

Sensibilidades biográficas e percepções temporais na obra de Paulo Gaiad

ROSANGELA MIRANDA CHEREM¹

I- Conexões biográficas. Paulo Gaiad (1953, Piracicaba- São Paulo) vive e trabalha em Florianópolis e é um artista que utiliza diversos materiais e procedimentos, combinando constantemente os registros do visual e do dizível, a partir do lance biográfico. Pode-se dizer que toda sua obra se caracteriza por um 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. Assim, a clave do vivido serve como manancial infinitamente revisitado e estoque movente com força de consignação poética, através do qual reconhece seu repertório, travando uma luta contra o esquecimento e produzindo reverberações para novos trabalhos.

Na segunda metade dos anos 80, quando ainda era funcionário da empresa estatal Eletrosul-SC, fez um passeio de barco ao redor da ilha de Florianópolis em companhia de amigos arquitetos e fotógrafos. Segundo relata², este percurso foi definidor para desencadear suas atividades artísticas, encubadas de longa data. Logo em seguida, passou a frequentar oficinas de desenho e litogravura no Centro Integrado de Cultura- CIC- na cidade em que morava, desde que viera de São Paulo em 1981. Ao lembrar desta empreitada, o artista assinala as implicações entre a navegação de cabotagem e as incursões pela orla, registrando a presença rochosa e as inscrições rupestres da Ilha do Campeche e da Ilha do Arvoredo. O resultado foi uma proliferação de desenhos e pinturas, cujo tema principal era exatamente aquela viagem nautica de dois dias, desdobrada através das cores e formas, materiais e texturas. Apresentava-se ali uma sorte muito particular de mapas e paisagens, compondo uma espécie de cartografia associada a estranhas escrituras e anotações, engendrando certos procedimentos e faturas, figurações e preferências recorrentes e desdobradas ao longo de toda sua obra.

¹ Profa. associada do PPGAV-CEART-UDESC

² A maior parte dos dados biográficos que seguem neste texto é fruto de longas conversas que a autora teve com o artista entre os anos de 2008 e 2013, anos em que foi estudado e acompanhou seminários sobre sua obra no PPGAV- CEART- UDESC.

Em fins dos anos 80 e começo dos 90, o artista torna-se mais conhecido, tanto por apresentar seu trabalho na única galeria de arte da cidade (de propriedade do *marchant* Zeca da Campora e denominada Espaço de Arte), como por ser indicado para o Salão Nacional, promovido pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro, além de ter vencido, em detrimento de outros nomes já conhecidos, o Salão Paranaense de Arte em 1991. Na exposição daquele ano no MAC-PR, a diretora do Instituto Goethe lhe pede um *portfólio* e lhe proporciona contatos e oportunidades internacionais. Confirmando sua preferência pelas cores aguadas e pastéis, prossegue com o repertório imagético de 1987, intensificado por escrituras enigmáticas com riscos e lixados.

Ainda entre os anos 80 e 90, realiza gravuras por meio da técnica de litografia e metal, servindo-se das mesmas para diferentes usos. Posteriormente abandona este meio e aproveita o que já fez como um canteiro em que apenas colhe o já plantado, valendo-se de novas experimentações. Assim, desdobramento das gravuras feitas desde a incursão na Ilha do Campeche, surgem outras intervenções, incluindo cartas da mãe que escreveu para o artista, desde que ele saiu de casa aos 18 anos até sua morte em 1984, além de desenhos com uso de grafite.

Em 1992 expõe 92 trabalhos no CIC, feitos ao longo de cerca de tres anos, e depois viaja para a Alemanha, onde apresenta uma série de procedimentos sobre lençóis, recolhidos entre pessoas conhecidas na vizinhança onde mora, combinando colagens e desenhos, pinturas e escrituras. Embora as tonalidades já se apresentem mais intensas, muitas formas anteriores retornam, tais como o portal-rocha-fenda ou as figuras esquemáticas e primitivas de animais e humanos. Por sua vez, ali 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. Cifradas ou declaradas, implícitas ou vibrantes, mais do que temas, estas formas constituem-se na bagagem visual intransferível e recorrente do artista.

