

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - Unesp
Instituto de Artes de São Paulo

LUCCA FRANÇA PINTO SAAD

JAHU O PEIXE GULOSO

SÃO PAULO
2022

LUCCA FRANÇA PINTO SAAD

JAHU O PEIXE GULOSO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) -
Campus de São Paulo, para obtenção do grau
de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. José Paini Spaniol

SÃO PAULO

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S111j Saad, Lucca França Pinto, 1997-
Jahu o peixe guloso / Lucca França Pinto Saad. – São Paulo, 2022.

26 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Spaniol
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Objetos de arte. 2. Patrimônio artístico. 3. Apropriação (Arte). I. Spaniol, José. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 709.05

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

LUCCA FRANÇA PINTO SAAD

JAHU O PEIXE GULOSO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp) - Campus de São Paulo, para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Trabalho aprovado em: 29/11/2022

Banca examinadora

Prof. Dr. José Panini Spaniol - Orientador

Instituto de Artes - UNESP

Prof. Dr Sergio Mauro Romagnolo

Instituto de Artes - UNESP

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao André Braion pela ajuda, tanto pelas referências bibliográficas, como pelas conversas esclarecedoras, pelo apoio e pela revisão.

A José Spaniol pela orientação e conversas.

Ao Pedro Munhoz, pelas trocas, pela revisão e por toda a ajuda com o texto, além do amparo indispensável.

A Beatriz Castanho, pelas trocas e pelo suporte.

A Bruno, Marina, Mari, Mariano, Maria, Gustavo, pela amizade e pelos anos de produção juntos.

RESUMO

Essa dissertação pretende tratar de questões relativas a alguns trabalhos que produzi durante os anos na graduação, bem como dos conceitos de objeto e coleção elaborados por Jean Baudrillard. Apresento dois exemplos de intervenção em patrimônio histórico e de que forma estas configuram um projeto de leitura das épocas associadas a esses documentos.

Palavras-chave: Objeto. Coleção. Patrimônio. Apropriação. Ressignificação.

ABSTRACT

This dissertation intends to deal with issues related to some works I produced during my undergraduate years, as well as the concepts of object and collection elaborated by Jean Baudrillard. I present two examples of intervention in historical heritage and how they configure a project of reading the periods associated with these documents.

Keywords: Object. Collection. Patrimony. Appropriation. Reframing.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	5
2.	A CRUZ E OS CRUZADOS	7
3.	OS TÚMULOS DE JAÚ	13
	3.1 Fundação de Jaú e a concentração de capital	
	3.2 O corpo do filho rebelde	
	3.3 Cemitério sob cemitério	
4.	O DESLOCAR E O SOBREPOR	20
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
	REFERÊNCIAS	36

1. Introdução

Essa dissertação pretende tratar de questões relativas a alguns trabalhos que produzi durante os anos na graduação, o conceito de objeto, elaborado por baudrillard, tem especial relevância, além de complexificar algumas camadas de sentido. A ideia de coleção, associada a este conceito, alicerça a postura de apropriação dos objetos e também amplia as possibilidades de leitura. Elaborei um paralelo entre a construção de memoriais ao ataque ao *World Trade Center*, e a consequente museificação dos detritos, com a fundação do Cemitério Municipal de Jaú, e de como em ambos os casos os objetos tiveram sua significação transformada, a fim de cumprir um projeto ideológico. Através dessa associação pretendo discorrer acerca de que forma tais intervenções em patrimônios materiais se deram e de que forma essas contribuíram para a construção de narrativas sobre os eventos por elas indicados.

As consequências de tais movimentos podem se associar com a produção e leitura de um trabalho artístico, no ponto em que diversos processos que se deram em ambos eventos históricos estão também presentes no criar artístico.

Tanto no caso do *World Trade Center*, como no processo de fundação do Cemitério em Jaú, há uma história pautada pela resignificação de eventos históricos fortemente atreladas à memória material. Desde o deslocamento de objetos do mundo para um lugar de glorificação – seja este um museu ou local de devoção aos entes queridos – à resignificação simbólica de uma forma pela outra, analiso ambos os acontecimentos com o objetivo de estabelecer uma ligação com obras que tratam de questões relativas a como pode ocorrer tal resignificação, e de que maneira a pintura sobre objetos se relaciona com o objeto em si, bem como o assunto pode fazer parte desse discurso autorreferencial.

