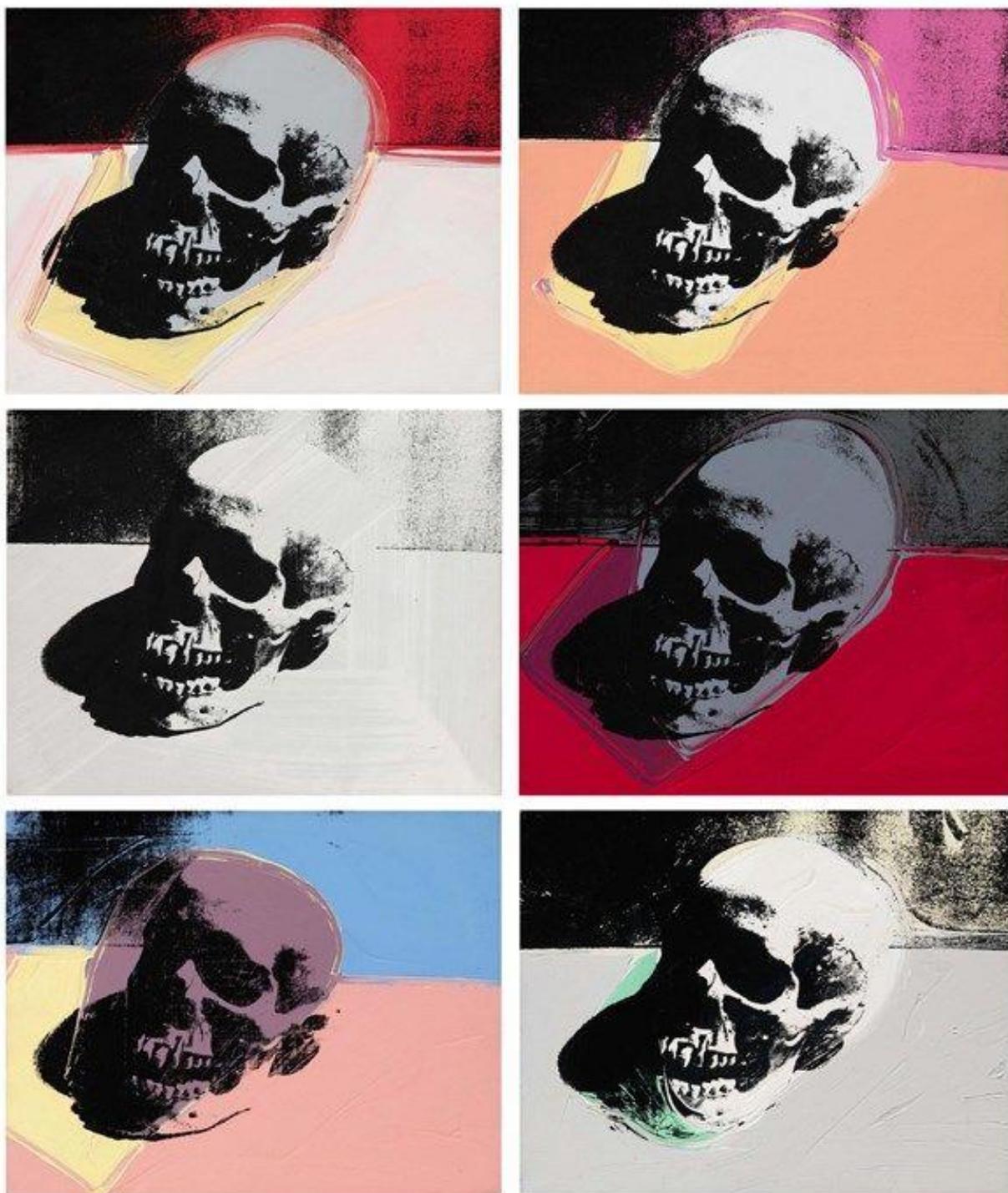
Fonte: The Metropolitan Museum of Art (2022).

Já a arte pop, surgida entre o final dos anos 1950 e o começo dos anos 1960, mais ou menos ao mesmo tempo na Inglaterra e nos Estados Unidos, incorporou definitivamente ao repertório da pintura imagens de “segunda-mão”, provenientes dos meios de comunicação de

massa, tais como histórias em quadrinhos, anúncios e cartazes publicitários, ilustrações e fotografias de jornais e revistas, embalagens de produtos etc. Andy Warhol (1928-1987), o artista pop mais conhecido, trabalhou principalmente com imagens fotográficas transferidas para a tela por meio do estêncil ou da serigrafia. Conforme Dubois (1994, p. 173), o trabalho de Warhol, que espelha as principais características da arte pop, baseia-se na recusa à expressão pessoal, na formalização dos objetos de consumo, no interesse pela repetição e reprodução, e no “culto da superfície, opaca e imediata”.

No políptico *Crânios* (Figura 66), por exemplo, seis telas formam uma grade vertical, e em cada uma, há a fotografia de um mesmo crânio, de um ponto de vista levemente elevado. A morbidez do objeto se acentua pelo forte contraste entre luz e sombra, ao mesmo tempo em que parece amenizada pela vividez das cores aplicadas. O crânio, motivo tradicional na história da pintura, notadamente das naturezas-mortas do tipo *Vanitas*, aparece nesse trabalho como um motivo pronto, repetido mecanicamente, não provindo da observação direta do pintor. Nessa situação, o quadro é concebido “como a imagem de uma imagem”, garantindo, assim, “que aquilo que se apresenta não será diretamente um espaço do mundo e que, no entanto, admitirá qualquer experiência como matéria de representação” (STEINBERG, 2008, p. 125).

Figura 66 – Andy Warhol, *Crânios*, 1976, acrílica e serigrafia em seis telas, 38.3 x 48.3 x 1,8 cm cada, Tate Modern, Londres



Fonte: Tate Modern (2022).

A fotografia também não foi deixada de lado com a revalorização da subjetividade e do gesto que ocorreu a partir do final da década de 1970. O artista alemão Anselm Kiefer, cuja maior parte da produção se encaixa nessa condição, utilizou amplamente a imagem fotográfica, tanto como registro de ações performáticas, quanto como suporte ou ponto de partida para séries de pinturas. Do início da carreira, no final da década de 1960, até meados

da década de 1980, Kiefer trabalhou com temas sensíveis do passado nacional-socialista alemão, bem como mitos e temas da história alemã em geral; depois, voltou-se para outras tradições mitológicas, como a egípcia antiga, nórdica, judaica, bíblica, além de temas relacionados à cabala, astrologia e astronomia. Em ambos os casos, combinou os temas a uma ênfase na superfície pictórica através do uso de materiais heterogêneos como a tinta a óleo, a palha e o chumbo. Em *Partida do Egito* (Figura 67), por exemplo, realizou uma intervenção sobre uma fotografia, utilizando tinta, carvão vegetal e barbante.

Figura 67 – Anselm Kiefer, *Partida do Egito*, 1984, acrílica, carvão vegetal e barbante sobre fotografia cortada e colada sobre prancha, 109.5 x 85 cm, The Museum of Modern Art, Nova York



Fonte: The Museum of Modern Art (2022).

Para Dubois (1994), a arte contemporânea tem, ela mesma, uma natureza fotográfica. Se no século XIX a fotografia aspirava a uma conotação artística, no século XX, será a arte quem “insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia” (DUBOIS, 1994, p. 253). As práticas

contemporâneas utilizam a foto, em primeiro lugar, como “documento, memória, arquivo” (DUBOIS, 1994, p. 290); em seguida, impregnam-se com sua lógica, concebendo o ato artístico a partir de suas particularidades; por último, esses trabalhos se voltam à fotografia como forma de arte básica, momento em que, de maneira inversa, vão buscar nas artes seus “usos criadores”. Conforme Dubois (1994, p. 291), portanto, “a foto não está mais em busca da pintura. É a arte contemporânea que se torna fotográfica”. Tal característica, a nosso ver, está presente na produção artística de Paulo Gaiad, em pinturas, ou naturezas-mortas, como *As paredes que me cercam*, descrita e analisada a seguir.

#### 4.2 AS PAREDES QUE ME CERCAM: UMA CONTINUIDADE DO PROCESSO FOTOGRÁFICO

Em 2003, Gaiad produziu a série que intitulou *As paredes que me cercam*. O conceito de “paredes” surgiu da série *Divina comédia*, que, junto com *Atestado...*, era desenvolvida paralelamente. Em projeto enviado à Fundação Vitae naquele ano, a fim de concorrer à hoje extinta Bolsa Vitae de Artes (A BOLSA..., 2003), o artista se referiu às placas de gesso utilizadas no *Paraíso* como paredes, “observadoras inanimadas, contentoras de vida e alheias a fatos. Suportes” (GAIAD, 2003b, p. 2). Na *Divina Comédia*, as paredes de gesso avulsas acolhiam testemunhos anônimos, memórias perdidas do coletivo. As paredes de *As paredes que me cercam*, porém, como indica o título, são mais próximas e íntimas, como as de seu ateliê, e, por extensão, como os muros e limites de seu bairro.

A série foi exposta pela primeira vez na Galeria Rosa Barbosa, São Paulo, na mostra *Janelas Imaginárias* (2004) (MOLINA, 2004). Das oito telas exibidas, de dimensões médias ou grandes, seis se assemelham a paisagens, construídas com materiais diversos. Em um desses trabalhos, por exemplo, (Figura 68) há uma fotografia autoral de uma vista da praia do Campeche, digitalizada, editada, impressa em oito partes e colada sobre a tela previamente pintada com um cinza. Ao redor e sobre a imagem fotográfica, o artista realizou interposições com cimento, massa, tinta de parede, acrílica, grafite e giz. Segundo Rosângela Cherem, na série *As paredes que me cercam*, Gaiad

supostamente fez aparecer a areia, o mar, a vegetação, as dunas e os morros do lugar onde mora, na Praia do Campeche em Florianópolis. Ao invés das apropriações fotográficas, aqui é o artista quem tira as fotos, criando um campo figural que não se deixa guiar pelo olho, desfazendo a semelhança e a representação para fazer surgir a intensidade de um lugar. [...] Mais do que pintar, quebra e arranha, esfolia e machuca, cobre e golpeia a superfície

pictórica. E assim, misturando os tons terrosos e cinéreos, faz nascer pinturas escoriadas em que o movimento do pincel redige com tonalidades aguadas uma carta secreta e indecifrável, que registra o quanto a suavidade vaporosa e líquida pode ser também uma espécie de prisão. (CHEREM, 2009, p. 24)

Figura 68 – Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam II*, 2003, pintura, cimento, massa e fotografia sobre tela, 200 x 140 cm, coleção particular



Fonte: Facebook (2014).

Em duas telas da série, as fotografias utilizadas como base são de utensílios domésticos, sugerindo interiores. As paredes do ateliê, que nos outros seis trabalhos, se expandem para incorporar elementos mais distantes, agora se reposicionam, em seus 6 por 4,5 metros (GAIAD, 2002 ou 2003), para enquadrar também memórias da porta para dentro. Estudos para essas telas (Figura 69) demonstram o procedimento do artista. Objetos foram posicionados sobre uma mesa forrada de branco e, em seguida, fotografados de diferentes ângulos e a diferentes distâncias. Em um desses estudos fotográficos, duas tigelas com biscoitos figuram no primeiro plano, à sombra. Mais atrás, na beira da mesa, um copo com água, fortemente banhado pela luz solar que entra pela porta aberta do ateliê. Utilizada depois em um estudo pictórico, a imagem tem seu plano desdobrado pela continuação de suas linhas e massas de cor. Uma segunda imagem fotográfica preparatória exibe o copo sozinho e reposicionado, captado de um ângulo um pouco mais alto, de modo a fazer aparecer a elipse formada pela boca.