Neste percurso, observa-se um incessante reprocessar, remetendo ao desejo do artista de encontrar um sentido narrativo para o vivido. O que predomina é menos um processo

teórico ou conceitual que acontece como demanda prévia e mais um deliberado e necessário processo explicativo, posterior ao processo de criação, para onde confluem as experimentações artísticas e narrativas biográficas, mesclando os planos racional e emocional, lógico e afetivo. Assim, as sensações, intuições, lembranças e impressões da vida pessoal, sempre reelaboradas, servem como um suplemento mnemônico para sua produção plástica.

Tal entendimento permite considerar o arsenal biográfico de Paulo Gaiad como lugar de estruturas móveis constantemente rearranjadas. Este manancial a que se poderia denominar de arquivo, não pode ser concebido como um complexo arquitetural ou físico de informação, pois a questão não se refere a uma topografia, mas um sistema perceptivo absolutamente particular e intransferível, onde memória e imaginação permitem avizinhar coisas díspares e efetuar agrupamentos e recomposições heteróclitas. Neste arsenal desmesurado, suas obras não se sucedem, mas acontecem nas mais diferentes montagens e combinações. De sua infância e juventude brotam imagens de cenas vividas e testemunhadas, mas também imagens impressas da coleção de fascículos intitulada Genios da Pintura, editada pela Abril Cultural, e das ilustrações de Gustave Doré para a Divina Comédia. De sua fase adulta e profissional provém a experiência com a arquitetura, notadamente um senso de limpeza que exclui o decorativo e assimila com refinamento e elegância o imperfeito e o sujo, o áspero, o ordinário e a ranhura. Ainda estão ali os marcos dramáticos produzidos pela morte da filha, o incêndio da casa, seus estados de saúde, suas viagens, suas fases amorosas e experiências eróticas. Entretanto, gerando deslizamentos e modificações que obliteram o conteúdo simbólico ou metafórico, os diferentes registros mnemônicos comparecem alterados. Os abandonos e as redefinições, as tentativas e as premeditações surgem cifradas, funcionando como significante para o espectador que se encontra diante de sua obra.

Neste jogo de rememoração e metamorfose, recombinao enredos e cenas, comparecem a perda da mãe em 1984 e do pai em 1999, o abandono da faculdade de arquitetura e o trabalho no escritório de um renomado arquiteto, as fases no emprego do BANERJ, na General Motors e na Eletrosul, dentre detalhes confissionais e segredos

biográficos contemplados em **39 páginas de uma vida** ou em **Atestado de Loucura Necessária**. Também referências a Rembrandt, Turner, Vermeer, Dante Alighiere e Erasmo de Roterdan são feitas menos pelo catálogo da História da Arte e mais como dejetos, vestígio do extraordinário que esvanece. Entre lugares visitados e lugares apropriados, suas formas e cores emergem em paisagens como no caso de **Estudos de Luz e Sombra**. No reino das coisas inusitadas, em **Memórias da Cozinha** aparecem naturezas-mortas que permitem ressignificações cotidianas e acidentais. Corpos e rostos, oriundos de fotografias compradas e desenhos feitos e depois remarcados, fragmentados e recompostos de diferentes modos, surgem nos retratos com teor erótico, irônico ou simplesmente melancólico em **A divina comédia**.

Diante destas considerações, observa-se que Paulo Gaiad cria blocos onde ocorre a alteração matéria, vídeos e objetos, desenhos e pinturas se misturam, configurando véus onde incidem traços e palavras, aguadas e revestimentos, etc. Desconhecendo limites e regras, muitas destas imagens são reapropriadas diversas vezes e de diferentes modos, sendo que perdas e imperfeições, arrependimentos e fracassos podem ser deslindados no efeito produzido pelos lixamentos e arranhões, oxidações, rachaduras e rasgos. Inscrito numa tradição que recorre ao uso de areia e carvão, jornais e gesso, além de fotos de diferentes naturezas, é possível estabelecer conexões plásticas tanto com a arte bruta, como com a arte povera, bem como com a pintura e os objetos de Rauchenberg. Para fins do presente texto serão abordadas algumas obras que podem ser elucidativas para a compreensão das relações entre vida e obra, tal como percebidas pelo artista e alcançadas por algumas interlocuções contemporâneas no âmbito da teoria e história da arte.