2. A Cruz e os Cruzados

Os vestígios materiais de um evento histórico são objeto de disputa para possíveis intérpretes – historiadores, jornalistas, geógrafos, artistas, políticos, etc. – que venham a utilizar de suas marcas para construir uma narrativa. Essas leituras acabam por servir aos propósitos de determinados grupos que as julgarem convenientes, enquanto o objeto toma o lugar de evidência, passa a operar para aquele grupo como ícone incontestável de suas convicções.

No livro "O que vem depois da farsa", de Hal Foster, o autor comenta sobre o ataque ao *World Trade Center*, com enfoque no que se pôde recolher de indícios em meio aos escombros das duas torres, mas mais importante, discute o sentido enviesado que foi atribuído aos objetos, do papel transitivo destes, antes vistos enquanto documento, se tornam ícones ou relíquias.

Entre 1,8 milhão de toneladas de resíduos foram selecionados cerca de 1200 objetos para cumprirem o papel de símbolos da catástrofe. Estes, mais tarde, seriam dispersos por memoriais ao redor dos Estados Unidos. Dentre eles, destaca-se o último resquício a ser retirado dos escombros da Torre Sul, o que restou da coluna é uma peça de onze metros, e foi a primeira a ser exposta em museu como índice do acontecimento. A viga, coberta de fotografias de vítimas do desastre, crachás e distintivos do corpo de bombeiros, mensagens de entes queridos, é exibida na horizontal, segundo Foster, não como um simples registro restaurado, mas como prova material do terrorismo que, oficialmente, estava sendo divulgado. Esta serviria de justificativa à guerra ao terror, como também ao caráter vingativo da reação norte-americana. Nas palavras do autor: "como uma versão industrial da Vera Cruz".

Figura 1 - Viga da Torre Sul



Registro da coluna retirada dos escombros da Torre Sul. Disponível em: <https://artblart.com/tag/francesc-torres-the-collapse-of-the-twin-towers-created-a-series-of-iconic-objects/>. Acesso em: 29 set. 2022.

Pouco tempo após a instalação da viga no memorial, sua película externa ressecou, enferrujou e começou a descascar. Os restauradores, com intuito de recuperar a configuração impactante que elas conferiam à coluna, trataram de reimplantar as lascas.

Hal Foster questiona "Seria essa a resposta correta a algo cujo valor está sobretudo em sua indexação do tempo?", ao que responde Torres: "Tudo, até o mínimo resíduo era da maior importância[...]".¹ Conseguimos entender sua intenção e o cuidado de sua abordagem, no entanto, será isso verdade?

Tanto a expografia, quanto a postura tomada em relação à restauração dos escombros refletem a narrativa disseminada pelo governo estado-unidense, de forma a direcionar o entendimento e, ainda, atribuir um valor subjetivo a esses objetos. Um exemplo discursivo desse direcionamento aparece na fala do diretor executivo da Autoridade Portuária, Chris Ward, ao comentar sobre os resquícios: "Não são esculturas, não queremos que sejam bonitos.

¹ FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

[...] São sagrados”. O antagonismo não está mais entre arte e documento, mas sim “artefato *versus* relíquia”².

Jacques Rancière, discutindo os conceitos de estética e política, comenta:

A política ocupa-se do que se vê e do que pode se dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.³

A conotação traumática atribuída à violência dos ataques foi convertida em apoio à "guerra ao terror", e os objetos retirados dos escombros e expostos nos museus tornaram-se ícones do argumento à retaliação. Com a ferida aberta, a nação estadunidense pintou a própria imagem como pertencente ao direito de vingança, e assim, apoiando-se na prova material da violência sofrida, “marchou para a batalha como numa cruzada”.

² FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

³ RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 17

3. Os túmulos de Jaú

Neste capítulo apresentarei um pouco da história da cidade de Jaú, como também dos povos que ocuparam este território antes da fundação da cidade. Procuro traçar um paralelo entre a visão glorificada do passado, época de produção cafeeira, e uma vontade de intervenção ativa nos túmulos da cidade, com intuito de enaltece-los, mas que não se dá por vias de restauração, mas sim de criação de uma nova forma. Tal evento se apresenta enquanto paralelo ao ocorrido acerca do World Trade Center, sendo esse outro caso de intervenção em patrimônio que pode ser lido como estratégia de manipulação do valor que se atribui a um objeto.

