



EMMANUEL NASSAR

Instituto**TeArt**

COSAC

EMMANUEL NASSAR

Organização

Mateus Nunes





ANEL CELESTE, 2021
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 40 × 40 × 5 CM



EXQUADRO, 2012
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 131 × 131 CM



P&B, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 24 x 52 x 4 CM



LATA7, 2015
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, VIDRO E AÇO [ENAMEL ON SHEET METAL, GLASS AND STEEL], 59 x 37 x 4 CM



celebrar a trajetória de Emmanuel Nassar (Capanema, Pará, 1949) é reconhecer o poder que tem a arte de transformar a maneira como vemos e sentimos o mundo. Ao longo de mais de quatro décadas de trabalho, o artista paraense construiu uma obra única, que reflete sua origem, dialoga com o cotidiano e traduz a diversidade de olhares que formam o Brasil. Sua produção instiga, emociona e nos convida a perceber beleza, crítica e significado no que antes parecia algo comum.

O lançamento deste livro na capital do Pará, onde estão localizados dois de nossos shoppings, Boulevard Shopping Belém e Parque Shopping Belém, coincide com a participação ativa da ALLOS na COP30, com o objetivo de compartilhar como usamos a força e a capilaridade de mais de cinquenta shoppings para promover hábitos sustentáveis e engajar lojistas, consumidores, além de nossa própria equipe, em uma agenda de impacto real.

Grande parte da obra de Nassar nasce do que poderia ser descartado: são pedaços de metal e materiais urbanos que, em suas mãos, ganham nova vida. Esse olhar nos inspira a refletir a respeito de nossa relação com o entorno e questionar como é possível transformar o que está ao nosso redor em algo que tem valor e significado. Na ALLOS, seguimos o mesmo propósito: usamos a força de nossos shoppings para transformar cidades, promover cultura e criar impactos positivos que perdurem. A sustentabilidade faz parte do nosso negócio e está presente em cada meta, cada compromisso e cada iniciativa que molda nosso futuro.

Para nós, é uma alegria imensa fazer parte deste momento. Apoiar um projeto como este é reafirmar nossa convicção na cultura como motor de transformação social. É abrir mais uma oportunidade para conectar pessoas, inspirar novas ideias e fortalecer comunidades.

Para além de um registro, este livro é um presente para todos que acreditam que a arte pode abrir caminhos e deixar marcas que atravessam gerações. É com muito orgulho que a ALLOS se une a Emmanuel Nassar nesta celebração.

— RAFAEL SALES, CEO DA ALLOS







“A vida é uma espécie de jogo onde a gente depende não apenas da nossa determinação, mas de uma sorte, uma janela que se abre, uma possibilidade que se abre.”

—EMMANUEL NASSAR

xistem diversas maneiras de publicar um livro sobre a obra de um artista e inúmeras razões para fazê-lo. Para o Instituto TeArt, o “como” e o “porquê”, neste caso, estão intrinsecamente relacionados.

Quando demos início ao projeto, desejávamos um livro que garantisse a preservação do legado artístico de Emmanuel Nassar, ao passo que o artista se identificasse com ele; queríamos compor uma obra que servisse de base para futuros pesquisadores e, ao mesmo tempo, encantasse o leitor comum — aquele que costumamos chamar de “grande público”, para quem trabalhamos, e que nos desafia dia a dia a buscar novas conquistas.

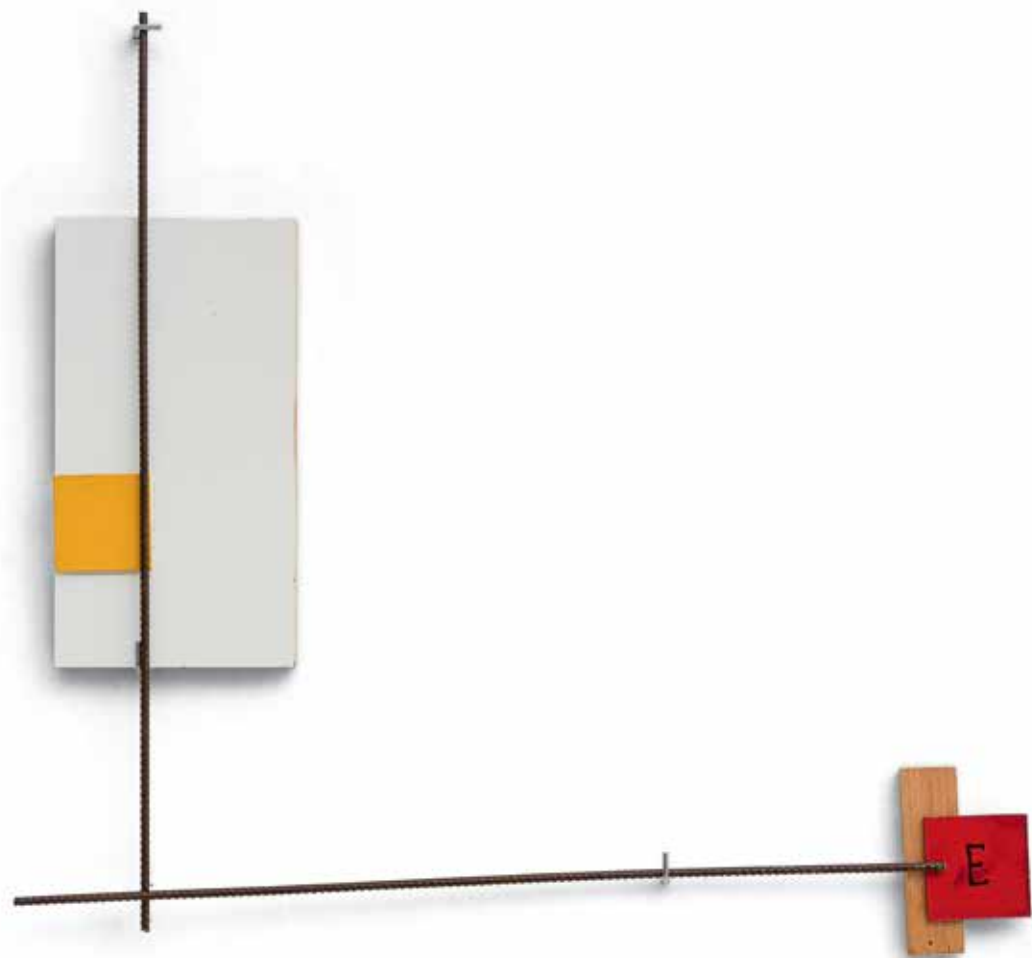
Para tanto, foi selecionado e catalogado um conjunto generoso da produção artística de Emmanuel Nassar. Com o fim de refletir criticamente a respeito desse conjunto, foram convidados curadores-pesquisadores, cujas proposições extrapolam os limites de uma rápida observação dos trabalhos. Da mesma forma, foi construída uma cronologia completa e atualizada da trajetória do artista, registros de exposições e outros documentos relevantes que abarcam os mais de quarenta anos de uma carreira extensa, tanto em quantidade de obras e projetos quanto em significados e poesia.

