

Emmanuel
Nassar



Pina_

**Emmanuel
Nassar
81-18**

**PINACOTECA
DE SÃO PAULO**

**5.
Apresentação**

Jochen Volz

**7.
E.N. 81-18**

Pedro Nery

**18.
Obras**

**157.
Contornar E.N.
(ou Emmanuel Nassar)
de A. a D. e de O. a Z.**

Thierry Dufrêne

**169.
Lista de obras**

Apresentação

Jochen Volz

Emmanuel Nassar 81-18 é a mais abrangente mostra retrospectiva do artista realizada até hoje. Foram reunidas quase cem obras na Estação Pinacoteca, englobando cerca de quarenta anos da produção de Nassar.

O diálogo entre a instituição e o artista não é recente, mas ganhou peso especial em 2016, quando Emmanuel Nassar fez uma doação substancial à coleção da Pinacoteca. *Fachada* e *Os perfumes*, ambas datando de 1989 e tendo participação proeminente na 20ª Bienal de São Paulo no mesmo ano, fizeram parte desse presente do artista, e são hoje obras-chave da exposição na Pinacoteca. Outras obras já haviam entrado para a coleção, como *Roda alfabética* (2008), por meio de uma doação anônima, e *Traptic* (2015), doada pela Fundação Edson Queiroz. Além disso, a pintura *O rei da noite* (1984) tem importância central na exposição *Vanguarda brasileira dos anos 1960 – Coleção Roger Wright*, que está em cartaz na Pina_Luz desde agosto de 2016.

Levando esse histórico em consideração, já havia uma forte vontade de organizar uma exposição do trabalho de Emmanuel Nassar na Pinacoteca. Tadeu Chiarelli, diretor da Pinacoteca até 2017, negociou as generosas doações do artista ao museu, ao mesmo tempo em que iniciou as conversas com Nassar sobre esta exposição retrospectiva. É uma grande honra apresentar o trabalho de Nassar em toda a sua profundidade e amplitude, incluindo obras de mais

de quarenta coleções públicas e privadas espalhadas pelo Brasil.

A Pinacoteca agradece ao curador Pedro Nery pela sensibilidade e percepção do trabalho e do processo de Emmanuel Nassar. Agradecemos também ao próprio Emmanuel Nassar pela sua generosidade e dedicação ao projeto. Obrigado a todos os colecionadores e instituições que emprestaram suas obras. Obrigado ao Thierry Dufrêne pela bela contribuição a esta publicação. Somos eternamente gratos aos nossos parceiros de longa data, Credit Suisse, pelo apoio aos programas da Pinacoteca em geral e a esta exposição em particular. E, por último, um agradecimento muito especial à equipe extraordinária da Pinacoteca.

E.N. 81-18

Pedro Nery
curador

Recepçor (1981), o trabalho mais antigo integrante desta exposição, marca aqui o início da trajetória de mais de 37 anos de Emmanuel Nassar [p. 21]. Nascido no interior do Pará, filho de comerciantes, Nassar formou-se arquiteto e só viria a produzir trabalhos artísticos por volta de 1979. Em 1981, surgem obras – tanto objetos como desenhos – que se assemelham a máquinas, realizadas em Belém, onde até hoje mantém residência e ateliê. Os desafios colocados por suas obras permanecem tensionando o campo da arte ao longo desses anos. O que há de mais perene em suas proposições é, possivelmente, a ambiguidade de dois mundos, um popular e outro erudito; ou, de maneira menos anacrônica, aquele das ruas e da experiência mundana em contraste com a utopia de uma vida moderna ditada pela formalidade. Experiência social um tanto brasileira, mas facilmente exportável para as demais nações latino-americanas e, quiçá, para a periferia do capitalismo todo, evocando fortemente os períodos das décadas de 1980 e início dos 1990 no Brasil. Período de intensa instabilidade econômica, de redefinição política com a redemocratização, no qual as projeções nem sempre positivas geravam frustrações coletivas. É nesse contexto que Nassar começa a circular o país e o exterior, mostrando obras que tocam pontos importantes da realidade brasileira.

Ao longo dos anos 1980, a obra de Nassar foi tomada – no sentido afirmativo, ou mesmo de um resgate –

a partir de uma leitura da arte popular brasileira. O artista surge para o olhar dos críticos no sudeste a partir de 1984, quando faz sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro e integra mostra no MAC-USP organizada por Aracy Amaral no ano seguinte.¹ A presença de um paraense no circuito insular do sudeste com pinturas que remetiam ao circo, a brinquedos infantis de madeira e às cores e padrões geométricos oriundos do vocabulário de uma pintura urbana popular inaugurou uma primeira leitura de seu trabalho, que considerava a origem dessas imagens primitiva e ingênua. A partir da gramática popular, logo alguns preconceitos sudestinos seriam postos à prova, como o idealismo regionalista e a pintura autóctone brasileira.

A partir da sua participação na Bienal de 1989, essa primeira leitura dá lugar à análise, por parte dos críticos, da coexistência do erudito e do popular em seus trabalhos. A ambiguidade presente nas obras permite que a interpretação superficial da visualidade regional seja posta em dúvida. Naquele ano, Tadeu Chiarelli² percebia que, a partir da experiência do cotidiano, o artista conciliava em sua obra referências da pintura moderna e dita "intelectual"; isso sem abandonar a ideia de que Nassar operava sob noções puramente regionais, calcadas, por exemplo, nas "cores paraenses". Ao discorrer sobre a instalação do artista naquela Bienal, Aracy Amaral coloca em dúvida a sua própria concepção do que é cultura popular:

Como se desenvolve uma iconografia fundada no popular quando as alterações desse mesmo dado popular são tão relativas dentro do tempo, ou quando se aspira a manter uma linha de coerência a partir de uma proposta reconhecível?³

Nassar, desde meados da década de 1980, vinha colocando em suas pinturas referências a brinquedos infantis feitos de madeira e à iconografia circense, mas também ao cinema e à propaganda, como na obra *Hollywood* (1989) [p. 91]. Essa mistura de imagens nada autóctones era realizada de maneira artesanal, como se faziam (e ainda se fazem) placas de rua em fachadas de lojas de todas as periferias urbanas do país. Impossível não se perguntar que cultura popular e massificada é essa do Brasil. Chiarelli, no mesmo texto de 1989, percebe-se diante do impasse colocado pelas imagens de Nassar.

O desejo de uma visualidade popular "pura" e "incontaminada" hoje, mais do que nunca, apresenta-se como uma impossibilidade. [...] o momento atual do trabalho de Nassar aponta para uma aderência do artista aos procedimentos da pop art norte-americana acrescidos, é claro, de um "sotaque" regionalista⁴

Afinal, o que seria pureza num país oriundo da colonização e do trabalho forçado? O idealismo calcado na ingenuidade popular é uma impossibilidade. É esse um dos cernes do trabalho de Nassar: a incredulidade na pureza e na essência. Sua poética ajuda, assim, a repensar a posição da crítica. Essa ambivalência dos trabalhos, na década de 1990, provoca novas leituras sobre sua produção, desta vez voltadas para a forma irônica com

que são tratadas as referências do imaginário popular na obra do artista, remetendo ao paradigma da pop arte norte-americana. No entanto, o "pop" era, no Brasil, conceitualmente oposto ao "popular brasileiro". Os termos designavam movimentos em choque, já que o popular estava ligado à ideia de arte *naïf*. "Arte popular brasileira" é um termo comumente aplicado ao trabalho artístico do sujeito sem estudo formal, autodidata, de posição social periférica (geográfica e de classe),⁵ a cuja produção é atribuída o dom da ingenuidade, logo, da pureza, em contraste com a produção artística reconhecida pelo sistema formal da arte. Dessa forma, a pop arte americana é o lado inverso, já que opera sob os signos da cultura de massa de escala industrial e de forma conceitual, avesso ao sentido artesanal e idealizado da arte popular brasileira. Não são, portanto, sentidos apenas opostos, mas também conectados por uma dialética na qual o capitalismo global e a indústria de consumo de massa são os fatores principais da extinção da produção artesanal vernacular.

O antagonismo entre "alta" e "baixa" cultura já havia sido trabalhado, de forma bastante diversa, por Rubens Gerchman na década de 1960. Por exemplo, em *A família dividida: Vasco/Botafogo* (1968), Gerchman se vale de aspectos do cotidiano, apropriando-se de elementos que representam a vida urbana carioca. Nassar, por sua vez, produz suas obras em meados da década de 1980, quando o Brasil é dominado pela presença massiva da televisão, da Coca-Cola e de arranha-céus. O conteúdo pop presente nas chapas metálicas e nas pinturas de Nassar faz parte do próprio cotidiano do artista, usado de forma irônica e bem-humorada. Isso difere da aproximação elaborada por Gerchman em, por exemplo, *O rei do mau gosto* (1966) ou *Lindonéia* (1968), que

configuram tentativas de aliar a linguagem geométrica/pop a uma crítica ideológica e contundente através de aspectos do cotidiano popular brasileiro da década de 1960, quando a cultura de massa ainda não era uma realidade globalizada como a dos anos 1980 e 1990.⁶

A leitura de um viés pop em Nassar havia sido sugerida por Chiarelli, mas é a crítica Lígia Canongia que irá colocar o artista como um verdadeiro "pop-brasileiro". Canongia deixa claro que o conteúdo popular é, na verdade, trabalhado pelo artista de forma conceitual e simbólica, sem entrar no assunto da dialética pop-popular.

É preciso dizer que não há nada de ingênuo nesta pintura. Emmanuel Nassar realiza um trabalho mental, em que as fontes primitivas são processadas pelo pensamento e por comentários mordazes.⁷

Para Canongia, Nassar é um criador de estandartes brasileiros. A radicalidade da ironia e a forma estandardizada de que Canongia fala são referências, absorvidas pelo artista, das mudanças na visualidade a partir do final da década de 1970, quando o país passava por uma transformação com a instalação de uma rede nacional de televisão por parte do Estado; a transmissão audiovisual passou a cobrir o país de maneira uniforme.⁸ É daí que as imagens propagandas da TV transformaram a linguagem das ruas, numa apropriação das imagens da publicidade para reelaborá-las nas fachadas dos subúrbios das grandes cidades brasileiras. Logomarcas são reprocessadas pelas mãos de pintores de paredes de forma criativa. No entanto, "o tom ingênuo da pintura de Nassar, a sua pseudopoiesia provinciana é um despiste para a mordacidade". O artista aparece, assim, na outra ponta desse processo

da massificação visual periférica, apropriando-se da informalidade da fatura da pintura popular, mas cioso da formalidade que carregam as imagens e ciente de que "a cor também deve ter aquela lisura imparcial, que indetermine a 'mão do artista'". A fatura da pintura é avessa à expressividade, ainda que orientada pela condição primária da pintura de "rua", na qual o tratamento das cores e das linhas lembra o aspecto artesanal, sem que possamos compreender totalmente se foi apropriado diretamente ou pintado pelo artista.

É importante relacionar, então, a obra de Nassar com as pinturas de laterais dos ônibus de Raymundo Colares e sua decomposição geométrica do movimento dos veículos, mais do que com aquelas de Gerchman, em que a aproximação com o pop se dá num viés político. Afinal, tanto Nassar quanto Colares partilham da admiração por Mondrian e pela busca por uma visualidade urbana que recusa a mera afirmação ideológica, ainda que Colares seja mais moderno do que pop⁹ e Nassar, ao contrário, seja mais pop do que moderno.

O posicionamento contundente de Canongia exemplifica uma importante mudança no final da década de 1990: ao se ressaltar o processo, percebe-se que as obras são analisadas de forma crítica-conceitual, e que não é mais possível certo platonismo em relação às referências populares. É um momento de importantes digressões com relação à produção do artista e de tomada de consciência por parte da crítica do sudeste de sua própria posição etnocêntrica e paternalista, encarando aspectos da cultura brasileira que até então eram considerados essencialmente opostos: a cultura popular e a cultura de massa. A obra de Nassar foi, assim, fundamental para a possibilidade de repensar conceitos basilares da arte no Brasil, como o

popular, o ingênuo e o imaginário amazônico.¹⁰ Não é possível negar a existência de uma cisão cultural no país entre regiões e classes sociais, reflexo da estrutura social mais ampla, mas que Nassar parece nos ensinar a tratar de forma igualitária e original. Ocorre uma profunda alteração na maneira de compreender a operação do artista, abandonando a ideia do resgate de um Brasil "profundo" e primitivo para abarcar outro, bem menos latente. Passam a ser observados pressupostos tais quais a ausência de expressividade e a apropriação – à maneira de Duchamp – de signos e formas da cultura popular e da "alta" cultura. Essa nova perspectiva sobre a produção do artista levanta questões sobre a própria história da arte brasileira, pelo viés de uma visualidade popular, em especial do uso da geometria nas composições – elaboradas com cores primárias e formas ortogonais –, que remete à tradição concreta e neoconcreta brasileira.

As telas, chapas metálicas e objetos com que Nassar recompõe o mundano que retira das ruas contêm uma geometria que recorda a utopia perdida do concretismo brasileiro das décadas de 1950 e início de 1960. Há que se lembrar que o preceito moderno no concretismo era carregado de uma ética própria: a possibilidade de transformação e inclusão do Brasil como nação moderna no mundo. Uma utopia radical, capaz de mudar a realidade por completo. A formalidade e a disciplina eram elementos que não ficariam apenas no campo das artes, do design e da arquitetura, mas seriam extrapolados para o Estado-nação. Como se a racionalidade da arte abstrata e geométrica fosse capaz de corrigir o caminho em direção a um futuro de primeiro mundo.¹¹

Muito antes da década de 1980, esse projeto já havia ruído; mas restou o seu embutimento. O fato de ser um projeto rigorosamente presente na arquitetura

do país, em especial na capital, permitiu que não apenas Emmanuel Nassar, mas diversos outros artistas nas últimas três décadas se voltassem para a problemática dessa utopia.¹² No caso de Nassar, sua obra geométrica, feita de uma pintura manual com chapas metálicas de publicidade recortadas, lembra que dessa idealização moderna restou um rigor plasmado na traquitana, na gambiarra.¹³ Em alguns trabalhos, a referência torna-se ainda mais objetiva, como é o caso dos *Instabiles*, menção direta aos *Stabiles* de Alexander Calder, nos quais Nassar pinta em tela gambiarras sustentadas por arranjos capengas e informais. Ainda é possível notar o mesmo efeito nas chapas metálicas, ora apropriadas diretamente das ruas, ora pintadas pelo artista. Os encontros de cores entre chapas não possuem uma fatura industrial, e sim outra: a do usado e do feito à mão, do objeto encontrado no fim de sua vida útil. Nesse processo, Nassar se aproxima das *assemblages* de Kurt Schwitters, nas quais os conteúdos da realidade interferem sobre a formalidade e a racionalidade da operação geométrica.

As apropriações duchampianas, o pop, o popular, a precariedade, Belém do Pará, o suburbano, a geometria circense: são chaves de leitura que se entrecruzam em um campo sincrônico. A mostra exibe quatro décadas de produção do artista, com trabalhos reunidos a partir de alguns recortes temáticos que são recorrentes ao longo de sua trajetória, mas que se intercalam, sem estabelecer uma ordem cronológica. Dentro do conjunto exposto, é possível observar, por exemplo, o uso de soluções formais – como a chapa metálica – e outros elementos visuais – como o mapa do Brasil – que ganham dimensões maiores e são retomados

em obras tardias, remontando a uma trajetória quase circular.

Interligando as questões conceituais apresentadas, estão quatro grandes grupos de obras. Um primeiro se organiza em torno da noção de identidade, ora sustentada pela bandeira e seus sentidos estéticos, ora de forma mais indireta, em obras que remetem a uma visualidade popular. Noutro conjunto, prevalecem trabalhos em que a dinâmica da pop arte e a ironia são mais potentes. Num terceiro conjunto, obras que condensam técnicas distintas, que permitem observar a reciprocidade de procedimentos usados pelo artista, assim como a ideia de representação em sua obra. Por fim, um conjunto em que se destaca o lado lúdico, mais próximo do universo circense, combinado com outros trabalhos que evocam a violência.

Mesclando trabalhos de técnicas distintas e temas comuns, a seleção privilegiou a ambiguidade da obra, chamando atenção para uma atitude cética subjacente à produção do artista. É notável o fato de que o trabalho se beneficia da interlocução com sua análise crítica: o processo de Nassar revê constantemente os próprios paradigmas que norteiam sua obra. Seja em relação ao popular, ao campo da cultura de massa, ou à tradição da pintura moderna e/ou do construtivismo utópico brasileiro, Nassar assume que tudo aquilo que parece linear ou cartesiano deve ser posto em dúvida. A pintura às vezes representa placas de madeira; em outro momento, o artista de fato usa madeira para elaborar um objeto-pintura, criando um jogo dúbio, convocando-nos a pensar se o trabalho é retirado diretamente da rua ou se foi pintado. O conjunto dos trabalhos sugere mesmo que, mais do que ironia ou cinismo, há uma profunda desconfiança da representação como espaço idealista de criação pura. Ele parece questionar o tempo

todo se esses objetos tão precários que ocupam a asséptica galeria de arte possuem uma finalidade. Essa atitude norteou a trajetória de Nassar desde o começo. Não há sugestão de drama; resta somente certo humor, às vezes irônico, ou mesmo sarcástico.

A ausência de um teor dramático nas obras não impede o estímulo de um dado sensível. Facilmente somos apanhados e nos reconhecemos em latas e pinturas que parecem ter sido pintadas a dedo. Essa assimilação direta de uma visualidade coletiva é intencional, uma vontade assumida pelo artista – que, como um linguista, busca uma sintaxe e um vernáculo para estruturar toda uma cultura que sempre esteve ali. E, apesar de oriunda da experiência social paraense, a obra de Nassar não alcança apenas seus concidadãos. Para arriscar ainda mais: será que Nassar inverte a lógica antropofágica oswaldiana, deglute o inimigo Brasil e o regurgita para transformá-lo em totém?

A identidade é, portanto, uma questão fundamental e define um ponto de união dos trabalhos expostos. Em uma das salas, foram enfileiradas dezesseis bandeiras criadas pelo artista que formam um corredor "diplomático", ao lado de obras que retomam aspectos da própria bandeira do Brasil, aproveitando apenas as estrelas, as cores ou a forma do losango e o círculo central. Esse jogo de se valer da bandeira nacional não impede a sensação de pertencimento pelo visitante. As formas e cores icônicas que nos identificam com o Estado-nação têm, nas obras de Nassar, um efeito pop, esvaziando seu sentido para compreender sua força. O estandarte máximo de um dado território evoca a ideia de que signos da bandeira são, no final das contas, uma logomarca. Lembram-nos de que a bandeira une pessoas, territórios, línguas e culturas segregadas, conferindo uma

uniformidade abstrata e violenta através da geometria e das cores. Uma camisa de força coletiva que só existe na mais pura abstração pop. As variações sobre a bandeira nacional desfiguram-na e informam que a união representada não passa de uma comunidade imaginada, algo mais poderoso do que se supõe.¹⁴ A tela *Céu do Brasil* (1988) [p. 43] representa um sujeito observando as estrelas da bandeira do Brasil dentro do círculo, mimetizando o público que olha para a mesma bandeira. Como se houvesse alguém observando o céu, em uma espécie de teatro celeste. Metáfora da condição cultural de ser brasileiro, para a qual as estrelas no céu são aquelas da bandeira nacional, compondo um cenário pré-existente.

Cores de bandeira, em geral, não têm variação tonal; os planos de cor são formados por encontros de cores primárias que convergem, ruidosamente, para formar geometrias e linhas. Uma organização formal bastante primitiva, mas com grande potencial de representação. Ao comentar sua instalação *Bandeiras* (1998), o próprio artista remete a essa noção.

Vi uma exposição de bandeiras de tribos africanas num museu na Alemanha, e era uma exposição de caráter antropológico [...] vi nelas uma síntese entre culturas europeia e africana, numa construção primitiva das bandeiras.¹⁵

A conexão está em perceber que, no centro da cultura iluminista, também se portam bandeiras formadas por três cores, assim como todas as outras bandeiras.

Expostas junto das bandeiras, estão chapas metálicas que também possuem cortes de cor geométricos e contundentes, apresentando-se como bandeiras "primitivas", mas com conteúdos que aludem tanto à

urbanidade quanto ao construtivismo. As chapas metálicas oriundas da propaganda de rua são recortadas e colocadas lado a lado de outras semelhantes. Algumas são pintadas pelo artista, outras cruas, formando novos estandartes reduzidos à condição sintética e embaralhando a publicidade. Esse reordenamento realizado, apesar de uma operação semelhante, difere daquele usado na bandeira do Brasil. Se as obras que se valem de uma característica "nacional" acabam por desregular a ordem da bandeira sem impedir que se reconheça sua origem, as chapas de rua, por sua vez, têm seu conteúdo simbólico retirado, expressando um desejo de iniciar outra ordem, sem idealizações. São geometrias que esbarram na realidade do amassado da chapa, e não no ícone da bandeira. Ao mesmo tempo, as chapas estão carregadas de marcas, furos, rasgos, rebites, da vida pregressa do material. O procedimento usado é escancarado. O que não é contradição. Para Nassar, a obra "rasgada foi recuperada, não foi construída de maneira falsa".¹⁶ Falso, para ele, parece ser algo sem passado, ou melhor, sem um substrato de vida cotidiana. Portanto, a ordem e a construção devem ser entendidas não como utopias, mas observadas a partir da realidade. Não são projeções, mas elaborações geométricas carregadas de fatos verdadeiros.

A identidade presente nas obras não se resume às bandeiras icônicas, ou à crítica conceitual em relação ao construtivismo, mas se estende também aos atributos visuais retirados da vivência do artista: pintura de rua, casas e barcos, publicidade, entre outros elementos.

[...] o inconsciente coletivo brasileiro já viu esses banquinhos pintados com cores estridentes, cheios de geometria, empilhados

em série. Não fui eu que inventei, mas as pessoas se reconhecem na pintura sem que eu tenha usado o recurso da figura.¹⁷

O "vocabulário" popular causa um estranhamento, ao mesmo tempo em que cativa. É possível dizer que o trabalho de Nassar é inteiro representação, expandindo para além do figurar em pintura. É também a carga simbólica e material de significação em que nos reconhecemos. Obras como as *Trapiocas*, que são compostas de todo tipo de material (como chapas, pinturas, madeira, pedra de prumo), assemelham-se ao caos e à precariedade encontradas nas feiras livres urbanas, ao mesmo tempo em que exibem um rigor geométrico. Geralmente, são feitas a partir de uma caixa quadrada com uma tela no fundo, que serve para ralar o bloco de tapioca e peneirar farinha. Esse cubo ordena outros elementos encontrados na rua, peças reaproveitadas, industriais e manuais, apropriadas e recombinadas. Não apenas a visualidade e as cores, mas também a seleção de materiais e a união deles trazem à tona uma maneira de operar sobre os elementos que vislumbra situações cotidianas, reconhecíveis em obras abstratas.