Figura 69 – Paulo Gaiad, estudos para a série *As paredes que me cercam*, 2003?, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis





Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

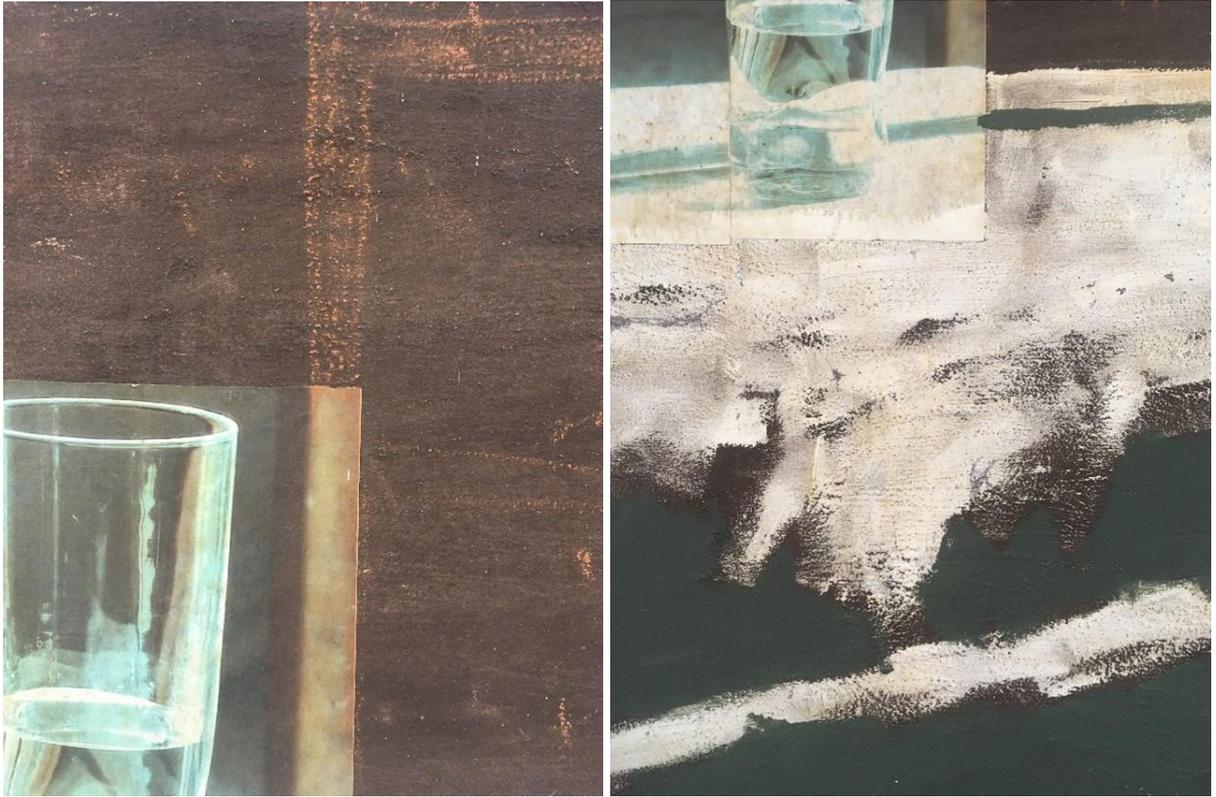
O artista escolheu esse segundo estudo fotográfico, o do copo sozinho e reposicionado, para compor um dos dois quadros da série que se assemelham mais a interiores, com naturezas-mortas (Figura 70), do que a paisagens. Impressa em papel de tamanho próximo ao A4, em duas partes assimétricas, a imagem fotográfica foi colada no meio e acima da tela, provavelmente depois de esta última ter recebido uma pintura de base marrom escura. Assim como no estudo pictórico acima, o artista parece ter construído a pintura a partir da fotografia. Do lado direito da imagem do copo, faixas de cor laranja, feitas a giz ou lápis, desenham uma parte da porta (Figura 71), e pinceladas brancas e verdes continuam a superfície da mesa, interrompida pelo limite da impressão em papel (Figura 71).

Figura 70 – Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam*, 2003, acrílica e fotografia sobre tela, 120 x 150 cm, coleção Helena Fretta, Florianópolis



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Figura 71 – Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam*, 2003 (Detalhes)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

De maneira menos ordenada, do lado direito e embaixo, mais pinceladas em branco e verde escuro mancham partes da imagem. Sobrepostas sobre o fundo marrom, essas pinceladas brancas têm um aspecto “sujo”. Em alguns pontos a tinta branca é grossa e craquelada, em outros, parece ter sido raspada. Nas porções marrons e brancas, há acúmulos de tinta com textura bastante áspera, repleta de pedrinhas, provavelmente grãos de areia (Figura 72). Nota-se que o artista parece ter usado diferentes tipos de pincéis. Também chamam a atenção, diversos pelos, de animais ou dos pinceis, aderidos esparsamente à tela. A materialidade e o relevo da tinta misturada com areia afirmam a superfície bidimensional da tela, bem como a colagem da imagem fotográfica.

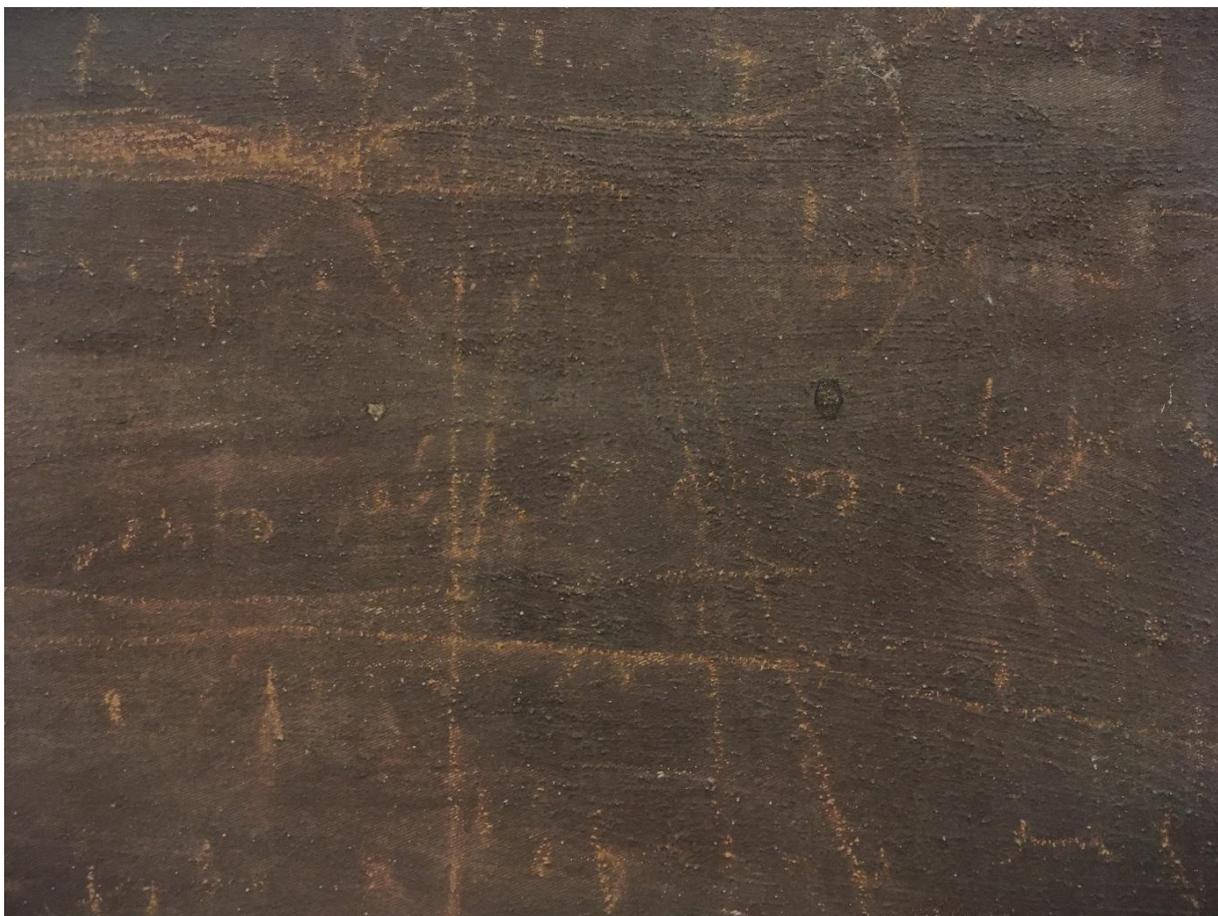
Figura 72 – Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam*, 2003 (Detalhe)



Fonte: Arquivo pessoal. (2022).

Na área marrom à direita do quadro, observamos riscos e rabiscos desenhados com lápis pastel ou giz laranja, compostos de círculo, retas e o que parece ser uma vaga escrita que se estende até embaixo (Figura 73). O círculo e as retas podem ser a representação esquemática de uma árvore, semelhante à que é vista através da janela de *Sem título* (1992) (Figura 46). Desenhada onde estaria localizada a porta, no caso de admitirmos a tentativa de continuação da imagem fotográfica pelo artista, a “árvore” é parte da paisagem externa do ateliê, trazida para “dentro” do quadro através do reflexo do quadriculado envidraçado da porta. Dessa perspectiva, a aplicação de areia, provavelmente recolhida pelo artista na praia, também funciona como sugestão de mistura de ambientes e memórias. Nas palavras do artista, “nessas obras trabalho a essência da memória mais próxima. É como se retirasse as paredes de meu ateliê e reconstruísse paisagens; numa continuidade do processo fotográfico”, disse o artista em entrevista ao *Jornal de Piracicaba* (GAIAD, 2004d, n.p). Alguns anos depois, acrescentou: “o meu espaço de trabalho não é o ateliê, mas sim onde eu caminho, onde respiro” (GAIAD, 2007c, n.p).

Figura 73 – Paulo Gaiad, *As paredes que me cercam*, 2003 (Detalhe)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Além disso, o objeto escolhido pelo artista, o copo, coloca no centro da pintura um problema fundamental da natureza-morta holandesa: o vidro e sua transparência. Naquele momento, a habilidade do pintor podia ser medida pela fidelidade na representação desse material, com toda sua qualidade de refletir luz e brilho. Já o copo de vidro de Gaiad, foi inserido como imagem pré-existente, não construída pelo pincel, mas que convive com o gesto e a matéria pictóricos. Nesse sentido, da transparência à opacidade, o artista dialoga com a história da pintura e da fotografia, notadamente com os elementos e expedientes que constituíram o gênero da natureza-morta.

Assim, *Paredes que me cercam* resulta em uma natureza-morta ao mesmo tempo singela e complexa, onde interior e exterior, misturados, fazem-na anunciar tanto a intimidade doméstica e familiar, quanto a intimidade extrínseca e secreta de um artista que passeia entre o ateliê e o mundo. O convívio entre pintura e fotografia em Paulo Gaiad promove a atualização do gênero tradicional da natureza-morta, na medida em que o insere em um

contexto de mestiçagem, no qual também se encontra a produção artística de John Heartfield, Andy Warhol e Anselm Kiefer. O cruzamento entre as duas linguagens permanece tensionado, abrindo o gênero a novas configurações sem que seja preciso negar seu espírito.