A presente publicação é resultado do trabalho meticuloso de uma equipe altamente comprometida, orientada pelo próprio artista. A cada pessoa que participou desse processo, o nosso muito obrigado.

Por fim, um agradecimento especial à parceria e confiança da ALLOS, ao seu presidente Rafael Sales e a toda sua equipe, que não mediram esforços para viabilizar o presente projeto.

Boa leitura!

—INSTITUTO TEART





Sumário [Contents]

23	Sideral	Mateus Nunes
63	Rodas da fortuna	Raphael Fonseca
91	A máquina de processar diferenças	Pollyana Quintella
125	Emmanuel Nassar — Um pop brasileiro?	Ligia Canongia
301	“Meu tema sou eu”: Emmanuel Nassar, cronologia crítica	Thierry Freitas

358	Sideral	Mateus Nunes
364	Wheels of Fortune	Raphael Fonseca
370	The Machine for Processing Differences	Pollyana Quintella
378	Emmanuel Nassar — A Brazilian Pop?	Ligia Canongia
382	“My Theme Is Myself”: Emmanuel Nassar, A Critical Chronology	Thierry Freitas



Sideral

Mateus Nunes



ideral” é adjetivo que pode referir-se tanto ao espaço astronômico quanto ao universo da indústria do ferro e do aço. No primeiro caso, deriva do latim *sīderālis*, originado de *sīdus*, *sīderis* — “astro, constelação, corpo celeste”. No segundo, remonta ao grego *síderos*, “ferro”. Apesar de algumas semelhanças formais entre o latim e o grego antigo, as duas raízes têm origens e sentidos distintos. A aproximação moderna entre os radicais *sider-* (astro) e *sider-* (ferro) resulta principalmente do vocabulário científico dos séculos XVII e XIX, quando naturalistas e mineralogistas passaram a empregar o termo para designar meteoritos por serem compostos de ferro e “vindos das estrelas”. Ao transitar para as línguas modernas, ambas as raízes foram adaptadas a uma ortografia semelhante (“sider-”), criando a impressão enganosa de parentesco etimológico.

Tais campos semânticos — o das constelações e o da indústria metalúrgica — atravessam a prática de Nassar com igual protagonismo, entrelaçando-se de modo constante. Pinturas de anéis siderais, como os de Saturno, Júpiter, Urano e Netuno, surgem frequentemente executadas com esmalte sintético sobre chapas metálicas — como em *Anel celeste*, 2021 [p. 4], e *Chapa 2216*, 2022 [p. 29] —, ao passo que asterismos já figuravam como elementos centrais em obras anteriores, como *Missão espacial*, 2009 [pp. 26-27], *Céu azul*, 2010 [pp. 236-37], *Céu verde*, 2010 [p. 38], *Sem título*, 1990 [p. 51] e *Céu do Brasil*, 1988 [p. 33]. As constelações, por sua vez, remetem a um imaginário que a humanidade contempla e investe de significados há milênios, em diferentes culturas; no trabalho de Nassar, elas se vinculam também a símbolos de pertencimento — como as estrelas na bandeira do Brasil ou a estrela solitária na bandeira do Pará. Já as chapas metálicas condensam a imagem do avanço industrial — o domínio do ferro e do aço, a consolidação de polos fabris na Amazônia, como o Polo Industrial de Manaus, e as refinarias de alumínio no Pará — e o colapso de um ciclo produtivo insustentável, denunciado pelas superfícies corroídas, desgastadas e sucateadas, que revelam a falência de um atroz modelo de extração mineral, responsável por garimpos devastadores, desmatamento e danos socioambientais irreversíveis. Em Nassar, a opulência do minério e a penúria da sucata coexistem, assim como a contemplação sideral e a ruína dos símbolos nacionais — sideral dos dois lados, para o bem e para o mal.



MISSÃO ESPACIAL, 2009
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL],
180 x 180 CM

Além de um bairro periférico de Belém, Sideral é o nome de uma aparelhagem de som que tocava músicas regionais em festas na cidade. Em 1989, Luiz Braga registra, em uma célebre fotografia homônima, essa arquitetura de luz e música [pp.30-31]. O plano, dominado pelo negro denso da noite, é rasgado por feixes de lâmpadas fluorescentes envoltas em celofane rosa, verde, amarelo e azul. Os focos luminosos — artificiais, hipercoloridos, quase futuristas — recortam a fachada de madeira da casa de shows, marcada por soluções construtivas vernaculares das zonas ribeirinhas amazônicas, vizinhas às palafitas. No topo, um letreiro feito à mão anuncia “Sideral”, pendurado como signo que é ao mesmo tempo nome próprio e promessa de espetáculo. A superfície da fachada organiza-se em ripas dispostas em padrão de espinha de peixe, motivo recorrente na gramática visual amazônica, das cerâmicas às pinturas corporais indígenas. A trama, que opera como um *muxarabi* tropical, controla a visibilidade e regula a circulação de ar, funcionando como um *brise soleil* popular.

O tecnobrega, surgido no Pará no início dos anos 2000, resulta da fusão de tradições amazônicas — como o carimbó, a guitarrada e a lambada — com o brega romântico e ritmos latino-americanos como merengue e cumbia, introduzidos na região por rádios, fitas cassete e bailes. Essa matriz local é retrabalhada pela incorporação de referências pop e eletrônicas globais dos anos 1980 e 1990, como *synthpop* e *tecnopop*, apropriadas via *remix* e *sample*. Sustentado pela cultura das aparelhagens, o gênero opera um circuito próprio, no qual pirataria e distribuição gratuita funcionam como estratégias de difusão. Nesse processo, preservam-se e reconfiguram-se tradições regionais, explorando inovações tecnológicas e formatos híbridos que tensionam as fronteiras entre o popular e o global.