II- Movências poéticas. Todo o conjunto de **39 páginas de uma vida** foi feito ao longo de três meses do ano de 1992. Trata-se de um registro na forma de biografia cifrada, onde incide a poética da memória e da imaginação, premeditando e favorecendo o desejo de alcançar um começo e um vazio. Trabalho plástico que faz uso do texto escrito, a palavra bruta e pouco burilada funciona mais como um desenho mental que vibra sobre o visual. Se o trabalho acontece como livro, não pretende ser um livro de artista, sendo possível observar a recorrência do ato de marcar o papel: cortar, colar e

amassar, alterando-o até ganhar um corpo final. Legenda e poesia, ali incidem os efeitos do tempo como criação e destruição. Há um sumário, onde é apresentado o conteúdo conforme as particularidades de cada página, concebida como passaporte para lembranças e descaminhos da imaginação. Assim, seguem:

1ª. página: o princípio da vida do artista e a paisagem da cidade onde nasceu, destacando-se na recorrência da escrita, as linhas rasuradas com garatujas e arranhões lixados. 2ª. página: o signo de peixes (todo água), o rio da cidade, o medo de se aproximar dele. 3ª. página: a família e a sala de jantar com mesa e cadeiras que contemplam uma espécie de resumo-síntese: mãe filha de sírios, pai com parte materna italiana e paterna libanês. Inclui os 15 anos (fundo esquecido) e conversa com os parentes (pai, tia, primos). 4ª. página: brinquedos. 5ª. página: o calor, o sentido do deslocamento em relação ao lugar. 6ª. página: o início das aulas de piano. 7ª. página: o colégio onde começou. As primeiras impressões sobre viver às dores do mundo, o irmão com paralisia infantil, as doenças e a morte, o abuso sexual do padre em relação ao coleguinha, as brincadeiras de rua dos 9 aos 15 anos. Destaca-se uma empatia que lhe permite observar a alma e o sofrimentos alheios. 8ª. página: considera os seus espaços de sensibilidade, por ser mais recolhido, enquanto os irmãos brincavam na rua e exploravam a vizinhança.

Sucedem-se páginas com diferentes episódios: a primeira exposição de pintura aos 9 anos, aos 12-13 vende seus trabalhos de artista, aos 14 faz uma composição com predomínio da cor preta, aos 16 anos tem um amigo cujo repertório intelectual e emocional marca sua vida. Dos 18 aos 20, faz vestibular em Brasília, mas abandona os estudos para voltar à cidade natal e trabalhar com um arquiteto. Ganha uma bolsa sobre planejamento urbano e vai para a Noruega aos 21 anos. Na volta vai estudar arquitetura em Mogi das Cruzes, depois faz concurso para o Banco do Brasil e tenta conciliar estudo e trabalho. Dos 19 aos 21 anos pinta os primeiros quadros, onde percebe suas premências e obstinações artísticas. A coleção de fascículos da Abril Cultural lhe permite acessar certas afeições relacionadas a Matisse, Picasso, Klimt, Ensor, Gauguim, Bosh, Munch. No primeiro semestre de 1974 inicia um curso de Artes Plásticas e pede transferencia para a PUC de Campinas. Aos 21 anos apresenta um

6

trabalho de desenho no curso de arquitetura e a professora observa que se trata de um desenho muito ruim (guardou o trabalho que sobreviveu inclusive ao incendio de sua casa, ocorrido posteriormente). Aos 23 anos recebe um convite para trabalhar num grande escritório de arquitetura de São Paulo, com o renomado arquiteto Vilanova Artigas. Aos 24 anos faz aula de desenho livre na Pinacoteca de S. Paulo. Nos finais de semana, aprende a técnica de aquarela com Luiz Gobeth (arquiteto e aquarelista das paisagens de Piracicaba ao ar livre).

Casa-se em 1977 e larga o escritório para ser projetista. A esposa perde a primeira filha poucos dias depois do parto, sendo que o padre se recusa a encomendar o corpo por ela não ter sido batizada. Em emprego na General Motors realiza projetos avançados de instalações, mas por conta das circunstâncias empresariais acaba demitido, encontrando-se com um filho (em Florianópolis nasceram mais dois) e alta dose de descrédito na Escola, Igreja, Medicina. Faz concurso para o BANERJ e vem trabalhar em 1981 numa agencia de Florianópolis, onde paralelamente, trabalha com um escritório de arquitetura e faz tecelagem sem cartão, recorrendo apenas a uma concepção de linhas e cores. Entre os anos de 1984-87 mora no bairro de Bom Abrigo e no Campeche, faz gravuras e pinturas tendo como professor Fernando Lindote, Jairo Shimidt e Juan Carlos Dale, conhecido como Manolo. Agua, pedras, peixes, pássaros, surfistas, barcos são temas recorrentes de suas paisagens. Aos 34 anos já se encontra mais amadurecido, reconhecendo-se como artista e reafirmando procedimentos em que pinta, desenha, rasura e escreve. Na página dos 38 anos apresenta uma canção para um desconhecido, cujo conteúdo trata de uma trajetória vivida. A página 39 (1992) trata de uma exposição individual no CIC, composta por 39 páginas penduradas num varal e feitas entre 87-92.