É desse caos urbano, da cidade inserida de forma periférica no mundo moderno, que Nassar extrai obras que são mais objetivamente lidas como pop. Por exemplo, em *Torcida* (2010) [p. 89], que remete a bandeiras usadas em arquibancadas de futebol na América do Sul, feita em vermelho e preto e estampada com a imagem do Che Guevara. Se Che é um conhecido símbolo pop, uma logomarca da politização da década de 1960, em Nassar essa é uma apropriação direta da bandeira vista na televisão em jogos de times sul-americanos. De forma irônica, Nassar insere na bandeira, junto de Che, o logo da Coca-Cola de ponta

cabeça – o capitalismo yankee versus o revolucionário argentino. Referências que eram para ser contraditórias aparecem juntas, assim como convivem na arquibancada dos estádios de futebol. No entanto, o artista não está assumindo uma posição na disputa entre Che Guevara e o imperialismo norte-americano, ou na disputa entre a produção do pop americano e o brasileiro, como acontecia na produção nacional da década de 1960.

Apesar da referência a Guevara e à Hollywood do cinema e do cigarro, é importante ver que o símbolo pop mais usado por Nassar é o próprio território brasileiro. O mapa é um definidor dos limites do Estado, mas é também um símbolo que tem significação para além de si. Esvaziado de sua função primária, ele é também logo. Da mesma maneira, as colunas do palácio da Alvorada, em sua forma gráfica, são um ícone da capital do país e da arquitetura moderna. Imagens de referência nacional que servem a Nassar em uma articulação pop.

Junto com telas de foguete, e um planeta que parece retirado de uma fachada de loja de rua, estão máquinas absurdas com engrenagens que não operam, como em *Currupiu gigante* (1984) [pp. 98-99]. Essas obras se conectam pelo uso das cores e da geometria e se utilizam da mesma ordem visual. Logomarcas, objetos criados pelo artista, um foguete, uma máquina – tudo parece respeitar os mesmos princípios. A *Trapioca* é pop, e, assim como a marca Coca-Cola, pode ser pintada à mão em um muro à maneira popular. As máquinas encadeiam-se em engrenagens sem finalidade, sem objetivo. Sua dimensão ambígua é a mesma que permeia as logomarcas ou o mapa do Brasil, que não serve para dar sentido territorial, mas apenas visual.

Quando comecei as experiências com madeira, prego, chapinha,

em 1981, recebi um convite para participar de um salão no Paraná [...] agora eu estava fazendo aqueles modelos de madeira e lata, e eu não podia participar com um modelo de madeira, que era o meu novo trabalho, porque o salão era de desenho. [...] Na última hora, eu tive a ideia de realizar o que eu estava fazendo em madeira representado em desenho sobre papel. Com o projeto no papel, eu tinha mais liberdade para fantasiar as engrenagens [...] E assim, o tridimensional transitou para o bidimensional, em representação, coisa que eu uso até hoje, com essas representações de madeiras, ripas, vigas e tirantes.¹⁸

Serras cortantes, ripas de madeiras, arte moderna, trenas, pregos tortos, Mondrian, Eduardo Sued, barbante, tudo representado ou colado por Nassar em fundo preto. Se as *Trapiocas* sinalizam o aspecto de uma engenharia pobre da cidade, do precário, elas também são pinturas construídas com esses objetos, e não deixam de ser uma máquina visual. Eis que o conjunto de referências de Emmanuel Nassar se encontra de forma singular em diversas pinturas aparentemente formais. Ripas pintadas à mão simulam blocos de cor, como em Mondrian ou em Sued, e são rapidamente deslocadas de uma posição vertical ou horizontal por uma linha puxada, formando um conjunto ortogonal, ou por um prego torto, que rompe o bloco de cor e o atravessa com um dado de realidade. Os objetos, a serra, o prego ou a ripa de madeira lembram materiais e instrumentos usados pelo próprio artista em seu ateliê. Emmanuel Nassar dialoga com a tradição ao mesmo tempo em que representa seu próprio trabalho manual. Algumas dessas obras lembram que o ateliê é espaço de composição, que as questões individuais

transbordam através de signos de afiação pessoal e se desdobram a partir da incoerência e do caos.

A cor preta, recorrente na obra de Nassar, se opõe ao "solar amazônico" que lhe é atribuído, desempenhando uma função expressiva bastante importante. Esse recurso vai além de um fundo infinito, configurando um aspecto fundamental da produção do artista. A cor preta nas obras serve para esvaziar o espaço da tela ou da chapa, remetendo ao palco de teatro. Separa o cenário da cena que será representada na vida real. Portanto, é possível dizer que a pintura adquire uma dimensão teatral, como já observado em *Céu do Brasil* (que inclusive possui fundo preto). O uso do preto subtrai a realidade para devolver a pintura ao lugar ambíguo ao qual sempre pertenceu no mundo moderno – em que, ao mesmo tempo em que ilude, é objeto real. Nada está passível de certeza. Essa ilusão cenográfica exalta o aspecto lúdico dessas representações e, como por vezes não sabemos o que é ilusionismo e o que é saído da realidade, é como se tudo fosse uma enorme ficção. No teatro, a cor preta é utilizada para se opor ao foco de luz e delimitar o espaço no qual a cena deve ocorrer. Assim como nas pinturas de Nassar, esse sistema opera para iluminar o primeiro plano. Vemos luz sobre uma espécie de cenário, mas sem o drama. Não há pessoas, apenas máquinas ou objetos suspensos – e, quando um corpo aparece, ele não remete a ninguém.

A Monga, mulher que se transforma em gorila, quebra a grade em plena fúria. Assusta crianças pelo Brasil inteiro num velho truque de espelhos. Todos que tiveram a oportunidade de ir a um parque de diversões na infância a conhecem e, ainda assim, muitas vezes, mesmo sabendo que não passa de um truque, a Monga assusta. Nassar ilustra a Monga (década de 1980) [pp. 122-123] sem efeitos dramáticos:

a tela representa como que uma placa de divulgação ou mesmo a frente da tenda de um parque de diversões verdadeiro. É um teatro de rua em que o medo diverte; e o exótico, a mulher gorila, é estranhamente familiar, uma brincadeira conhecida. A grande *Fachada* (1989) [pp. 136-137] é uma representação em tamanho real desses circos que percorrem o país. É também o espaço da ambiguidade – afinal, aquilo que assusta é também o que causa alegria. O lúdico e o teatral na obra de Nassar ganham em potência com as pinturas de roletas, rodas, brinquedos e jogos. Mas o fundo preto está presente no espaço expositivo, na parede atrás da fachada. Mão decepadas, *Acorrentados* (1989) [p. 147], e a roda do atirador de facas dão a impressão de que diversão e uma dose de violência andam juntas. A operação é simples: o circo popular de estrada nos apreende pelo afeto, mas Nassar lembra que é tudo truque e que existe um perigo. A ambivalência da representação do circo da década de 1980 é a mesma de sua obra hoje.

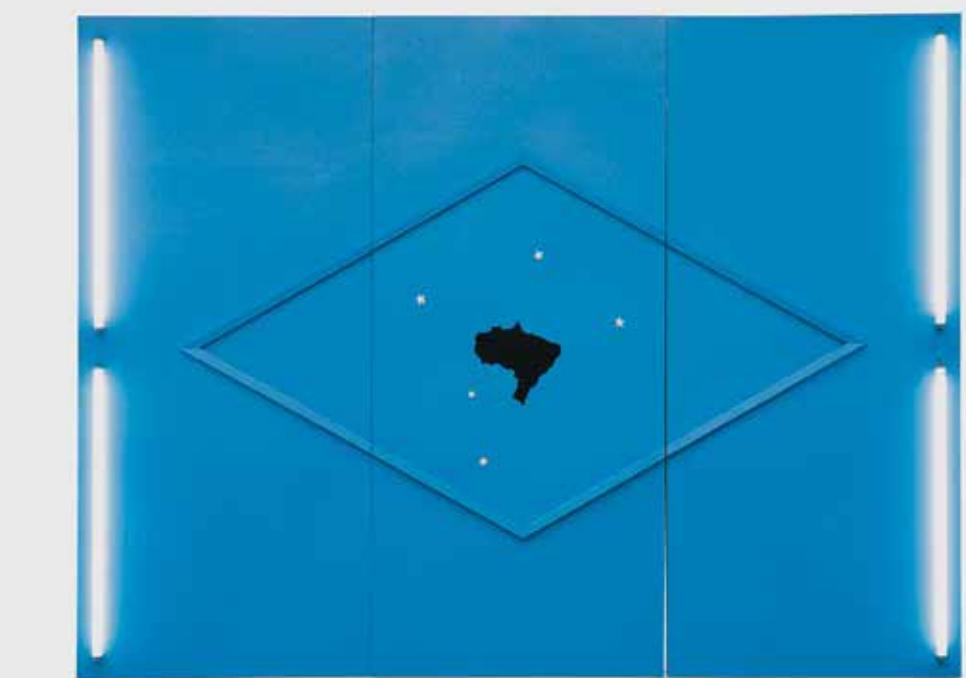
A obra deve se apresentar de forma circense, deve animar o público com seus malabarismos. Equilibrar através do humor a tensão do mundano com desejos utópicos, criar algo verdadeiro. É possível, portanto, que Nassar não inverta a lógica antropofágica oswaldiana, mas segure nas duas pontas dessa corda, e seja ele mesmo um terceiro elemento.

1. Aracy Amaral realiza no MAC-USP uma exposição intitulada "Matriz popular" que reuniu Emmanuel Nassar, Montez Magno, César Romero, Genilson Soares e Sergio Rabinovitz.
2. CHIARELLI, Tadeu. *Emmanuel Nassar: Erudito e popular*. Rev. Galeria, São Paulo: n. 14, 1989.
3. AMARAL, Aracy. "Emmanuel Nassar". In *Artistas Brasileiros na 20a Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989, pp. 66-67.
4. CHIARELLI, Tadeu. *Emmanuel Nassar: Erudito e popular*. Rev. Galeria, São Paulo: n. 14, 1989.
5. O presente texto não tem espaço para abrir uma discussão ainda mais profunda a respeito, mas é importante mencionar que o conceito de arte primitiva, ou ingênua, ou *naïf*, é determinado para além da formação do indivíduo e de sua posição social; deve-se levar em conta que há uma visualidade considerada "*naïf*". Há artistas autodidatas que nunca foram tomados como "populares".
6. Segundo Paulo Sergio Duarte: "*Lindonéia, a Giocanda do subúrbio*, de modo simplificado, traz todos os elementos que formam a equação semântica e formal de Rubens Gerchman neste período da Nova Figuração, e seu lirismo, propositadamente acanhado, demonstra que o tratamento da temática urbana no Brasil subdesenvolvido não pode compartilhar do cinismo pop que critica a sociedade de consumo adiantada". Não à toa a obra do início da carreira de Nassar, *O rei da noite* (1984), pode ser vista próxima à *Lindonéia* (1966) e à *Caixa de origem* (1966) do Gerchmann na exposição da Coleção Roger Wright na Pinacoteca. DUARTE, Paulo Sergio. Anos 60: Transformações da Arte no Brasil. Campos Gerais, 1998.
7. CANONGIA, Ligia. "Emmanuel Nassar – Um Pop Brasileiro?". In *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2000.
8. Um dado revelador para compreender essa mudança da dinâmica da comunicação de massa e da forma nacional é que "Em 1960, havia em uso apenas 598 mil televisores; dez anos depois, 4.584.000; em 1979, nada menos do que 16.737.000 [...] O Estado montou uma infraestrutura de telecomunicações que possibilitou, já em 1970, a instalação de rede nacional". NOVAIS, Fernando. *História da vida Privada no Brasil – Vol 4*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 638.
9. Sobre a pintura moderna em Raymundo Colares e a discussão sobre o conteúdo pop em sua obra, ver VENANCIO FILHO, Paulo. "Pintura e Caos". In *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 338-340.
10. Agnaldo Farias se reposiciona em relação à transformação da postura crítica sobre o tema do popular na arte brasileira e em Nassar: "É fato que ainda insistimos em julgar as imagens e objetos existentes sob a ótica de um olhar culto, como se tudo fosse concebido no patamar da alta cultura. A questão não se aguenta de tão anacrônica, o que não impede de continuar vigorando em alguns rincões do país". FARIAS, Agnaldo. "O Sonho de

- Nassar" In *Emmanuel Nassar – Bandeiras*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.
11. Mario Pedrosa, em texto de 1959: "O fato é que a 'gramática' concretista já tem concorrido para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais. (...) Será que no futuro iremos ver manifestações dessa mesma autodisciplina, desse espírito menos complacente consigo mesmo, em outros campos, imediatamente mais importantes e ponderáveis, como os da administração pública, da política, da educação?". PEDROSA, Mario. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 26.
 12. É possível citar brevemente alguns artistas que trabalham ou trabalharam esse ideário, cada qual de um ponto de vista diferente: Ana Maria Tavares, Rommulo Vieira Conceição, Rubens Mano, entre tantos outros.
 13. A questão da relação com o concreto e neoconcreto foi levantada a fundo por Chiarelli já no final dos anos 1990, nos textos "Sobre 'Brasil', de Emmanuel Nassar". In *Salão de Arte Pará 1997: Fronteiras*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 1997, "Emmanuel Nassar: uma conduta consumidora crítica". In *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2011.
 14. Referência aqui feita ao texto de Benedict Anderson, "Comunidades Imaginadas", que nos recorda ao menos três fatores fundamentais: que as nações são criações bastante recentes; que as americanas são mais recentes que muitas nações europeias; e que seu surgimento como modelo de organização global está atrelado ao avanço do capitalismo moderno e liberal. No caso americano, surgem de maneira conservadora: o Estado-nação advém do medo da perda de controle sobre as camadas sociais mais baixas; e, no Brasil, também da manutenção da mão de obra escrava. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
 15. Entrevista em SCOVINO, Felipe. *Este Norte: Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2012 (entrevista publicada no catálogo), p. 21.
 16. Ibid., p. 18.
 17. Ibid., p. 15.
 18. Ibid., pp. 18 -21.