## 5 VIDA, MORTE, IMPERMANÊNCIA: GAIAD, O *MEMENTO MORI* E AS *VANITAS*

Como pintor contemporâneo, Gaiad lançou mão de procedimentos e meios como a colagem e a fotografia, assimilou o vocabulário formal de pintores como Cézanne e Matisse e remobilizou gêneros pictóricos tradicionais. O artista se apropriou do reservatório da arte como quem escolhe quais materiais usar, com “a perspicácia de construir obras que oscilam no tempo, estão entre o passado e o presente” (ARTISTA..., 2018, n.p). Neste capítulo, tendo em vista esse processo de mestiçagem presente na pintura de Gaiad, abordo novamente o gênero da natureza-morta, desta vez em sua manifestação conhecida como *Vanitas*. Primeiro, apresento exemplos de trabalhos de Gaiad nos quais, a meu ver, é possível estabelecer pontos de flexão com esse subgênero. Num segundo subcapítulo, ofereço uma brevíssima história e características do *memento mori* e das *Vanitas*. Por último, descrevo e analiso alguns trabalhos da série *Memórias da cozinha*, na qual, conforme Cherem (2015, p. 9), o artista, “novamente recorrendo às injunções biográficas”, consentiu “que a natureza-morta seguisse o caminho do *memento mori*”.

### 5.1 A FRAGILIDADE DAS LEMBRANÇAS E DOS MATERIAIS

Ao abordar o tema da memória, Gaiad lidou também com questões relacionadas à morte e à impermanência. Os falecimentos da filha, em 1978, da mãe e do pai, em 1984 e 1999, respectivamente; a perda de quase todos os bens materiais da família no incêndio de 1988 (LIMA, F., 2010); e a doença cerebral que o acometeu em 2013 provocando-lhe perda de memória (GAIAD, 2014f; GARCEZ, 2017), dentre outros acontecimentos que, para a maioria de nós, costumam despertar perplexidades, reflexões sobre a não perdurabilidade da vida e das coisas, promoveram, certamente, influxos em sua poética. “Tudo parte da minha vida, da minha loucura, da minha saudade. Coisas da morte que nos subtrai coisas. Ainda tenho a memória”, versejou o artista no texto do *Atestado da loucura necessária...* (2003a, p. 14).

O tema da morte e da passagem do tempo permeia as linhas desse texto-obra. Em um trecho, argumentou: “Eu não quero a morte. Não desejo a morte. Já quis a morte, hoje quero a vida. Quero os sons do piano dentro de minha cabeça. As memórias na minha cabeça. Ainda tenho que deixar memórias para só então me encontrar com a morte” (2003a, p. 15). Mais adiante, revelou o assombro sentido ao visitar o Espaço Cultural Frans Krajcberg, em

Curitiba, dizendo que ver aquelas “obras mágicas me provocou arrepios, êxtase, confusões de ideias. Como pode tanta destruição, tanto horror, tanta vida morta, queimada, me parecer tão bela? Por vezes me sentia culpado, me extasiava com a morte” (p. 36). Em mais uma passagem, refletiu sobre o desejo de deixar um legado:

O que eu posso deixar aqui quando eu já não estiver por aqui? Qual a matéria desse meu trabalho, o que fica disso tudo pelo qual tanto corremos atrás? Fazemos das tripas, coração, na tentativa de marcar essa passagem. [...] A herança de mim mesmo deve sugerir caminhos, induzir a dúvidas e questionamentos, fazer pensar ou repensar, também deve ser matéria, deve poder ser vista, tocada, lida e ouvida, gostaria que ela marcasse esse meu tempo, tão relativo, ao mesmo tempo tão veloz e lento, nunca dimensionado a contento. Nos incomoda a todos, essa questão de o que deixar, qual a nossa herança. Talvez essa seja a linha da nossa vida, estarmos sempre desesperados com o que devemos fazer para que alguma coisa fique, algo que diga e ateste que por aqui passamos e tivemos uma vida útil. (GAIAD, 2003a, pp.7-8)

Muitas de suas obras acabam por despertar reflexões semelhantes. O observador que porventura tenha um encontro com alguns trabalhos visuais da própria série *Atestado*, ainda que não tenha lido a parte textual, eventualmente se deparará com a questão sobre a morte, como uma dentre as muitas questões possíveis oferecidas pela contemplação da obra. Para elaborar alguns desses trabalhos, Gaiad utilizou os retratos fotográficos adquiridos em uma feira de antiguidades na cidade de Curitiba, retratos esses que foram primeiramente usados como protagonistas do *Purgatório* de sua *Divina comédia*.

Em uma tela (Figura 74) da série *Atestado*, de grandes dimensões, 200 x 140 cm, encontramos a imagem de duas crianças, uma menina e um menino, não identificadas e provavelmente já falecidas. A menina, à esquerda, está de pé e abraça uma boneca, enquanto o menino, à direita, está sentado e abraça a cintura da menina. A aparência desgastada e envelhecida da imagem, combinada ao olhar melancólico das figuras, parece apontar para a dificuldade de manutenção das memórias. No que talvez possamos chamar de uma atualização do *memento mori*, é reconhecida a inutilidade dos esforços em face da “segunda morte”, que é o esquecimento. Como diz uma conhecida frase atribuída ao artista blumenauense Telomar Florêncio (1957-), “um dia seremos apenas um retrato na estante de alguém. Depois, nem isso” (TELOMAR..., 2015).

Figura 74 – Paulo Gaiad, *Atestado da Loucura II (sobre lugares e gente)*, 2005, técnica mista sobre tela, 200 x 140 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Como vimos no capítulo anterior, para alcançar certos efeitos na fotografia, Gaiad frequentemente recorreu a edições, retrabalhos, recriações e outros cuidados, como, por exemplo, a seleção de detalhes. Sobre o processo de trabalho com fotografias antigas, tal como a utilizada em *Atestado da Loucura II (sobre lugares e gente)*, e no *Purgatório* da série *Divina Comédia*, caso em que as obras envolviam a utilização de suportes de papelão, o artista afirmou ter usado

toda a tecnologia que tenho em mãos, equipamento fotográfico digital de última geração, computação e impressão gráfica, para percorrer um caminho contrário, contraditório, tirando de vez a (pouca) qualidade dessas imagens, criando halos de luz, desfocando, desenquadrando, revelando a imagem sobre papel jornal de péssima qualidade, já amarelado pelo tempo, e jogado num canto do meu estúdio, e finalmente montando essas imagens sobre caixas de papelão que um dia foram confeccionadas para um propósito outro que não deu certo e que também foram largadas por anos no mesmo canto em que se encontram os papéis. Tudo, enfim, da imagem inicial ao suporte final, é um conjunto de coisas abandonadas pelo tempo e pela vida, em busca de um novo espaço, de uma nova localização, passando a exprimir uma nova linguagem. Ao reverter o resultado dos processos, dando ao produto final essa precariedade de soluções e resultados, eu quero dizer que a imagens, ou a fotografia por si só, não é o bastante para dizer tudo que eu quero, da fragilidade das lembranças e dos materiais, da inconsistência dos caminhos da arte, de suas contradições e incertezas. (GAIAD, 2004c, pp. 2-3)

Assim como em *Atestado da Loucura II (sobre lugares e gente)*, uma fotografia constitui a base do quadro *Istria I (Croácia)* (Figura 75), trabalho maduro do artista. Como indica o título, a imagem foi captada em Ístria – península repleta de ruínas romanas da qual a Croácia faz parte – provavelmente no ano de 2006 (GAIAD, 2007b). A fotografia mostra uma parede de tijolos deteriorada, com uma janela fechada e o que parece ser uma escora de madeira. Manchas vermelhas e pretas marcam a superfície da tela, cobrindo boa parte da imagem. Nessa área também se espalham rabiscos e grafismos de cor clara que, no restante do quadro, contornam e acompanham algumas formas. Da “precariedade de soluções” empregadas pelo artista para assinalar a “fragilidade das lembranças e dos materiais”, emergem ainda arranhões e raspagens.

Figura 75 – Paulo Gaiad, *Istria I (Croácia)*, 2015, técnica mista sobre tela, 50 x 50 cm,  
Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Tanto *Atestado da loucura II (sobre lugares e gente)* quanto *Istria I (Croácia)* trazem à lembrança o *memento mori* e o subgênero da natureza-morta *Vanitas*. O mesmo ocorre com a série *Memórias da cozinha*, principal objeto de análise deste capítulo. Contudo, antes de apresentar esse conjunto de trabalhos, trataremos das *Vanitas*, procurando assim ampliar nosso repertório de imagens e conceitos da história da arte, muito presentes na produção artística de Paulo Gaiad.

## 5.2 MEMENTO MORI, VANITAS E OUTRAS MEDITAÇÕES

Estruturado na Holanda de meados do século XVII o subgênero da natureza-morta chamado *Vanitas* deve o seu nome e concepção à exortação do Eclesiastes bíblico “ vaidade de vaidades, tudo é vaidade” (BÍBLIA, 1993). O propósito era favorecer a meditação a respeito da vaidade das coisas do mundo terreno, em relação à natureza inevitável da morte. A *Vanitas* se relaciona com diversos temas e gêneros análogos que abordaram a morte ao longo da história da arte, principalmente durante a Idade Média e o início do período moderno, tais como as Danças Macabras, o *memento mori*, os Apocalipses e Juízos Finais, os Triunfos da Morte e as Degradações dos Últimos Tempos, As Três Idades e a Morte, Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, os retratos de santos acompanhados de um crânio humano, em estado de contemplação, e os emblemas (WITECK, 2013).

As Danças Macabras, por exemplo, eram um tema artístico-literário comum na Europa nos séculos XV e XVI. Nessas obras, a morte, representada por um esqueleto ou um cadáver, dançava com pobres e ricos, homens e mulheres, jovens e velhos, apontando satiricamente para o fato de que a vida acaba para todos, independentemente das diferenças. Já o *memento mori* (“lembre-se da morte”, em latim), mais uma filosofia do que um movimento artístico ligado a determinado período ou artista, costumava denominar, na Idade Moderna, um tipo de pintura de retrato, na qual crânios e/ou outros símbolos de efemeridade eram representados, escondidos ou no verso do suporte, junto aos retratados. O objetivo era semelhante ao das Danças Macabras, o crânio funcionando como um lembrete da mortalidade, da certeza de que a morte está à espreita (WITECK, 2013).

Em um díptico de Jan Gossaert (c.1478-1532), dobrável, do início do século XVI (Figura 76), o retratado Jean Carondelet, à esquerda, reza diante da Virgem com o Menino, à direita. No verso, sob os arcos romanos do suporte, dois nichos foram pintados em *trompe l'oeil*. Em um dos nichos está representado um brasão; no outro, um crânio em escorço, com a mandíbula desarticulada. Acima do crânio há uma tira com a data e os dizeres em latim *Facile contemnit omnia qui se semper cogitat moritorium*, que significa “Facilmente despreza todas as coisas aquele que sempre pensa na morte” (tradução nossa). A frase evoca os versos bíblicos que inspiraram as *Vanitas*, nos quais o rei Salomão reflete sobre a vida e a morte:

Pois, tanto do sábio como do estulto, a memória não durará para sempre; pois, passados alguns dias, tudo cai no esquecimento. Ah! Morre o sábio, e da mesma sorte, o estulto! Pelo que aborreci a vida, pois me foi penosa a

obra que se faz debaixo do sol; sim, tudo é vaidade e correr atrás do vento. (Eclesiastes 2:16,17, BÍBLIA, 1993)

Da constatação da imposição da morte para todos, vem a conclusão de que de pouco adianta ser sábio, gozar prazeres, empreender grandes feitos, trabalhar, adquirir bens e acumular riquezas, pois tudo isso finda junto com a vida terrena. O único consolo residiria na esperança da vida eterna, alcançada por meio da devoção a Deus. Tendo isso em mente, o homem poderia alcançar a felicidade. No díptico, a mensagem da morte é amenizada pela figura da Virgem, que simboliza a possibilidade de salvação.