Em temporada na Alemanha em 1997, um galerista de Berlim agenda uma coletiva para 1998, onde o artista comparece com **Páginas ao vento, relato da dor e Cicatrizes**. Em **Páginas ao vento, relato da dor** (papel, metal, giz. 20 x 40 cm, 1997), lâminas de aço se juntam como num livro, simulando capa e páginas de um diário supostamente perdido, contendo inicialmente cerca de 200 páginas em três tamanhos e cujos fragmentos restaram bastante rasurados e esmaecidos, quase informes, colados às placas. Domando a completude pelas veladuras e obliterando a totalidade narrativa, o

que surge são as significações de superfície, sempre inacabadas e deslocadas. Privilegiando um material que sofre a alteração do tempo, ao invés de negar, as perdas e os estragos potencializam a matéria plástica, enquanto a palavra e a imagem se rebatem sem primazia, deixando-se guiar por uma espécie de mão cega que conduz o olho entre os escombros da escritura, funcionando como indícios decifráveis ou não, onde cores e linhas, verdadeiro e falso coexistem e se tornam co-possibilidades. Desconhecendo limites e regras, o artista recorre a revestimentos e camadas ampliadas pelos efeitos de oxidação da aquarela sobre as placas de metal. **Cicatrizes** (Fardos de papel filtro, marcas de arame oxidado e chumbo, com **medidas variadas**), surgida em 1998, foi apresentada, além da Galeria em Berlim, também no Salão Víctor Meirelles e no CCBB-SP, numa exposição intitulada *Pele, Alma*, com curadoria de Kátia Canton e texto- catálogo de Miriam Schnaiderman, Tadeu Chiarelli, João Evangelista e Kátia Canton.

Abordando diversos lugares onde esteve, sintetizados numa única imagem, **Impressões de viagem** (1999) consistem em cartões postais em tamanhos variados, onde também comparecem fragmentos de textos. Assim, palavra e imagem visual acabam sendo uma espécie de transbordamento ou resíduo do que foi vivido. As formas anteriores, tais como um arco, portal ou obelisco e as linhas do mar se misturam com novas formas, igualmente metamorfoseadas como um coração (imagem que persiste a partir de um balão em forma de coração, levado pelo vento que o artista recolhe num campo **suíço** em que passa com amigos) e o nome Isolde (vestígio mnemônico da amiga idosa que o recebe em **Berlim**). Atento às contingências do lugar, Paulo Gaiad usa uma intuição que captura e combina ficção e documento, acolhendo as contingencias que se materializam em telas na parede e escritos complementares em alemão, semelhantes a desenhos transbordando da pintura. No ano de 2000, esta série é apresentada junto com **Páginas ao vento** numa exposição na Galerie Barsikow, em Berlim.

Entre 2003 e 2007 são realizados os trabalhos que compõem **A divina comédia**, sendo os mesmos apresentados em diversos ambientes expositivos do Brasil. Particularmente comparecem referências a Dante Alighieri na edição ilustrada por Gustave Doré, a qual faz parte das lembranças da casa e da infância do artista. Começando pelo **Inferno**,

surtem apropriações fotográficas sobre papel jornal com intervenções, consideradas como estudos preparatórios, enquadradas em caixas, envoltas em arame e cravejadas com pregos, potencializando as imagens com cenas de guerra, situações de suplício e sadismo. Depois, deslindando o **Paraíso**, seguem mais de 80 fotos produzidas a partir de detalhes de um livro com fotografias eróticas tiradas no século XIX, coladas sobre chapas de gesso, em seguida quebradas e reparadas, lixadas e logo após retrabalhadas com efeitos de rasura e desgaste. Importante observar que o caráter compósito não passa só pela literatura e fotografia, como também pela *assemblage* e *objet trouvé*, acabando por ampliar a espessura da imagem, multiplicando as modulações entre aquilo que foi e aquilo que se tornou, o que ficou retido e as alterações persistentes, constituindo a dimensão do irreparável e configurando uma vigorosa carga erótica.