3.1 Fundação de Jaú e a concentração de capital

A História da fundação da cidade de Jaú, como contam os memoriais da cidade – assim como o site oficial da prefeitura do município⁴ –, tem como marco inaugural uma empreitada dos Bandeirantes pelo Rio Tietê, que em busca de um bom ponto de pesca se depararam com a foz de um ribeirão afluente e lá pescaram o grande peixe Jahu, de denominação *Tupi-Guarani-Kaingangue*. A partir de então o local foi apelidado de Barra do Ribeirão do Jahu.

Em 15 de agosto de 1853, alguns moradores decidiram organizar uma comissão para tratar da fundação do povoado. Os habitantes da região, em sua maioria agricultores, cultivavam milho, mandioca, algodão e cana-de-açúcar, além de criarem bovinos, suínos e ovelhas. Nesta década a produção de café na região dava seus primeiros passos para em 1870 se consolidar e tomar espaço como grande força motriz da economia local. O solo da região, apelidado de Terra-Roxa, conhecido por sua alta fertilidade e cor avermelhada, foi fator decisivo para que Jaú se tornasse um dos principais centros de produção de café do estado de São Paulo e, mais tarde, do país. Este acúmulo de capital acabou por gerar uma elite de ricos fazendeiros, que seriam lembrados como ícones da prosperidade local.

⁴ JAHU (Município). Prefeitura Municipal. **História:** nossa história. Disponível em: <https://www.jau.sp.gov.br/historia.php>. Acesso em: 24 jan. 2023.

3.2 O corpo do filho rebelde

O nome Jahu vem do tempo das monções e tem ampla significação na língua Tupi-Guarani-Kaingangue. Ya-hu quer dizer peixe guloso, comedor, um grande bagre comedor, mas também pode significar "o corpo do filho rebelde" segundo conta a lenda do peixe Jahu:

Ya-hu era um jovem guerreiro Kaingangue que não aceitou uma troca de cunhas entre seu pai e o chefe da tribo dos Coroados, a qual selava um acordo de paz. Por causa de uma das moças, talvez a amada, Ya-hu revoltou-se contra o pai e reagiu. Perseguiu os Coroados até próximo a Serra de São Paulo, onde os encurralou e fez guerra, causando muitas mortes. Porém, bastante ferido, o jovem guerreiro volta para casa, mas desta vez seguido pelos Coroados. Durante a caminhada acabou atingido duas vezes. Por fim, cercado pelo inimigo, e vendo que não tinha mais espaço para fuga, para que seu corpo não fosse comido e para que sua cabeça não fosse cortada e erguida como troféu, o jovem guerreiro Kaingangue preferiu afogar-se num ribeirão, de onde ressurgiu mais tarde, transformado em peixe.

Esse nome, dado pelo chefe Kaingangue e que mais tarde passou ao rio e ao Município, significa o corpo do filho rebelde, justamente porque o referido peixe mostrava no dorso uma mancha irregular na cor vermelha, iguais as que usava o jovem guerreiro, que jamais voltou de sua guerra contra os Coroados.⁵

Os povos kaingangues ocuparam historicamente um território extenso que acompanhava as florestas de pinheirais, se estendendo por o que são hoje Paraná e Santa Catarina, região sul-sudoeste paulista, planalto Rio-Grandense e parte do Misiones, na Argentina. Muitas foram as empreitadas da expansão econômica brasileira que tiveram como alvo seus territórios, de modo que, no final do século XIX, todos os grupos kaingangue e caciques que viviam no sul do Brasil foram praticamente conquistados ou aldeados – com exceção dos que viviam na bacia do rio Tiête-SP e territórios entre os rios Laranjinha e Cinzas no Paraná. A demarcação de boa parte de suas terras, no começo do século XX, não impediu a cobiça sob as mesmas, que foram invadidas, dilapidadas e griladas.