Figura 76 – Jan Gossaert, *Díptico Carondelet: Retrato de Jean Carondelet*, 1517, óleo sobre madeira, 43 x 27 cm, Musée du Louvre, Paris





Fonte: Musée du Louvre (2022).

Nas *Vanitas*, o *memento mori* apresenta-se ao lado de bens materiais, de modo a enfatizar a inutilidade destes. A *Vanitas* seria o “*memento mori* em forma de natureza-morta, que, além de lembrar a fugacidade da vida, confronta este fato implacável com a insignificância das vaidades mundanas e o faz através da representação de objetos simbólicos” (WITECK, 2013, p. 25). Assim, pintavam-se objetos relativos ao conhecimento e arte, prazeres, riqueza e poder, tais como livros, dinheiro, joias, medalhas, armas e outros, mesclados a objetos evocatórios da passagem do tempo e da destruição da matéria, como relógios, castiçais, bolhas de sabão, crânios, flores murchando e frutas apodrecendo (SIQUEIRA, 2007). A mensagem passada por essas imagens era de caráter religioso-moralizante, de execração às vaidades: a vida terrena é curta, o homem deve ponderar a relevância que dá aos prazeres e voltar-se para Deus, a fim de alcançar a salvação após a morte. Apesar disso, assim como ocorria com o livro bíblico do Eclesiastes, a interpretação poderia vir por um viés epicurista, na qual o lembrete da brevidade da vida estimulava, por isso mesmo, seu aproveitamento, com a busca pelo prazer, ainda que moderado (WITECK, 2013).

Uma *Vanitas* pintada em 1630 por Pieter Claesz (1597-1661) (Figura 77), artista holandês, ilustra bem os motivos clássicos e a ideia do subgênero: um crânio e um fêmur ressequidos encimam um livro, papéis e um bico de pena postos sobre a borda de uma mesa. Ao lado, uma taça equilibra-se entre a ponta do livro e o tampo, com a boca virada para baixo. Um relógio aberto e um castiçal, de onde sai a fumaça de uma vela já totalmente queimada, completam o arranjo. Quase monocromática, a pintura tem um ar macabro. A combinação dos objetos, simbólica, pretende falar ao espectador algo como, “Não esqueça de que você morrerá (caveira e osso humanos), o tempo está passando, a vida é frágil e transitória (vela recém consumida e relógio), acumular conhecimento ou se dar aos prazeres (livro, pena de escrever e taça) não é nada além de vaidade.”

Figura 77 – Pieter Claesz, *Natureza-morta Vanitas*, 1630, óleo sobre painel, 39.5 x 56 cm, Mauritshuis, Haia



Fonte: Mauritshuis (2022).

Enquanto categoria específica, a *Vanitas* se tornou menos popular a partir do início do século XVIII, reaparecendo durante a arte moderna, na produção de artistas como Cézanne, Braque e Picasso (WITECK, 2013). Picasso, por exemplo, pintou muitas naturezas-mortas

com crânios desde o início do século XX. A maioria delas, no entanto, foi feita no período imediatamente correspondente ao fim da Segunda Guerra Mundial. Uma delas, de 1946 (Figura 78), representa uma pequena mesa com um crânio, uma lâmpada a óleo e um prato com ouriços. O crânio, tornado ainda mais rígido pela geometrização presente em todo o quadro, simboliza a fugacidade da vida, um sopro que se esvai rapidamente. Essa ideia é reforçada pela combinação com a lâmpada apagada. O prato com ouriços-do-mar é o único elemento que evoca a realidade cotidiana agradável do verão passado em Antibes, na região de Provence-Alpes-Côte d'Azur, no sul da França (DAIX, 1989). No entanto, a disposição de formas dos ouriços – em fatia, inteiro e aberto – refletem os encaixes ósseos do crânio, pintado logo acima. Picasso, que viu vários de seus amigos morrerem na guerra, expressa nessa *Vanitas* a fragilidade das coisas humanas diante da morte implacável. A oposição entre pretos, brancos e cinzas concorda com o tema do luto.

Figura 78 – Pablo Picasso, *Crânio, ouriços-do-mar e lâmpada em uma mesa*, 1946, óleo sobre compensado, 81 x 100 cm, Musée Picasso, Paris



Fonte: Musée Picasso (2022).

A *Vanitas* parece ter também um lugar na arte atual. A arte contemporânea, com sua natureza pluralista e polissêmica, não raro voltada ao passado, pode apropriar-se de temas, linguagens e iconografias de outrora, seja gerando *continuidades, atualizações, aproximações* ou *novidades* (WITECK, 2013). A ideia da *Vanitas*, do *memento mori* e a questão da morte em geral estão presentes na produção de muitos artistas, tais como Andy Warhol, Anselm Kiefer, Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) e Damien Hirst (1965-), entre outros. Mesmo tendo se transformado em relação às imagens tradicionais, esses temas seguem relevantes. Em alguns casos, são tratados ironicamente, em tom de denúncia ou crítica; em outros, parece persistir a abordagem moralizante ou, ao menos, uma que suscite reflexão. Uma aquarela do pintor carioca Eduardo Berliner (1978-) (Figura 79) atualiza o *memento mori*, substituindo a caveira humana por uma de animal, talvez um cão, representada com a parte da frente para fora do quadro. A vela, apesar de acesa e inteira, ainda remete à passagem do tempo e pouco ameniza o tom fúnebre dado pelo fundo escuro: quanto tempo até que mais uma vida se apague? A borda inferior do suporte, desgastada com pequenos rasgos, remete à precibilidade das coisas materiais.

Figura 79 – Eduardo Berliner, *Sem título*, 2016, aquarela sobre papel, 23 x 28 cm, coleção particular



Fonte: Instagram (2022).

Nos parece plausível afirmar que também é possível perceber, na produção de Paulo Gaiad, proximidades com os temas acima mencionados. A série *Memórias da cozinha*, que discutiremos a seguir, fomenta uma ponderação sobre a impermanência, por exemplo, tal como as naturezas-mortas com implicações filosóficas de outrora.

### 5.3 MEMÓRIAS DA COZINHA: “LEMBRE-SE DA MORTE”

Logo após passar uma semana na Eslovênia, no final do ano de 2006, Gaiad realizou uma exposição individual na cidade de Rijeka, na Croácia. Dentre vários trabalhos, expôs, pela primeira vez, a série *Memórias da Cozinha* (2002-07) (GAIAD, 2007b, 2007c). Na ocasião, em entrevista para um jornal italiano, lhe foi pedido que descrevesse sua própria arte, apontando os temas e as técnicas mais recorrentes. O artista respondeu, afirmando,

Sou sobretudo um pintor e prefiro expressar-me combinando diferentes técnicas - colagem, desenho, cores - num estilo figurativo-conceitual. As memórias me inspiram principalmente - tanto as minhas quanto as das pessoas ao meu redor. Sou uma espécie de colecionador de memórias. Primeiro, coloco-as no papel e depois as desenvolvo em um quadro. Nas minhas pinturas faço uso extensivo de fotografias antigas e procuro elaborar no quadro todos os “elementos” de uma memória. (GAIAD, 2006, n.p, tradução nossa)

Em *Memórias da cozinha*, os “elementos” da memória são elaborados, a nosso ver, por meio da natureza-morta e seus componentes próprios. A série possui cerca de 20 obras, quase todas sobre papel – exceto a obra principal, que é uma tela – e todas envolvem a manipulação digital de fotografias autorais e/ou apropriadas. Os objetos representados na série, tais como mesa e cadeiras, potes, panelas, louças, talheres, frutas, grãos e outros alimentos, remetem prontamente à natureza-morta, fazendo parte do assunto máximo do gênero. Já o simbolismo dos objetos, declarado pelo próprio artista, os aproxima do tema do *memento mori* e, talvez, das *Vanitas*, ao favorecer a contemplação acerca da finitude e da consequente recomendação de se aproveitar os prazeres antes que não seja mais possível.

Dentro desse conjunto de trabalhos, dois tipos básicos de procedimentos se destacam, que poderíamos chamar de “procedimento por colagem” e “procedimento por incrustação”. No primeiro caso, em um conjunto de obras (Figuras 80), as fotografias foram combinadas à colagem de páginas de textos ou folhas de jornal, frequentemente posicionados de cabeça para baixo ou de lado. Em idiomas estrangeiros como inglês, italiano e eslovaco, essas colagens contêm, por exemplo, anúncios de restaurantes, classificados com ofertas de serviços, proclamas de matrimônio e obituários. Sobre o texto e as fotos, o artista adicionou molduras grossas em tinta preta ou branca, e produziu, com giz, palavras, frases, garatujas, desenhos e rasuras.

Figura 80 – Paulo Gaiad, obras sem título da série *Memórias da cozinha*, 2006, fotografia, colagem e pintura sobre papel, 40 x 40 cm cada, coleção particular



Fonte: Flickr (c2022).

Em um desses trabalhos, uma panela, grãos de café e grãos-de-bico em punhados figuram no centro da composição (Figura 81). Protegidos por uma dupla moldura, traçada em giz preto e tinta branca, os objetos coexistem, a partir do lado esquerdo, com pequenos círculos, um par de talheres e frases manuscritas com giz. Dentre as palavras discerníveis, lê-se “o café, o grão de bico”, “colheres e garfos”, “mesa do jantar” e “cozinha”. No lado direito do trabalho, as garatujas se transformam em manchas. Na parte inferior, fora dos limites da segunda moldura branca, há a inscrição “Estúdio de Reproduções Fotográficas Ninho do Lagarto/Campeche – Brasil”, também utilizada nos trabalhos em papel da série *Divina Comédia*. Logo abaixo, outra inscrição, “lost in Purgatory”, foi parcialmente apagada. A colagem dos fragmentos de texto e as intervenções ao redor da moldura criam um efeito de caos organizado. Os grafismos a giz que se sobrepõem à escrita impressa circundam os objetos numa sequência que vai das palavras ao desenho e às palavras novamente, passa pelas garatujas que se desenrolam como um novelo e por fim se transforma na representação dos grãos, em círculos agora alinhados.

Figura 81 – Paulo Gaiad, obra sem título da série *Memórias da cozinha*, 2006, fotografia, colagem e pintura sobre papel, 40 x 40 cm, coleção particular



Fonte: Flickr (c.2022).

Em outro grupo de trabalhos (Figura 82), Gaiad reuniu as fotografias autorais e apropriadas por meio da incrustação, recurso no qual uma imagem é embutida digitalmente em outra, utilizando, para tanto, um programa de edição de imagens. Uma mesa com comida ou utensílios, fotografada em diferentes ângulos, aparece em todas as obras desse grupo. Integrados à essas naturezas-mortas, rostos anônimos de homens, mulheres e crianças – detalhes digitalizados de fotografias físicas antigas. Depois de criar as imagens por meio do computador, o artista as imprimiu em papel jornal, em quatro partes, colando-as sobre o suporte de papel branco e rasgando propositalmente as bordas da parte inferior. Em alguns trabalhos, não na maioria, adicionou intervenções com tinta branca ou preta.