Abordando o **Purgatório**, o último conjunto desta série advém de uma coleção de fotografias pertencentes a uma família desconhecida e adquirida numa feirinha de antiguidades em Curitiba. Ocorre que, trabalhados sob fundo de papelão, impressos em papel jornal, aqueles rostos que fitam sobriamente um suposto espectador, cobertos pelos véus do esquecimento, assinalam o lugar da experiência perdida e do irrisarcível. Impossível alcançar o que olhavam aqueles olhos, mas também impossível ignorar a estranha fenda que interroga a ininteligível descontinuidade que reina entre os viventes. Assim, na relação entre estoque e defasagem, captura e corte, no fundo que salta através de um lampejo ou no movimento retroativo que aquelas imagens demandam, o espectador é lançado não ao ponto de origem ou essência, mas aos enumeráveis cruzamentos que mostram que a imagem nunca está só, situando-se num inquietante jogo entre conjunção e disjunção, abertura e fechamento, disparidade e semelhança que faz triunfar o divergente. Eis a montagem como único meio de fazer aquilo que foi reaparecer, tornando-se forma sobrevivente.

Cabe destacar que os estudos preparatórios para a **A divina comédia** partem de fotos, cujas imagens são refotografadas a partir de **um volume de Forbiden Erotica, editado pela Taschen, e de uma edição da revista Photo dos anos 70 sobre imagens da polícia judiciária francesa no pós-guerra**, totalizando oito imagens para o ambiente do Inferno e oitenta para o Paraíso. Assim o artista procura dar corpo ao sensível,

criando uma espessura para a imagem, sendo que não parte de uma apreensão fotográfica direta, mas de uma intervenção que implica interferências e alterações, fazendo com que o que é seja completamente diferente do que o que foi. Ainda a respeito desta mesma série (cujo texto de Dante Alighiere, ilustrado por Gustave Doré, é parte do espólio do pai morto em 99 e que o artista pede aos irmãos), convém registrar que em 2001 foram feitas tres telas, com fundo de papelão, uso de papel jornal e carimbo de estudo fotográfico, figurando portas com medida de 3,00 x 1,60 m, destinadas a afirmar menos a condição de divisórias dos ambientes dantescos e mais a demonstrar a contiguidade e cambialidade que integra estas intâncias. Isto pode ser melhor observado em relação a uma porta feita em 2006 a partir da foto de rendição alemã, onde o artista repensa o inferno como comédia divina e a porta como um espaço permissível, enquanto o purgatório pode ser considerado como lugar do extravio e da errância e o paraíso como lugar da totalidade que não retorna e da perfeição rasurada. No MASC foram expostas A Porta do Inferno, A porta do Purgatório e A porta do Paraíso); as mesmas foram também apresentadas no MAC de Curitiba em 2004, compondo o conjunto da Divina Comédia, mais os estudos preparatórios; na Galeria Rosa Barbosa em São Paulo foi a vez da Porta do Paraíso e no SESC-SPaulo em 2007 a vez da Porta do Inferno, que também compareceu no MAMBA em 2008. Dois aspectos recorrentes ainda devem ser mencionados sobre estes trabalhos: o caráter híbrido, tal como no caso do uso da fotografia e da literatura e os procedimentos de colagens e marteladas, lixamentos, fraturas e remontagens.

Persistindo na problemática que inscreve na pintura os sentidos temporais que lhe escapam, em 2005, Paulo Gaiad apresenta no MASC **Memórias da cozinha**. Novamente recorrendo às injunções biográficas faz aparecer neste conjunto de telas a lembrança dos cheiros e sabores da comida preparada pela mãe, bem como uma mesa e duas cadeiras herdadas, entre outros objetos, da casa dos pais. Consentindo que a natureza-morta seguisse o caminho do *memento mori*, sobrepôs aos diversos procedimentos fotográficos e colagens do **Atestado da loucura**, as fotos do purgatório. Assim, primeiro em placas de gesso (fotografia sobre papel filtro, 40 x 40 cm.) e depois em telas maiores (compostas de folhas de papel jornal, tamanho A4), realizou interferências através do desenho e da pintura, ressignificando os acidentes e

contingências cotidianas. Ali comparecem objetos herdados da família como uma mesa, uma cristaleira e um bufê, além de um estudo fotográfico com limões, fazendo com que a memória da mãe, morta há muito tempo, volte nos textos, nos cheiros e sabores. Recorrendo ao arsenal da memória e às imagens já trabalhadas em séries anteriores, reafirma a criação como alteração cifrada e noturna de restos do vivido, produção enigmática de interstícios e jogo de veladuras em que mostrar é esconder.