O avanço da produção cafeeira no oeste de São Paulo incentivou a construção da estrada-de-ferro Noroeste do Brasil, no início do século XX, que cruzava grande parte do território kaingangue rumo ao sertão. Estrada que foi usada de pretexto para a "pacificação" e

⁵ JAHU (Município). Prefeitura Municipal. **História:** nossa história. Disponível em: <https://www.jau.sp.gov.br/historia.php>. Acesso em: 24 jan. 2023.

aldeamento dos grupos da região acabou por selar a submissão ou evacuação destes dos arredores da cidade aqui mencionada, Jaú.

3.3 Cemitério sob cemitério

Nessa região, as covas dos antepassados kaingangues foram construídas de forma espaçada, percorrendo uma vasta área que hoje corresponderia à distância entre o Mercado Municipal e a Delegacia de Ensino Regional até a Escola EE Major Prado. Curioso constatar que o cemitério mais antigo da cidade, Cemitério "Ana Rosa de Paula", tem em seu site um pequeno verbete contando a história acima explicitada e sugerindo que a cidade, assim como o cemitério, teriam sido construídos sobre antigas covas kaingangues. Estas, hoje, se tornaram ponto turístico da cidade.

Os residentes do município, com intuito de resgatar um “passado de glória” registrado enquanto época de ascensão econômica local, fruto da prosperidade da produção cafeeira, realizaram “reformas” nos túmulos, buscando promover sua visão saudosista desse patrimônio. Algumas dessas interferências, indo na contramão da lógica de preservação, tiveram caráter imperativo, alterando os próprios ícones de seu passado. A pátina do tempo foi suprimida e coberta por essas intervenções, a fim de apresentarem uma estética mais atraente segundo seu próprio discernimento.

Figura 2 - Escultura em Bronze (Roque de Mingo, 1934)



Escultura de bronze de Roque de Mingo de 1934, que compõe o jazigo de Maria de Magalhães Prado, falecida em 1934, e de Celso Pacheco, ex-prefeito de Jaú, falecido em 2009. A escultura reside no Cemitério Municipal Ana Rosa de Paula, em Jaú, SP, e foi completamente pintada de preto.

Em alguns jazigos imagens de santos foram inteiramente pintadas, em outros, os nomes dos sepultados foram cobertos de tinta industrial, velando o entalhamento original das peças. Seriam esses os mesmos túmulos de Jaú? Ou passaram a apresentar um novo sentido, em que dois tempos se sobrepõem? Interessante observar essa relação, em que há tanto uma sobreposição destas inscrições nos túmulos, como também do empilhamento destes sobre covas kaingangues.

4. O deslocar e o sobrepor

Neste capítulo discutirei alguns trabalhos que tenho produzido nos últimos anos e de que forma podem ser relacionados às ideias abordadas anteriormente. Além disso, pretendo traçar um paralelo entre essas obras e o conceito de *coleção* – apresentada pelo pensador Jean Baudrillard em sua obra “*O sistema dos objetos*” – e com a pertinência da utilização do *molde* como recurso visual. Comentarei também o trabalho “*Perfect vehicles*”, do artista estadunidense Allan McCollum, cujas ideias servirão como mais uma perspectiva dessa discussão.

O trabalho “*Varanda*”, de fevereiro de 2020, é composto por seis moldes em gesso confeccionados a partir de espelhos de interruptor. Estes cumprem o papel de suporte, sobre o qual foi desenvolvido um trabalho de pintura à óleo. Nessa forma irregular há uma negociação entre a própria materialidade da superfície – que se coloca também enquanto ponto de partida para a pintura – e a pintura em si. Tal relação se dá de modo que, sobrepostas, uma interfere na maneira como a outra se apresenta, construindo um sistema de significação díptica retroativa, na qual ambos influenciam na leitura do outro simultaneamente.

Figura 3 - *Varanda* (Lucca Saad, 2020)



Varanda, 2020, óleo sobre gesso, 30 x 30 cm

As marcas de erosão e outros índices da passagem do tempo do objeto do qual foi retirado o molde aparecem circunscritas nas peças de gesso, enquanto a tinta, depositada em parte de sua extensão, suprime a clareza dessas marcas. Uma interferência similar ocorre no sentido contrário, em que o trabalho pictórico deve se adequar às características do suporte, em uma fenda sinuosa de seus arabescos é necessária uma pincelada específica que trate de cobrir o espaço desejado; o tamanho do gesto, assim como a diluição da tinta encontram-se submetidas a esse jogo de partes. Como no caso dos túmulos de Jaú que sofreram alterações, duas inscrições de tempos distintos dividem o mesmo espaço e comprometem, de maneira recíproca, a leitura um do outro.