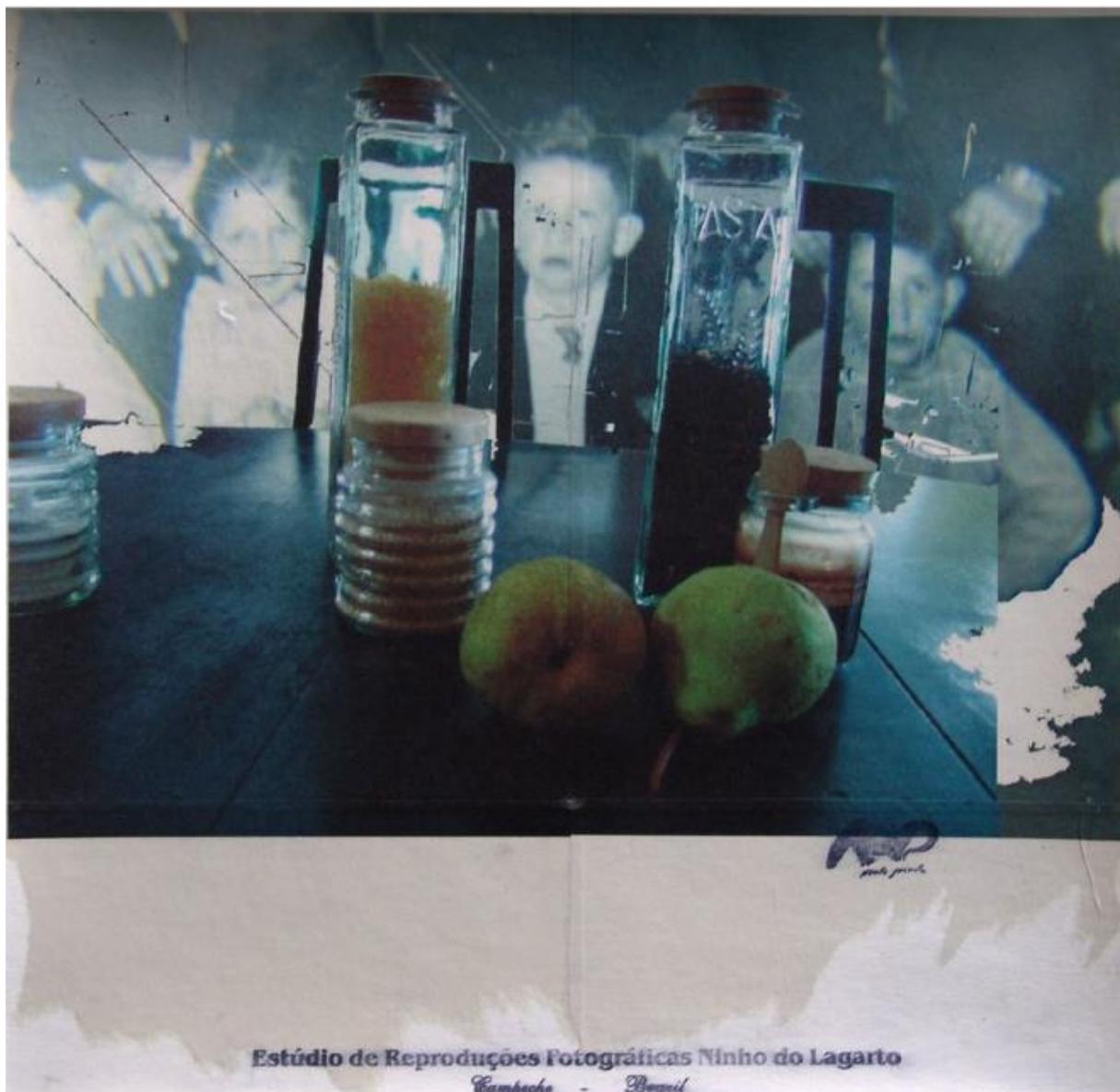
Figura 82 – Paulo Gaiad, obras sem título da série *Memórias da cozinha*, 2006, fotografia e colagem sobre papel, 40 x 40 cm cada, coleção particular



Fonte: Flickr (c2022).

Em um trabalho desse segundo grupo (Figura 83), três crianças se encontram postadas, a certa distância, atrás de uma mesa e de objetos arranjados sobre ela. As imagens da mesa e dos objetos, utilizadas na série, foram produzidas pelo artista em sua casa. Ao enxertá-las com as fotografias coletadas, o plano de fundo é quase que totalmente suprimido. No trabalho, as linhas e formas, que constituem o cenário da foto – uma escada, um quadro e outros –, se sobrepõem às crianças retratadas, marcando suas faces como arranhões. Também ocorrem inversões: áreas de sombra se tornam manchas brancas, enquanto áreas de luz se tornam manchas pretas. Dada a visão frontal e rebaixada da cena, sentimo-nos, também, como as crianças que fomos, a antecipar, às voltas da mesa, a refeição que será preparada com massa, feijão, temperos e frutas.

Figura 83 – Paulo Gaiad, obra sem título da série *Memórias da cozinha*, 2006, fotografia e colagem sobre papel, 40 x 40 cm, coleção particular



Fonte: Flickr (c.2022).

Nessas naturezas-mortas, as figuras, estáticas e descoloridas, comparecem como fantasmas congelados, a mirar o espectador. Aqui, o artista resgata sua memória pessoal – “cresci em volta da cozinha” (2002b, n.p) – mas também a memória do outro, representada pelos retratos de desconhecidos – “essas pessoas foram encontradas, todas juntas, em grupo, sobre uma mesa de uma dessas feiras de domingo. [...] Recolhi todas elas e as trouxe para morar comigo” (2004?e, n.p). Como destacou Cherem (2014, p. 14), em Gaiad “observa-se um artista tocado tanto pelas coisas que encontra, como também pelas que o encontram, que se dirigem a ele a partir de uma exterioridade, perturbando suas percepções e convidando-o ao delírio imaginativo”.

Com um procedimento misto, que envolveu computação gráfica, colagem e pintura, o artista elaborou o único trabalho em tela da série (Figura 85). Quadrada, porém maior, essa tela mede 140 por 140 cm. A fotografia utilizada nesse caso também foi produzida pelo artista e posteriormente editada digitalmente, como demonstram alguns estudos para a obra (Figura 84). A imagem resultante, depois de impressa em papel jornal, em 18 partes de tamanho A4, três partes de tamanho aproximado A3 e outras partes de tamanho menor, para as laterais, foi colada sobre a tela.

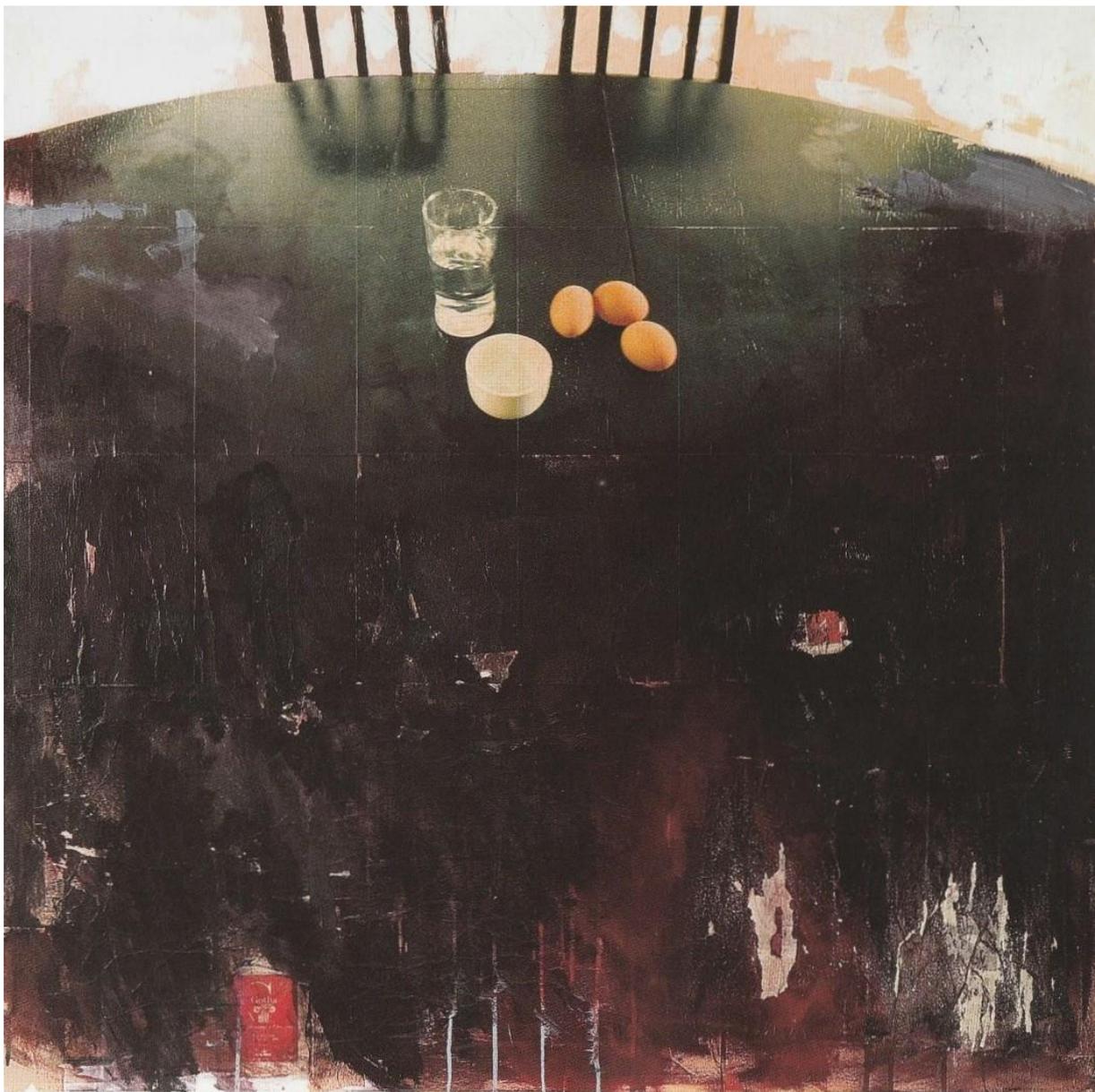
Figura 84 – Paulo Gaiad, estudos fotográficos para a tela matriz da série *Memórias da cozinha*, mar. 2005, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis





Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad (c2022).

Figura 85 – Paulo Gaiad, tela matriz da série *Memórias da Cozinha*, 2007, fotografia, acrílica e colagem sobre tela, 140 x 140 cm, Acervo Artístico Paulo Gaiad, Florianópolis



Fonte: LIMA, F. (2010).

No que diz respeito à fatura da tela matriz, com exceção da área na qual se encontram os objetos, há aplicação de tinta em toda a superfície da tela. Em cima, no plano de fundo, pinceladas brancas cobrem os sinais da edição da imagem. Das laterais superiores até embaixo, camadas de tinta transparecem em pinceladas, mais ou menos marcadas, com filetes de tinta nos quais o artista interveio para interromper o escorrimento, puxando o excesso de tinta para os lados (Figura 86). As cores variam entre azul acinzentado, violeta, vermelho, marrom escuro e cinza. Da metade inferior para baixo, a tinta assenta-se sobre folhas de jornal que mantêm bem visíveis os sinais da operação da colagem, com dobras, vincos e bolhas de ar onde a cola não aderiu. Em alguns pontos, como no canto inferior direito, o jornal parece ter

sido colado, pintado e depois raspado, esfregado ou removido com outra ação abrasiva, fazendo com que restasse apenas o “carimbo” da escrita, espelhada, como em uma gravura por transferência (Figura 86).