Em 2007 **Estudos de luz e sombra** se apresenta como uma série de paisagens a partir de uma viagem que o artista fez a Holanda, através das quais utiliza fotografias, postais, anotações de textos com fragmentos de viagens e outras lembranças. Mas ao incorporar outras temporalidades para além da biografia, fazendo citação explícita às pinturas de Rembrandt, Turner, Vermeer e Matisse, é aqui que o peso do vapor e das nuvens, além da força invisível da luz, incide sobre um fundo que sempre volta porque jamais se deixa tocar, assinalando o inalcançável através do *sfumato* e do efeito de rasura e inacabamento. Assim, as nuvens do céu holandês surgem tão próximas e familiares como as da Praia do Campeche e a fachada de uma pousada do litoral de SC, em local chamado Ponta do Papagaio, torna-se correspondente à gravura flamenga de uma casa em ruínas. Dentro desta série destaca-se **Céu de Delft** (fotografia, pintura e colagem sobre tela medindo 200 x 140 cm). Trata-se de duas telas de céu, sendo uma refeita sobre a ilustração de uma gravura holandesa e outra sobre uma fotografia do litoral catarinense.

Visualmente diferente dos trabalhos anteriores, em 2008 Paulo Gaiad realiza **Fragmento de um noturno**, onde remete a uma sensação musical capturada no intervalo entre a situação ótica e a sonoridade de uma composição melancólica e vagarosa. Trata-se de uma obra que nasce num momento de insatisfações com a vida pessoal, após negativa da bolsa para uma residência em Barcelona e desistência do grupo **Ba-o bah** para criar uma escola especial. Transformando as partituras originais que pediu após a apresentação do amigo pianista Alberto Heller, produziu uma série com 49 livros (mais esgotada do que abandonada), fazendo deles uma espécie de estranho e rasurado desenho, alterando sua condição musical através do pensamento plástico. Assim, refaz o gesto de apropriação de algo que é do outro, mas que se

combina com suas inquietações, compondo uma espécie de sinfonia imagética. Reutilizando placas de aço com fotos que foram enviadas para uma residência artística em Barcelona, colou-as sobre pastas de papelão que também estavam presentes na série do purgatório, guardando nas partituras fragmentadas e nas notas perfuradas, a lembrança triste e suave, secreta e solene da mãe que tocava piano. Tomando a coisa por onde ela não está, realiza um falso movimento que se alonga e subtrai como inflexão e profundidade do indescidível, que não quer ser nem a palavra nem som, mas apenas imagem que guarda sensações.

Quatro conjuntos fazem parte da série **Fragmentos de um Noturno**: 1-*Pastas partituras*, compostas por uma pasta de papelão, fragmentos da partitura manuscrita do noturno e fragmentos de imagens do noturno, sendo que os *fragmentos de imagens do noturno* (fotografia sobre chapa de ferro) por sua vez são divididos em: fragmentos da imagem interior, fragmentos da imagem exterior, fragmentos de corpos, e fragmentos simbólicos; 2-*Notas perdidas*, compostas por páginas avulsas da partitura original com suas notas (todas ou parte delas) vazadas por furadeira elétrica; 3-*Oitavas fugidias*, constituídas como partes de teclas de piano (fragmentos do objeto) que servem para eventualmente suprir de sons os outros fragmentos; 4-*Porta-fragmentos* reconhecido como móvel em madeira de fino acabamento e detalhes em vidro, provido de gavetas para abrigar elementos dos conjuntos 1, 2 e 3.