Cabe aqui incluir algumas reflexões do sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard, apresentadas em seu livro “*O sistema de objetos*”, em que discorre sobre o conceito de coleção, que tem ampla relevância para análise dos trabalhos aqui discutidos. Em sua obra, o pensador sintetiza a ideia de que o objeto pode exercer duas funções de razão inversa: a de objeto que cumpre e exerce sua respectiva prática, utilidade, e que portanto configura um “estatuto social”: é a máquina⁶; enquanto aquele que é abstraído de seu uso e de sua respectiva função acaba por se alocar em um estatuto subjetivo: “torna-se objeto de coleção”; onde o crivo de seu agrupamento remete ao indivíduo e a um critério de esfera subjetiva.

Se utilizo o refrigerador com o fim de refrigeração, trata-se de uma mediação prática: não se trata de um objeto, mas de um refrigerador. Nesta medida não o possuo. A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve o mundo, é sempre a de um objeto *abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo*. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma *abstração* e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada.⁷

As imagens, assim como os objetos, podem participar de uma organização serial de critério subjetivo e, portanto, configurar uma coleção. Os cartazes de Toulouse Lautrec, por exemplo, quando associados aos respectivos eventos que pretendiam promover, cumpriam seu estatuto prático, e portanto não poderiam ser enquadrados como objeto. Porém, ao deslocá-los para um ambiente expositivo – desassociados dos eventos em questão e assim de sua finalidade – tornam-se passíveis da leitura enquanto objeto, integrando uma coleção regida por um novo critério que ali se instaura. Tal critério não apenas ressignifica o conjunto das

⁶ BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 94.

⁷ *Idem*.

obras, como também o próprio cartaz, subjugando-o ao agrupamento, e, conseqüentemente, à individualidade de quem organizou seu agrupamento.

Ao deslocar um objeto do mundo ao estatuto de obra de arte ocorre uma suspensão de sua utilidade anterior. Como se fosse possível recheá-lo de um novo sentido apenas após seu esvaziamento. No entanto, seu passado enquanto "máquina" perdura como um eco, uma sombra que se projeta da obra, mas que é ofuscada – ou recoberta – pela nova sombra criada à luz de sua abstração. Essa sobreposição de sombras acossa a leitura de tal objeto enquanto obra de arte, e a discussão sobre seu significado é permeada por esse jogo criado através do deslocamento, seja este físico espacial, como também temporal. De toda maneira, o movimento das partes afeta não só o todo, como ambas as partes individualmente. Os cartazes de Toulouse, os túmulos de Jaú ou os escombros do World Trade Center, são todos exemplos de como pode decorrer a ressignificação de um objeto por seu deslocamento, seja das ruas para um museu, pelo recobrimento de uma cova por outra ou de um antigo espelho por uma pintura à óleo.

Sobre os espelhos é pintada a imagem de uma construção. Com poucos elementos, a figura de uma casa se forma, como que se utilizando apenas de elementos estruturais para a leitura de um desenho – a silhueta e a perspectiva –, mas deixando de lado a luz da cena, é criado um ambiente soturno, que remete à ruínas do que seria uma casa, ou esboço de uma imagem ainda a se formar. É trazido o assunto do tempo na própria pintura, como também no suporte, através do qual nos vemos projetando sobre ambos o que imaginamos que foram, bem como o que poderiam ser.

A ideia de molde tem especial relevância no que diz respeito a este assunto, já que a execução dessa técnica apenas reproduz a forma externa, é como uma casca esvaziada da possibilidade de aplicação prática. No entanto em *Varanda* o objeto do qual foi retirado o molde é majoritariamente ornamental, sendo esse em si originalmente esvaziado de aplicação prática – de servir enquanto adorno, moldura para o interruptor. É um objeto carregado de carga temporal, com uma data fortemente marcada, remetendo ao objeto antigo, sendo em si um forte índice do tempo, bem como de sua originalidade: por ser de outros tempos carrega um valor único, insubstituível. Ao retirar um molde de tal objeto e reproduzi-lo diversas vezes, este valor – seu caráter insubstituível – é neutralizado, esvaziando-o, então, não apenas de sua aplicação prática, como também de sua essência e valor simbólico mais pungente. Este

é mais um exemplo do forte caráter ideológico presente na apropriação e deslocamento de um objeto de um contexto para outro, seja no sentido de criar um novo discurso, como de apagar um antigo.