Cruzeiro do Sul, 2001/2018

275 x 366 cm



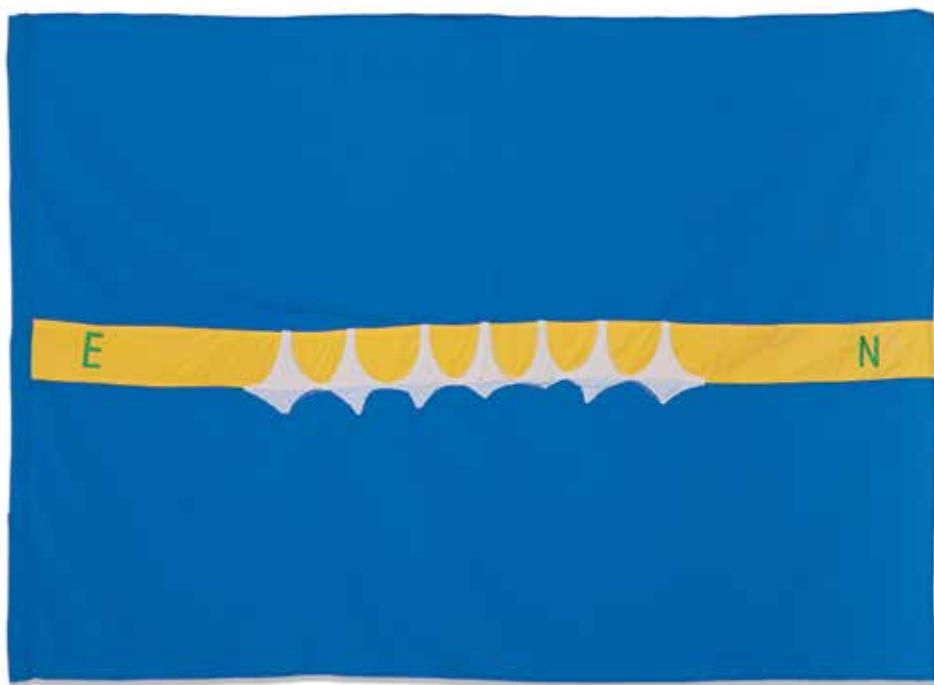
Recepçor, 1981

31,5 × 42 × 11,5 cm



Alvorada, 2010

130 × 180 cm



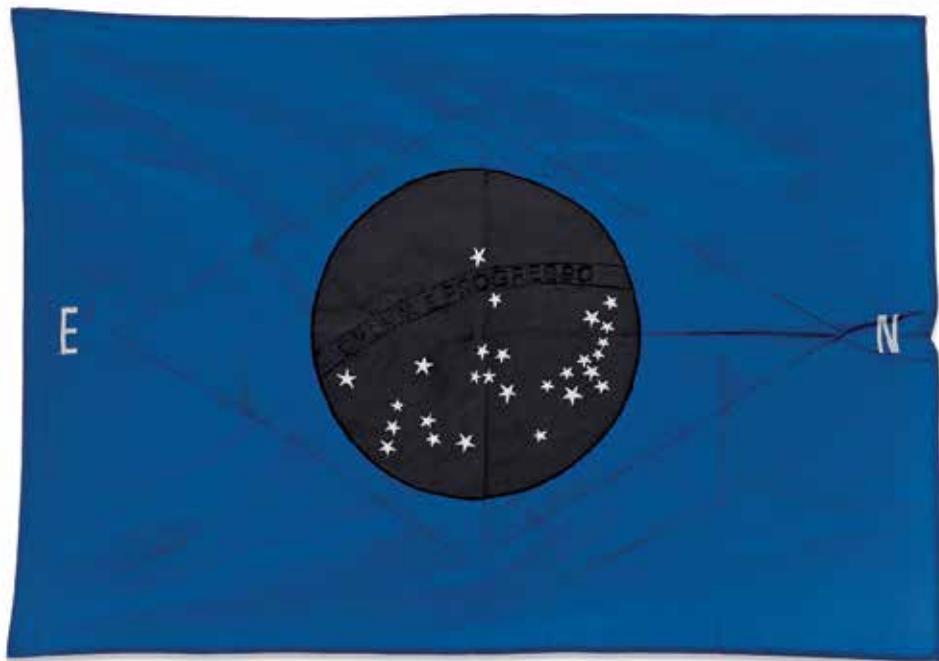
Brasília, 2010

90 × 130 cm



Céu azul, 2010

90 × 130 cm



Céu verde, 2010

90 × 130 cm



26

Égua, 2010

90 × 130 cm



27

Espírito Santo, 2010

90 × 130 cm

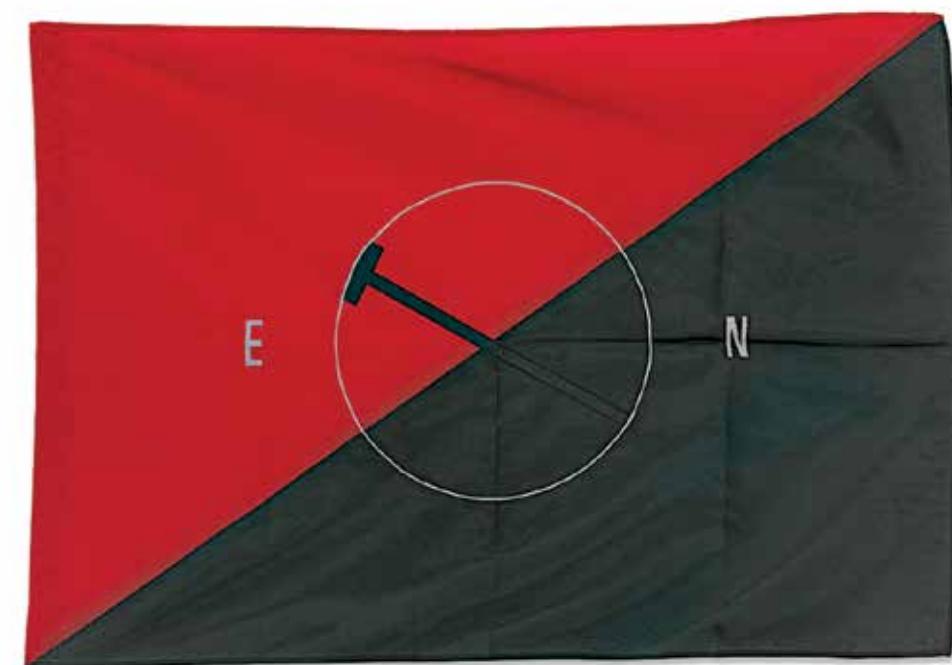


Estrela, 2010

90 × 130 cm

*Martelo*, 2010

90 × 130 cm



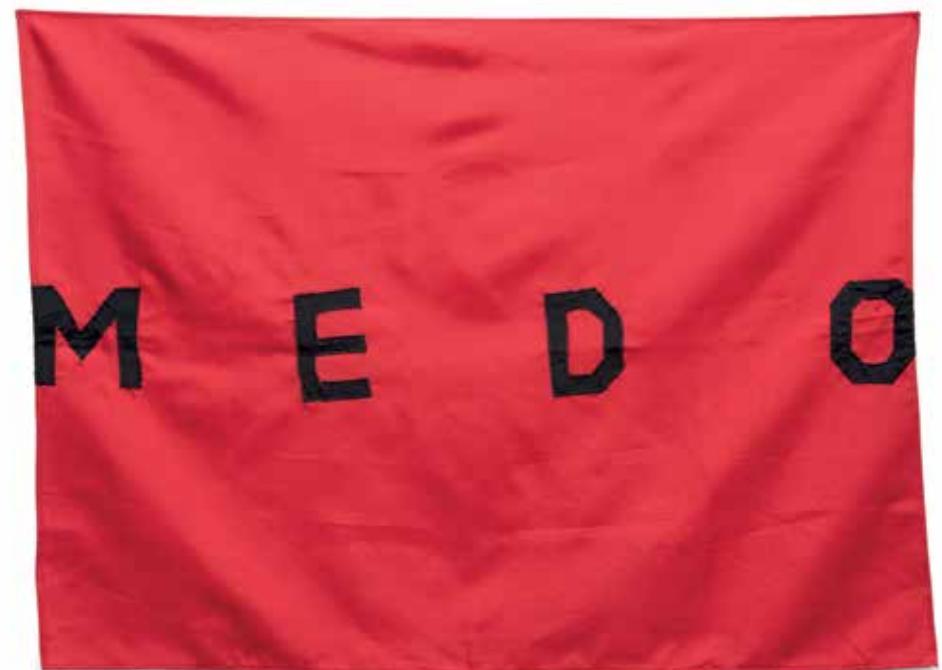
Nova estrela, 2010

90 × 130 cm



Fear Flag, 2010

72 × 98 cm



Estrela da amizade, 2011

90 × 130 cm



Bandeira azul e branco, 2010

90 × 140 cm



Liberdade e amizade, 2010

100 × 145 cm



Céu Brasil, 2010

130 × 180 cm



36

Bandeira 10, 2010

130 × 180 cm



37

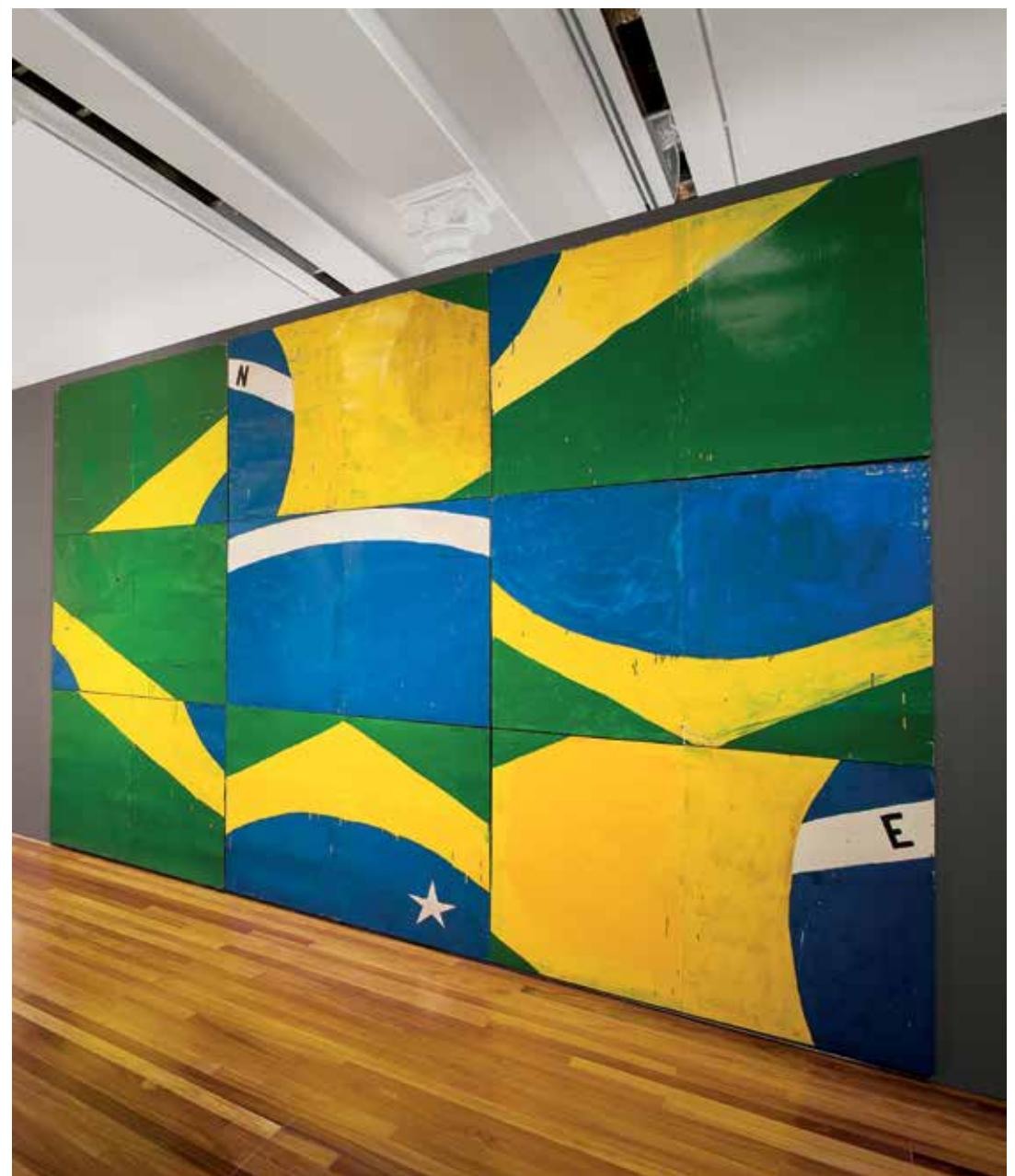
Estrela solitária, 2011

60 × 75 cm



Bandeira, 2011

390 × 540 cm



40

Brasileiros, 1988

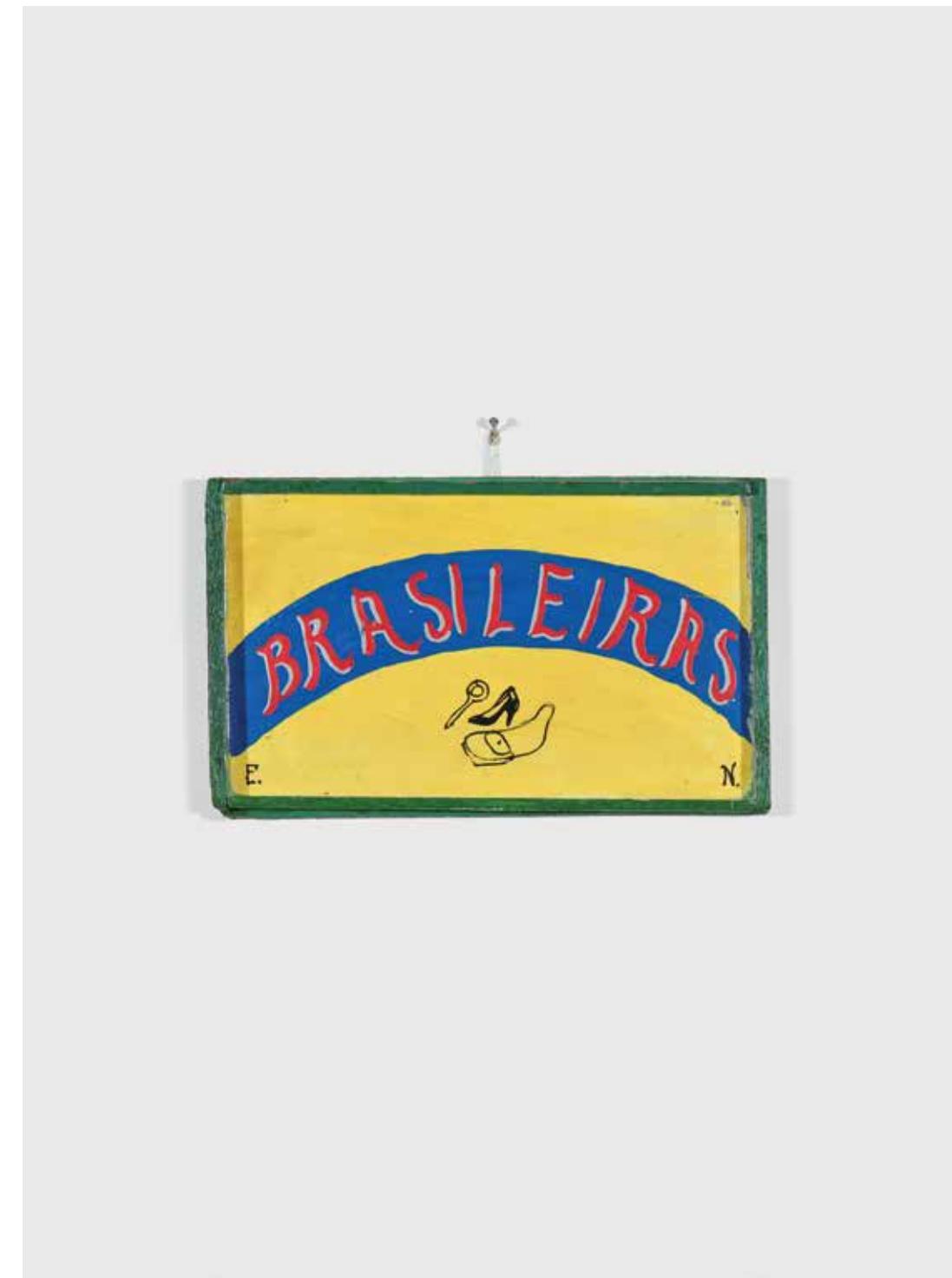
20 × 33 cm



41

Brasileiras, 1988

20 × 33 cm



42

Missão espacial, 2009

180 × 180 cm



43

Céu do Brasil, 1988

130 × 150 cm



44

Sem título, 1995

90 × 90 cm



45

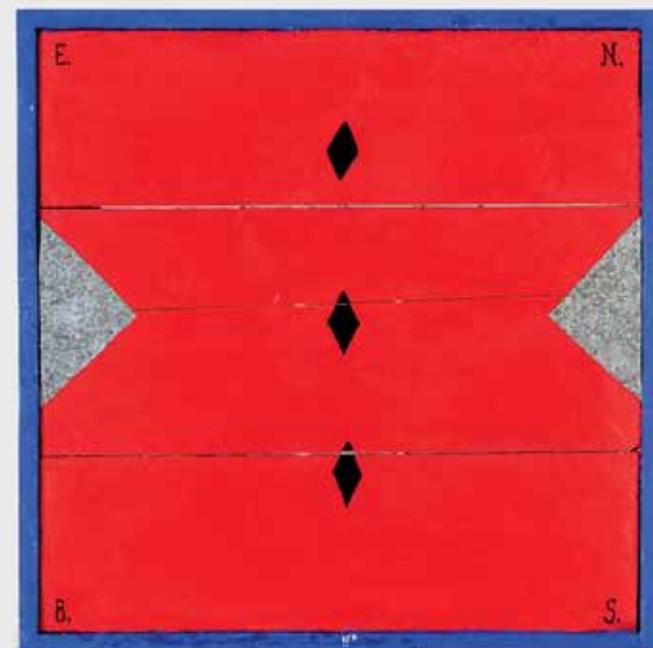
Rosa dos ventos, 1986

100 × 100 cm



Objeto vazado, c. 1986

70 x 70 cm



Estrela em fundo branco, 1989

180 × 65 cm



A justiça, 1996

95 × 220 × 14 cm



Sem título, c. 1986

38,5 × 193 cm



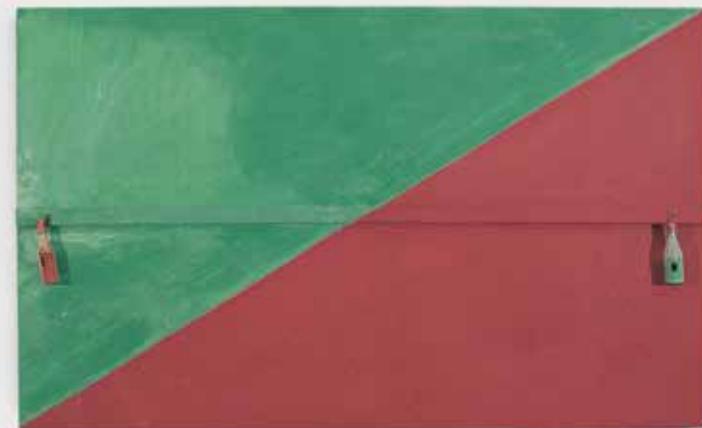
Sem título, 2001

160 × 90 cm



***Garrafas*, 1995**

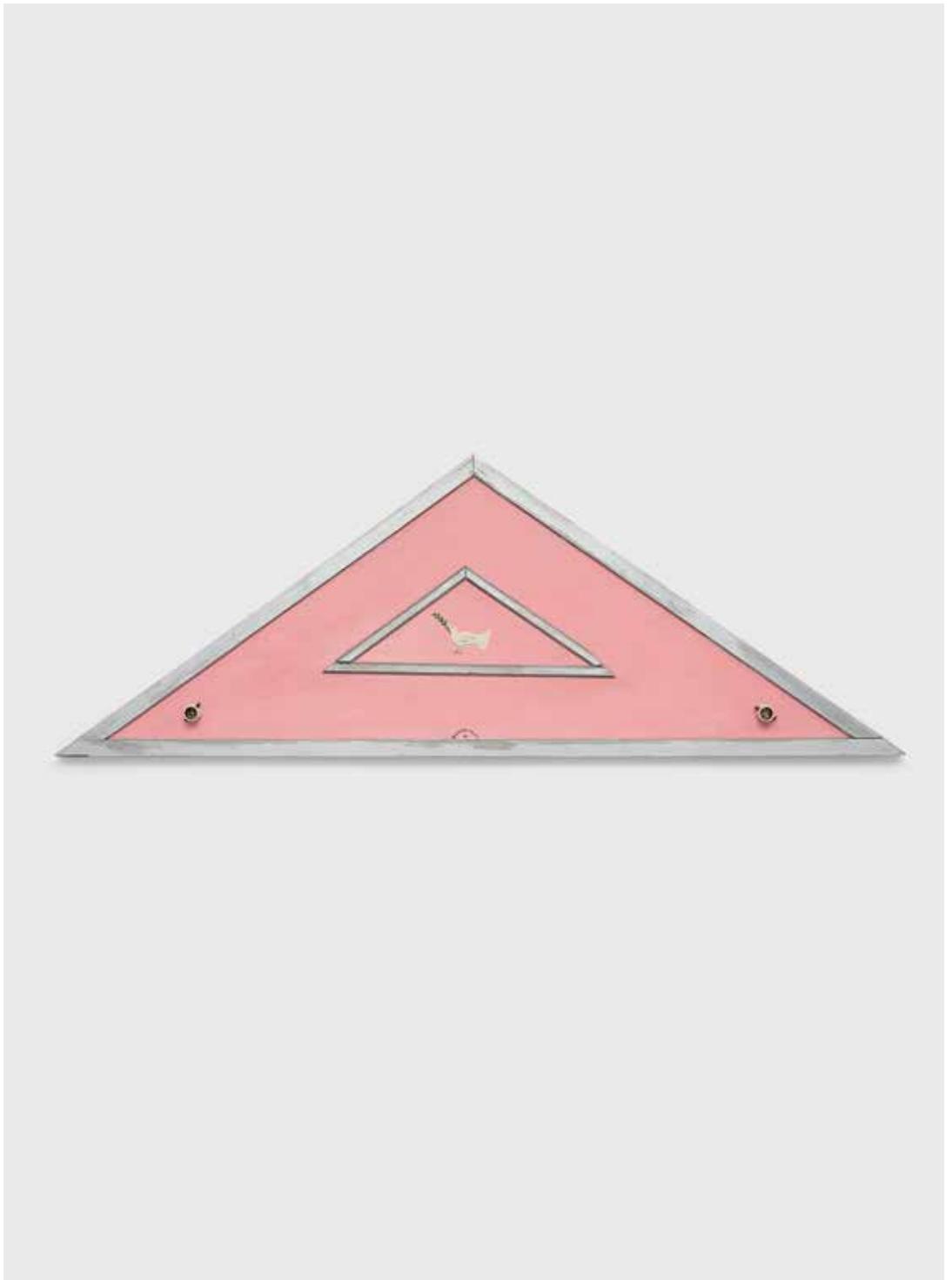
122 × 200 cm





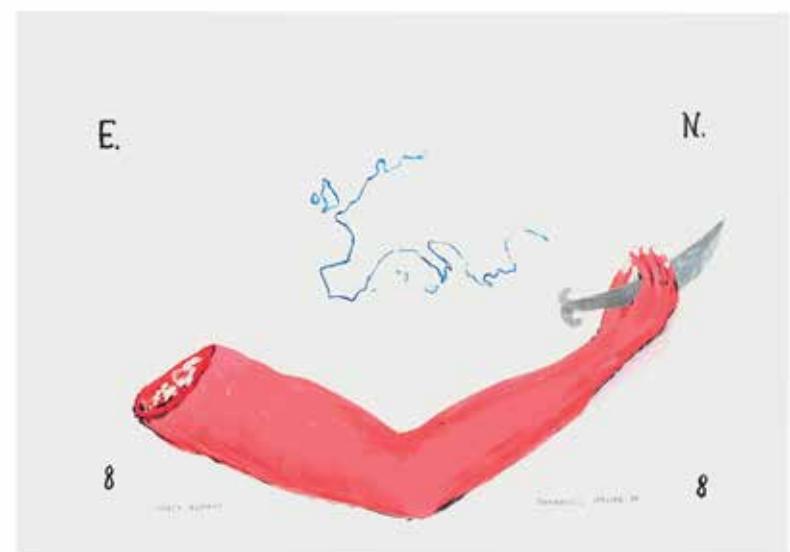
Pomba, 1988

70 × 200 cm



Braço armado, 1988

50 × 70 cm



62

Gás, 1997

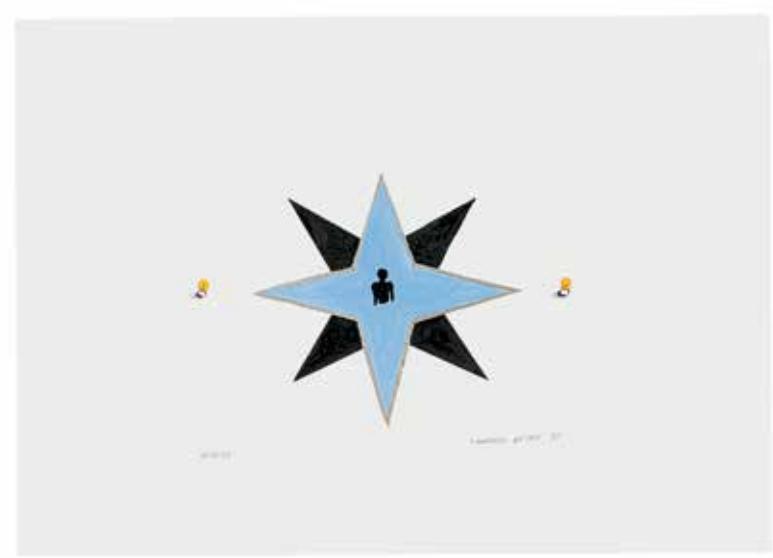
50 × 70 cm



63

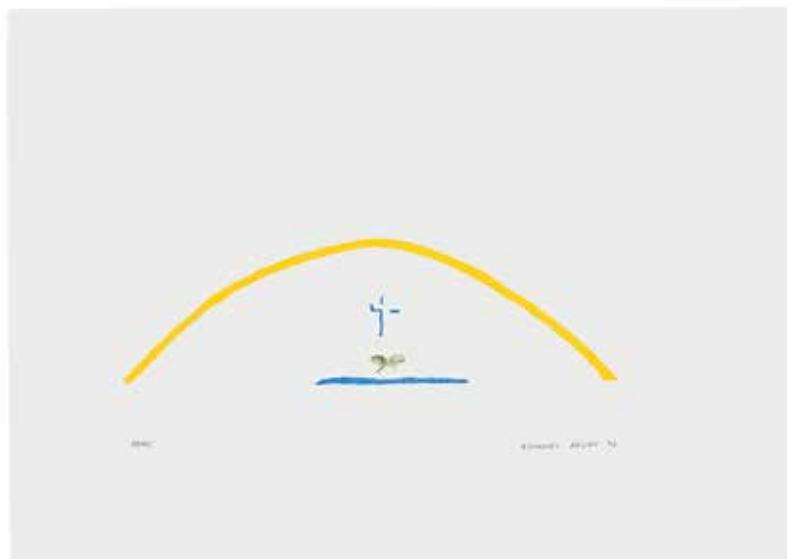
Menino, 1997

50 × 70 cm



Ramos, 1997

50 × 70 cm



Trindade, 1997

50 × 70 cm



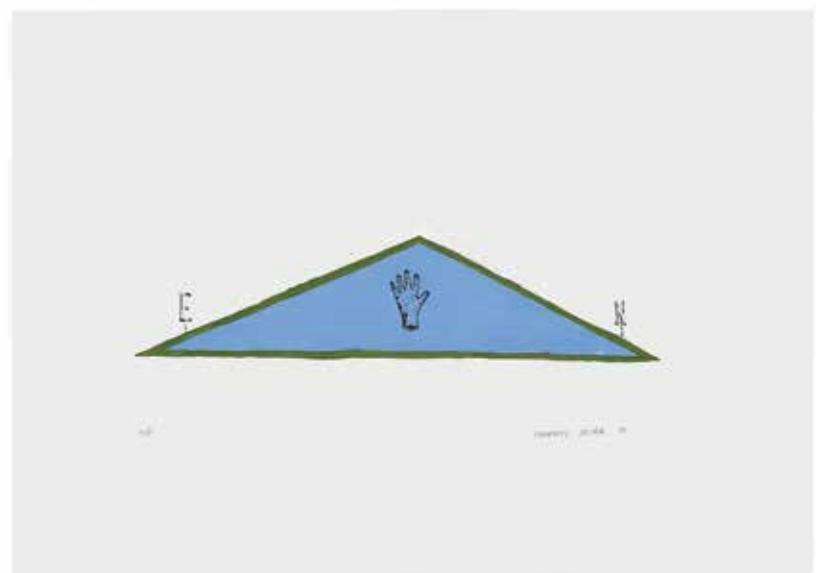
Justiça, 1998

50 × 70 cm

*Moju*, 1998

50 × 70 cm





Sem título, 2005

180 × 130 cm

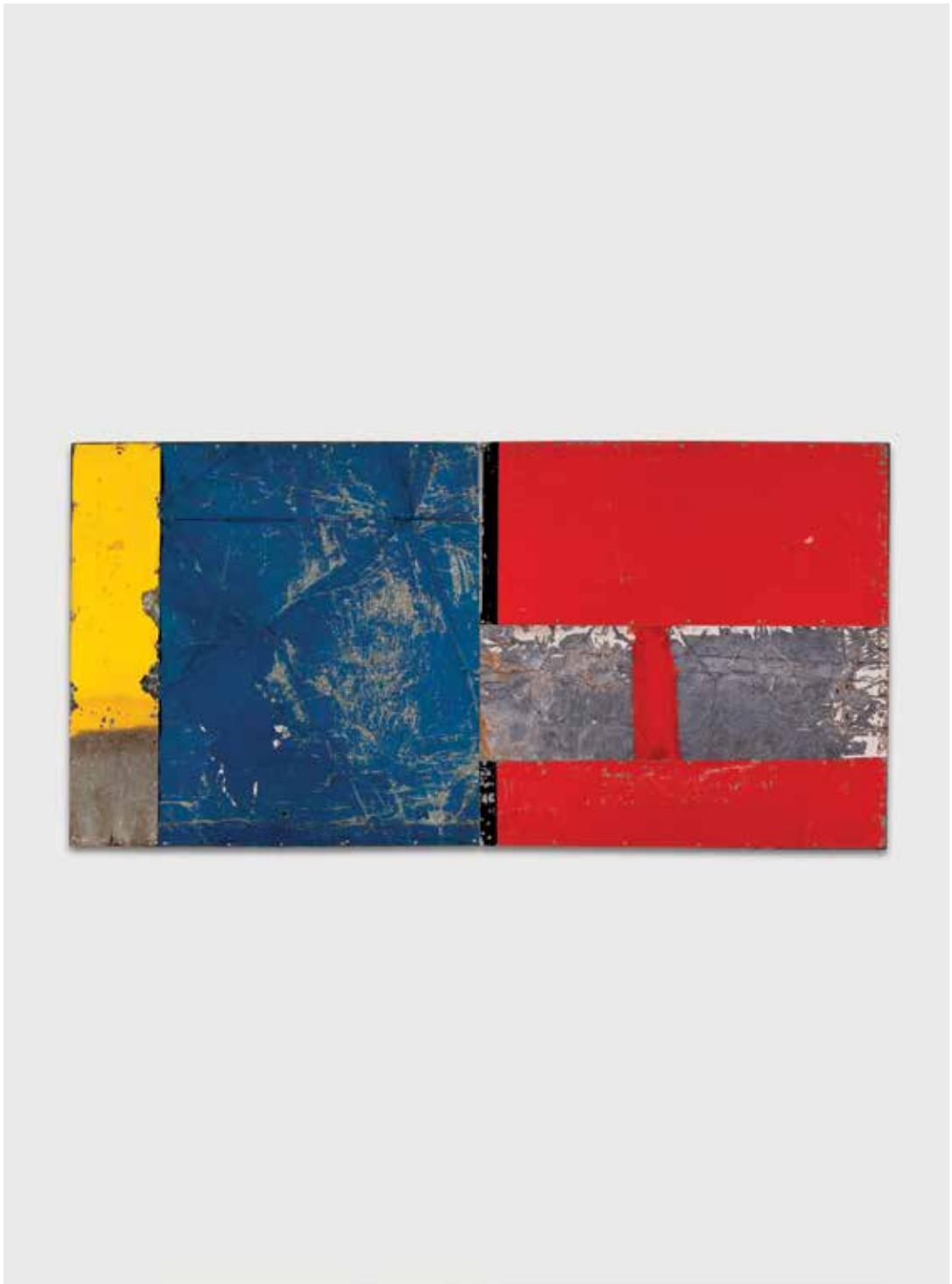
**Sem título, 2005**

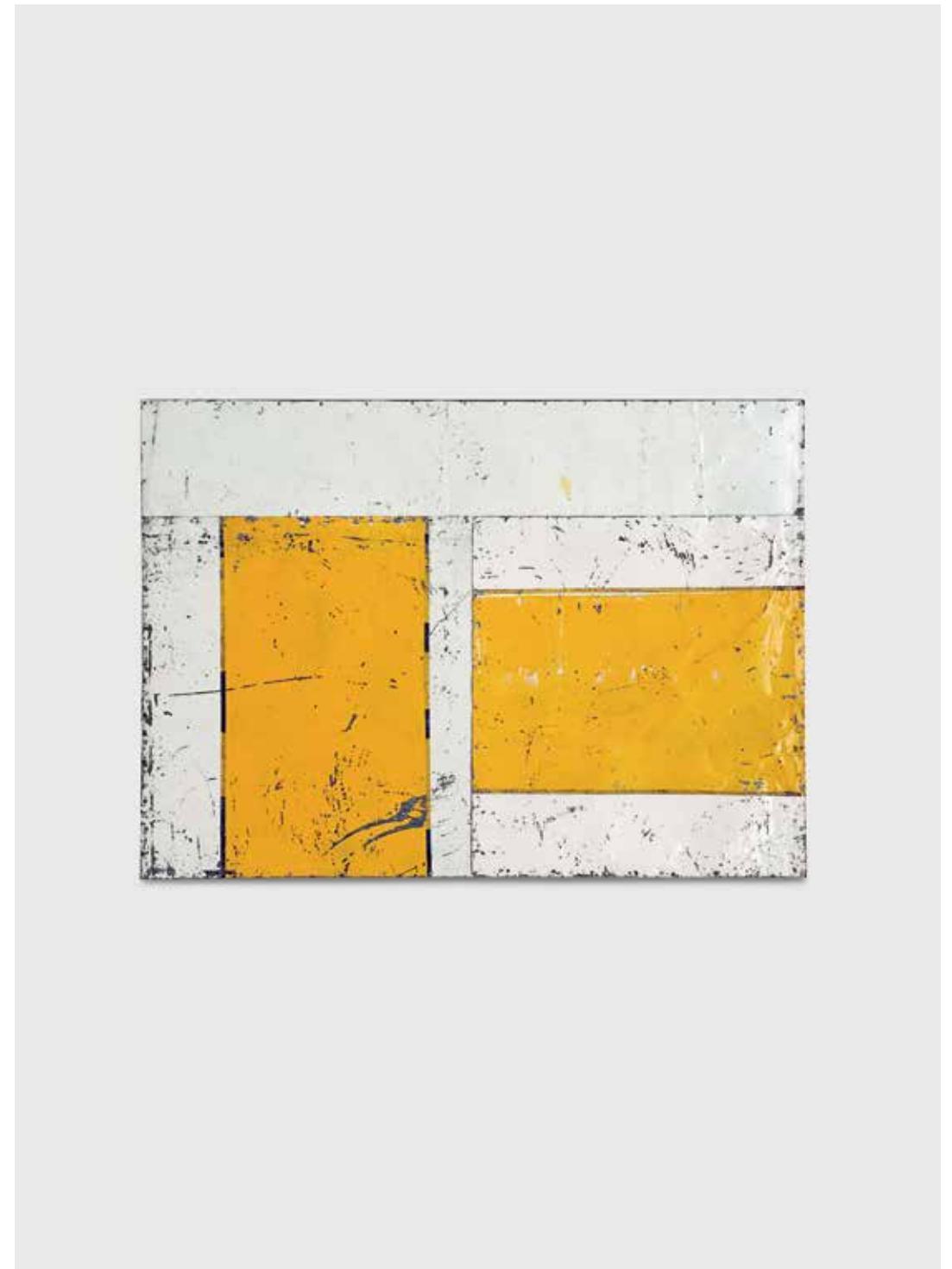
180 × 130 cm



Díptico de chapas, 2012

90 × 90 cm (cada chapa)





Chapa, 2012

90 x 90 cm (cada chapa)