Figura 86 – Paulo Gaiad, tela matriz da série *Memórias da Cozinha*, 2007 (Detalhes)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Em outras partes, o jornal permaneceu íntegro por debaixo da pintura e, em dois pontos, foi preservado parcialmente de modo a tornar legível o conteúdo de dois fragmentos. Uma das partes com o jornal preservado, na área inferior esquerda, enquadra uma pequena figura vermelha que, de longe, se assemelha a uma embalagem. Trata-se da capa do catálogo *Gotha 2006 - 8ª Mostra Internazionale dell' Antiquariato*, que possui o desenho de uma coluna jônica (Figura 87). O outro fragmento deixado à vista, quase no meio à direita, mostra um objeto semelhante a uma maleta com uma espécie de logotipo, e uma pequena colher de metal embaixo (Figura 87).

Figura 87 – Paulo Gaiad, tela matriz da série *Memórias da Cozinha*, 2007 (Detalhes)



Fonte: Arquivo da autora (2022).

Embora a fatura, como nos trabalhos em papel, evidencie a contemporaneidade da pintura, nota-se, pela iconografia, uma clara menção ao gênero da natureza-morta. Vista de cima, a grande mesa de madeira, redonda ou ovalada, ocupa quase todo o espaço da imagem. Junto a ela, há duas cadeiras, cujos encostos, feitos de ripas verticais, projetam sua sombra na mesa polida. Não muito distantes da borda, repousam um copo de água, três ovos e um pequeno recipiente arredondado de louça, semelhante a um ramequim, contendo sal ou açúcar. Não vemos os limites laterais e inferiores da mesa. Sobre os elementos apresentados, Paulo Gaiad elaborou, em entrevista ao programa *20vê*, da TVCOM/RBS, por ocasião da exposição *Sobre papel*, no MASC, o seguinte comentário:

A ideia é a seguinte: eu parto da mesa que foi da minha família, dos meus avós, dos meus pais, e que hoje está comigo. E sempre a questão da cadeira, que representa meu pai e minha mãe. Sobre a mesa estão os três ovos, que sou eu e os meus dois irmãos. Então essa é a ideia da família. Essa tela eu chamo de tela-mãe. Na verdade, ela comanda o restante, onde entram as anotações de memórias, e em cada trecho sempre eu repito a mesa, o alimento, e vou incorporando a esse espaço meu, pessoas que fazem parte de outras obras, que entram por outras razões, que eu chamo pra minha mesa. (GAIAD, 2007d, online)

O caráter simbólico dos objetos, declarado por Gaiad, sugere a aproximação da série, principalmente da tela matriz, com um subgênero particular de natureza morta: as *Vanitas*. Tanto nas *Vanitas* quanto na tela de Gaiad, os objetos carregam um significado para além daquele que aponta para seu uso imediato. Nas *Vanitas*, o significado é moral e filosófico. Os objetos simbolizam a morte, o tempo que passa, os conhecimentos mundanos que nada podem perante o fim implacável da matéria. Em suma, os quadros traduzem visualmente a máxima do *memento mori*, isto é, “lembre-se da morte”.

No trabalho de Gaiad a memória também é enfatizada, ainda que por outro viés. O que é chamado à lembrança é a família do artista. Cada pessoa querida é simbolizada por um dos objetos que, reunidos junto à mesa herdada, reconstituem a convivência familiar. As cadeiras, vazias, insinuem a efemeridade, aludem às ausências impostas pela morte. Os materiais aplicados sobre a imagem fotográfica a alteram; a tinta corrói e suja a maior parte da superfície lisa da mesa, e ameaça atingir os objetos. Percíveis e sujeitos à destruição, os itens anunciam o desgaste inevitável da matéria. Nas palavras do artista,

Quando minha mãe faleceu, me assustava muito saber que nunca mais sentiria o cheiro e o sabor de sua comida. Carrego comigo esse grande vazio. Mas carrego também grandes e boas lembranças, como o calor e o carinho que vinham junto com essa comida. A cozinha das casas onde morei sempre foram o ponto de encontro, o lugar de reunião e de conversa. (GAIAD, 2002b, n.p)

A tela parece funcionar, para Gaiad, como o porta-retrato de um momento perdido, que une passado e presente. Materializando a memória, a saudade e a consciência da morte, o artista produziu um “retrato” de si e dos seus – dos vivos e dos mortos – em comunhão doméstica, por meio da natureza-morta. A inclusão de retratos e autorretratos não é incomum dentro da tradição do gênero, especialmente nas *Vanitas*. Em uma pintura flamenga do século XVII (Figura 88), junto a vários símbolos da morte, da passagem do tempo e das vaidades, como o crânio, as bolhas de sabão, a vela, os tecidos caros e os suvenires importados, um livro aberto exhibe os retratos do rei Carlos I da Inglaterra e sua esposa, a rainha consorte Henriqueta Maria da França, ambos já falecidos à época.

Figura 88 – Carstian Luyckx, *Alegoria de Carlos I da Inglaterra e Henriqueta da França em uma natureza-morta Vanitas*, déc. 1670, óleo sobre tela, 146.1 x 120 cm, Birmingham Museum of Art, Birmingham (Alabama)



Fonte: Birmingham Museum of Art (2022).

Já em *Natureza-morta Vanitas com autorretrato* (Figura 89), do pintor holandês David Bailly (1584-1657), os inúmeros objetos de transitoriedade e vaidade vêm acompanhados do autorretrato do pintor e do retrato de sua esposa, nas pinturas ovais. O pintor se autorretrata uma segunda vez, na versão jovem que segura em uma mão um tento, e na outra a pintura “atual”, e também retrata novamente sua esposa, como uma sombra por detrás da taça flauta.

Para Alpers (1999), *Vanitas* holandesas como a de Bailly, ao mesmo tempo em que aludem à vaidade e à transitoriedade, referidas pelos objetos tradicionais do subgênero, oferecem a oportunidade de deleite pela apreciação da técnica. Para a historiadora, a pintura de Bailly “parece rivalizar com a própria fragilidade que ela corteja e admite. [...] A transitoriedade é invocada menos pela presença de emblemas da vaidade do que pelo *status* destes como representações geradas pela técnica” (ALPERS, 1999, pp. 223-224, grifo da autora).

Figura 89 – David Bailly, *Natureza-morta Vanitas com autorretrato*, 1651, óleo sobre painel, 65 x 97.5 cm, Museum De Lakenhal, Leiden



Fonte: Museum De Lakenhal (2022).

Mesmo que distante de sua configuração tradicional, ilusionista e naturalista, a natureza-morta sobrevive na arte contemporânea. O mesmo pode ser dito do subgênero das *Vanitas* e temas relacionados. Tal sobrevivência ocorre por meio da mestiçagem, isto é, por meio da justaposição de imagens, procedimentos e materiais diversos, como a pintura, a colagem e a fotografia. A ideia do *memento mori* e das *Vanitas* ainda está presente, por

exemplo, na pintura de Paulo Gaiad. Senão pela iconografia, é pela simbologia e pela fatura que o artista se apropria da máxima “lembre-se da morte”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desobrigada dos compromissos modernos com a novidade e a originalidade, bem como com a pureza dos meios artísticos, que na pintura favoreceu o abstracionismo, a contemporaneidade artística adotou o processo de mestiçagem, aceitando assim os efeitos gerados pela simultaneidade de elementos diversos entre si. Se as neovanguardas dos anos 1960 e 1970 questionaram e ao mesmo tempo reforçaram aqueles paradigmas, concentrando-se nas novas tecnologias, na experimentação e no conceitualismo, os artistas dos anos 1980 promoveram um retorno aos meios de expressão tradicionais, associado a um aceno à história da arte, inclusive a moderna, o que tornou comuns os cruzamentos de linguagens, as ressurgências de temas e procedimentos, as citações, as apropriações e as releituras. Assim, na arte contemporânea, são inúmeras as misturas entre materiais, suportes, linguagens, procedimentos e processos, assim como as relações espaço-temporais.

Atentando para esses desdobramentos da história da arte, considere, na presente pesquisa, a presença do tradicional gênero da natureza-morta na produção em pintura de Paulo Gaiad. Busquei compreender de que maneira a natureza-morta se apresentou nessa produção artística, formulando como hipótese de trabalho que o gênero foi remobilizado e reorganizado em função de um contexto outro, diferente daquele de seu surgimento. Esse contexto, o da pintura contemporânea, caracteriza-se pelos exercícios de mestiçagem. Também inferi a possibilidade de que Gaiad tomou o motivo da natureza-morta como um material a ser trabalhado, ao lado dos demais materiais em sua pintura.

Cabe aqui lembrar que, a natureza-morta, embora milenar, tornou-se um gênero autônomo durante o século XVII, em uma Europa remodelada pela reforma protestante. Passando por diferentes momentos da história da arte, a natureza-morta foi, também, se transformando. Pintores modernos como Paul Cézanne e Henri Matisse, por exemplo, usaram-na como um campo de estudos sobre a forma, a perspectiva e a cor, modificando o modelado de seus objetos e tornando mais plana a sua composição. Outros artistas, como Pablo Picasso e Georges Braque, introduziram no gênero a colagem de materiais do cotidiano, tornando ainda mais planas suas naturezas-mortas. Já artistas pop como Roy Lichtenstein e Tom Wesselmann, por exemplo, a tomaram como um motivo pronto, apropriado e citado em seus trabalhos, do mesmo modo que as imagens pré-existentes retiradas dos meios de comunicação de massa. Algumas características do gênero, porém, se mantiveram. A iconografia é a principal delas. Originários de um campo de interesses íntimo e particular, os

objetos representados na natureza-morta costumam estar ligados às esferas do doméstico e do privado, ou a um simbolismo específico, com no caso das *Vanitas*.

Considerando as hipóteses mencionadas, e interessada no estudo do projeto poético de Gaiad, isto é, na compreensão de seus mecanismos criativos, investiguei sua trajetória artística, e dentro dela, os recursos e materiais utilizados por ele. Apesar do precoce contato com e interesse pela arte, Gaiad adotou a arquitetura como atividade majoritária até se assumir como artista, aos 39 anos, no ano de 1992. Sua produção, consolidada em um cenário favorável à mestiçagem artística, incluiu, dentre outras operações, a remobilização do gênero tradicional da natureza-morta.

Reorganizada, ela compareceu na pintura de Gaiad, em *Prato vermelho com amoras*, por exemplo, construída por meio de um espaço decorativo, inspirado pelo pintor francês Henri Matisse. Atraído pelas artes aplicadas, Matisse aliou as ambiguidades de perspectiva testadas por Paul Cézanne aos padrões planos e ritmados das artes decorativas. Organizando os elementos no quadro, com atenção aos cheios e vazios, e com o auxílio de cores sólidas ou neutras, o pintor francês alcançou um espaço pictórico raso e plano. O “decorativo” em Matisse, portanto, refere-se ao tratamento do espaço.

Também teve lugar nesse processo de reorganização, o procedimento da colagem e a utilização da fotografia, ocasiões em que o gênero se tornou um material, ao lado de outros materiais explorados pelo artista na elaboração de seus trabalhos. Como apontamos no capítulo 3, o expediente da colagem promove a inserção do mundo real no mundo da pintura, desafiando a importância da tinta e da habilidade artística na criação do ilusionismo. A generalização da colagem, por sua vez, converte o quadro em uma espécie de anteparo, uma superfície apta a receber todo tipo de materiais e imagens, como as fotográficas.

Como pintor contemporâneo, Gaiad não só se serviu de recursos pré-existentes, mas também de temas. Na série *Memórias da cozinha*, por exemplo, por meio de fotografias apropriadas que, no interior do quadro, assumem um caráter simbólico, e dos objetos herdados, o artista evocou o *memento mori*, isto é, o “lembre-se da morte”, elemento que, associado ao tema da vaidade, compunha as naturezas-mortas holandesas do tipo *Vanitas*. Esta série também exemplifica de modo eficaz o processo de mestiçagem. Nela, o artista, justapôs colagem, fotografia, pintura, impressão, computação gráfica e desenho.