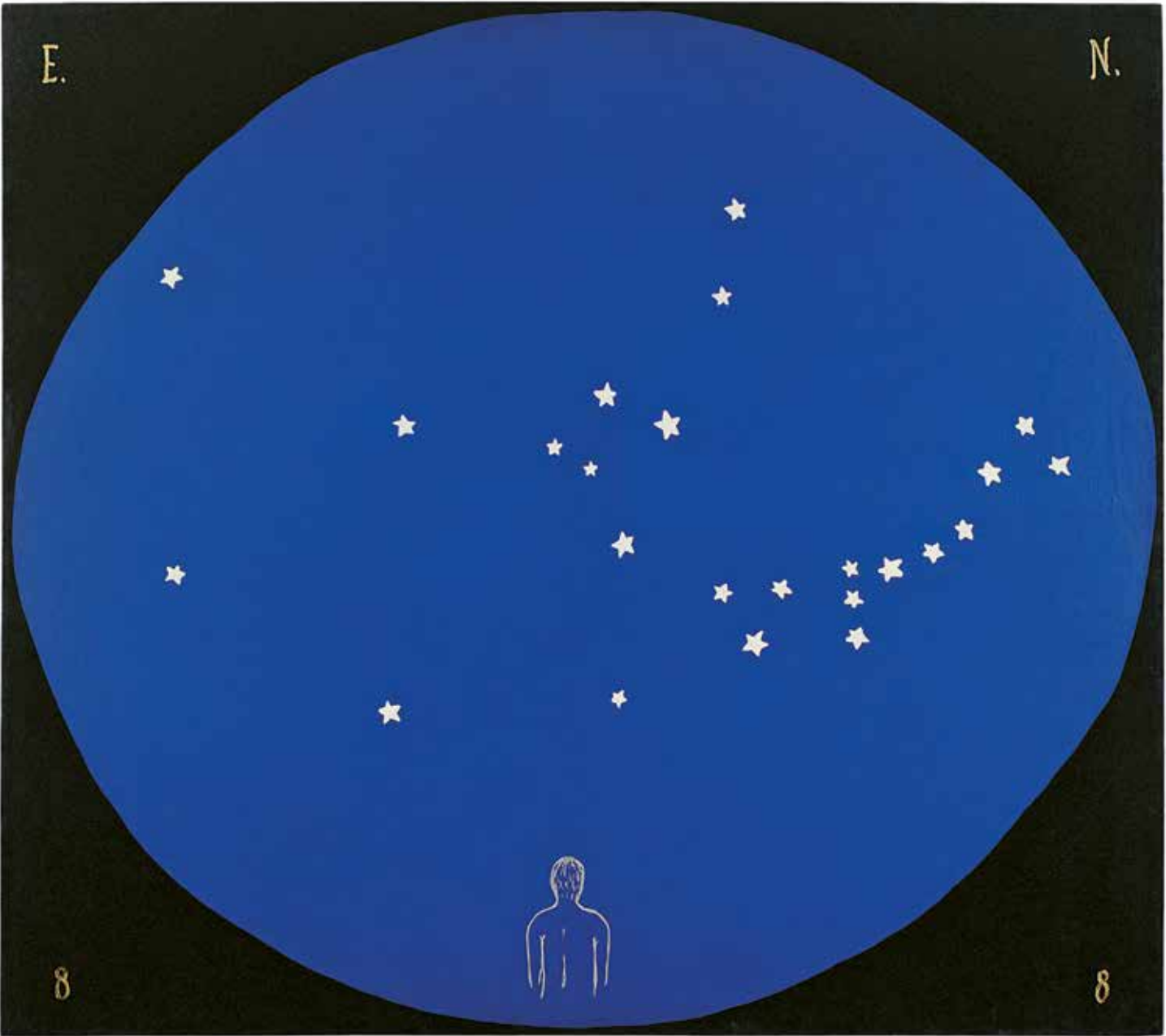


LUIZ BRAGA
(BELEM, BRASIL [BRAZIL], 1956)
SIDERAL, 1989
IMPRESSÃO FOTOGRÁFICA [PHOTOGRAPHIC PRINT], 100 × 150 CM

Nos anos 1970 e 1980, a posição geográfica do Pará e as condições de propagação das ondas de rádio permitiam que Belém captasse com clareza emissoras do Caribe, da América Central e do norte da América do Sul, estações que transmitiam cumbia, merengue, salsa, *zouk* e *calypso*. Em paralelo, o sinal vindo do eixo Rio–São Paulo era fraco ou mesmo inexistente. A assimetria sonora afastava a cidade do circuito dominante da MPB, do samba, da jovem guarda e do *rock*, inserindo-a em um ecossistema radiofônico transnacional, no qual ritmos e timbres caribenhos e latino-americanos se entrelaçavam às tradições locais, como o carimbó, a guitarrada e o brega romântico. Essa mistura ecoava nas caixas de som das aparelhagens, acompanhada pela visualidade marcada por pigmentos em pó amplamente usados na pintura de casas e letreiros, ou por esmaltes sintéticos de cores saturadas e paleta reduzida — tal como se retrata em *Sonoros Brasil*, 1985 [p.34]. Quando o tecnobrega emerge, herda dupla filiação: por um lado, soa “internacional” ao mobilizar gêneros e estéticas globais já sedimentados no imaginário local; por outro, permanece “regional” ao filtrá-los por práticas, sensibilidades e formatos profundamente enraizados na cultura popular paraense.

Embora a obra *Sideral*, de Braga, tenha sido feita há quase quatro décadas, não é de se surpreender que imagens muito semelhantes possam ser observadas ao perambular por cidades na Amazônia: o mesmo tipo de edificação, de festa, de aglomeração curiosa em frente à casa de shows, de bicicleta repousada, de aspectos visuais que, por mais que aparentemente díspares, estão amalgamados em expressões estéticas e culturais que se perpetuam na região, em uma espécie de “melancolia numa capital na periferia da modernidade”.¹ Dois símbolos da mais alta tecnologia — industrial e indígena — amalgamados, de modo a formar um retrato fiel dos hibridismos culturais e artísticos que formam Belém do Pará. O mesmo pêndulo funciona para os polos dos aspectos “internacionais” e “regionais”.

É precisamente na dinâmica de ambivalências que se situa a obra de Emmanuel Nassar: na reoperação de referências internacionais, sobretudo a história da arte ocidental e as ressonâncias com a arte pop de matriz estadunidense, e no reforço de imagens e narrativas regionais, como o protagonismo de elementos culturais recorrentes (as bancas de tapioca, as frutas, as fachadas das casas, as placas de venda de açaí, as peneiras metálicas, as cores vívidas, a geometria marcada e os mais diversos tipos de materiais recolhidos e ressignificados por Nassar).



CÉU DO BRASIL, 1988
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 150 CM



SONOROS BRASIL, 1985
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 80 x 80 CM



CHAPA 2304, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 x 90 CM



O ápice dessa ambivalência se manifesta em *Lataria espacial*, 2022 [pp.346-47], obra de grandes dimensões, exibida no Museu de Arte do Rio (MAR) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), como se já prenunciada no foguete com a bandeira do Pará em uma pintura sem título, feita por volta de 1982 [p. 50]. Nassar formula um paradoxo recorrente em sua prática: uma engenhoca monumental, composta de sucatas metálicas, e concebida com tamanha engenhosidade que poderia, hipoteticamente, alçar voo — tal como uma nave espacial ou jato executivo. A escolha de apresentar um dispositivo improvisado, remendado e maquiado como emblema de esperança, tecnologia e progresso articula-se a um campo mais amplo: o imaginário dos grandes projetos de exploração da Amazônia, do Brasil e da América Latina, alternando agentes e vítimas conforme o enquadramento do cosmo em análise. Sobre a obra, Cauê Alves observa o seguinte:

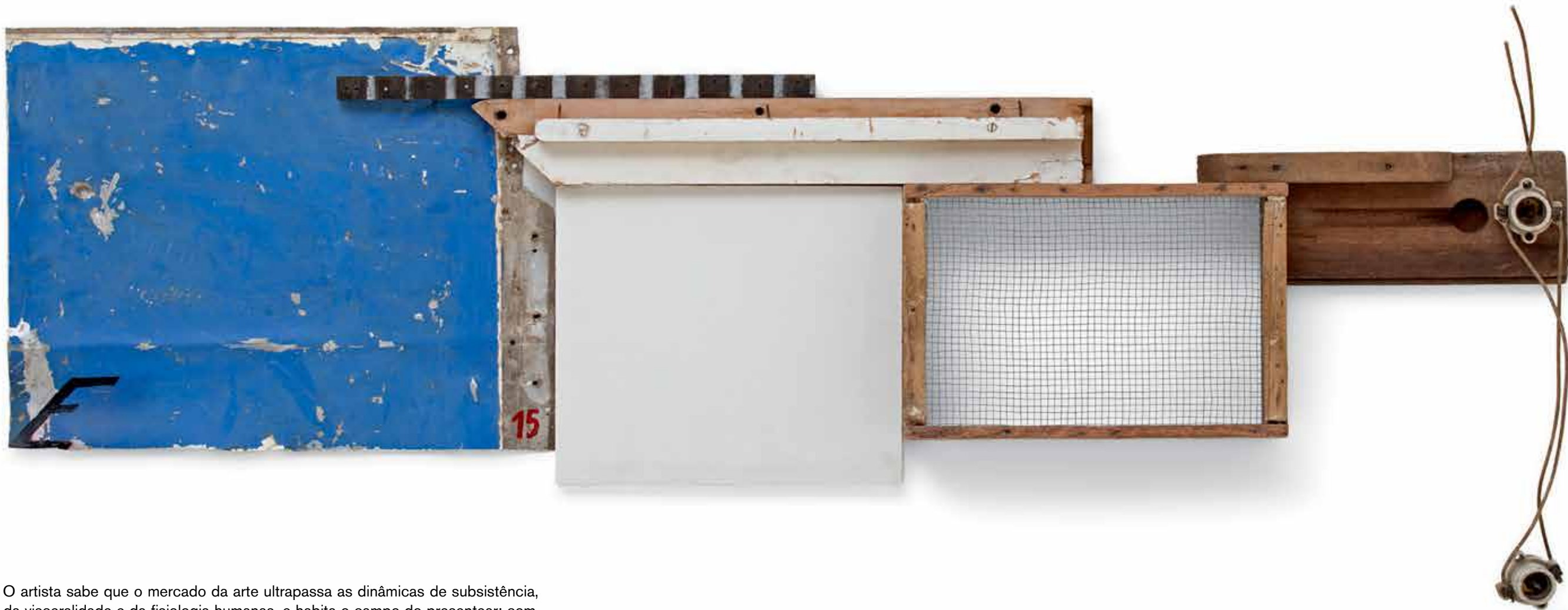
Os avanços tecnológicos da corrida espacial entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética, que culminou com a chegada do homem à Lua em 1969, estão no imaginário de Emmanuel Nassar. [...] O trabalho aproxima opostos: a lataria envelhecida e com sinais de desgaste, o que há de primitivo e popular nas funilarias do subúrbio às missões espaciais e altamente tecnológicas que colaboraram para o desenvolvimento das comunicações via satélite. Há, nessa justaposição, algo do sonho e da fantasia de voar. [...] [A] obra parece tratar mais da impossibilidade de levantar voos do que da completa realização do desejo de liberdade. O artista projetou e construiu seu próprio jato particular, que se assemelha aos aviões de brinquedo, mas é inspirado no modelo Phenom 300, da Embraer, que está entre os jatos executivos mais vendidos no mundo. Mas, em vez de fazer um elogio à alta performance e ao poder que uma aeronave de pequeno porte carrega, o artista aponta de modo irônico para as contradições sociais do país e para o contraste entre o imaginário da elite e do povo, justamente mostrando que essa separação já não é tão clara.²



Diversos fatores somam-se para o norteamento de leituras sobre o trabalho de Emmanuel Nassar — embora o próprio artista, há muito tempo, proponha rosas-dos-ventos ou outras sugestões cartográficas que confundam o observador, colocando suas iniciais “EN”, que também são indicadores de “este” (leste) e “norte” em eixos alinhados, em vez de perpendiculares, como em sua *Roda alfabética*, 2008 [p. 87]. Perpassam pelas tentativas de orientação marcos intrinsecamente artísticos, como a satirização de um cânone geométrico e cromático purista já aplaudido, ou até a exaustiva manipulação do traço erudito que se transveste como ingênuo. A plena atenção aos movimentos artísticos contemporâneos robustece o artista que maquina suas narrativas, à sombra de uma periferia da modernidade que cobre a Amazônia — embora, no caso de Nassar, não o assale, antes o proteja. O distanciamento faz com que o artista observe com olhos atentos as movimentações alheias, os complexos e tecnológicos aparatos utilizados, interpretando seus funcionamentos de uma perspectiva própria.

É como se aprende a partir das máscaras indígenas do Xingu e das técnicas ilusionistas do barroco italiano levados à Amazônia na metade do século XVIII: enganar é trabalho muito difícil. A cena é posta, a narrativa é construída, e cada obra, independentemente da plataforma, é um fragmento memorial e imagético que se tem ao se encantar com o espetáculo. Desde o início, porém, Nassar anuncia e alerta o espectador que se posta à entrada do seu mundo fantasioso e ilusório: não há engano tacanho e desavisado com intenção de ferir. Não há dolo. As questões éticas ali estão resolvidas: as mãos lavadas, as cartas dadas, a língua dita e os olhos prontos.

E é dessa mesma forma que Nassar compreende o mercado de arte na contemporaneidade. Inserido no sistema, o artista não mais se detém nas querelas críticas da incompreensão artística pelo mercado, num luto do incompreendido rendido às dinâmicas capitalistas; antes, ele pula no barco, entendendo que seu conceito artístico é lido — e também vendido e consumido — como uma marca. Os alinhamentos com uma arte pop, mais que inevitáveis, são intencionais, e as questões mercadológicas não apenas orbitam o trabalho de Nassar como estruturam seu conceito.



O artista sabe que o mercado da arte ultrapassa as dinâmicas de subsistência, da visceralidade e da fisiologia humanas, e habita o campo do presentear: com o fragmento imagético, presenteia a si mesmo ou ao outro. Talvez a clareza de intenções e a negação de uma demagogia sobre o capital façam com que, neste caso específico, se desnudem as parafernálias ornamentais de fim mercadológico, e a venda da obra de arte retorne a seu cerne principal de troca. Para Nassar, o ato da venda é um momento mágico³ que conecta dois sonhadores: o que sonha em ter uma lembrança dessa narrativa consigo, e o que almeja pulverizar seu conceito no universo. Ficcional e fabuloso na mesma ordem de grandeza do ato de dar valor material a algo tão arbitrário e volátil. A obtenção do fetiche sana, ao menos temporariamente, o desejo de possuí-lo.