Roda8118, 2018

80 Ø cm



Trapescale 2014

56 × 178 cm



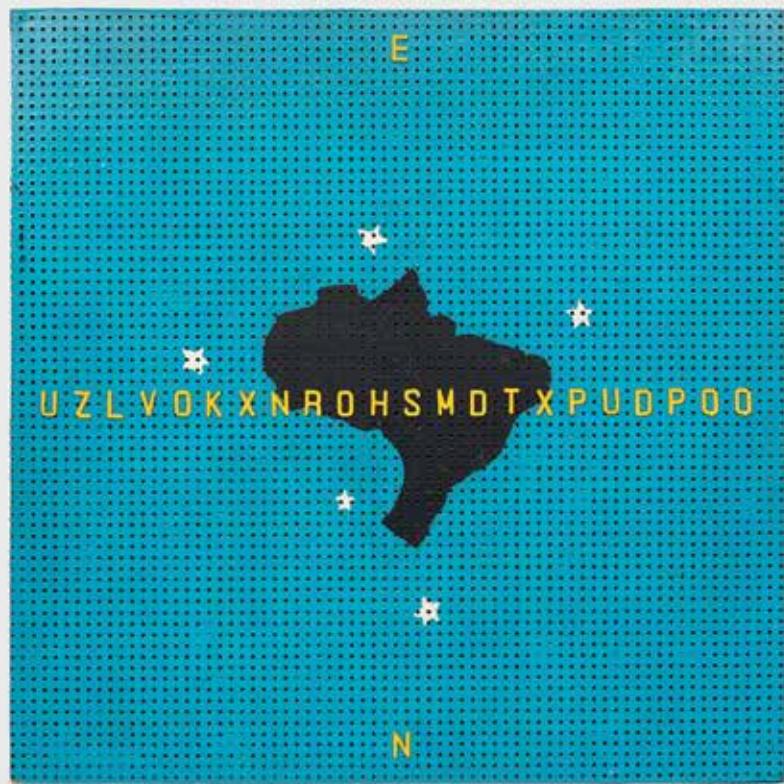
Trapioca, 2013

90 × 180 × 13 cm



Sem título, 2000

90 × 90 cm

**Chapa6, 2007**

90 × 90 cm



Brasil luz, 2000

130 × 130 cm



Alvorada, 2017

90 × 180 cm



Torcida, 2010

90 × 270 cm



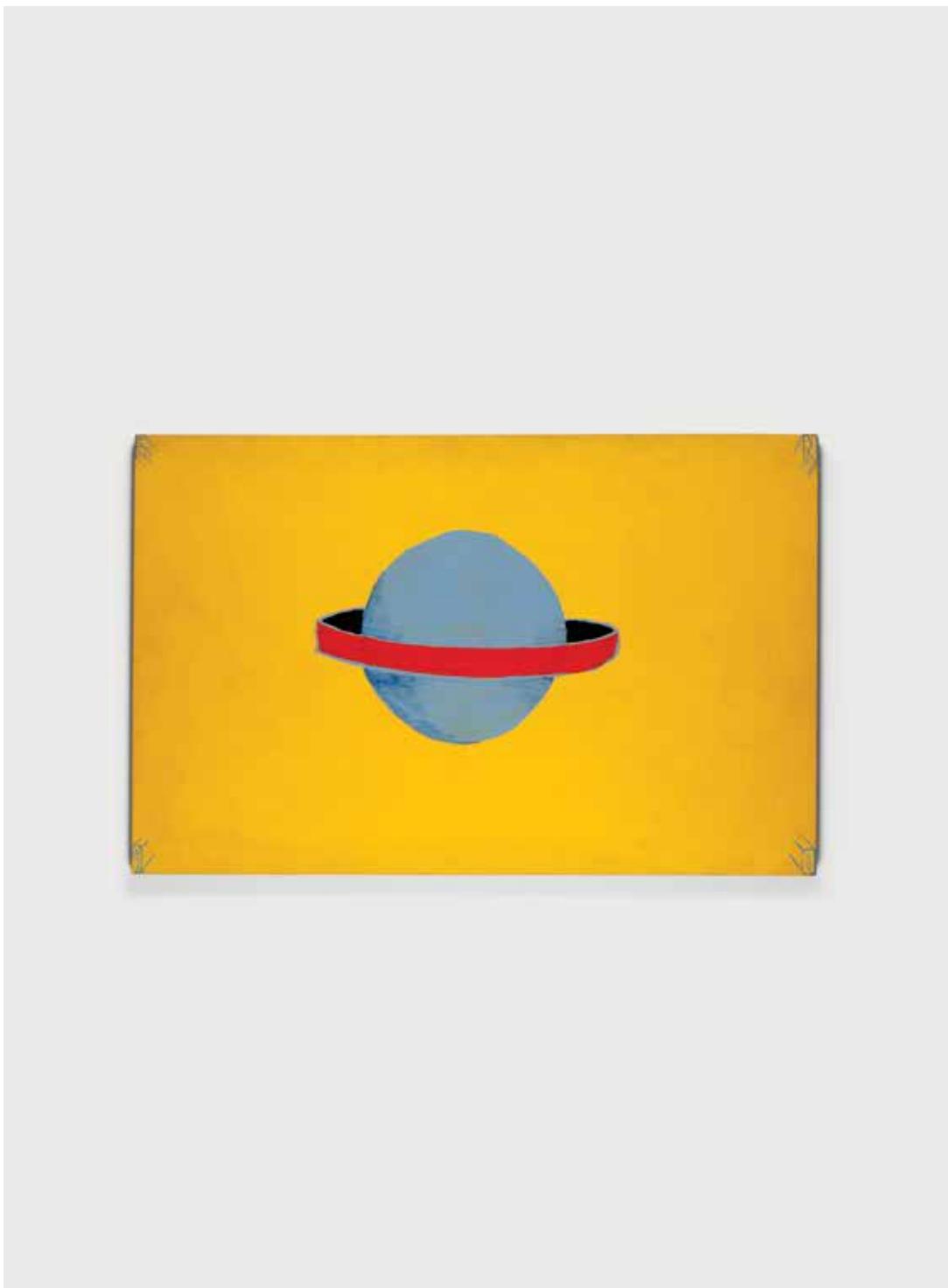
Hollywood, 1989

100 × 200 cm



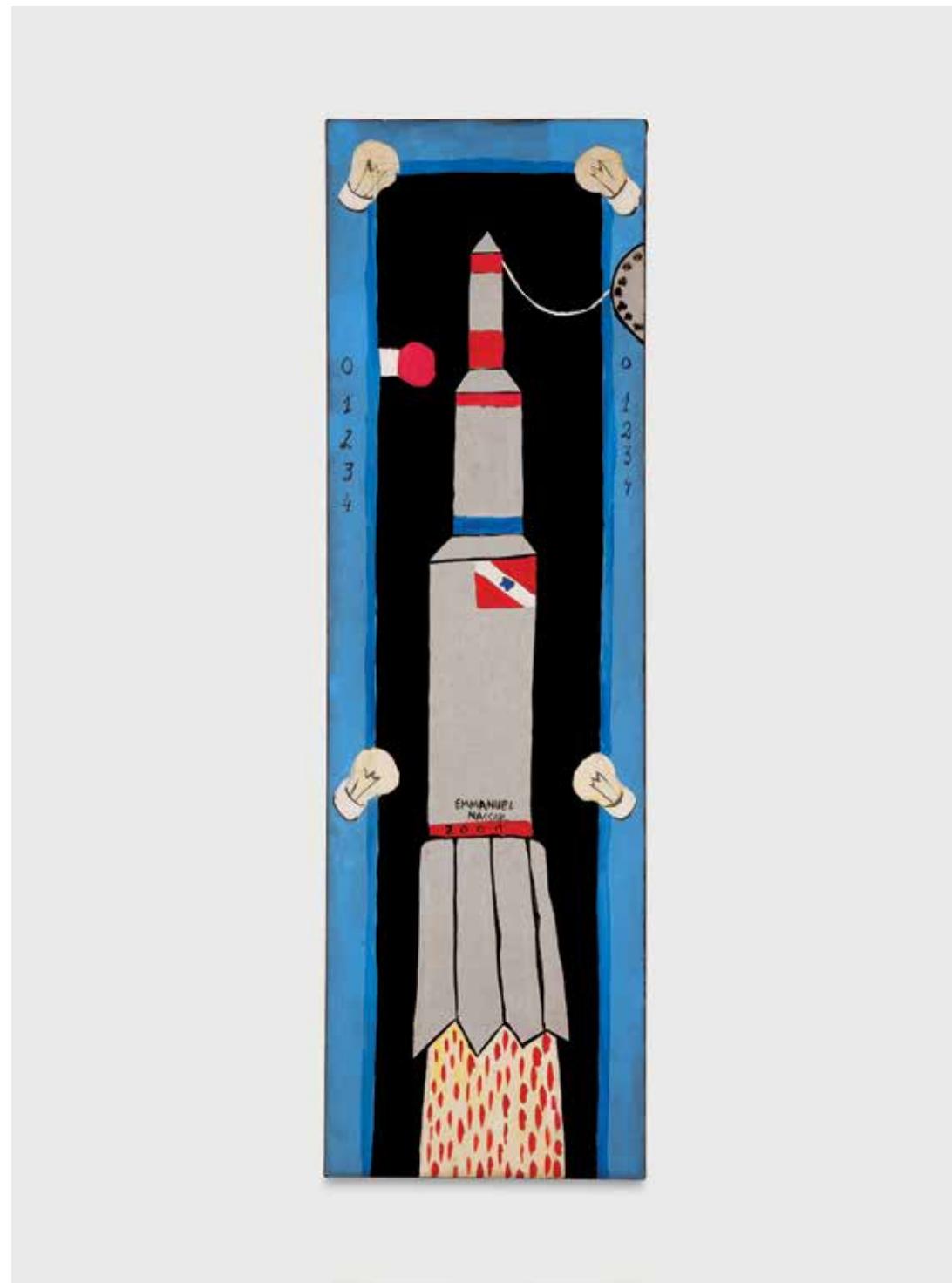
Sem título, 1990

91 × 141 cm



Sem título, c. 1982

100 × 30 cm



Sem título, 2009

90 × 270 cm



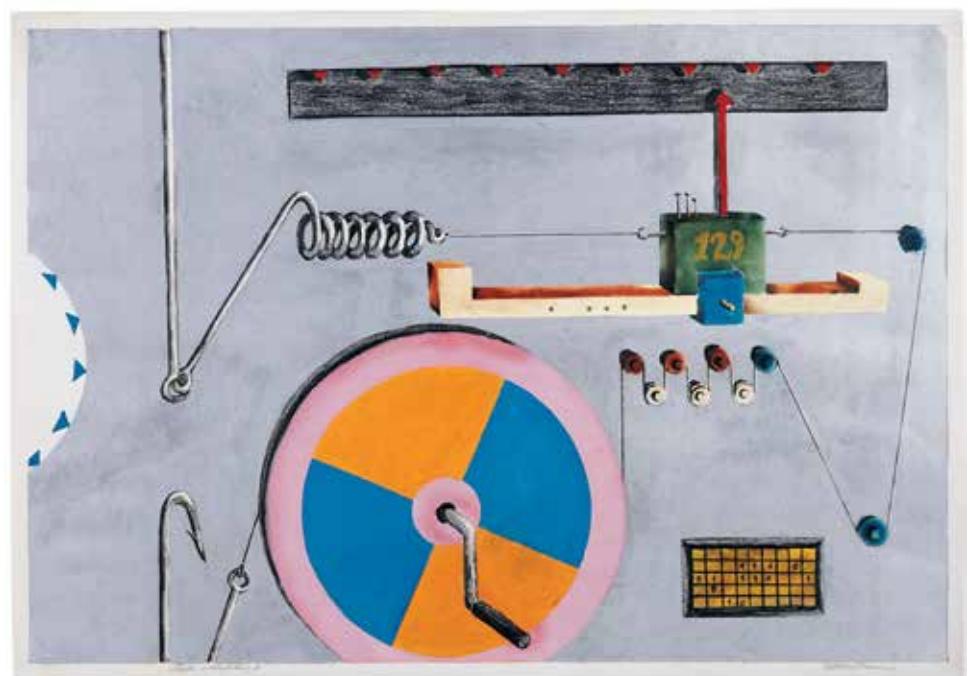
Currupiu gigante, 1984

71 × 210 × 2 cm



Pesos e medidas I, 1982

70 x 100 cm



Noite brasileira, 2000

130 × 200 cm



Sem título, 1987

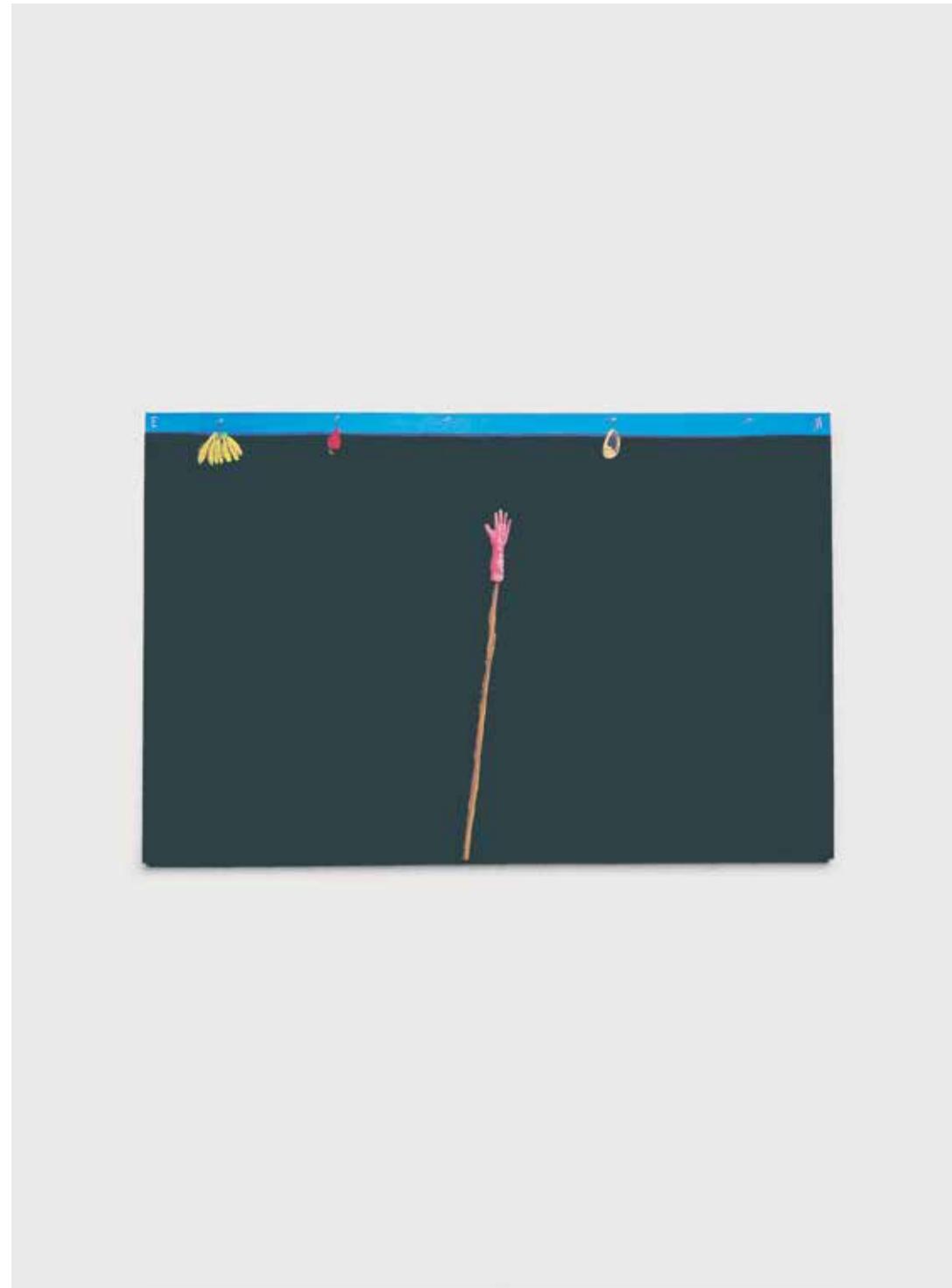
130 × 150 cm



106

Varamão, 1993

130 × 200 cm



107

Na linha, 2011

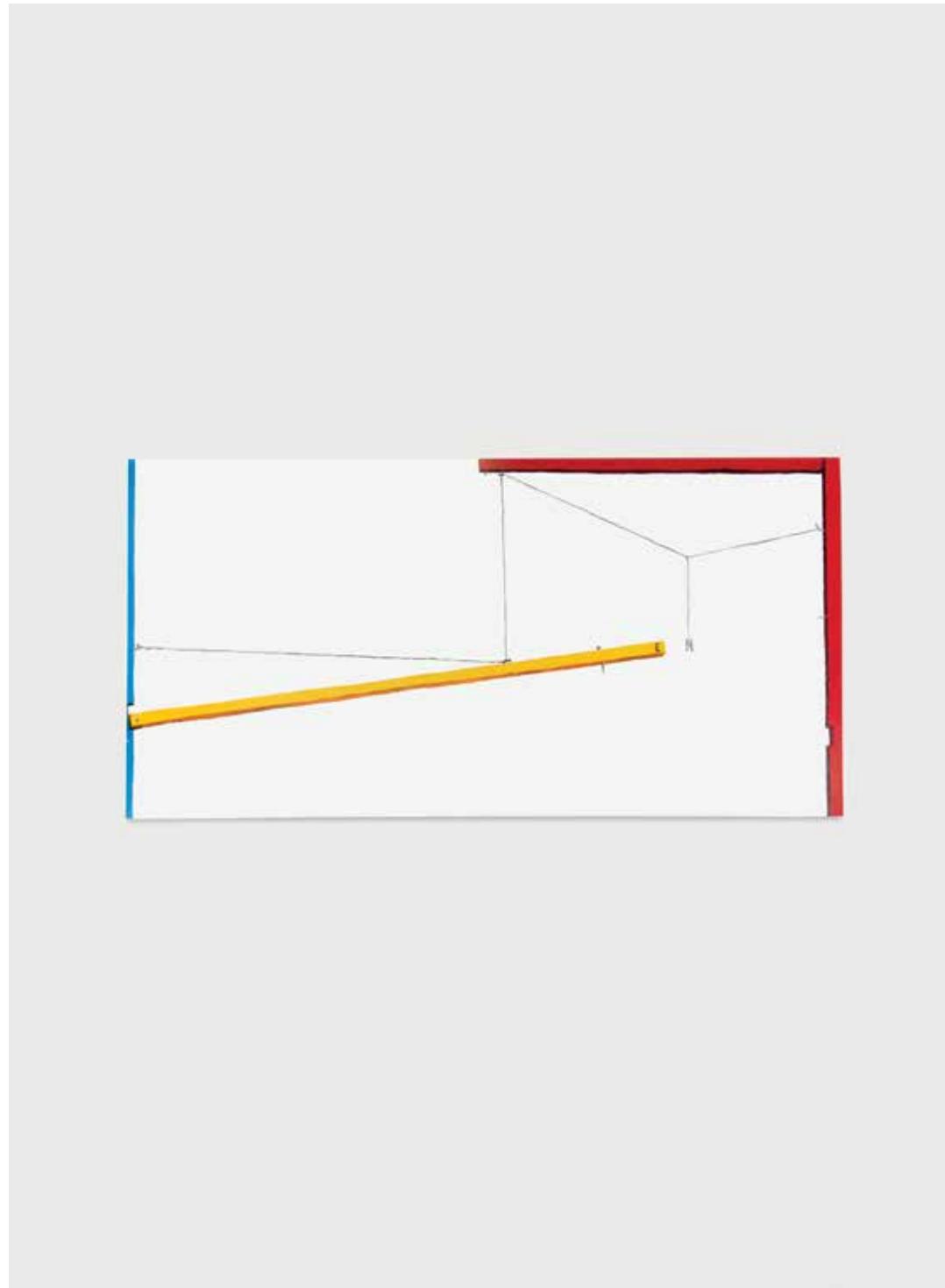
90 × 90 cm



108

Sem título, 2004

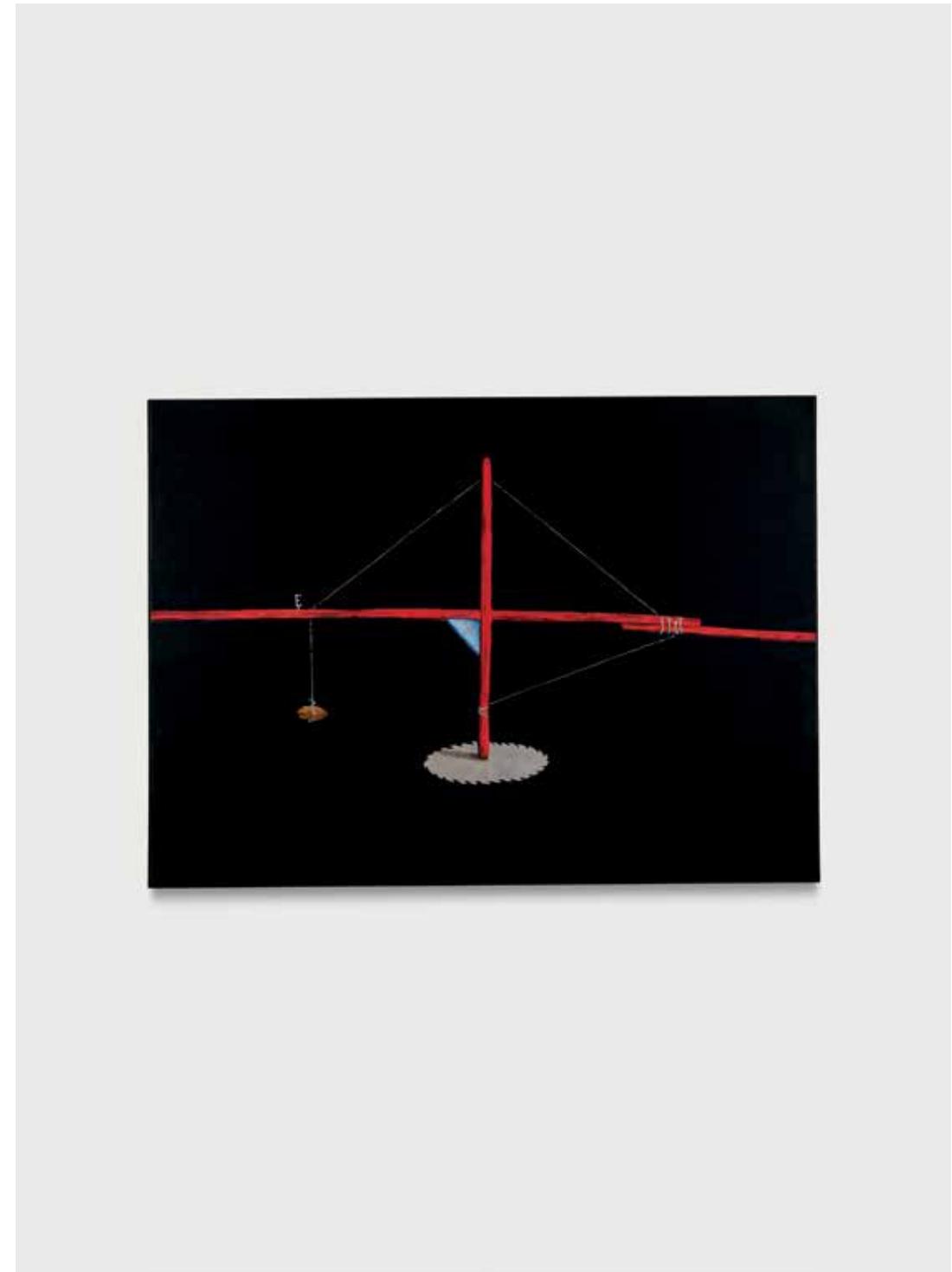
90 × 180 cm



109

Sem título, 1992

100 × 165 cm



Sem título, década de 1990

130 × 180 cm



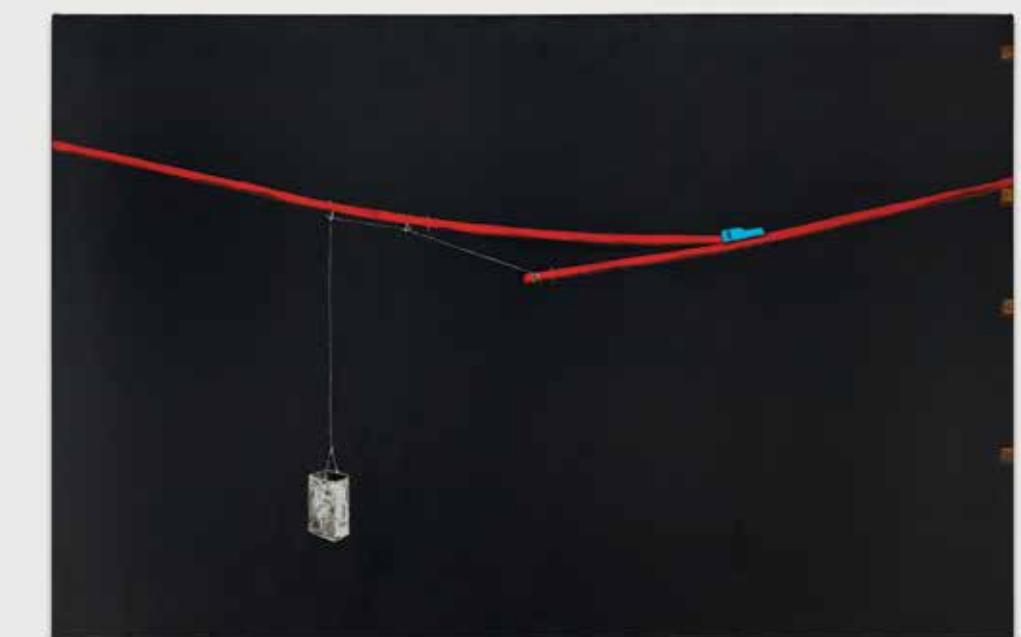
Engrenagem, 2001

160 × 70 cm



Instabile, 1993

130 × 200 cm



Trap View, 2014

53 × 56 × 8 cm



118

Traptic, 2015

60 × 150 × 8,9 cm



119

Taupioca, 2013

85 × 136 cm



Sem título, 2005

260 × 720 cm



Monga, década de 1980

180 × 90 cm (cada placa)