Desenho das sombras nasce em janeiro de 2009 e apresenta um conjunto de cenas onde reincidem dados cifrados da memória e dos modos do artista observar o mundo. Segundo afirma, advém de um processo de maturidade, onde as docilidades são transformadas em rebeldia e os ressentimentos em afetos. Constitui-se de sete trabalhos feitos em caixas de madeira, mais 4 caixas de aço, em cujo interior se desenrola uma dramaturgia com fotos tiradas de internet e refotografadas ou desenhos apropriados de outros trabalhos, seus ou alheios. As figurações permitem estabelecer relações com as assombrações de Holbein, as ironias de Goya, as fantasmagorias Ensor e a leveza esvoaçante de Matisse. Sua fatura consiste num modo de desenhar formas e movimentos através de roupas de fantoches, sendo que os mesmos possuem os rostos, mãos e pés modelados em argila, sendo posteriormente pintados e vestidos com túnicas

de tecido ligeiramente retorcido, possuindo expressões faciais bastante singulares mas não individualizadas.

Nem pintura e nem escultura, estes seres compõem-se como desenhos que adquirem vida ou sombras que se emancipam de sua condição chapada e escura, travestindo-se e mascarando-se num movimento onde desempenham o enredo a que pertencem. Em função das cores, Paulo Gaiad considera este trabalho como um procedimento pictórico e observa que a série se desdobra numa outra intitulada **Juízo final**. Placas de vidro servem como escudo p/ proteger dos efeitos do tempo e dos riscos de esfacular a cerâmica que não foi cozida e poeira que se acumula nas roupas. As cenas lembram passagens bíblicas como *A expulsão do paraíso*, situações poéticas como *A dança de Matisse* e *O beijo*. Há ainda certas paródias como *A tentação de Satanás*, *Judas acusa a defloração da virgem* e *Passeio no parque*, além de outras de caráter passional como *O esquartejado* e *Matar por amor*. O movimento congelado dos personagens parece ampliar a dramaticidade do enredo.

Atravessando o pensamento em que o impossível é formulado não como absurdo, mas como um feixe onde se encontra a soma coexistente e incontável de todas as possibilidades, a grandiloquência se torna concisão e o excesso fica suspenso para que se possa pensar a sobrevivência da forma que é repetição sem origem. Assim, o artista recoloca sentidos e inquietações já contidos em outras obras, suas e alhures, produzindo potências que fazem retornar os mistérios esquecidos e os recalques mais secretos que nela habitam. Através de questões pretéritas, irresoluções e impremeditações, o artista considera os bonecos como figuração de suas angústias, um esforço para dar corpo ao pensamento.

Conforme sua explicação, o ponto de partida é uma cena da infância, onde o artista ainda menino, com cerca de 12 anos, copia um óleo sobre tela, medindo o tamanho aproximado de uma folha A3 e cujo tema são esqueletos que disputam um enforcado. Trata-se do fascínio de uma criança a partir da demanda de um primo já adulto que solicita um quadro p/ o novo apartamento. Uma vidente comenta com este adulto que o trabalho era a figuração da morte, razão pela qual acaba queimado. Fica a memória,

mesmo após o dramático assassinato do primo, terreno fértil associado ao tema do quadro (segundo o artista, ironia da obra que antecipa um destino). Além das lembranças do vivido, estão também associados fatos de noticiário policial, episódios cotidianos ou relatados. Há episódios biográficos associados às injustiças sociais e ao peso da religião: críticas às pregações e mentiras da Igreja. Incidem sentimentos de um incrédulo ou descrente que recusa às ilusões religiosas e que observa os comportamentos humanos com senso crítico. Voltam cenas das ilustrações de **A divina comédia**, a perda da filha e a vaca que pastava em frente de sua casa. Ali também cabem as sensações eróticas como potência que mistura sexualidade e criminalidade, considerando os limites indivisos entre bondade e crueldade, violência e desejo, predador e predado.

Juízo final é um trabalho de 2011, onde o artista apresenta quatro pinturas medindo 50x50cm. Foram pensadas 20, cujas cenas, se colocadas lado à lado num sentido horizontal, devem ir do inferno ao paraíso, completando 10 metros de comprimento funcionando como uma viagem ou *via crucis*. Confirmando a preferência do artista pelas cores oxidadas, resultantes em tons de sépias e noturnos, surgem fotografias cobertas por pinturas, onde o céu aparece ao fundo e serve para destacar formas humanas assombrosas, furiosas e tensas (imagens renitentes que já apareciam em **Céu de Delft** e **Desenho das sombras**). Considerando as cores em seu procedimento pictórico, as quatro telas já pintadas estão disponibilizadas no site das tintas *Talens* (Holanda) como artista referência.