Requisitando e transformando a natureza-morta, em uma operação semelhante àquela realizada por Sandro Botticelli (1445-1510) em relação à figura da ninfa clássica, operação essa investigada por Aby Warburg, Gaiad promoveu a sobrevivência de um gênero tradicional no interior de sua produção. Atravessada por significados outros, razões inescrutáveis,

intenções conscientes e inconscientes, matérias e fazeres desconhecidos, a natureza-morta atravessa séculos, pousando aqui e ali, na produção de artistas tão distantes de seu surgimento quanto é distante ela mesma de seu fim.

É mais que justa a recusa dos artistas a classificações e rótulos, e aqui tentamos respeitá-la. Ao demonstrar que a natureza-morta reapareceu como forma sobrevivente na pintura de Paulo Gaiad, não pretendemos afirmar que ele foi um pintor de naturezas-mortas. E, mesmo que tivesse sido, temos a certeza de que cada artista é um mundo. Como poderiam existir dois mundos iguais? Gaiad foi um artista singular. Com uma perspicácia presenteada pela vocação, uniu subjetividade e materialização, lucidez e loucura, sonho e fato. É preciso admitir, ao final desta pesquisa, que ainda há perguntas sem respostas. Para diminuir a angústia que daí provém, desses finais abertos, tomamos as palavras do artista: “é a função da arte: cutucar e fazer pensar. Se você conseguiu provocar alguma dúvida, você está no caminho certo. Que o público se permita descobrir o que tem por trás da arte [...]. Tem um mundo escondido por trás da arte, que vale a pena descobrir” (GAIAD, 2007d, online).

Para um possível projeto futuro, persiste o desejo de investigar a prática pictórica de Paulo Gaiad – talvez em sua combinação com a fotografia. Como constatado no presente estudo, é possível identificar na produção do artista uma estreita relação entre pintura e fotografia, que também marcou o trabalho de Rauschenberg, Warhol e Kiefer, dentre outros. Embora ocorra tal proximidade, os trabalhos de Gaiad constituem um universo particular, voltado para a memória. Em um conjunto de trabalhos constituídos em torno da recordação e do esquecimento, a hipótese desta proposta de pesquisa futura seria a de que, em seus quadros, o artista buscou atribuir densidade material, ou corporificar, por meio do encontro entre recursos da pintura e da fotografia, o trabalho da memória, que envolve tanto a reminiscência quanto a ausência.

## REFERÊNCIAS

- A BOLSA Vitae de Artes chega ao fim. *Estadão*, São Paulo, 12 jun. 2003. Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-bolsa-vitae-de-artes-chega-ao-fim,20030612p3305>. Acesso em 06 set. 2022.
- AS PINTURAS da memória. *O Estado*, Florianópolis, 13 set. 1992. Cultura. p. 3.
- AGITATED Images: John Heartfield & German Photomontage, 1920–1938. The J. Paul Getty Museum, 2022. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/index.html>. Acesso em 19 mai. 2022.
- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 4. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- ALPERS, S. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ARAÚJO, I. S.; ANDRADE FILHO, J. E. [Ofício enviado ao] Programa de Passagens – Ministério da Cultura. Florianópolis, 25 jan. 2000. Acervo Artístico Paulo Gaiad.
- ARTISTA plástico Paulo Gaiad é velado no cemitério do Itacorubi, em Florianópolis. *Jornal Notícias do Dia*, Florianópolis, 14 out. 2016. Disponível em: <https://ndmais.com.br/diversao/morre-em-florianopolis-artista-plastico-paulo-gaiad/>. Acesso em 19 jul. 2022.
- ARTISTA plástico comemora no MASC os 20 anos de sua primeira exposição em Florianópolis e revela obras inéditas produzidas recentemente. *Fundação Catarinense de Cultura*, 2018. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/masc?mod=pagina&id=10902&grupo=1125>. Acesso em 16 jul. 2022.
- BÍBLIA, A. T. Eclesiastes. In BÍBLIA ONLINE. Português. Almeida Revista e Atualizada. Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/ara/ec/1>. Acesso em 22 jun. 2022.
- BLACK market: Rauschenberg redux at the SKIN Show. *Lawton Mull*, 12 abr. 2014. Disponível em: <https://lawtonmull.com/inspiration/black-market-rauschenberg-redux-at-the-skin-show/>. Acesso em 23 ago. 2022.
- BOIS, Y-A. Matisse e o “arquidesenho”. In: BOIS, Y-A. *A pintura como modelo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOPPRÉ, F. Apontamentos sobre um olhar do crítico. In: CHEREM, R. M.; SOARES, L. F. (org.). Dossiê Paulo Gaiad. Arquivo Punctum, *Revista Punctum*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, dez. 2014. Disponível em: <https://www.punctum.ufsc.br/apontamentos-sobre-um-olhar-do-critico/>. Acesso em 16 jul. 2022.

BROMBERT, B. A. *Édouard Manet: Rebelde de casaca*. Tradução de José Guilherme Correa. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BRYSON, N. Still Life and 'Feminine' Space. In: BRYSON, N. *Looking at the overlooked: Four essays on Still life painting*. Londres: Reaktion Books Ltd, 1990. pp. 136-180.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CANONGIA, L. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

CANTON, K. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2000.

CARVALHO, V. Fundindo o lírico e o racional: a plasticidade de Paulo Gaiad. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 15 mai.1992.

CATTANI, I. B. (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CHEREM, R. M. Magia e técnica, contemporaneidade e des-tempo. In: WOSNIAK, C; MEYER, S; NORA, S. *O que quer e o que pode ser [ess]a técnica?* Seminários de dança, 2ª edição, Instituto Festival de Dança de Joinville. Joinville: Ed. Letradágua, 2009.

CHEREM, R. M. Memória e poética em Paulo Gaiad. In: CHEREM, R. M. et al. Paulo Gaiad: memória e poética. *Projeto de table book* para o Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2014, Prêmio Catarinense de artes visuais. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

CHEREM, R. M. Sensibilidades biográficas e percepções temporais na obra de Paulo Gaiad. In: Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: UFSC/UDESC, 2015. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434396861\\_ARQUIVO\\_\\_Sensibilidades\\_biograficasepercepcoestemporaisnaobradePauloGaiad.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434396861_ARQUIVO__Sensibilidades_biograficasepercepcoestemporaisnaobradePauloGaiad.pdf). Acesso em 21 set. 2022.

CHIARELLI, T. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. pp. 257-270.

CHIARELLI, T. Sobre o que fala "Divina comédia" de Paulo Gaiad? Arquivo Punctum, *Revista Punctum*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 31 dez. 2014. Disponível em: <https://www.punctum.ufsc.br/sobre-o-que-fala-divina-comedia-de-paulo-gaiad/>. Acesso em 06 set. 2022.

COX, N. [Textos]. In: MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN. A perspectiva das coisas - A natureza-morta na Europa - segunda parte: séculos XIX-XX (1840-1955). 247 p. Lisboa: 2011. [catálogo de exposição].

CUNHA, A. P. *Dicionário de artes plásticas: guia para o estudo da história da arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

- CZESNAT, L. Um olhar sobre a fatura de um arquidesenhista. In: CHEREM, R. M; SOARES, L. F. (org.). Dossiê Paulo Gaiad. Arquivo Punctum, Revista Punctum, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 30 dez. 2014. Disponível em: <https://www.punctum.ufsc.br/um-olhar-sobre-a-fatura-de-um-arquidesenhista/>. Acesso em 12 ago. 2022.
- DAIX, P. G. *Picasso criador: sua vida íntima e sua obra*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- FARIAS, A. Anos 80/90: um retrato em 3x4, a cores. In: FARIAS, A. (ed.). *80/90, Modernos, Pós-Modernos, Etc.* São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- FÉLIBIEN, A. A hierarquia clássica dos gêneros. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura – vol. 10: os gêneros pictóricos*. Coordenação de tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006. pp. 38-45.
- FOSTER, H. Quem tem medo da neovanguarda? In: FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRASCINA, F et al. *Modernidade e modernismo: Pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: 1985. [catálogo de exposição].
- FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC. *Impossibilias: arquivo e memória em Paulo Gaiad*. Florianópolis: 2015 [folheto de divulgação de exposição].
- GAIAD, P. R. Descrição dos trabalhos dos Lençóis – Relato de uma viagem não realizada. Florianópolis, [199-?]. Acervo Artístico Paulo Gaiad.
- GAIAD, P. R. Encontro com Paulo Gaiad. [Transcrição de fala durante o evento] Exposição Passagens, Museu Victor Meirelles, Florianópolis, 22 mar. 1996a. Acervo Artístico Paulo Gaiad.
- GAIAD, P. R. Passagens líricas na vanguarda de Gaiad. [Entrevista concedida a] Osmar Gomes. *A Notícia*, Florianópolis, 24 fev. 1996b. [Encarte] ANcapital.
- GAIAD, P. R. Conversações dos dias de hoje. [Entrevista concedida a] Adriane Perin. *Gazeta do povo*, Curitiba, 11 abr. 2002a. Caderno G.
- GAIAD, P. R. *Memórias da cozinha*. Florianópolis, mai. 2002b. Acervo Artístico Paulo Gaiad.
- GAIAD, P. R. [Projeto para] Bolsa Luiz Aranha – Fundação Iberê Camargo: Paulo Gaiad “auto-retratos” e “receptáculos da memória”. Florianópolis, [2002 ou 2003]. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. *O atestado da loucura necessária ou A vaca preta que pastava em frente da minha casa*. Florianópolis, out. 2003a. 52 p. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. [Projeto para] Bolsa Vitae de Artes 2003 – Fundação Vitae: Paulo Gaiad: Divina Comédia. Florianópolis, [2003]b. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. [Currículo]. Florianópolis, [2003?]c. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. As quase-memórias de Paulo Gaiad. [Entrevista concedida a] Louise Lazzari. *Disforme*, Florianópolis, jul. 2004a. pp. 82-89. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. Vida sob o prisma da arte. [Entrevista concedida a] Revista *Graciosa*, ano IX, nº 93, jul. 2004b. pp. 44-46.

GAIAD, P. R. *Perdidos* (no Purgatório) [Proposta de exposição enviada ao Museu Victor Meirelles]. Florianópolis, dez. 2004c. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. Piracicabano exhibe arte inédita em SP. [Entrevista concedida a] Cláudia Rangel. *Jornal de Piracicaba*. [2004]d. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. *Perdidos* – Lost in Purgatory. Florianópolis, [2004?]e. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. I luoghi reali, le vite immaginarie e le memorie di cucina di Paulo Gaiad. [Entrevista concedida a] Helena Labus. [2006]. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. [Projeto para] 7º Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia: Conversas com uma vaca preta. Florianópolis, [2007a]. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. Arte e memória: a fé de um campechano. [Entrevista concedida a] jornal *Fala Campeche*, Florianópolis, ano 10, nº 20, p. 12, mar. 2007b.

GAIAD, P. R. Artista plástico comemora no MASC os 20 anos de sua primeira exposição em Florianópolis e revela obras inéditas produzidas recentemente. [Entrevista concedida a] *Fundação Catarinense de Cultura*, Florianópolis, [2007c]. [Publicado em 27 fev. 2018].

Disponível em:

<https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/masc?mod=pagina&id=10902&grupo=1125>. Acesso em 06 ago. 2022.

GAIAD, P. R. Mariana de Abreu entrevista o artista plástico Paulo Gaiad. [Entrevista concedida a] *Programa 20vê*, TVCOM/RBS. Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, 2007d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s19aQo41fSY>. Acesso em 06 dez. 2021.