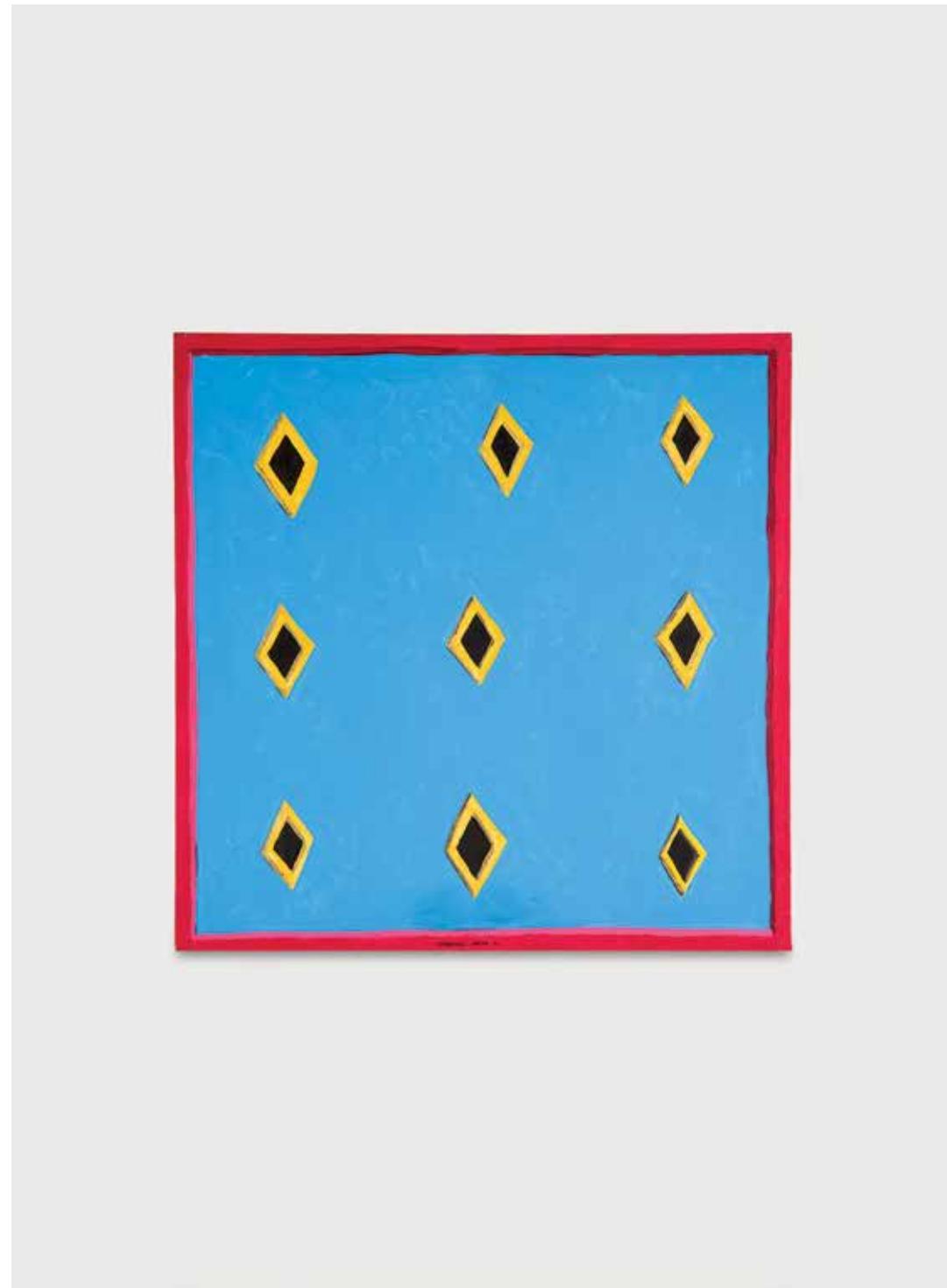
Arraial, 1982-1984

100 × 200 cm



Sonoros Brasil, 1985

80 × 80 cm



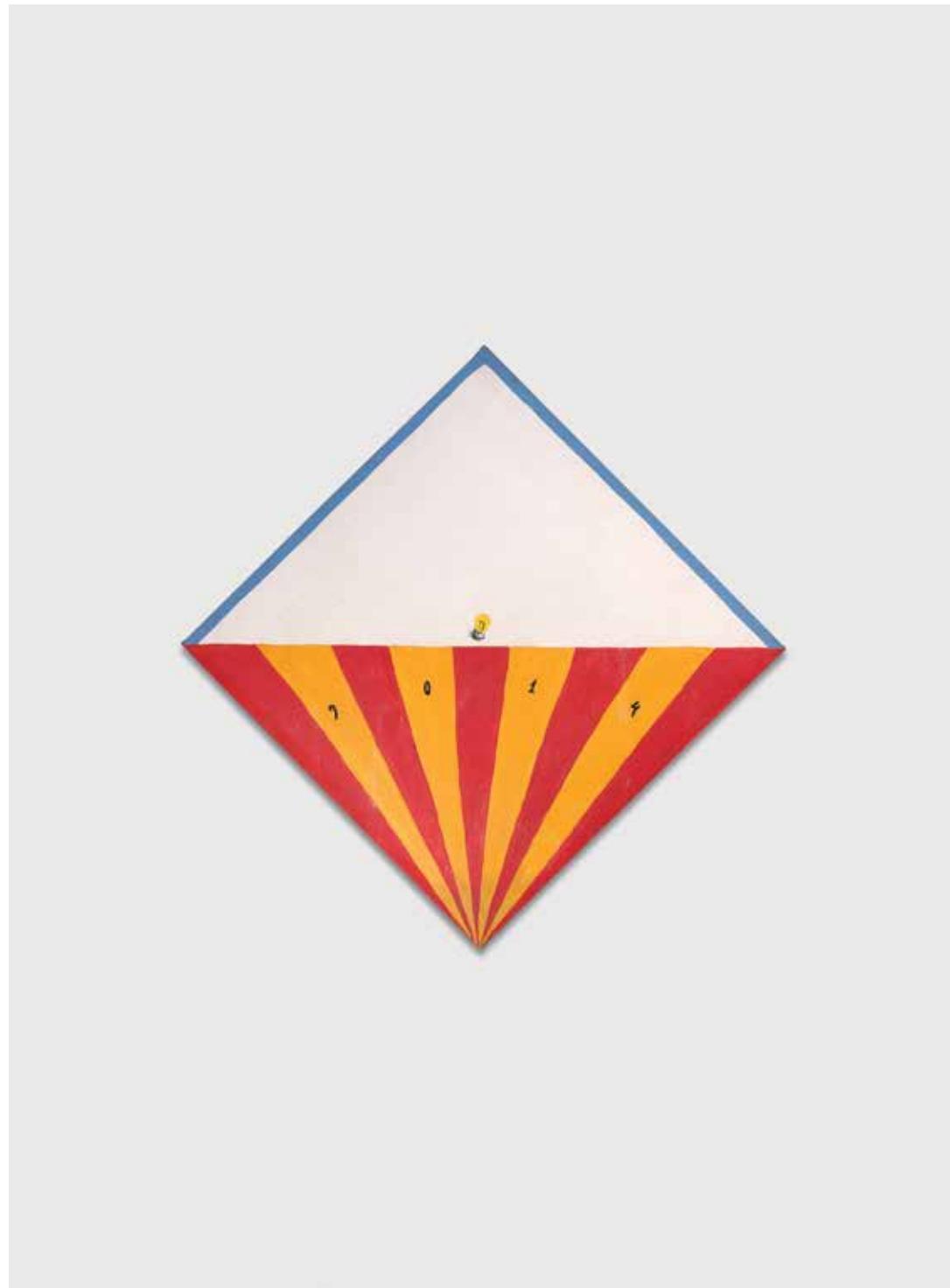
Sem título, c. 1982

90 × 90 cm



Sem título, 1987

80,5 × 80,5 cm

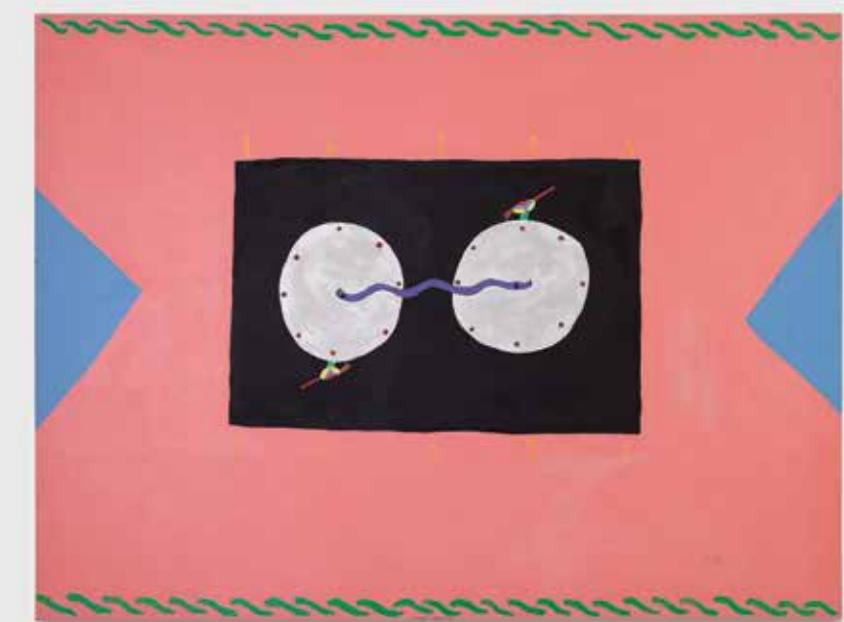
**Roda, 1985**

80 × 80 cm



Pássaros, 1987

150 × 200 cm



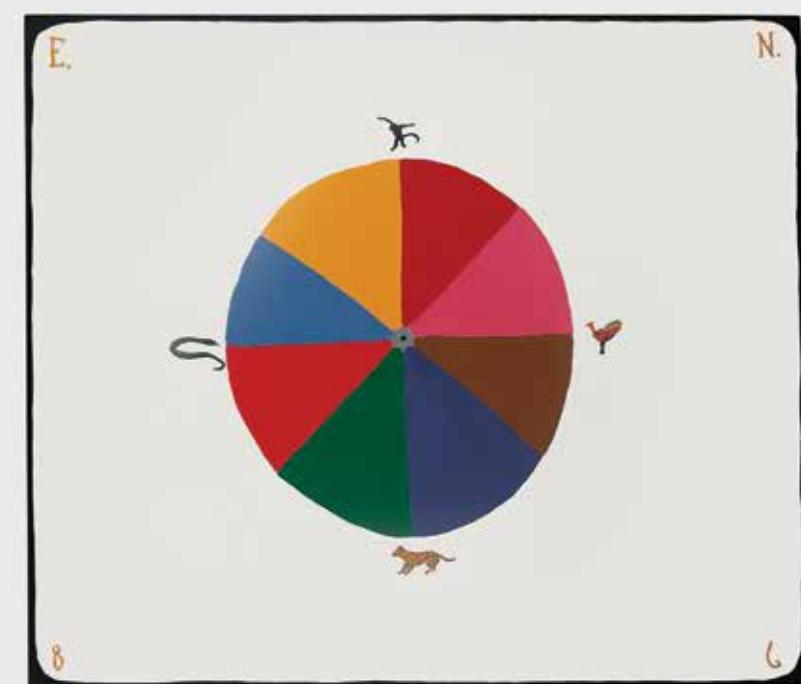
Roda da fortuna, 1988

150 × 150 cm



Roda de bicho, 1986

130 × 150 cm



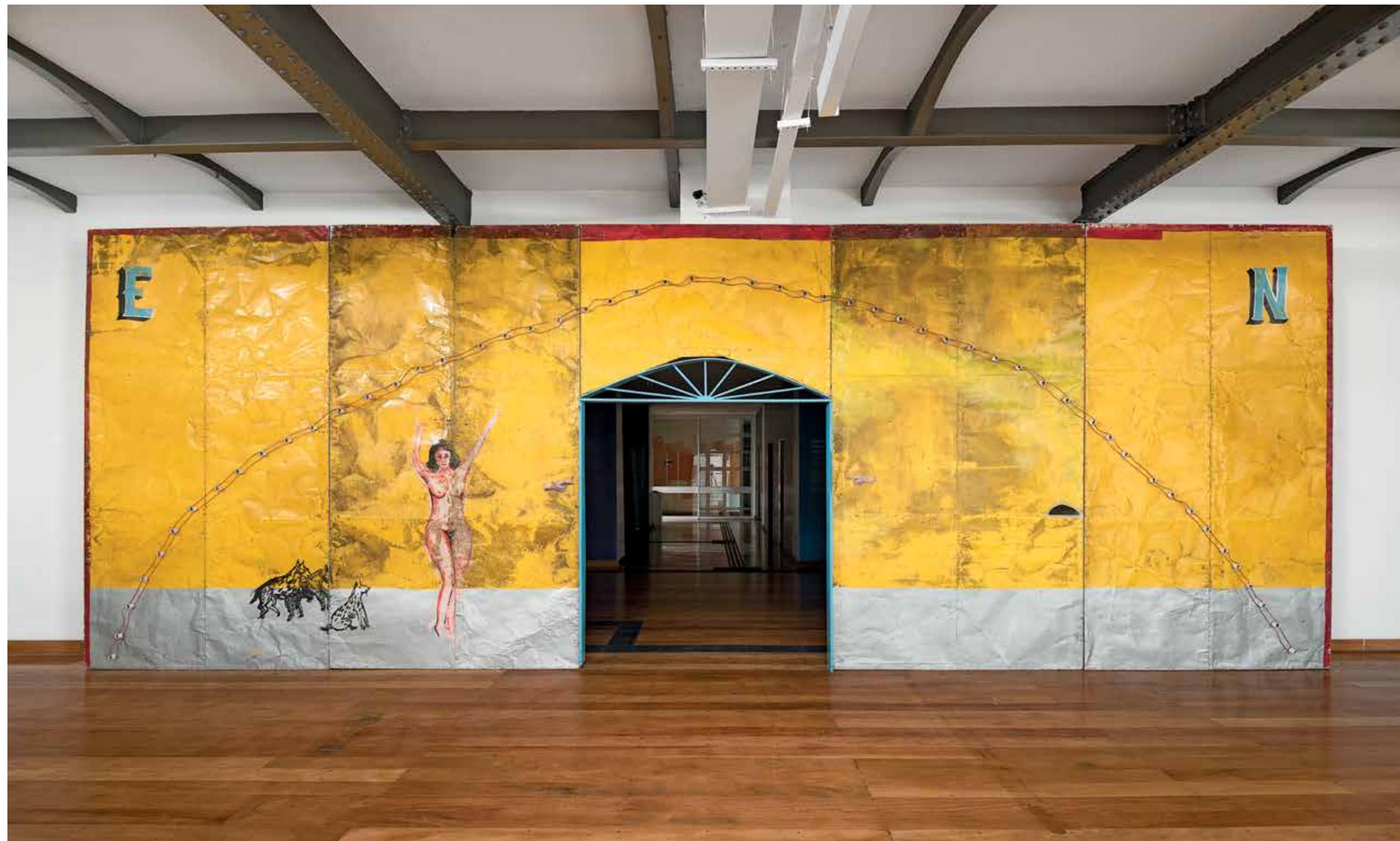
Altar, 1992

100 × 130 cm



Fachada, 1989

350 × 1004 × 15 cm



As mãos, 1993

130 × 200 cm



Círculo em chamas, 1989

150 × 150,5 cm



Roda, 1989

180 Ø cm



Os perfumes, 1989

340 × 270 × 60 cm



Sem título, 1988

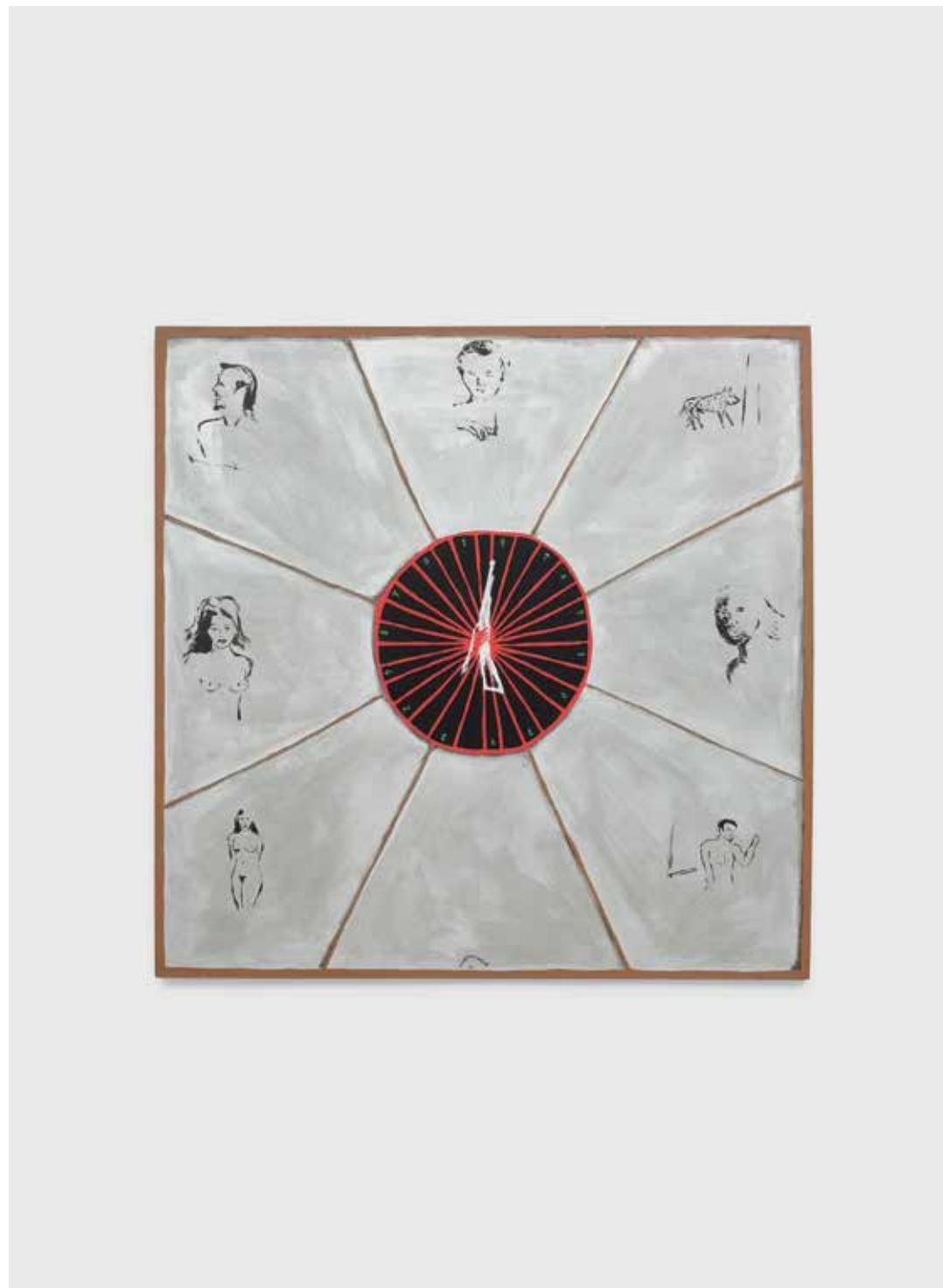
148 × 148 cm



146

Roleta, 1988

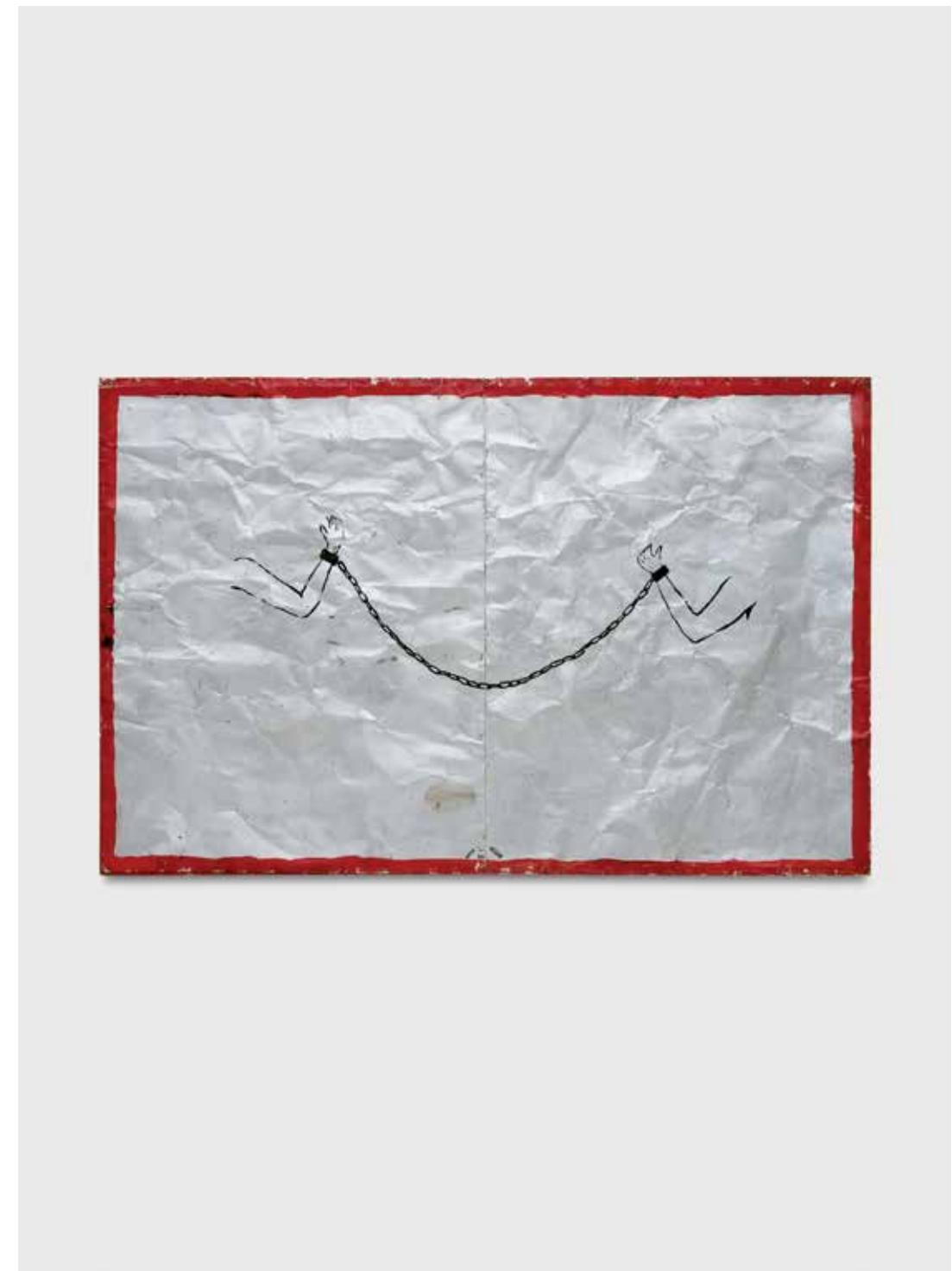
150 × 150 cm



147

Acorrentados, 1989

150 × 200 cm



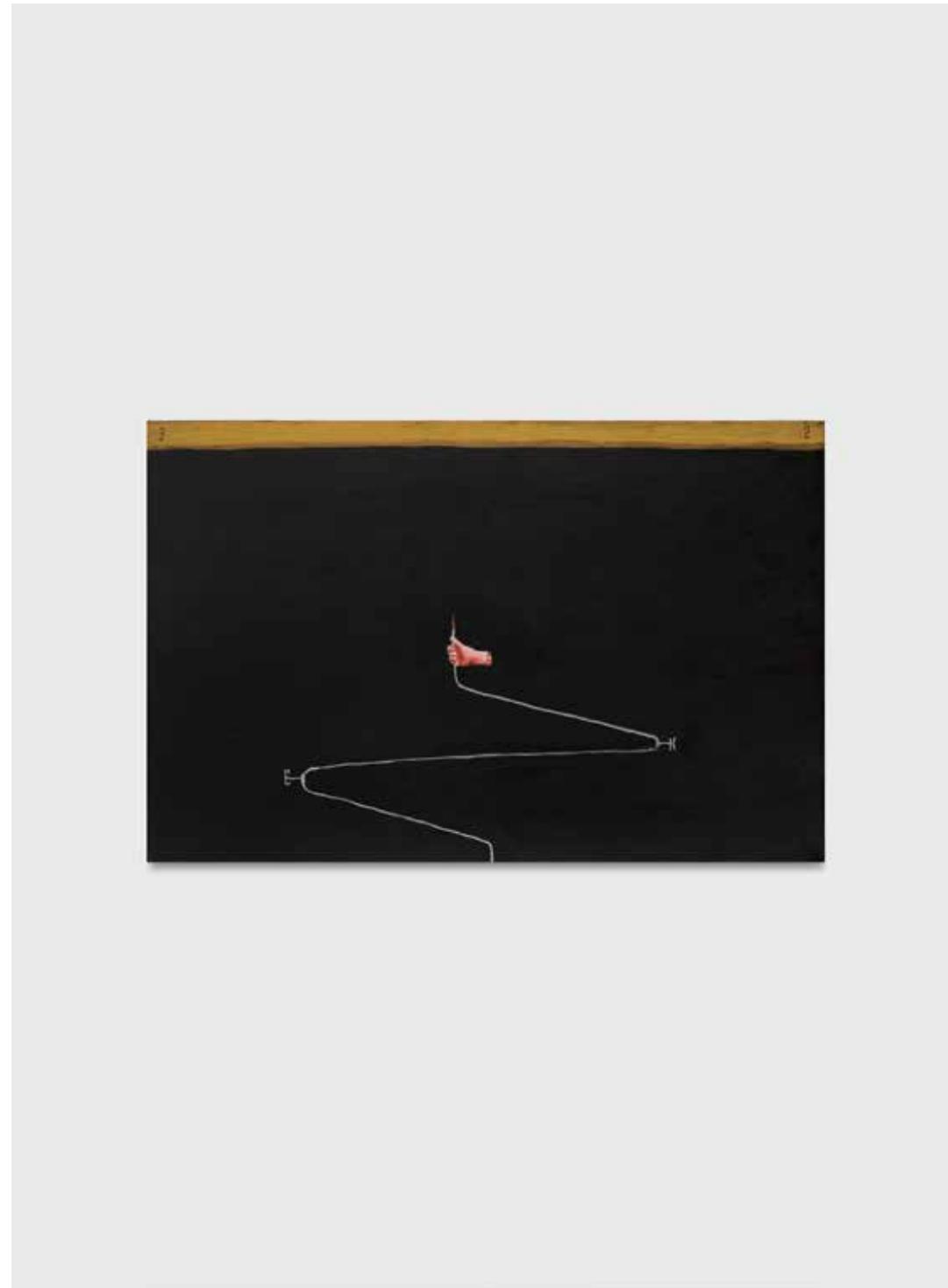
Fantasma, 1989

122 × 150 cm

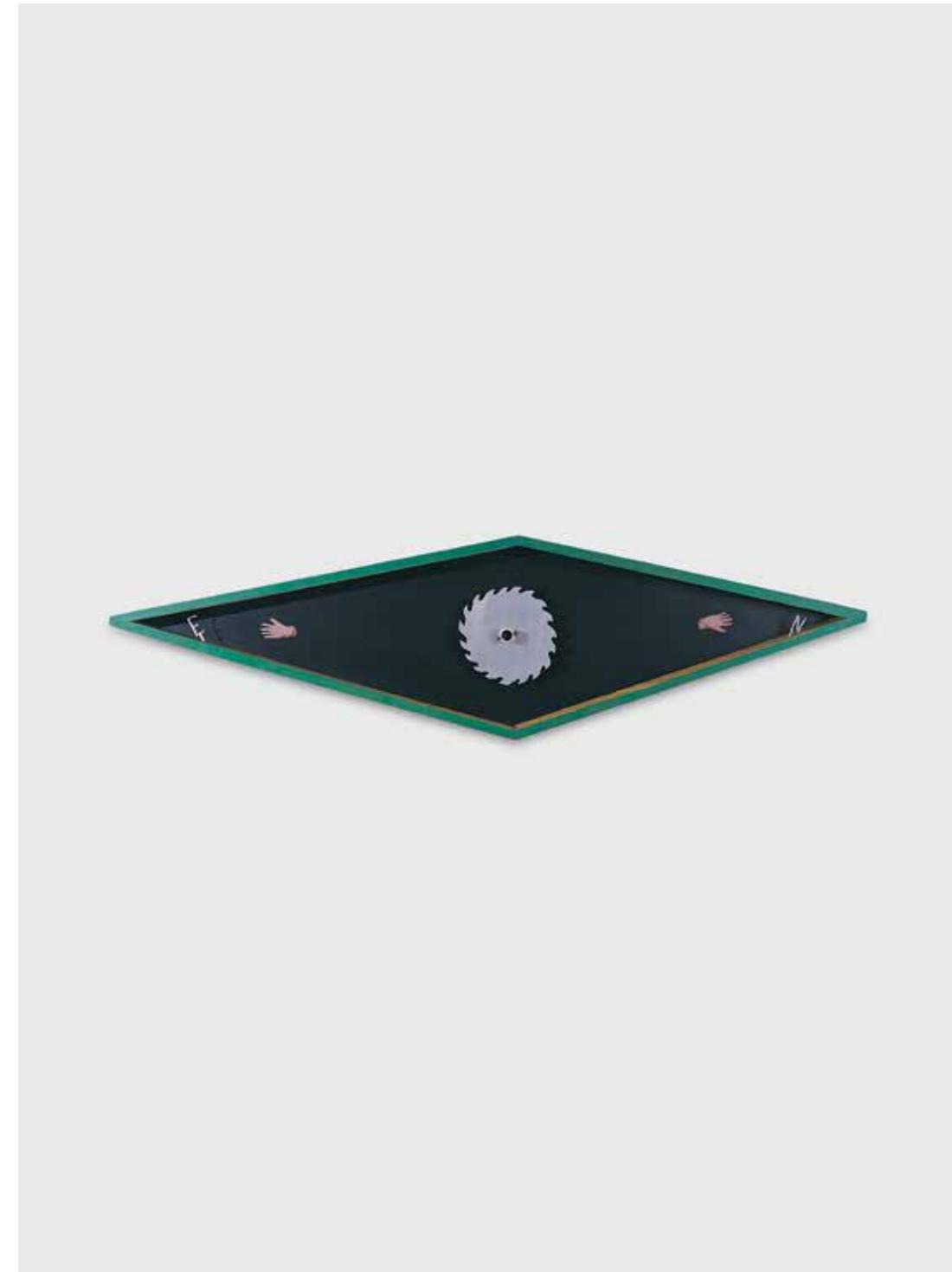


Serpentina, 1992

90 × 140 cm

**Acidente de trabalho, 1986**

55 × 203 cm



152

Roda com martelo, 1991

170 Ø cm



153

Exquadro, 2012

130 × 130 cm



Bandeira negra, 2017

130 × 180 cm



Contornar E.N. (ou Emmanuel Nassar) de A. a D. e de O. a Z.

Thierry Dufrêne

E.N. é artista tanto quanto é jogador. Artista e jogador comprometido. Em nosso primeiro encontro em São Paulo, em novembro de 2017, estabelecemos contato imediato. E.N. me recebeu calorosamente, curioso em conhecer esse historiador de arte francês indicado por Valéria Piccoli e admirador de suas *Chapas* e *Bandeiras*. Desde o primeiro minuto, o jogo sério (*Joca Seria*) da arte nos tomou por completo: esse jogo da expressão e da interpretação, um jogo que se inventa e que se joga, no mínimo, a dois, mais íntimo do que o futebol, porém mais compartilhado do que a ruminação! Sobre a mesa, estava a maquete de sua exposição na Pinacoteca – que eu, de certo modo, tive a honra de ser um dos primeiros a conhecer –, e uma peça em neon que ele acendeu para me mostrar. Na parede, um relevo com uma gaiolinha gradeada remetia a um animal ausente à *la Magritte*, uma espécie de zoológico urbano de bolso.

O joguete alfabético (há quem veja aí um dicionário ou uma consulta lexical), ao qual este breve texto que leremos convida o leitor, foi-me sugerido por uma obra do artista, *Roda alfabética* (2008), da qual gosto muito [fig. 1]. A grandeza dessa obra não se deve apenas ao seu tamanho: ela diz muito sobre a obra do artista como um todo.

Anuncia maliciosamente sua dívida para com Mondrian, e aponta o mapa do Brasil disposto pelo artista bem no centro da estrutura, entre suas próprias iniciais. Nos segmentos vermelhos, letras escritas aleatoriamente parecem aguardar que giremos a roda para formar palavras e até frases.

É isso mesmo: coloquemos a maquininha da linguagem para funcionar em torno de E. e de N. Com um pouco de sorte, o que vai se desenhar em relevo será uma imagem da obra, ou, quem sabe, de seu engenhoso criador! Vamos começar...

ALVO

Desde a pré-história, o alvo fascina o caçador (Alvo, 2010). Na Pinacoteca de São Paulo, o míssil rosa de E.N. (Emmanuel Nassar) – último disparo da humanidade na era atômica e espacial? –, sobre fundo negro cósmico, desconfia das bandeiras, das tribunas, e convoca o Amor.¹ É a flecha do Cupido num mundo ameaçador. Qual seria o alvo desse antidoutor Strangelove? Várias pinturas de E.N. são alvos, que se inscrevem na história da arte depois dos círculos concêntricos de Robert Delaunay (R.D.), e dos "Targets" de Jasper Johns (J.J.). Mas o míssil de E.N.

evoca o *Lipstick on Caterpillars* [Batom em lagartas] construído por Claes Oldenburg (C.O.) e pelos estudantes de Yale em 1969, em plena guerra do Vietnã: trata-se de um ato conspirador. O mundo de hoje está precisando disso.

Outras palavras: Altar, Target

BRASIL