Para Roland Barthes (1915-1980), “todo objeto tocado pelo corpo do ser amado torna-se parte desse corpo e o sujeito se liga a ele apaixonadamente”.⁴ Da mesma maneira, os objetos produzidos e pintados por Nassar, como as serras, os pregos, as empenas e os arames, intuitivamente tão duros e distantes do toque afável do afeto, são fetichizados por terem sido submetidos ao seu toque. São, portanto, parte dele, lembranças de um toque. Nassar guarda interesse especial pelos funcionamentos simples, pela genialidade humana condensada em dinâmicas precisas, como o toque e a troca. Tal fascínio é amplamente expresso nas obras do artista, que cria empenas, trancas, alavancas, roldanas, sistemas instáveis e estáveis à luz de uma estética regionalista e de uma lógica da gambiarra. Nassar se debruça sobre o engenho humano: tanto no aspecto maquínico quanto no intelectual.

Essas dinâmicas são apenas ferramentas para fenômenos mais complexos, como, no caso do toque, a instituição da obra de arte como parte de um conceito que transfere valores à matéria quando é tocada pelo artista; no caso da troca, o mercado contemporâneo de arte, o ato da venda e os aparelhos propagandísticos utilizados para que ela aconteça.

O conjunto de objetos produzidos por Nassar a partir de bancas de venda de tapioca interessa pelas mesmas dinâmicas. Quanto ao toque, as peças flertam com princípios do *ready-made*, apresentando o objeto cotidiano reconhecível como elemento principal da obra, embora alterado a partir de operações precisas do artista. É, pois, importante que essas bancas não tenham sido feitas para a aplicação artística, mas para o uso cotidiano. Ai, então, entra a dinâmica da troca: Nassar as adquiriu de vendedores locais de tapioca na Praça da República, no centro de Belém, com preço definido pelo próprio tapioqueiro. Em um dos casos, temeroso de não reencontrar o vendedor que lhe havia prometido vender a banca assim que terminasse a venda das tapiocas, Nassar comprou-as todas e, com a ajuda do tapioqueiro, as distribuiu para quem estava na praça. Há tempos a Praça da República não via algo, de fato, republicano.

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
[ACRYLIC AND ENAMEL ON METAL, ACRYLIC AND LATEX ON WOOD, COPPER WIRES AND PORCELAIN SOCKETS, LATEX ON HARDBOARD, WOOD, SCREWS, NAILS AND METAL MESH], 62 × 150 × 8,9 CM



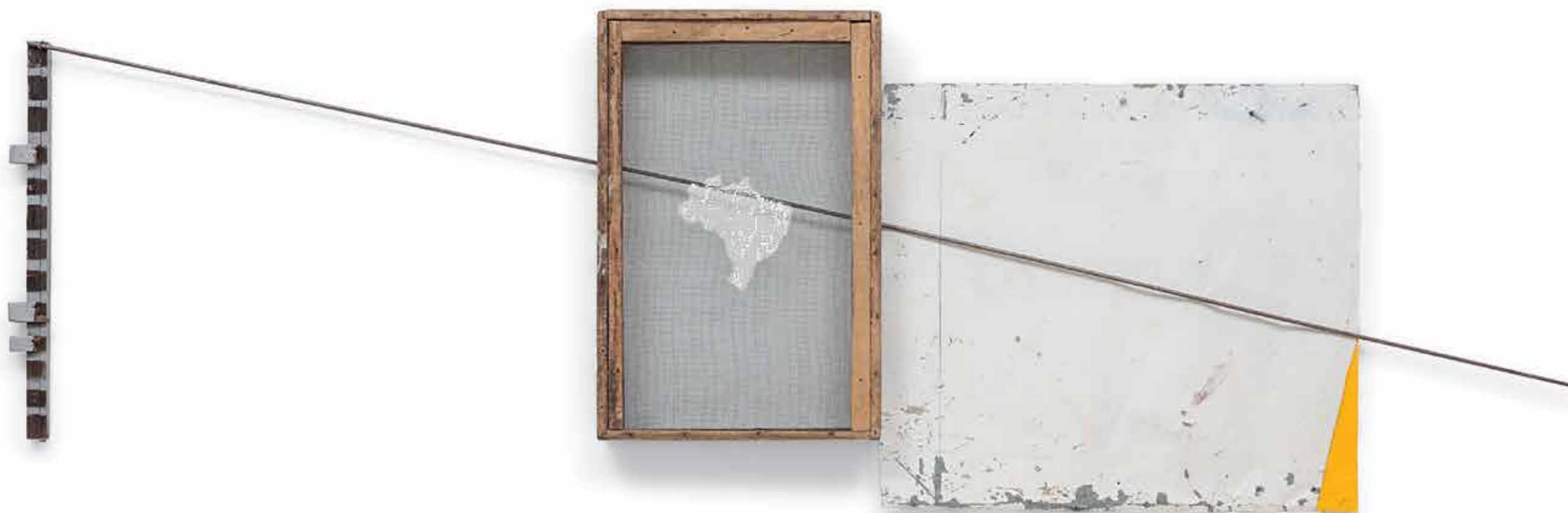
TRAPIOCA BOX, 2021
ESMALTE E METAL COLADO SOBRE MADEIRA [ENAMEL AND SHEET METAL GLUED TO WOOD], 68 × 45,5 × 12 CM

ANDY WARHOL
(1928-1987)
BRILLO BOX (SOAP PADS), 1964
ACETATO DE POLIVINILA E TINTA DE SERIGRAFIA
SOBRE MADEIRA [POLYVINYL ACETATE AND
SILKSCREEN INK ON WOOD], 43,3 × 43,2 × 36,5 CM