GAIAD, P. R. Edital de intercâmbio nº 1/2010 – Requerimento individual. Florianópolis, 24 abr. 2009. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. Relatório de Atividade Realizada. Florianópolis, mar. 2011. Acervo Artístico Paulo Gaiad.

GAIAD, P. R. Apropriação musical. [Entrevista concedida a] Edinara Kley. *Notícias do dia*, Florianópolis, 23 out. 2013. Plural.

GAIAD, P. R. Descrição do post. Florianópolis, 13 mar. 2014a. *Facebook*: Paulo Gaiad. Disponível em: <https://www.facebook.com/100008032771037/posts/1374791596131920/>. Acesso em 19 jul. 2022.

GAIAD, P. R. Texto do post. Florianópolis, 26 jun. 2014b. *Facebook*: Paulo Gaiad. Disponível em: <https://www.facebook.com/paulo.gaiad/posts/pfbid032AUoJnnrgoW6jB9kCPqmGyAEaBzapby5zyA89ztiyh7pBT1VEo6aNttzWLwPejyQl>. Acesso em 01 ago. 2022.

GAIAD, P. R. Comentário do post. Florianópolis, 20 set. 2014c. *Facebook*: Paulo Gaiad. Disponível em: <https://www.facebook.com/paulo.gaiad/posts/pfbid0LGyTShPKYBCQN9Vjr2KrgEgZFsK6sKjxblPtBaCStKmvN51RuEUNHZmHw3jwby89l>. Acesso em 01 ago. 2022.

GAIAD, P. R. Texto do post. Florianópolis, 21 set. 2014d. *Facebook*: Paulo Gaiad. Disponível em: <https://www.facebook.com/paulo.gaiad/posts/1475787386032340>. Acesso em 28 jul. 2022.

GAIAD, P. R. Texto do post. Florianópolis, 21 out. 2014e. *Facebook*: Paulo Gaiad. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1492431407701271&set=pb.100008032771037.-2207520000.&type=3>. Acesso em 05 set. 2022.

GAIAD, P. R. Texto do post. Florianópolis, 24 out. 2014f. *Facebook*: Paulo Gaiad. Disponível em: <https://www.facebook.com/paulo.gaiad/posts/1493665370911208>. Acesso em 19 jul. 2022.

GAIAD, P. R. Comentário do post. Florianópolis, 23 nov. 2014g. *Facebook*: Paulo Gaiad. Disponível em: <https://www.facebook.com/paulo.gaiad/posts/1508415442769534>. Acesso em 06 ago. 2022.

GAIAD, P. R. Palavras finais. In: CHEREM, R. M; SOARES, L. F. (org.). Dossiê Paulo Gaiad. Arquivo Punctum, *Revista Punctum*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 30 dez. 2014h. Disponível em: <https://www.punctum.ufsc.br/palavras-finais/>. Acesso em 19 jul. 2022.

GAIAD, P. R. Anotações a Caminho: Paulo Gaiad. Memória em Trânsito. [Entrevista concedida a] *Museu Victor Meirelles*. Florianópolis: 2015a. [folheto de divulgação de exposição].

GAIAD, P. R. Impossibilias: arquivo e memória em Paulo Gaiad. [Entrevista concedida a] *Fundação Cultural Badesc*. Florianópolis: 2015b [folheto de divulgação de exposição].

GAIAD, P. R. A poética de Gaiad. [Entrevista concedida a] Marciano Diogo. *Notícias do dia*, Florianópolis, 16 nov. 2015c. Plural.

GARCEZ, L. R. N. Paulo Gaiad e a poética da melancolia. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 2017, Campinas. Anais do 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. pp. 684-692.

Disponível em:

[anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro\\_\\_\\_\\_\\_GARCEZ\\_Luciane\\_Ruschel\\_Nascimento.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro_____GARCEZ_Luciane_Ruschel_Nascimento.pdf). Acesso em 12 set. 2022.

GARCEZ, L. R. Rubens Oestroem: a abertura das fronteiras plásticas e geográficas. In: MAKOWIECKY, S; CHEREM, R. M. (org.). *Passado-presente em quadros: uma antologia da arte em Santa Catarina*. Florianópolis: AAESC, 2019a. pp. 165-167.

GARCEZ, L. R. Paulo Gaiad: uma viagem pela história da arte. In: MAKOWIECKY, S; CHEREM, R. M. (org.). *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. Florianópolis: AAESC, 2019b. pp. 159-164.

GISELLE Galos. In: Wikipedia: The Free Encyclopedia, San Francisco, CA: 5 mai. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Giselle\\_Galos](https://en.wikipedia.org/wiki/Giselle_Galos). Acesso em 03 ago. 2022.

GOLDING, J. Cubismo. In: STANGOS, N. (org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. pp. 38-57.

GOMBRICH, E. H. Imagens como objetos de luxo. In: GOMBRICH, E. H. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Tradução: Ana Carolina Freire de Azevedo, Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012. pp. 80-107.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOMES, O. Passagens líricas na vanguarda de Gaiad. *A Notícia*, Florianópolis, 24 fev. 1996. [Encarte] ANcapital.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Pinacoteca, c2022. Cronologia. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/pina/o-museu/cronologia/>. Acesso em 20 jul. 2022.

GOVERNO FEDERAL. Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade-ICMBio, 2014. Reserva Biológica Marinha do Arvoredo. Disponível em: <https://www.icmbio.gov.br/rebioarvoredo/>. Acesso em 21 jul. 2022.

GREENBERG, C. Colagem. In: GREENBERG, C. *Arte e cultura*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Ática, 1996. pp. 84-97.

JANGA. Páginas de uma vida. *O Estado*, Florianópolis, 13 set. 1992. Cultura. p. 3.

JANGA. Um pouco de história: os precursores da contemporaneidade em SC. *Co'a pá virada!*, 2018. Disponível em: <http://comapavirada.blogspot.com/2018/05/>. Acesso em 25 mar. 2022.

JUSTINO, M. J. *50 Anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1995.

LAUS, H. Cruzeiro lendário. Florianópolis: 1987. [convite de exposição].

LIMA, J. Quatro vezes arte. *A Notícia*, Joinville, 15 mar. 2007. Anexo: variedades, cultura, lazer.

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

LINDINGER, G.; SCHMID, K. Lindinger + Schmid, c2022. Página inicial. Disponível em: <https://lindinger-schmid.de/>. Acesso em 25 ago. 2022.

LOWRY, G. D. Foreword. In: ROWELL, M. (org.). *Objects of desire: the modern still life*. Nova York: The Museum of Modern Art: Distributed by Harry. N. Abrams, Inc., 1997.

MACÁRIO, C. Centro Integrado de Cultura de Florianópolis seria construído no Centro da cidade. *ND Mais – Notícias de Santa Catarina*. Florianópolis, 31 ago. 2012. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/centro-integrado-de-cultura-de-florianopolis-seria-construido-no-centro-da-cidade/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

MAKOWIECKY, S. Paulo Gaiad – artista – viajante. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 18º, 2009, Salvador. Anais do 18º Encontro da Anpap. Salvador: EDUFBA, 2009. pp. 2717-2731. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/sandra\\_makowiecky.pdf](http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/sandra_makowiecky.pdf). Acesso em 12 ago. 2022.

MAKOWIECKY, S. *A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos*. Florianópolis: DIOESC, 2012.

MAKOWIECKY, S.; HENICKA, M. S. Os grupos de artistas plásticos de Florianópolis nos anos 1980. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 13, n. 13, pp. 67-101, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/5999>. Acesso em 06 dez. 2022.

MATISSE, H. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MATTOS, C. V. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 8, v. 2, n. 11, pp. 130-139, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22865/16305>. Acesso em 05 out. 2022.

MOLINA, C. A memória na obra de Paulo Gaiad. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 mai. 2004. Caderno 2.

MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. 10 anos de Oficinas de Arte no MASC. Florianópolis: 2001. [folheto de divulgação de exposição].

MUZART, Z. L. Tempo e andanças: o acervo de Harry Laus. *Ô Catarina!*, Florianópolis, mai. 2002, número 52, p. 13.

NUNES, K. As coisas saem de nós assim como nós saímos das coisas. In: FERNANDES, M. Q. (org.). *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*. São Paulo: Casa do Povo, 2014. pp. 93-99.

OFICINAS de artes. Fundação Catarinense de Cultura, 2022. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/a-fcc/diretoria-de-arte-e-cultura/oficina-de-arte>. Acesso em 25 mar. 2022.

PAULO Gaiad: um registro contemporâneo. Santa Cultura. Gesto e Linha. Direção: Kátia Klock. Produção: Maurício Venturi. Roteiro: Gilson Gaspodini e Kátia Klock. Edição: Rodrigo Briones e Gilson Gaspodini. Florianópolis: Contraponto, 2006-07, 9'22", colorido. Disponível em: <https://vimeo.com/578668447>. Acesso em 03 jul. 2022.

PERRY, G. O decorativo e o “culte de la vie”: Matisse e o fauvismo. In: HARRISON, C. et al. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. pp. 46-62.

PICASSO, Still Life with Chair Caning. Produção: Beth Harris, Nara Hohensee e Steven Zucker. Distribuição: Smarthistory, s.d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1E91KmfUGY>. Acesso em 11 mai. 2022.

PINACOTECA MUNICIPAL MIGUEL DUTRA. XXVII Salão de Belas Artes de Piracicaba. Piracicaba: 1979. [catálogo de exposição].

PROCOPIAK, N. Retratos da lembrança. *Jornal do Estado*, Curitiba, 19 abr. 2002. Espaço 2.

REIS, P. R. O. Paisagens, paisagens. In: TURAZZI, M. I. (org.). *Victor Meirelles – novas leituras*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009. pp. 148-161.

ROWELL, M. (org.). *Objects of desire: the modern still life*. Nova York: The Museum of Modern Art: Distributed by Harry. N. Abrams, Inc., 1997.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SCHAPIRO, M. As maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza morta. In: SCHAPIRO, M. *A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1996. pp. 33-77.

SCHMIDT, J. Museu de Arte de Santa Catarina - 53 anos. Fundação Catarinense de Cultura, 2018. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/masc?mod=pagina&id=10854>. Acesso em 25 mar. 2022.

SIQUEIRA, S. Vanitas vanitatis. In: *Ângulo - Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*, 110, jul./set., 2007, pp. 43-48.

STEINBERG, L. Outros critérios. In: STEINBERG, L. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. pp. 79-125.

STOLF, R. Paulo Gaiad: cicatrizes e escrituras. *A Notícia*, Joinville, 28 jun. 1998. Anexo c4.

TASSINARI, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELOMAR Florêncio faz novo cenário do Cidadania em Debate. *Expressão Universitária*, Blumenau, 9 mar. 2015. Internas. Disponível em: <https://bu.furb.br/CMU/jornais/ExpressaoUniversitaria/expressao59.pdf>. Acesso em 14 set. 2022.

VASCONCELOS, E. Uma emergência (híbrida): entre a obra, o texto e o artista. In: CHEREM, R. M; SOARES, L. F. (org.). Dossiê Paulo Gaiad. Arquivo Punctum, *Revista Punctum*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 30 dez. 2014. Disponível em: <https://www.punctum.ufsc.br/uma-emergencia-hibrida-entre-a-obra-o-texto-e-o-artista/>. Acesso em 12 ago. 2022.

WITECK, A. P. G. *A Vanitas em obras de arte contemporânea*: um estudo iconográfico. 2012. 125 f. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5212>. Acesso em 28 jun. 2022.