Em *Céu do Brasil* (1988) [p. 43], o homem brasileiro está de pé sob o arco do céu estrelado do hemisfério sul. E.N. se serve da forma de seu país assim como Luciano Fabro (1936-2007) fazia com a bota italiana que, no final dos anos 1960, ele alçava de ponta-cabeça, deixando para cima – ou seja, na cabeça da Itália – o Mezzogiorno deserdado. Por sua vez, E.N. ressalta o Norte, sua região natal, que, como sabemos, está presente até em suas iniciais. *Estrela em fundo negro* (1999) coloca o mapa do território em fundo preto, enquanto *Luz vermelha* (2006) destaca um Brasil vermelho, no mesmo ano em que Lula é reeleito. Cabe ao espectador decidir se vê ou não uma mensagem política, e qual seria ela... As silhuetas de Brasília e os prédios de Niemeyer acrescentam seu símbolo gráfico na cartografia brasileira de E.N. O artista também joga com a sensibilidade particular relacionada às cores das bandeiras. E.N., assim como o novo realista parisiense Jean-Pierre Raynaud, é um artista vexilógrafo: ele apresenta bandeiras, como aquelas de seu estado natal, Pará, mas também a bandeira brasileira. Ao valorizar o verde, que, ao contrário do azul e do amarelo, não pertence à arte construtiva, E.N. cria voluntariamente uma distância entre o Brasil e essa arte à qual ele sempre é identificado, como bem o demonstrou Tadeu Chiarelli.² Na obra de Nassar, o verde vem substituir o vermelho, e, em *Bandeiras* (1998), ele é o elemento perturbador, mas também o elemento vital: o tecido colorido sobre o

qual os brasões vêm florescer.³

A floresta amazônica não tem nem Norte, nem Leste, ela é. Ela está em toda a parte e, em *Bandeira* (2011) [p. 39], que o artista realizou para a Bienal do Mercosul, o N está no alto, o E, à direita, mas uma estrela brilha ao Sul no painel central inferior, que, por sinal, é verde.

Outras palavras: Bandeira/
Banner; Belém

CIRCO. CIRCUS.

A arte moderna nasceu no circo. Dele não se pode dissociar os nomes de Medrano, Barnum, Archipenko, Picasso ou Calder. A tenda do circo sucedeu a cúpula da igreja. Para E.N., nela se encontram as novas festas, laicas, porém espirituais, desde *Arraial* (1982-1984) [p. 125] até *Fachada* (1989) [pp. 136-137], passando por *Gran circo goiano* (1985). Alfredo Volpi pintou as fachadas das cidadezinhas como geometrias festivas. E.N. lhe presta homenagem em *Fachada*, em que o amarelo e o vermelho anunciam o prazer que vai se seguir se entrarmos ali. Duas mãos, que parecem ter sido feitas por um pintor de letreiro, indicam a porta. Elas evocam a sinalização urbana à qual recorreram, simultaneamente, no início do século XX, Max Ernst, os dadás berlineses e Marcel Duchamp (em *Tu m' [Você me]*, de 1918) [fig. 2]. Já naquela época, eles faziam troça, assim como E.N. faz hoje em dia, do narcisismo do autor, da “mão” do artista. No lugar de um anúncio, uma mulher nua seduz o homem que, por sua vez, não está representado, o eterno cliente de desejo exaltado e sempre enganado. O que de fato ele estaria enxergando do outro lado? A mulher com as feras não estaria cercada de animais pervertidos? A arte de E.N. – que, durante um tempo, trabalhou na publicidade – é uma verdadeira ilusão, mas nunca é mentirosa.

Outras palavras: Tenda de circo/
Circus Tent; Céu / Catedral

DUCHAMP MARCEL

O Duchamp que mais se aproxima de Nassar seria, por acaso, o apropiacionista que se apossa dos objetos da realidade? É claro que é esse que imediatamente nos vem à cabeça. Mas não seria tanto quanto, ou até mais, o artesão iconoclasta? Aquele que apresentou suas *Rotoreliefs* (1935) – discos com inscrições girando em espiral – em um stand no concurso Lépine, concurso de inventores anônimos que acontecia anualmente em Paris. Aquele que desenhou moinhos de chocolate e que criou absurdas “máquinas celibatárias”. M.D. ia aos parques de diversão para jogar (atirar em figuras antropomórficas em movimento) e engarrafou o ar de Paris, colando a etiqueta “Rrose Sélavy” (*Air de Paris*, 1919). Esse M.D. a que nos referimos, que não pensava duas vezes antes de recorrer à cultura popular e seus entretenimentos, certamente teria adorado adentrar no espaço de jogos de E.N. na Bienal de São Paulo em 1989, para lá encontrar latões industriais empilhados uns sobre os outros e enfeitados com uma paradoxal florzinha, evocando um delicado perfume!