No ano de 2014 Paulo Gaiad realiza uma série de oito telas, medindo entre 1 e 1,20 m de largura por 1,50 m de altura e intituladas **After Darkness**. Nelas, não há hierarquia nem distinção entre cena e retrato, paisagem e natureza morta, sendo que corpos e paisagens se diluem e contaminam, tornando-se coisas díspares e aglutinadas em situação onírica. Também estão embaralhadas as faturas de desenho, pintura e fotografia. Assim, por exemplo, há uma tela em que a foto de uma escultura tumular de um anjo, capturada em ambiente digital, se combina com fotos homo-eróticas e de fetiche sexual do começo do século XX. Sentado sobre um banco desenhado, o cenário é o da praia do Campeche, localidade onde mora o artista. Completando a montagem,

enquanto a pintura de um céu negro desaba até o chão, um mar se estende desde um fundo até um primeiro plano.

O que se percebe nestas telas é a recorrência de certas preferências, tais como o gosto pela fotografia em preto e branco, a apropriação atenta de um detalhe ampliado, o cuidado na escala e proporcionalidade das formas, a condição indivisa entre pintura e desenho. As cores predominantes, além do branco e do preto, são as tonalidades de cinzas e beges, passando pelas nuances esverdeadas e azuladas que produzem um efeito de mancha e de carga dramática. Uma vigorosa potencia erótica se afirma, particularmente nas telas em que aparecem casais ou se destacam tornos e pernas. Nesta figuração, os ambientes são os que o artista conheceu ou vive, devidamente alterados, tal como no quadro onde se justapõem um casal com a s genitálias aparentes e uma cruz de Corme, localidade da Galícia, ou na tela em que surge um corpo com as pernas em escorço, junto com uma foto que o artista tirou de uma escola abandonada em Amsterdam. O uso subliminar de certas imagens e das escritas cifradas articula-se com a encenação da passagem temporal, obtida pelo papel que vai amarelando, as marcas do ferro que vão oxidando, as rasuras e riscos que produzem um efeito de desgaste.

III- Extensões reflexivas sobre o gesto artístico. Desde as primeiras incursões que fez pelo litoral de Florianópolis nos anos 80, quando deu início à sua vida artística, o repertório poético de Paulo Gaid ganha vitalidade alimentando-se em parte do que vê e em outra do que lembra e imagina, sendo que muitas formas são resíduos mnemônicos que reaparecem a partir das incursões ou viagens feitas. Assim, desde seu começo em meados dos anos 80 até a atualidade, 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.

Trata-se de um estado que se deixa afetar pela distância e pelo indiviso, que lhe permite desconhecer as predefinições, classificações, hierarquias e escalas em proveito do encontro com uma estranheza que lhe é familiar. Em suma, Paulo Gaid viaja para encontrar o detalhe que lhe pertence, embora até então o desconhecesse. Ir a outros

lugares é trazê-los para si, mas é também encontrar-se com outros tempos que foram e continuam sendo apenas seus.

Eis o gesto como um feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, pode ser considerado como o ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido, tornando-se potencia através da qual o artista luta contra os clichês. Discordando do entendimento de que o gesto artístico é produzido por um ser mediúnico, situado num labirinto que está para além do tempo e do espaço e que cria como quem caminha em direção a uma clareira, o gesto de Paulo Gaiad é fruto de uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas e decisões que não são totalmente explícitos e voluntários, mas um coeficiente entre a intenção e sua realização, ou seja, o que permanece inexpresso e o que o artista consegue realizar, embora não de modo completamente consciente e premeditado. Para além de um produto estético, da subjetividade romântica e da arte como mera expressão individual, consiste em perscrutar inquietações ultrapassando os limites sobre *o que isto quer dizer* para por-se diante de um *o que é isto*. Ou seja, o gesto artístico consiste numa instância operatória que faz surgir uma presença que é também diferença, tornando-se um *modus operandi* que liga todas as obras, um fio invisível que permite reconhecer uma espécie de poder da obra enquanto portadora do movimento incessante de protensão e retenção, espaçamento e desejo de presença, clausura e exterioridade do tempo-espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: Walter Benjamin. **Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985, vl.I.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Diferença e Repetição**. R.J.: Graal, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006,
- FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, cap. V
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.
- GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologias y discontinuidades**. Madrid: Ed. Akal, SA, 2011.