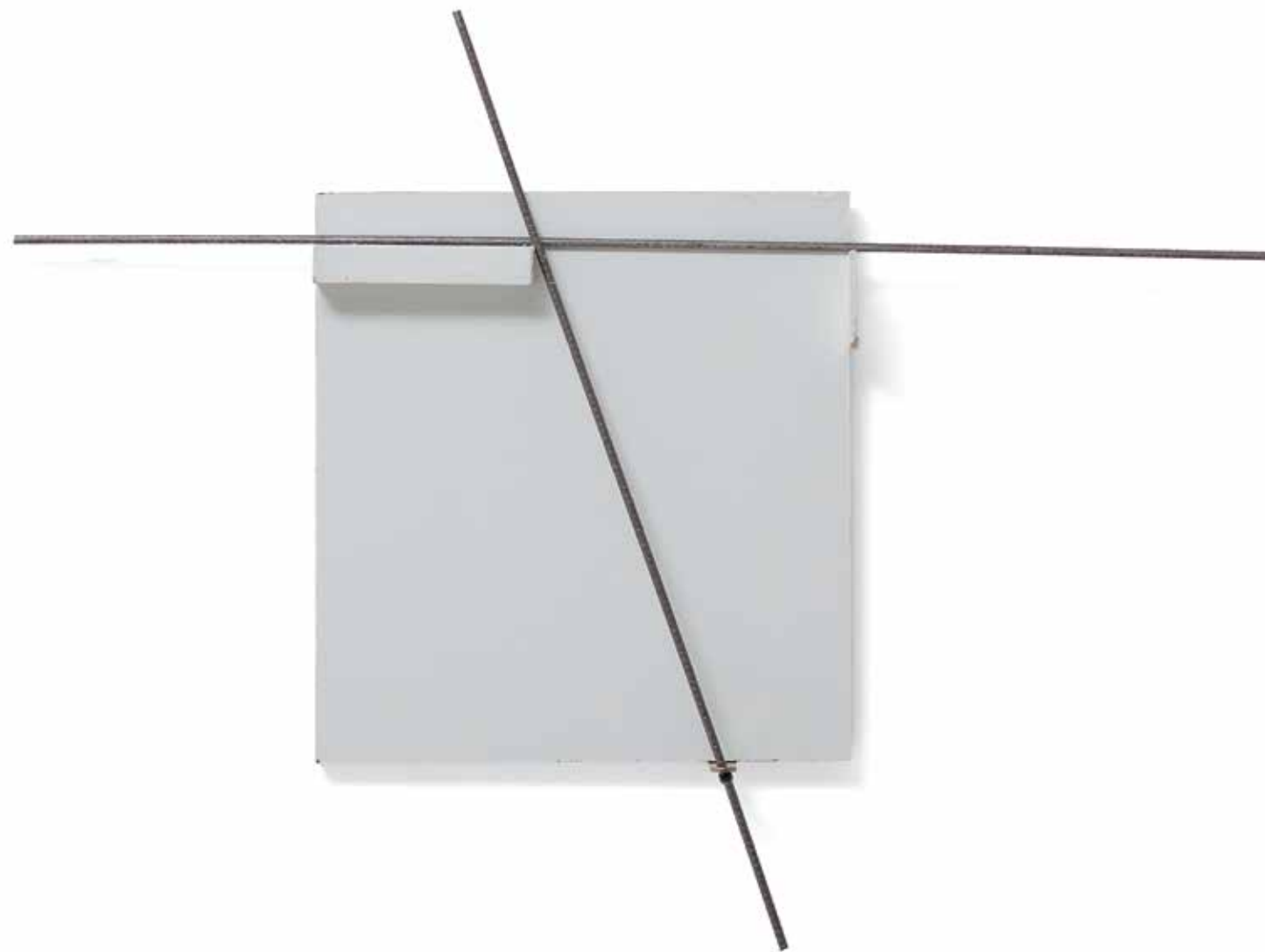
Os vínculos com a arte pop contemporânea e os princípios do *ready-made* seguem no título da obra: *Trapioca Box*, 2021 [p. 42]. Nassar se aproxima de *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964, de Andy Warhol (1928-1987) [p. 43], não só no título como também na identificação do consumo local — neste caso, particular da Amazônia. Regionaliza o objeto, saindo da escala industrial dos sabões em pó estadunidenses a que Warhol remete e partindo para a venda ambulante e o consumo artesanal de tapiocas, produzidas de forma caseira e ancestral, em que nem as embalagens nem os produtos seguem um padrão estandardizado. Além disso, referir-se à palavra inglesa “trap” (“armadilha”), que alude ao mecanismo de prender e de fechar, também se conecta a outras obras do artista, como *Traptic*, 2015 [pp. 40-41], *TrapView*, 2014 [p. 46], e *Trapescale*, 2014 [pp. 44-45] — ou, mais no fundo do baú, *Armadilha*, 1992 [p. 312]. Os dispositivos de engano, de armadilha e de ilusão, recorrentes na obra de Nassar, se repetem e se direcionam, de modo crítico e, de certa forma, satírico e bem-humorado, à historiografia da arte contemporânea.

Em *Trapioca Box*, o artista recorta em uma outra chapa metálica, pintada de branco e depois parafusada ao fundo do tabuleiro, uma forma que replica a silhueta cartográfica do Brasil. Ali, a tapioca é o centro do tabuleiro e da obra de arte, e essa espécie de beiju reproduz o desenho do território nacional. A tapioca — que também pode ser hóstia, se a entendermos como o pão brasileiro,⁵ antídoto nativo de uma catequese importada — é o expoente máximo do produto artesanal, natural, feito à mão e perecível, vindo da goma de tapioca prensada no tipiti, em oposição aos alimentos processados — outros exemplos são o açaí, o mamão e a banana, que aparecem em *Chapa 2304*, 2023 [p. 35], *Tabuleiro*, 2024 [p. 283], e *Bananas*, 2020 [p. 218], respectivamente. Sugere-se assim uma metonímia de que o país é feito do alimento mais brasileiro de todos, a mandioca, matéria-prima da tapioca.



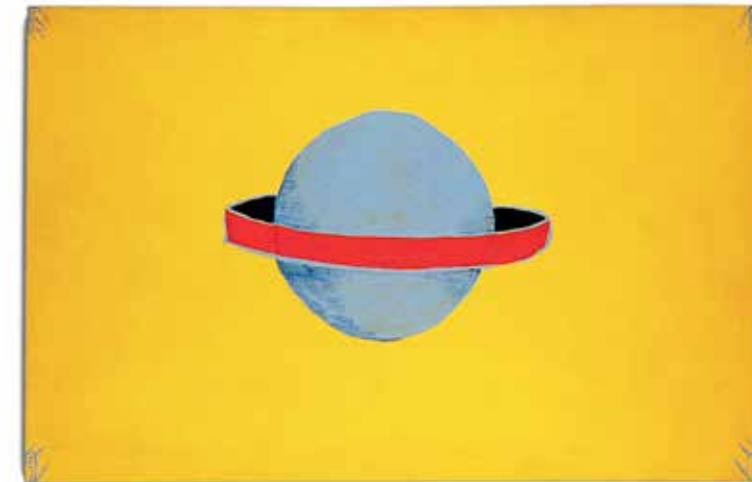


TRAPVIEW, 2014
ESMALTE SOBRE METAL E FERRO [ENAMEL ON METAL AND IRON], 53 × 56 × 8 CM



TRAPLINES, 2014
AGLOMERADO DE MADEIRA, METAL E FERRO [WOOD HARDBOARD, METAL AND IRON], 55 × 70 × 5 CM





Os itens hiperindustrializados também interessam Nassar, como o maço de cigarros Hollywood que aparece em *Hollywood*, 1989 [pp. 126-27], e em *New Hollywood*, 2017 [pp. 52-53]. O refrigerante Coca-Cola, exemplo mais frequente nas obras do artista, é campeão de vendas: *Coke*, 2022 [pp. 48-49]; o quase tríptico *Chapa 147, Chapa 148, Chapa 149*, 2009 [pp. 54-55]; *Chapa 38*, 2005 [p. 143], entre outros. Mais que referência à bebida — que poderia estar ao lado da tapioca, na mesma mesa de uma palafita ribeirinha em uma comunhão amazônica contemporânea, em uma espécie de santa ceia pós-industrial —, e mais ainda que alusão direta à empresa multinacional, trata-se de um golpe de esgrima de Nassar ao signo que extrapola a geografia industrial e adentra a capilaridade fluvial da bacia amazônica, os rios da Índia, as estradas da Nigéria, os montes do Nepal, atestando a reconhecibilidade de uma imagem transnacional pautada pelo consumo — ou, de forma mais precisa, um consumo justificado pela efetividade da imagem.