M.D. e E.N. têm em comum o gosto pelos trocadilhos e pelos jogos visuais de palavras. Duchamp teria adorado a prática da gambiarra de Nassar e a declinação das iniciais E e N em *Exército Nacional* (1990) – já que ele, por sua vez, intitulou seu *Grand Verre* (1915-1923) de *MARIée deshabillée par ses CELibataires*, também atento para que as duas sílabas de seu nome MAR-CEL estivessem representadas!

Ver também: Objetos, Piet Mondrian, Torres-Garcia, Volpi

EMMANUEL (E)

Todo artista dá à sua obra uma forma única. Por mais que se tente encontrar

a origem, o sopro interior, só se pode falar sobre ela indiretamente, de viés. O mesmo talvez aconteça com o próprio artista. Isso é bastante provável, senão ele não criaria mais. Então, deixando ao artista seu espaço reservado, vamos nos contentar em contorná-lo: E (F, G, H, I, J, K, L, M) N!

... NASSAR (N)

OBJETOS

Reunidos ou pintados em *trompe-l’œil*, os objetos têm uma qualidade particular na obra de E.N.: eles não são pedantes, esnobes ou ofuscantes. São familiares, artesanais, às vezes um pouco *has been*. São rústicos, como as gaiolas e as cercas, ou pertencem ao universo das máquinas, como as rodas e as engrenagens. Podem ser comuns, objetos da sociedade de consumo, como as garrafas e suas tampas, mas o artista os “customiza” para integrá-los à sua obra. De um lado, encontramos o mundo dos jogos – as roletas de loteria, por exemplo –, e, de outro, os objetos úteis, como o fio e as lâmpadas. Entre ambos, os mais abundantes são os Instrumentos da Paixão – evidentemente não a de Cristo, mas a do artista: suas ferramentas (prego, martelo, varetas de madeira, serra, trena, etc.), que provocam riso mas às vezes o fazem sofrer.

Ver também: Duchamp, *Trompe-l’œil*

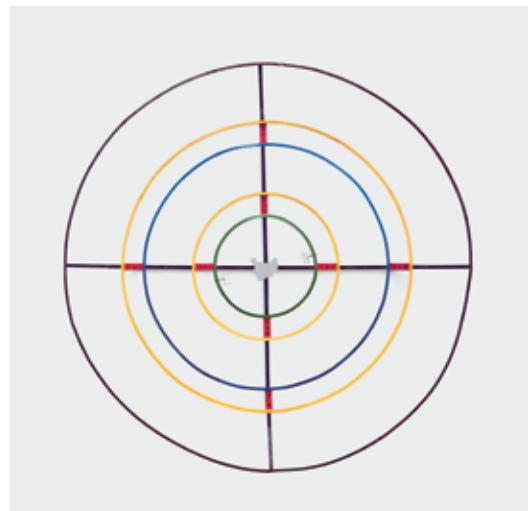
PIET MONDRIAN

Em 1998, E.N. afirmava: “Sou geométrico, mas não muito”. Roberto Pontual falou de uma “geometria sensível” a propósito da arte brasileira pós-1970, que acrescenta sensibilidade à racionalidade da arte construtiva.⁴ A expressão vale sobretudo para E.N. Eu gostaria de acrescentar aí a noção de “desconstrução”. O quadro

Emmanuel Nassar
Roda alfabética, 2008

[fig. 1]

Marcel Duchamp
Tu m', 1918
[fig. 2]



Mãoedrian (1994) é um Mondrian manual, artesanal, um neoplasticismo de feliz acaso: o pequeno fecho pintado em *trompe-l'œil* parece prender um elemento cinza (um tecido cinza manchado, um pano?) nos retângulos de cores primárias, como se fosse um móvel que pode ser aberto e fechado, ou um objeto reparado às pressas (E.N. havia inaugurado esse princípio dez anos antes, em *Gran circo goiano*, em 1985). Os contornos aproximativos e as inabilidades remetem à corporeidade e à materialidade que o grande artista holandês, de sua parte, desejou transcender.

Instabile5698 (1998) lembra com humor que, nas obras produzidas em Nova York nos últimos anos de sua vida, *New York City I* (1942) ou *Victory Boogie Woogie* (1944), Mondrian utilizava fitas adesivas coloridas (*tapes*) para restituir a instabilidade cintilante dos letreiros luminosos da metrópole. Na obra de E.N., as linhas de cores primárias sobre fundo branco parecem suspensas por fios, como acontece, aliás, com a inicial E, que pende como uma teia de aranha no ângulo direito superior do quadro. As composições em losango também flirtam com o mestre abstrato. *Losango sem fundo* (1994) simula fios elétricos desencapados que representam explicitamente o papel das linhas verticais vermelha, amarela e azul das últimas composições de Mondrian que citei acima. Em *Losango azul* (1999), a diagonal vermelha que, além disso, invade as hastes que parecem ser de um azul mais escuro do que o fundo, assim como a rodinha com iniciais presas por fios oblíquos, evoca Van Doesburg, o discípulo renegado por Mondrian justamente por causa de suas composições diagonais.

Ver também: Duchamp, Torres-Garcia, Volpi

QUADRO DE LUZ

No começo deste texto-jogo, evoquei a peça com neon que E.N acendeu para me mostrar. O políptico *Quadro de luz* (2011) anuncia, com suntuosidade, a introdução da luz na arte construtiva. Acabo de falar sobre os fios elétricos referentes (e preferidos) às linhas coloridas de Mondrian. Com sua obra *Diagonal* (maio de 1963), Dan Flavin evocou o lustro dos bronzes de Brancusi. E.N. vê Mondrian à luz artificial do neon e do flash fotográfico. Para parodiar Lênin, que dizia que o comunismo era "os soviets somados à eletricidade", eu diria que E.N. é "o construtivismo onde a luz foi acesa". Uma obra revela isso desde muito cedo: o famoso *Recepçor* (1981) [p. 21]. Como disse o próprio artista, a energia solar anuncia a cor dos quadros futuros. O quadro é um condensador das núpcias fotovoltaicas do construtivismo com a luz.

E.N. adora a luz em fotografia: basta observar como ele capta a luz nas fachadas das igrejas do Pará, ou ainda sua escolha por matérias que captam a luz: placas metálicas, alumínio. Também podemos mencionar as lâmpadas do parque de diversão de *Arraial* (1982-1984), de *Arco arraial* ou de *O rei da noite* (1984), as guirlandas de luz caras (e baratas!) das barracas da feira e dos bailes populares. A aliança do vermelho com o amarelo, sob a forma de um raio em *Gambierra* (1988) ou de uma fachada inteira (*Fachada*, 1989), significa o desejo perdido, erótico, de viver. Mas há também as chamas que consomem mãos iluminadas ou até as iniciais do pintor: essas mãos que seguram o fogo e as fagulhas são mãos terapêuticas e criadoras; elas possuem uma aura, como a mão iluminada do *Portrait du Docteur Dumouchel* [Retrato do Doutor Dumouchel] (1910), feito por Marcel Duchamp [fig. 3]. Enfim, a luz também vem das velas que circundam a forma do país em *Brasil em chamas* (2000), ou, ainda, das estrelas da esfera celeste.

ROLAR/RODA/ROLETA (ROLL)

A época contemporânea é a era do cinetismo, e é incontestável que seu emblema seja a roda. Ela aparece nas máquinas fantasiosas pintadas por Paul Klee, como em sua aquarela *Vieux bateau à vapeur* [Velho barco a vapor] (1922), dissemina-se no dadaísmo (Duchamp, Hausman, Picabia) e encontra sua expressão mais poética nas "máquinas inúteis" (1930), de Bruno Munari. O grande artista milanês E.N. partilham do mesmo tipo de raciocínio: podemos observar isso a partir de suas máquinas de engrenagens absurdas e de suas construções aéreas. *Instabile 2008* lembra as máquinas de Munari tanto quanto o fazem os móveis de Calder, senão mais. E.N. não acredita nas virtudes do movimento real: ele não usa o motor, como fazia Jean Tinguely, e sempre se manteve suficientemente distante do cinetismo, ainda que muito apegado à América do Sul. Quando passou a criar instalações móveis, a roda e a manivela revelaram ainda mais, em sua obra, um "funcionamento simbólico", como o dos "objetos surrealistas" teorizados por Dalí em 1931 a partir da *Boule suspendue* [Esfera suspensa] (1930) de Giacometti. Também não podemos esquecer dos grandes mecanismos de *Tempos modernos* (1936), de Charlie Chaplin, e de quando as rodas foram associadas a pequenos martelos e a esculturas musicais que a alemã Rebecca Horn soube construir tão bem.

Ver também: Objetos/Objects

SERRA/SAW

Dalí escreveu que os objetos surrealistas "são baseados em fantasmas e em representações suscetíveis de serem provocadas pela realização de atos inconscientes". Em *Roda mão* (2011), assim como em *Main prise* [Mão presa]

(1932), de Giacometti [fig. 4], ou *Erotique voilée* [Erótica encoberta] (1933), de Man Ray, a angústia do dedo preso na engrenagem da máquina desperta o pesadelo da amputação e da castração. A presença obsessiva das mãos cortadas e das ameaçadoras serras circulares exprime, na obra de E.N., os vários medos que atravessam as sociedades contemporâneas: desde o medo do acidente de trabalho, que deixa o amputado desprovido, até o horror suscitado pelas punições por mutilação da mão em países que aplicam a Xaria (Oriente, 1988). Será que também existe uma preocupação relacionada mais especificamente ao desmatamento da Amazônia? As árvores que cortamos também são mutilações que atingem em contragolpe toda a humanidade. A serra que corrói a madeira, que corta a tela, incorpora, por fim, na prática artística de E.N., uma arte da destruição, uma violência iconoclasta que faz parte da "desconstrução" mencionada acima.

Ver acima: Rolar

TORRES-GARCIA JOAQUIN

Joaquin Torres-Garcia (1874-1949), nascido no Uruguai, viveu em Paris antes de voltar a seu país em 1934. Vários aspectos o aproximam de E.N., que reconhece nele um de seus artistas preferidos. Para começar, o fato de ter sido um artista construtivista, próximo das vanguardas abstratas (Círculo e Quadrado, Abstração/Criação). Em seguida, por ter sabido aliar a arte mais erudita à cultura popular, pintando em madeira, criando brinquedos coloridos, introduzindo símbolos iconográficos simples, de um vocabulário plástico quase *naïf*. Mas, principalmente, o fato de que Torres-Garcia desenhou na revista *Círculo y Cuadrado*, de Montevidéu, em maio de 1936, o mapa da América do Sul invertendo-o, de modo a mostrar que é o polo Sul que

substitui para ele o polo Norte, e que é preciso modificar a arte e a cultura demasiado influenciadas pelo Norte (Europa e Estados Unidos). Em fevereiro de 1935, ele escreve em *Universalismo Constructivo*: "Eu digo Escola do Sul porque, na verdade, nosso Norte é o Sul". Isso já vinha acontecendo em sua *Constructif avec boussole* [Construção com bússola], de 1932. Mais tarde, Torres-Garcia vai reinventar o universal tomando como ponto de partida o Sul, conectando sua prática artística com a cultura americana pré-colombiana, inclusive em sua monumental escultura *Monumento cósmico*, no Parque Rodó de Montevidéu, em 1938.

O artista uruguai foi um dos primeiros a empregar sinais de orientação, bússola, nomes e outras iniciais de pontos cardinais para propor uma outra geografia simbólica. Os E. e N. que reorientam os quadros e os mapas de E.N. têm efeitos semelhantes. Na minha opinião, os quadros de E.N. que mais se aproximam de Torres-Garcia são *Recepçor*, que já mencionei, e também *Currupiu gigante* (1984) [pp. 98-99], bem como a construção *Gambiarrinha* (1985). Tampas de garrafa, reais e pintadas com cores vivas, ou simuladas, pedaços de lata, também eles reais ou simulados, fios e círculos metálicos formam aparelhos e pequenos teatros mudos, mas cujos contrastes de cores e formas vivas constituem para o olho um ritmo muito musical. Números, setas, letras e símbolos introduzem em sua obra, como na de Torres-Garcia, a codificação da linguagem.

Ver também: Duchamp, Piet Mondrian, Volpi

TROMPE-L'ŒIL

Quando descobri a fotografia de um caranguejo altamente realista, feita por E.N. em 2000, não pude deixar

de pensar na *Boîte en forme de crabe* [Caixa em forma de caranguejo], de Andrea Riccio, que data do início do século XVI, e que Ernst Gombrich reproduz em seu famoso *Arte e Ilusão* (1960). Se estivesse em seu escritório, esse caranguejo poderia assustar uma criança – escreve o historiador de arte –, no entanto, em uma vitrine de museu, ele não passa de um bronze do Renascimento. Os enormes planos fotográficos de E.N., como *Engradados* ou *Ver-o-peso* (2009), têm a qualidade de *trompe-l'œil*; não por darem conta da realidade, mas por se assemelharem a pinturas em *trompe-l'œil*, criadas para serem verdadeiros simulacros. Assim o artista realiza fascinantes incursões entre pintura e fotografia. Entre eles, esta última costuma ser considerada a que melhor registra a realidade, porém no caso de suas *Chapas*, e também com as roletas de loteria e os alvos, a pintura desafia a fotografia roubando-lhe a realidade. Não vamos insistir nesses objetos que aparecem em relevo ou sobressalentes nas superfícies planas: isso é a infância da arte! Nem nas mãos que parecem puxar verdadeiros barbantes. E.N. pinta essas coisas naturalmente, sem pensar muito a respeito. Melhor observar que, assim como os melhores pintores de *trompe-l'œil*, os Cornelius Norbertus Gijsbrechts (*Tableau retourné* [Quadro ao avesso], c. 1670-1675) ou J. F. Peto (*Vieux papiers* [Velhos papéis], 1894), E.N. tem um cuidado especial para enganar tanto a mente quanto o olho.

Outras palavras: Target (ver acima Alvo); Tela

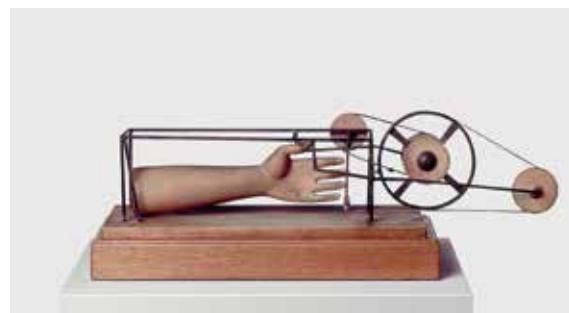
URBAN

E.N. nos acostumou às mudanças de escala e de foco. A princípio com a cidadezinha (*série Arraial*), mas seu mundo de predileção parece ter se tornado a metrópole urbana; essa

Marcel Duchamp
Le Portrait du Docteur Dumouchel, 1910
[fig. 3]

Alberto Giacometti
Main prise, 1932
[fig. 4]

Alfredo Volpi
Fachada embandeirada, 1954
Apoio Cultural
Instituto Volpi
[fig. 5]



inspiração da cidade certamente ficou mais forte a partir do momento em que o artista veio se instalar em São Paulo em 2007. *Urban* é, aliás, o título de uma fotografia de 2009. Como os Affichistes [Cartazistas] que, nos anos 1950-1960, descolavam cartazes colados nos muros de Paris, de Berlim, de Colônia e de Roma (Raymond Hains, Jacques de la Villéglé, Wolf Vostell, Mimmo Rotella etc.), ou os primeiros artistas de Street Art de Nova York, E.N. fotografa e reformula o contexto urbano.

Outras palavras: Universo/Universe

VOLPI ALFREDO (1896-1988)

Na Pinacoteca de São Paulo, há uma sala que é pura alegria: aquela onde vemos os quadros de Volpi.⁵ Ali, a pintura passa a ser calma e límpida, como um espelho d'água. Os quadriláteros das fachadas das casas, sem ninguém em frente, acendem-se com cores como as iluminuras de um livro. Os altos retângulos das aberturas lhes conferem um tom de mistério, como um rosto que se estica com curiosidade. Bandeiras e bandeirolas coloridas (nas quais às vezes reconhecemos as cores da bandeira italiana) testemunham a vitalidade dos habitantes, como uma lembrança distante das cidades pavoneadas pintadas pelo pintor impressionista Claude Monet ou, logo depois, por Raoul Dufy. Em *Fachada embandeirada* (1954) [fig. 5], encontramos todo o universo de E.N., seus *aplats*⁶ tranquilos e, ao mesmo tempo, alegres, a segurança nas proporções e a complementaridade das cores. Em um quadro ao lado, as bandeirolas evocam os fios de Recepçor. Vi em São Paulo em novembro de 2017 no Centro Cultural Fiesp, quase lado a lado na mesma exposição dedicada ao ready-made brasileiro, uma homenagem fotográfica de Lygia Pape a Volpi:

"Casa Volpi Apropriação – Homenagem a A. Volpi, 2003 (Backlight)", que mostra uma casa com paredes coloridas em plena floresta e um conjunto de placas metálicas (*Chapas*, 2006/2012) de E.N.

Outras palavras: Ver-o-Peso.
Ver também: Duchamp, Piet Mondrian, Torres-Garcia

WALL

E.N se interessa pela parede. Aliás, talvez toda a sua arte tenha a intenção de ser uma arte mural. Fachada pintada ou junção de painéis metálicos, percursos com bandeiras, E.N. criou seu próprio espaço no espaço da Pinacoteca de São Paulo. Normalmente, os artistas trazem as obras para colocar na parede: ele, ao contrário, traz paredes que são obras. Pode-se pensar nos grandes formatos de Robert Rauschenberg, reuniões de materiais e de objetos variados ou, ainda, montagens fotográficas. Pode-se pensar na arte pop e em suas séries. Mas E.N. tem uma prática da Des/collagem, pegando placas de metal e associando-as em gigantescos quebra-cabeças, que podemos ainda mais facilmente relacionar às paliçadas de Raymond Hains, às suas "esculturas de calçadas" – legítimos espaços ready-mades da cidade –, ou, como eu dizia acima, às obras de Wolf Vostell. Seu olho experiente de grafista é capaz de reconhecer logo de cara o interesse das escrituras urbanas e de sua diagramação em contexto. A técnica de mix-and-cut aproxima E.N. de Adriana Varejão, que, por sua vez, a pratica com azulejos de cerâmica importados de Portugal, potência colonizadora do Brasil, que foram apropriados pelos criadores brasileiros, subvertendo seu uso. Ao combinar publicidades e nomes de marcas (Coca-Cola), inscrições em letras imensas, mais ou menos abreviadas em cartazes

de cores puras, inscrições, expressões brasileiras e *world culture*, E.N. desvia a cultura e a economia dominantes por meio de táticas de reapropriação a partir da inventividade da rua, criando o que eu chamo de *panoramas críticos do imaginário urbano*.

XY (Ver Yin-Yang abaixo)

YIN-YANG

Existem dois princípios no mundo de E.N., o masculino e o feminino. Uma complementariedade sexual que se revela de modo bastante cru em *Flecha* (2008) ou que se exprime mais poeticamente em *Garrafas* (1995) [p. 55], com cores complementares, o vermelho e o verde, e duas garrafas que contêm pigmentos de cores (vermelho sobre fundo verde e vice-versa). No entanto, as relações entre os sexos muitas vezes parecem estar representadas, na obra de E.N., como armadilhas às quais estamos acorrentados (*Acorrentados*, 1989 [p. 147]), ou em que corremos o risco da castração (*Inclinação azul*, 2010). É que, na nossa "sociedade do espetáculo" (Guy Debord) ou em nosso "mundo da imagem", a mulher, a princípio, é para o homem uma *imagem de mulher*, aquela transmitida pelo cinema ou pelo show business. Imaginada, a relação entre o homem e a mulher não se cumpre e se transforma em frustração e violência. Em *Hollywood* (1989) [p. 91], o dispositivo adotado mostra isso muito bem: à esquerda, na película, a mulher nua, sentada, sem braço direito; à direita, o homem sem braço esquerdo que fuma desejando-a, ansioso. Ele está sobre fundo branco, na realidade. Entre os dois, o maço de cigarros com suas hastes fálicas. "Dar um trago" ou "dar uma" quer dizer aqui "fazer amor", mas o cinema é uma "máquina celibatária" na qual o homem fuma e goza sozinho.

ZOO/ZÊUXIS

Em 1985, E.N. foi convidado pela crítica Aracy Amaral para participar da exposição *O popular como matriz* no MAC-USP. Ele apresentou *Gran circo goiano* (1985). Para ele, tratava-se de criar a gaiola ideal para os animais do "zoológico fantástico", do pintor Siron Franco, sobre o qual ele havia lido um resumo. A gaiola foi fechada com uma trava, como mais tarde acontece em *Mãoidian*. E.N. também prevê uma abertura para o ar e para passar a comida ao animal.

Tela de galinheiro (1985) foi pintada nessa mesma época. Todos conhecem a anedota dos pintores Zêuxis e Parrásio, contada por Plínio. O primeiro engana o segundo pintando uvas que parecem tão reais que os pássaros vêm bicá-las. Mas Parrásio convida Zêuxis para ver uma pintura em seu ateliê. Este, ao tentar erguer um pedaço de tecido para olhar um quadro, se dá conta de que ele não era real, mas pintado. Ele se dá por vencido: no que lhe dizia respeito, ele havia abusado apenas dos pássaros sem inteligência, enquanto Parrásio enganara um artista veterano! Creio que *Tela de galinheiro* (1985) conta um pouco essa história, mas, na obra de E.N., é um arame de galinheiro que substitui o tecido que ilude a mente.

Ver acima: *Circus*
Retorne para Alvo!

Post-Scriptum: Este texto-jogo alfabético tentou – muito em vão, diga-se de passagem – contornar E.N. Fazer um circuito. Ele vai continuar adentrando no campo reservado e mágico das letras de Emmanuel Nassar: Estrela, Garrafas, Hollywood, Instabile, Liga, Mão, Maquinário, Noite brasileira... Mas essa será uma outra história!

— Thierry Dufrêne é professor de história da arte contemporânea na Universidade Paris Nanterre. É membro do Comitê Francês de História da Arte, do Conselho Internacional para a Filosofia e Ciências Humanas (CIPSH-UNESCO) e ocupou o cargo de Secretário Científico do Comitê Internacional de História da Arte (CIHA). Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), especialista em história da escultura moderna e contemporânea, foi, nesse campo, curador de exposições e autor de diversos livros e ensaios de catálogos. Ocupou entre 2007 e 2013 o cargo de adjunto ao diretor geral e encarregado de relações internacionais do Instituto Nacional de História da Arte (INHA), em Paris.