Allan McCollum apresenta em *Perfect Vehicles*⁸ a diferença entre o que seria o "Fine Art" Object e o que seria o *objeto-tornado-em-arte* (em livre tradução de *object-turned-art-object*), no ponto em que o primeiro almeja transcender sua frágil e desajeitada contingência ao se propor ser isento de utilidade essencialmente; enquanto o *objeto-tornado-em-arte* seria utilizado exatamente ao que se propõe que seja utilizado. Nesse sentido o trabalho *O buraco é fundo* (2019, óleo sobre gesso e janela, 70 x 125 cm; imagem na p. 19), por se tratar de uma janela completamente selada com gesso e tinta, é extinta toda e qualquer possibilidade de que se retorne a sua função utilitária. Funcionando assim apenas enquanto sinal significante. Tal status privilegiado se mantém através de um acordo tácito entre o corpo social: que tal objeto não deve e não será utilizado para aquilo que se pretendia.

A seguir apresento uma série de imagens de obras que se relacionam com as questões até aqui discutidas, trazendo associações quanto à relação dialética entre a pintura e a superfície, o objeto e sua função prática e social, bem como a sugestão simbólica e a materialidade de um objeto.



Figura 4 - *São Miguel* (Lucca Saad, 2019)

Óleo sobre espelhos em gesso,
30 x 40 cm. Fonte: acervo pessoal.

⁸ MCCOLLUM, Allan. **Perfect Vehicles**, publicado em **Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object**. Nova Iorque: [s. n.]. Catálogo da exposição *Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object*, New Museum of Contemporary Art, 1986.

Figuras 5 a 7 - *Graça* (Lucca Saad, 2017).

Moldes em gesso, dimensões variadas. Fonte: acervo pessoal.



(5)



(6)

(7)



Figura 8 - *Paisagem* (Lucca Saad, 2019).



Argila e madeira, dimensões variáveis. Fonte: acervo pessoal.

Figura 9 - *O buraco é fundo* (Lucca Saad, 2019).



Óleo sobre gesso e janela, 70 x 125 cm. Fonte: acervo pessoal.

Figura 10 - Sem título (Lucca Saad, 2019).



Moldes de gesso e óleo sobre espelho, 16 x 35 cm. Fonte: acervo pessoal.

Figura 11 - Sem título 4 (Lucca Saad, 2019).



Óleo sobre gesso, 28 x 35 cm. Fonte: acervo pessoal.

5. Considerações finais

Ao discorrer sobre minha produção artística, me deparei com assuntos relativos à questões de restauro e de transformação de discursos a partir do deslocamento de objetos de um contexto para o outro. A sobreposição, o apagamento, e a transposição foram alguns dos processos levantados neste trabalho, os quais acredito terem forte ligação não apenas com o âmbito histórico e político, como também no que diz respeito à produção artística. Estes assuntos demonstram e tensionam as fronteiras entre mundo e trabalho de arte e, acabam por nos direcionar à conclusão de que o que os diferencia é a forma como são apresentados e ao que se propõe.

REFERÊNCIAS

- ¹ FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- ² FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- ³ RANCIERE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ⁴ JAHU (Município). Prefeitura Municipal. **História**: nossa história. Disponível em: <https://www.jau.sp.gov.br/historia.php>. Acesso em: 24 jan. 2023.
- ⁵ JAHU (Município). Prefeitura Municipal. **História**: nossa história. Disponível em: <https://www.jau.sp.gov.br/historia.php>. Acesso em: 24 jan. 2023.
- ⁶ BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 94.
- ⁷ Idem.
- ⁸ MCCOLLUM, Allan. **Perfect Vehicles**, publicado em **Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object**. Nova Iorque: [s. n.]. Catálogo da exposição *Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object*, New Museum of Contemporary Art, 1986.