As bancas de tapioca — caixas de madeira pintadas de branco, com a palavra “tapioca” escrita nas laterais de forma anunciativa — são originalmente postas num cavalete dobrável, feito do mesmo material com o mesmo acabamento. Elas têm seu interior revestido por folha metálica para facilitar a higiene. Os dois elementos principais têm materialidade centrada em suas dinâmicas: os cavaletes, que deixam as bancas na altura de mesas são dobráveis, elementos que abrem e fecham para o fácil transporte, enquanto a banca que armazena as tapiocas a serem vendidas possui uma tampa afixada com dobradiças metálicas, que abre e fecha com facilidade. Essa tampa, com moldura de madeira, tem uma grande tela de arame, que permite que os clientes vejam o produto que desejam ou passem a desejá-lo justamente ao vê-lo, como uma vitrine, ao mesmo tempo que protege o produto de moscas ou folhas de mangueiras indesejadas no clima tropical. Puro engenho.



NEW HOLLYWOOD, 2017
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 x 180 CM



CHAPA 147, CHAPA 148 E [AND] CHAPA 149, 2009
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 x 90 CM CADA [EACH]

JOSEPH BEUYS
(1921-1986)
**SULPHUR-COVERED ZINC BOX
(PLUGGED CORNER)**, 1970/74
FOLHA DE ZINCO, SULFATO E GAZE
[SHEET ZINC, SULPHUR AND GAUZE],
64 × 31 × 18 CM CADA [EACH]

INTUITION, 1968
CAIXA DE MADEIRA COM ADIÇÃO DE
ESCRITA A LÁPIS [WOODEN BOX WITH
HANDWRITTEN PENCIL ADDITION],
30 × 21 × 5,5 CM



Nassar desnuda as bancas de tapioca de suas telas metálicas e as retira de sua original posição horizontal e de sua altura próxima à de uma mesa, colocando-as na parede no sentido vertical na altura usual de uma pintura. A exaltação de uma geometria não padronizada, que desobedece a modernidade, quase ironicamente querendo ser moderna, me faz lembrar *Intuition*, 1968, de Joseph Beuys (1921-1986) [p.56]. A forma é próxima: uma caixa retangular de madeira, de edição ilimitada, sobre o que Beuys escreve a palavra “intuition” (“intuição”) a lápis, emulando um objeto moderno próximo ao minimalismo estadunidense de Donald Judd (1928-1994), mas louvando a intuição que não pretendia abandonar. Outras operações também conectam, por semelhança, o legado de Beuys com a obra de Nassar: por exemplo, a existência do duplo, como em *Trapioca2em1*, 2021, de Nassar [p.58], e *Sulphur-Covered Zinc Box (Plugged Corner)*, 1970/74, de Beuys [p.56]; ou do pêndulo estabilizado por uma escada em *Escada*, 1988, de Nassar [p.57, à direita], e *Scala Napoletana*, 1985, de Beuys [p.57, à esquerda].

JOSEPH BEUYS
SCALA NAPOLETANA, 1985
MADEIRA, FIO DE AÇO E CHUMBO
[WOOD, STEEL WIRE AND LEAD],
DIMENSÕES VARIÁVEIS
[DIMENSIONS VARIABLE]



ESCADA, 1988
TINTA INDUSTRIAL SOBRE MADEIRA [INDUSTRIAL PAINT ON WOOD], 198 × 40 CM



LYGIA CLARK
(1920-1988)
BICHO, 1960
ALUMÍNIO [ALUMINUM],
DIMENSÕES VARIÁVEIS
[DIMENSIONS VARIABLE]



Engenhosamente, o artista utiliza o mecanismo das dobradiças da peça como um dos protagonistas do trabalho, havendo a possibilidade de a tampa ser aberta, configurando um díptico.⁶ A dobradiça — cujo funcionamento, às vezes, é improvisado por meio de outros dispositivos de gambiarra —, transplantada do uso cotidiano para o contexto artístico, provoca revoluções inauditas. O plano dobrável pelas dobradiças de Lygia Clark (1920-1988) em seus *Bichos*, 1959-64 [p. 59], atesta não apenas o dinamismo do objeto artístico e do observador, antes visto como estáticos e passivos em diferentes instâncias, mas revolucionam a própria compreensão da dimensionalidade, da fixidez de sentido, do engenho intelectual materializado em alumínio, da articulação de pensamento posta em matéria articulável, da indistinção entre “fora” e “dentro”, além de uma constelação infinita de outras mudanças propostas pela dobra articulada.⁷

Se o neoconcretismo desmontava a relação sujeito-método-objeto do concretismo purista, Nassar embaralha todas as instâncias em um *neoneoconcretismo* — duplo, propositalmente confuso e reiterador — repleto de sujeitos, métodos e objetos. Se a pintura foi emancipada do plano,⁸ guardadas as devidas proporções, o tabuleiro de tapioca subiu a parede. De modo engenhoso por sua quase impossibilidade, são apresentados trabalhos extremamente sintéticos e cheios de experiências, sensações e aspectos culturais e idiossincráticos. Se Nassar fala sempre de si mesmo, ou se os trabalhos se repetem, o fenômeno se dá menos no âmbito de uma *expressão* purista — automática em uma crítica engessada — e muito mais no âmbito da percepção. Toda escrita em Nassar é uma leitura: os trabalhos, as soluções e os questionamentos se repetem porque reiteram a perspectiva pessoal pela qual o artista lê/vê o mundo, e a partir disso o escreve, em circuitos retroalimentados. Isso se desdobra, inclusive, na reinserção de objetos descartados em um patamar de valor.

TRAPIÇA2EM1, 2021
ESMALTE E METAL COLADO SOBRE MADEIRA [ENAMEL AND METAL GLUED TO WOOD], 90 × 67,5 × 11 CM

Nassar projeta sempre em retrospectiva, reafirmando que sistemas de pensamento baseados na categorização e na segregação já entraram em pane — pouco importa o nome do que se faz, se é arte, contabilidade ou propaganda. Há muito já se sabe que modos de pensamento mais largos e sustentáveis são abastecidos por epistemologias mais próximas às dos povos originários ou miscigenados, híbridos, transmitidos mesmo que de forma diluída às pessoas nascidas e crescidas em núcleos urbanos na Amazônia, como Nassar.