1. O míssil rosa foi um trabalho comissionado para a exposição na Estação Pinacoteca que não foi realizado. Em seu lugar, o artista propõe uma nova intervenção feita com chapas metálicas pintadas ora em branco, ora em azul, amarelo ou vermelho, que utilizam o mesmo fundo preto pretendido para o míssil.
2. Tadeu Chiarelli, "Emmanuel Nassar: uma conduta consumidora crítica/ Emmanuel Nassar: a critical consumer behaviour". In CHIARELLI, Tadeu. *Emmanuel Nassar*, Rio de Janeiro, Barléu Edições, 2011, pp. 17-35, p. 28.
3. Para a instalação *Bandeiras*, Emmanuel Nassar reuniu bandeiras de diversos municípios do Pará através de uma campanha na imprensa. A instalação pertence ao Museu de Arte Moderna de São Paulo.
4. PONTUAL, Roberto, *América Latina: Geometria sensível*, Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1978.
5. As obras de Volpi expostas na Pinacoteca de São Paulo integram a mostra de longa duração Arte moderna nas galerias José e Paulina Nemirovsky, com duração de 22 de outubro 2016 a 26 de agosto 2019.
6. Técnica de pintura que consiste em planos chapados de cores, sem grandes graduações ou contrastes.

Lista de obras

Recepcor, 1981 esmalte sintético sobre madeira e chapa de metal $31,5 \times 42 \times 11,5$ cm Coleção particular [p. 21]	Roda, 1985 acrílica sobre tela 80×80 cm Coleção Carlos Navero, São Paulo [p. 129]	Sem título, c. 1986 alumínio, acrílica sobre madeira, bocal para lâmpada, pregos $38,5 \times 193$ cm Coleção João Sattamini, comodante MAC Niterói [p. 51]	Braço armado, 1988 acrílica sobre papel 50×70 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 61]
Pesos e medidas I, 1982 pintura sobre papel 70×100 cm Secretaria de Cultura do Estado – Museu do Estado do Pará, Belém [p. 101]	Sonoros Brasil, 1985 acrílica sobre tela 80×80 cm Museu de Arte Contemporânea – MAC-USP [p. 126]	Objeto vazado, c. 1986 acrílica sobre madeira e latão 70×70 cm Coleção João Sattamini, comodante MAC Niterói [p. 41]	Brasileiras, 1988 óleo sobre madeira 20×33 cm Coleção João Sattamini, comodante MAC Niterói [p. 41]
Sem título, c. 1982 acrílica sobre tela 90×90 cm Coleção Lutfala Bitar, Belém [p. 127]	Acidente de trabalho, 1986 vinílica sobre madeira, alumínio e bocal de lâmpada 55×203 cm Coleção João Sattamini, comodante MAC Niterói [p. 151]	Sem título, 1987 óleo sobre tela 130×150 cm Coleção Sidnei Gonzalez, Rio de Janeiro [p. 105]	Brasileiros, 1988 óleo sobre madeira 20×33 cm Coleção João Sattamini, comodante MAC Niterói [p. 40]
Sem título, c. 1982 acrílica sobre tela 100×30 cm Acervo Elf Galeria, Belém [p. 95]	Roda de bicho, 1986 acrílica sobre tela 130×150 cm Coleção Lúcio Antônio Chamon Jr., Brumadinho, MG [p. 133]	Sem título, 1987 acrílica sobre tela $80,5 \times 80,5$ cm Museu da UFPA, Belém [p. 128]	Céu do Brasil, 1988 acrílica sobre tela 130×150 cm Coleção Vera e Miguel Chaia, São Paulo [p. 43]
Arraial, 1982–1984 esmalte sintético sobre chapa 100×200 cm Coleção particular [p. 125]	Rosa dos ventos, 1986 tinta acrílica sobre tela 100×100 cm Coleção particular [p. 45]	Pássaros, 1987 acrílica sobre tela 150×200 cm Coleção Andréa e José Olympio Pereira, São Paulo [p. 59]	Pomba, 1988 pintura sobre madeira 70×200 cm Galeria Luisa Strina, São Paulo [p. 59]
Currupiu gigante, 1984 acrílica sobre madeira $71 \times 210 \times 2$ cm Secretaria de Cultura do Estado – Museu do Estado do Pará, Belém [pp. 98–99]	Sem título, 1988 óleo sobre tela 148×148 cm Coleção particular [p. 145]	Roda da fortuna, 1988 acrílica sobre tela 150×150 cm Coleção Andréa e José Olympio Pereira, São Paulo [p. 132]	

Roleta, 1988 óleo sobre tela 150 × 150 cm Galeria Luisa Strina, São Paulo [p. 146]	Hollywood, 1989 acrílica sobre tela 100 × 200 cm Coleção particular [p. 91]	Altar, 1992 acrílica sobre tela 100 × 130 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 135]	A justiça, 1996 madeira, metal e vidro 95 × 220 × 14 cm Acervo Banco Itaú, São Paulo [p. 50]	Moju, 1998 acrílica sobre papel 50 × 70 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 67]	Engrenagem, 2001 acrílica sobre tela 160 × 70 cm Coleção Sérgio Carvalho, Brasília [p. 113]	Chapa 17, 2005 pintura sobre chapa metálica 130 × 180 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 23]	Brasília, 2010 bandeira em tecido 90 × 130 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo
Acorrentados, 1989 pintura sobre chapa metálica 150 × 200 cm Coleção particular [p. 147]	Os perfumes, 1989 esmalte sobre latão (dez barris) 340 × 270 × 60 cm Pinacoteca de São Paulo, doação do artista [p. 143]	Serpentina, 1992 acrílica sobre tela 90 × 140 cm Acervo Banco Itaú, São Paulo [p. 150]	Gás, 1997 acrílica sobre papel 50 × 70 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 62]	Sem título, década de 1990 acrílica sobre tela 130 × 180 cm Coleção Alexandre Alcides Mattos de Meira, Belo Horizonte [p. 111]	Cruzeiro do Sul, 2001/2018 acrílica sobre madeira, lâmpadas 275 × 366 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 19]	Chapa6, 2007 pintura sobre chapa metálica 90 × 90 cm Coleção Rita Leite e Nilson Teixeira, São Paulo [p. 83]	Céu azul, 2010 bandeira em tecido 90 × 130 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 24]
Círculo em chamas, 1989 acrílica sobre tela 150 × 150,5 cm Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [p. 139]	Roda, 1989 acrílica sobre madeira 180 Ø cm Coleção Rodrigo Vilaça, São Paulo [p. 141]	As mãos, 1993 acrílica sobre tela 130 × 200 cm Coleção Pedro Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro [p. 138]	Mão, 1997 acrílica sobre papel 50 × 70 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 69]	Sem título, 2000 óleo sobre placa perfurada 90 × 90 cm Coleção particular [p. 82]	Sem título, 2004 acrílica sobre tela 90 × 180 cm Coleção Sérgio Carvalho, Brasília [p. 108]	Sem título, 2009 pintura sobre chapas metálicas 90 × 270 cm (conjunto) Coleção particular [pp. 96-97]	Céu Brasil, 2010 bandeira em tecido 130 × 180 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 35]
Estrela em fundo branco, 1989 tinta industrial sobre chapa 180 × 65 cm Coleção Alexandre Martins Fontes, São Paulo [p. 49]	Monga, década de 1980 acrílica sobre chapa 180 × 90 cm (cada placa) Coleção particular [pp. 122-123]	Instabile, 1993 acrílica sobre tela 130 × 200 cm Coleção Fábio Faisal, São Paulo [p. 115]	Menino, 1997 acrílica sobre papel 50 × 70 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 63]	Brasil luz, 2000 tinta metálica sobre metal 130 × 130 cm Coleção Regina Pinho de Almeida, São Paulo [p. 85]	Sem título, 2005 pintura sobre chapa galvanizada 180 × 130 cm Secretaria de Cultura do Estado – Museu do Estado do Pará, Belém [p. 70]	Missão espacial, 2009 tinta sobre chapa de metal 180 × 180 cm Coleção BGA – Brazil Golden Art, São Paulo [p. 42]	Égua, 2010 bandeira em tecido 90 × 130 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 25]
Fachada, 1989 esmalte sobre alumínio e madeira, fios elétricos, óleo sobre madeira e soquetes de cerâmica 350 × 1004 × 15 cm Pinacoteca de São Paulo, doação do artista [pp. 136-137]	Sem título, 1990 acrílica sobre tela 91 × 141 cm Acervo Elf Galeria, Belém [p. 93]	Varamão, 1993 acrílica sobre tela 130 × 200 cm Coleção Orandi Momesso, São Paulo [p. 64]	Ramos, 1997 acrílica sobre papel 50 × 70 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 64]	Noite brasileira, 2000 pintura sobre chapa metálica, fios elétricos, soquetes 130 × 200 cm Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo [p. 103]	Sem título, 2005 pintura sobre chapa galvanizada 180 × 130 cm Secretaria de Cultura do Estado – Museu do Estado do Pará, Belém [p. 71]	Alvorada, 2010 bandeira em tecido 130 × 180 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 26]	Espírito Santo, 2010 bandeira em tecido 90 × 130 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 27]
Fantasma, 1989 acrílica sobre madeira 122 × 150 cm Coleção José Roberto Bortoletto Junior, São Paulo [p. 149]	Cordeiro, 1990 acrílica sobre tela 73 × 92 cm Coleção particular [p. 57]	Sem título, 1995 acrílica sobre tela 90 × 90 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 44]	Trindade, 1997 acrílica sobre papel 50 × 70 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 65]	Sem título, 2001 tinta industrial sobre chapa 160 × 90 cm Coleção Sérgio Carvalho, Brasília [p. 53]	Sem título, 2005 pintura sobre chapas metálicas 260 × 720 cm Coleção Roger Wright, São Paulo [p. 121]	Estrela, 2010 bandeira em tecido 90 × 130 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 36]	
Sem título, 1992 óleo sobre tela 100 × 165 cm Coleção particular [p. 109]	Garrafas, 1995 pigmentos em pó acondicionados em garrafas de vidro, cortiça, arame, pregos e pigmento sobre madeira 122 × 200 cm Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo [p. 55]	Justiça, 1998 acrílica sobre papel 50 × 70 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 66]	Bandeira azul e branco, 2010 bandeira em tecido 90 × 140 cm Coleção do artista, Belém/São Paulo [p. 28]				

Fear Flag, 2010 bandeira em tecido 72 × 98 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 31]	Estrela da amizade, 2011 bandeira em tecido 90 × 130 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 32]	Trapioca, 2013 garrafa plástica e chapa de metal montados em madeira 90 × 180 × 13 cm Almeida e Dale Galeria de Arte, São Paulo [p. 81]	Alvorada, 2017 acrílica sobre tela 90 × 180 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 87]
Liberdade e amizade, 2010 bandeira em tecido 100 × 145 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 34]	Estrela solitária, 2011 bandeira em tecido 60 × 75 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 37]	Taupioca, 2013 pintura sobre chapa, madeira, pedra e peneira de tapioca 85 × 136 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 119]	Bandeira negra, 2017 bandeira em tecido 130 × 180 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 155]
Martelo, 2010 bandeira em tecido 90 × 130 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 29]	Na linha, 2011 esmalte sintético sobre madeira e arame 90 × 90 cm Coleção Flávia Pedras Soares, São Paulo [p. 107]	Trap View, 2014 pintura sobre metal e ferro 53 × 56 × 8 cm Coleção particular [p. 117]	Roda8118, 2018 pintura em tinta industrial sobre chapa de alumínio 80 Ø cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 79]
Nova estrela, 2010 bandeira em tecido 90 × 130 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 30]	Chapa, 2012 chapa de metal duas chapas de 90 × 90 cm Coleção BGA – Brazil Golden Art, São Paulo [p. 77]	Trapescalé, 2014 pintura sobre madeira, chapa metálica, ferro e peneira 56 × 178 cm Coleção Marcelino Rafart de Seras, São Paulo [p. 80]	Instalação18, 2018 800 × 2000 cm Pintura sobre chapas, varas de metal, pneus Coleção do artista, Belém / São Paulo
Torcida, 2010 bandeira em tecido, caixa de acrílico 90 × 270 cm (bandeira aberta) Coleção Marcelino Rafart de Seras, São Paulo [p. 89]	Díptico de chapas, 2012 pintura sobre chapa metálica 90 × 90 cm (cada chapa) Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 73]	Traptic, 2015 acrílica e esmalte sobre metal, acrílica e látex sobre madeira, fios de cobre e soquetes de porcelana, látex sobre aglomerado, madeira, parafusos, pregos e tela de metal 60 × 150 × 8,9 cm Pinacoteca de São Paulo, doação da Fundação Edson de Queiroz [p. 153]	[p. 118]
Bandeira, 2011 acrílica sobre chapas de alumínio 390 × 540 cm MAR – Museu de Arte do Rio / Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro [p. 39]	Exquadro, 2012 acrílica sobre tela 130 × 130 cm Coleção do artista, Belém / São Paulo [p. 118]		

**GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO**

GERALDO ALCKMIN
Governador do Estado

JOSÉ LUIZ PENNA
**Secretário de Estado
da Cultura**

ROMILDO CAMPELLO
**Secretário-adjunto de
Estado da Cultura**

REGINA CÉLIA
POUSA PONTE
**Coordenadora da Unidade
de Preservação do
Patrimônio Museológico**

**Conselho de Orientação
Artística da Pinacoteca
do Estado de São Paulo**

Presidente: Jochen Volz
Conselheiros: Letícia
Coelho Squeff, Marco
Buti, Maria Stella
Teixeira de Barros, Marta
Vieira Bogéa, Sergio
Fingermann,
Stela Barbieri.

**ASSOCIAÇÃO
PINACOTECA ARTE
E CULTURA – APAC
Organização Social
de Cultura**

**Conselho de
Administração**

Presidente: José Olympio
da Veiga Pereira
Vice-Presidente: Pedro
Bohomoletz de Abreu
Dallari
Conselheiros: Ana Carmen
Rivaben Longobardi,
Carlos Jereissati,
Christopher Andrew
Mouravieff-Apostol, Darlan
dos Santos Lopes, Manoel
Andrade Rebello Neto,
Marcelo Secaf, Sérgio
Sister, Mariangela Ometto
Rolim, Roberto Bielawski,
Sérgio Fingermann.

Conselho Fiscal

Presidente: Osvaldo
Roberto Nieto
Conselheiro: Antonio
Carlos Rovai, Silvio
Barbosa Bentes.

Conselho Consultivo

Presidente: Celso Lafer
Conselheiros: Alfredo
Egydio Setubal, Bruno
Mussati, Carlos Wendel

de Magalhães, Denise
Aguilar Álvarez, Heitor
Sant'Ana Martins, Helio
Seibel, Horácio Bernardes
Neto, João Carlos de
Figueiredo Ferraz,
Julio Roberto Magnus
Landmann Nilo Marcos
Mingroni Cecco, Renata
Paula, Ricardo Steinbruch,
Ruy Roberto Hirschheimer.

**Núcleo de Pesquisa
e Curadoria**
Curadora-chefe: Valéria
Piccoli
Amanda Moreira Arantes,
Fernanda Mendonça
Pitta, José Augusto Pereira
Ribeiro, Pedro Nery.

Diretor Geral
Jochen Volz

**Diretor Administrativo
e Financeiro**
Marcelo Costa Dantas

**Diretor de Relações
Institucionais**
Paulo Romani Vicelli

**Assessora de Diretoria
Administrativa Financeira**
Bianca Corazza

Secretário de Diretoria
Renivaldo Nascimento Brito

Auxiliar Administrativo
Vivian Miranda

Relações Institucionais
Julia Puglia Bergamasco,
Juliana Asmir.

**Núcleo de Comunicação
e Marketing**

Coordenadora: Adriana
Krohling Kunsch
Ana Carolina Diniz Costa,
André Luís de Oliveira,
Angela Maria Avanço
Pombal, Barbara Wagner
Mastrobuono, Caio Cesar
de Melo Raposo, David
Atila de Oliveira, Francisco
Franceli Pereira, Jamerson
Correia de Lima, Ivan
Cesar Jardim Trimiglozzzi.

**Área de Acervo
e Curadoria**
Coordenadora: Valéria
Piccoli

**Núcleo de Acervo
Museológico**

Coordenadora: Fernanda
D'Agostino Dias
Gabriela Rodrigues
Pessoa de Oliveira,
Indrani Taccari, Rafael
Guarda Laterza.

**Núcleo Centro de
Documentação e Memória**

Coordenadora: Isabel
Cristina Ayres da Silva
Maringelli

Cleber Silva Ramos, Diego
Silva, Eliane Barbosa,
Larissa Alves da Silva,
Leandro Antunes Araujo.

**Núcleo de Recursos
Humanos e Atendimento
ao Público**
Coordenadora: Marcia
Regina Guiote Bueno

Recursos Humanos
Gilson Pimenta de
Carvalho, Juliana Ivo
Garcia da Silveira.

**Atendimento
ao Público**

Ademilton Laranjeiras
Silva, Aline Silva Matos,
Ana Lúcia Astolpho,
Antonio Rodrigues de
Almeida Junior, Claudia
Aparecida dos Santos,
Daniel Barbosa de Lima,
Daniele Aparecida
Rodrigues de Campos,
Daniely da Silva, Danilo
Batista de Oliveira

Santos, Danilo da Silva
Jardim, Daril Alexandre
Costa, Darlan dos
Santos Lopes, Elide de
Souza Reis, Fabiana
Borges dos Santos,
Fabiane Cavalcante
Peixoto, Fabio Lazarini,
Fernando Eduardo
Almeida David,

Grazielle Alves Bastos,
José Cleolenildo da
Silva, Juceli da Cunha
Ferreira Alves, Lucimara
Cristiane Vieira Silva,
Lurdes Irene da Costa,
Marcilene Maria da
Silva, Maria Aldenice
da Silva Santos,

Maria Aparecida Silva
Gonçalves, Maria
Evaldina Nogueira de
Sousa, Maria Hilda
Vieira Rodrigues, Maria
José da Silva Balbino,
Maria Sandra Barbosa

de Melo Souza, Marta
Conceição Augusto,
Patrícia Aparecida
Batista de Souza,
Paulo Alexandre de
Moraes Xavier, Paulo
Nei Prata Fernandes,
Pedro Bispo Sampaio,
Raquel da Silva,

Regiane Alves da Rosa,
Regiane Gomes da Silva
Vieira, Rosemeire dos
Santos Cezar, Rosilda
Santana de Souza,
Rosimeire dos Santos

Fernando Henrique Lau,
Isaac Aarão Pereira
da Silva, Maiara de
Oliveira Correia, Renata
Aparecida Silva de Melo.

Área de Infraestrutura
Coordenador: Eric Braga
Leister

André Luiz Mello Peixoto,
Cícero Teixeira Peixoto,
Flávio da Silva Pires,
Gilberto Oliveira Cortes,
Hamilton Manoel de
Jesus, Jonatas Santana

Biet, Marcos Cardoso,
Marcos de Goes
Barbosa, Mario Sergio
Caetano dos Santos,
Maurício da Silva

Appolinario Serrano,
Paulo Cesar Pereira
Duarte de Carvalho,
Raimundo Pereira da
Silva, Rodolfo Yuri de

Almeida Fontana.

**Núcleo de Tecnologia
da Informação**

Coordenador: Robson
Serafim Valero

Rodrigo Justino da Silva.

**Núcleo de Segurança
Patrimonial**

Coordenador: Cláudio
Cecílio de Oliveira
Janaina Roberta Ferreira
de Souza Cortes, José
Rubens de Lima Junior,
Karina Inácio da Silva,
Leandro Aparecido

Sires dos Santos, Paulo
Pereira da Silva, Renata
Pimenta Ferreira,
Tarcisio da Silva.

EXPOSIÇÃO

Curador
Pedro Nery

Expografia e montagem
Área de infraestrutura

Produção
Área de projetos
culturais

Comunicação visual
Caio Raposo

Figueiredo, Rubenia
Maria Carmona
Castro, Soraya Correa
da Rocha Pequeno,
Tamires Lippi Moser,
Vera Lucia de Almeida
Silva, Victor Onodera
Israel, Viviane Palomo
dos Santos, Wildes
Manoel da Silva.

CATÁLOGO

Coordenação editorial
Barbara Mastrobuono

Editor-assistente

Calac Nogueira

Tradução

Marcela Vieira

Revisão

Leda Cartum

Projeto gráfico

Celso Longo +
Daniel Trench

Assistente de design

Luisa Prat

Produção gráfica

Signorini Produção Gráfica

Gráfica

Ipsis

Capa

Roda8118, 2018

Fotos

Daniel Mansur [pp. 19, 103]

Edouard Fraipont [pp. 21,
31, 33, 35-37, 42, 59, 61, 63-
67, 79, 87, 88, 107, 135-137,
143, 146, 147, 155, 160 (fig. 1),
capa]; Everton Ballardin

[pp. 22, 32, 62, 69, 80, 117,
153]; Guido Niemann [p.
131]; Isabella Matheus [p.
118, 164 (fig. 5)]; Kleber
Sancho [p. 129]; Luis Médici
[p. 55]; Leila Reis [p. 106];
Jaime Acioli [pp. 45, 105,
122-123]; Octavio Cardoso

[pp. 44, 70-73, 93, 95, 109,
127]; Paulinho Muniz [pp.
40, 41, 47, 51]; Patrick Pardini
[p. 128]; Pedro Silveira
[p. 111]; Renato Parada

[pp. 57, 77, 83, 85, 115, 132];
Ricardo Rutkauskas [p. 82];
Romulo Fialdini [pp. 23-30,
34, 43, 49, 91, 96-101, 119, 121,
125, 126, 139, 140, 145, 149,
152]; Sergio Guerini [pp. 50,
150]; Thales Leite [p. 39];
Vicente de Mello [pp. 53,
108, 113, 133, 151]

EXPOSIÇÃO

Curador

Pedro Nery

Créditos das imagens
Área de infraestrutura

Produção
Área de projetos
culturais

Comunicação visual
Caio Raposo

Alberto Giacometti-
Stiftung, 1965 [p. 164
(fig. 4)]; Philadelphia
Museum of Art, The Louise
and Walter Arensberg
Collection, 1950, 1950-
134-508 [p. 164 (fig. 3)]; ©
Succession Giacometti/
AUTVIS, Brasil, 2017 [p. 164
(fig. 4)]; Yale University Art
Gallery [p. 160 (fig. 2)]



patrocinador



apoio
ESTADÃO



Todos os esforços foram
feitos para reconhecer os
direitos morais, autorais
e de imagem neste livro.
A Pinacoteca do Estado
agradece qualquer
informação relativa à
autoria, titularidade e/
ou outros dados que
estejam incompletos
nesta edição, e se
compromete a incluí-los
nas futuras reimpressões.

Emmanuel Nassar 81-18 / curadoria Pedro Nery ;
textos Pedro Nery e Thierry Dufrêne. São Paulo :
Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Exposição realizada na Estação Pinacoteca, de 14
de abril a 02 de julho de 2018.

ISBN 978-85-8256-098-3

1. Nassar, Emmanuel, 1949 – 2. Arte brasileira – Séc.
XX. 3. Arte popular – Brasil. 4. Pinacoteca de São Paulo.
I. Curadoria. II. Textos.

CDD 709.81

fonte cera
papel supremo 250 g/m² [capa] e couché fosco
150 g/m² [miolo]
tiragem 500 exemplares, dos quais 20% foram
distribuídos gratuitamente em atendimento
à Lei n. 8313. A edição deverá ser
comercializada no valor de R\$80,00.