No âmbito político, seus trabalhos reiteram a obsolescência da “visualidade amazônica”,⁹ proposta de leitura conceitual de críticos de arte nas décadas de 1980 e 1990 que restringem as produções de artistas da região a recortes cartográficos — portanto, artificiais e arbitrários — ou a respostas irrefletidas a manifestações vernáculos de cultura visual, magnitudes ecológicas ou narrativas mitológicas. Nassar, entretanto, muito se beneficiou da expressão, sendo a “visualidade amazônica” uma ferramenta historiográfica decisiva para impulsionar, há quatro décadas, o trabalho de diversos artistas do contexto amazônico. Sua produção reitera que o pensamento e a arte amazônicos devem ser lidos em redes de conexão ampliadas, analisando cuidadosamente seus hibridismos culturais em contexto global, ao mesmo tempo que respeitam as particularidades locais. Não é novo, mas vale repetir: os trabalhos de Nassar reapontam o norte.

Notas

1 Para citar o preciso e precioso livro de Fábio Castro. *A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade*. Belém: Edição do autor, 2010.

2 Cauê Alves. *Emmanuel Nassar: Lataria espacial*. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), 2024, texto de sala, n.p.

3 Vale aqui uma aproximação à noção de “mágica” ou “truque” feita pelo artista brasileiro Ilê Sartuzi: a mágica, quando aproximada à discussão de valor e arte, pode atravessar noções de truque, roubo, engano, limites legais, ferramentas de legitimação etc. Ver: Mateus Nunes, “Ilê Sartuzi”. *Frieze*, Londres, n. 252, jun./jul./ago. 2025, p. 143.

4 Roland Barthes. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 155.

5 Parece inevitável traçar um paralelo entre *Trapioca Box*, 2021, de Nassar [p. 42], e *O pão nosso de cada dia*, 1978, de Anna Bella Geiger. No trabalho de Nassar, a silhueta geográfica do Brasil é recortada em uma chapa metálica pintada de branco, podendo evocar a hóstia, o pão e a tapioca, mas também a frieza da ausência de alimento e a possibilidade de um símbolo nacional que reflete a precariedade sociopolítica brasileira. Já na obra de Geiger, tanto a silhueta do Brasil quanto a da América do Sul são arrancadas do miolo de duas fatias de pão de forma dispostas lado a lado. Suas fotografias são pareadas a um típico saco de pão que reproduz o trecho da oração católica do Pai Nosso — homônimo à obra — e o nome da artista, além de uma foto em que o pão é levado pela própria artista à boca. Além de discutirem cartografia e alimento, ambos os trabalhos atravessam diretamente a história do território, a geografia humana e a persistência da iconografia católica e catequizante instaurada desde o período colonial na América do Sul, assim como seus ecos contemporâneos na cultura de massa.

6 Algumas reflexões sobre a dobradiça em Nassar foram tecidas em Mateus Nunes, Agnaldo Farias, “‘Trapioca’, de Emmanuel Nassar: arapucas modernas”. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, set. 2022, pp. 365-66.

7 Ferreira Gullar, “Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)”. In. Ana Maria Maia, Pollyana Quintella (Orgs.). *Lygia Clark: projeto para um planeta*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024, p. 191.

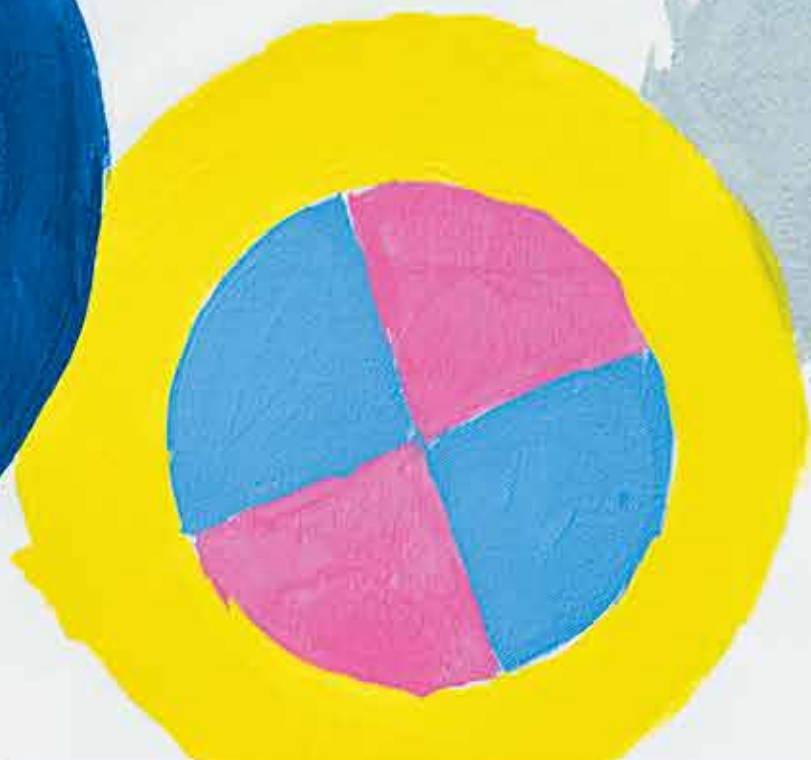
8 Luis Pérez-Oramas, “Lygia Clark: If you Hold a Stone”. In. Cornelia H. Butler, Luis Pérez-Oramas (Eds.). *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2014, p. 33.

9 Refiro-me sobretudo à manutenção, nos dias atuais, da leitura de “visualidade amazônica” por Paulo Herkenhoff, como enfatizado nos escritos e nas exposições do curador, especialmente em *Pororoca: a Amazônia no MAR* (Museu de Arte do Rio, 9 de setembro a 23 de novembro de 2014), embora a expressão tenha ocorrências prévias em Osmar Pinheiro, Edméa Falcão e João de Jesus Paes Loureiro. Sobre o tema, sugiro: Gil Vieira Costa, “Anos 1980, ‘visualidade amazônica’: o desejo pela Amazônia na arte brasileira”. In *Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: arte e erotismo, prazer e transgressão na história da arte*. Florianópolis: CBHA, 2018, v. 1, pp. 530-43.

Mateus Nunes é curador e crítico de arte nascido em Belém (PA). Doutor em História da Arte pela Universidade de Lisboa, concluiu bolsas e pesquisas de pós-doutorado em Estudos Amazônicos na Universidad San Francisco de Quito, no Equador, e em História da Arte e da Arquitetura na Universidade de São Paulo, onde é professor convidado. Publica frequentemente em revistas especializadas de arte, como *Artforum*, *ArtReview*, *Contemporary Art Review Los Angeles*, *Flash Art*, *Frieze*, *Mousse*, *seLecT* e *ZUM*, além de periódicos acadêmicos. É curador assistente no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Rodas da fortuna

Raphael Fonseca





Quando buscamos a história das cartas de tarô, muita atenção é dada a um dos primeiros baralhos dos quais se tem notícia, com datação aproximada de 1451 e comumente atribuído a Bonifacio Bembo e Francesco Zavattari. O baralho circulava pelas mãos das famílias Visconti e Sforza, proeminentes do ducado da cidade de Milão. Por mais que existam relatos anteriores de jogos semelhantes, este seria o conjunto mais antigo de cartas de tarô conservado em sua quase totalidade — com exceção das cartas do Diabo e da Torre — e espalhado por diferentes coleções no mundo.

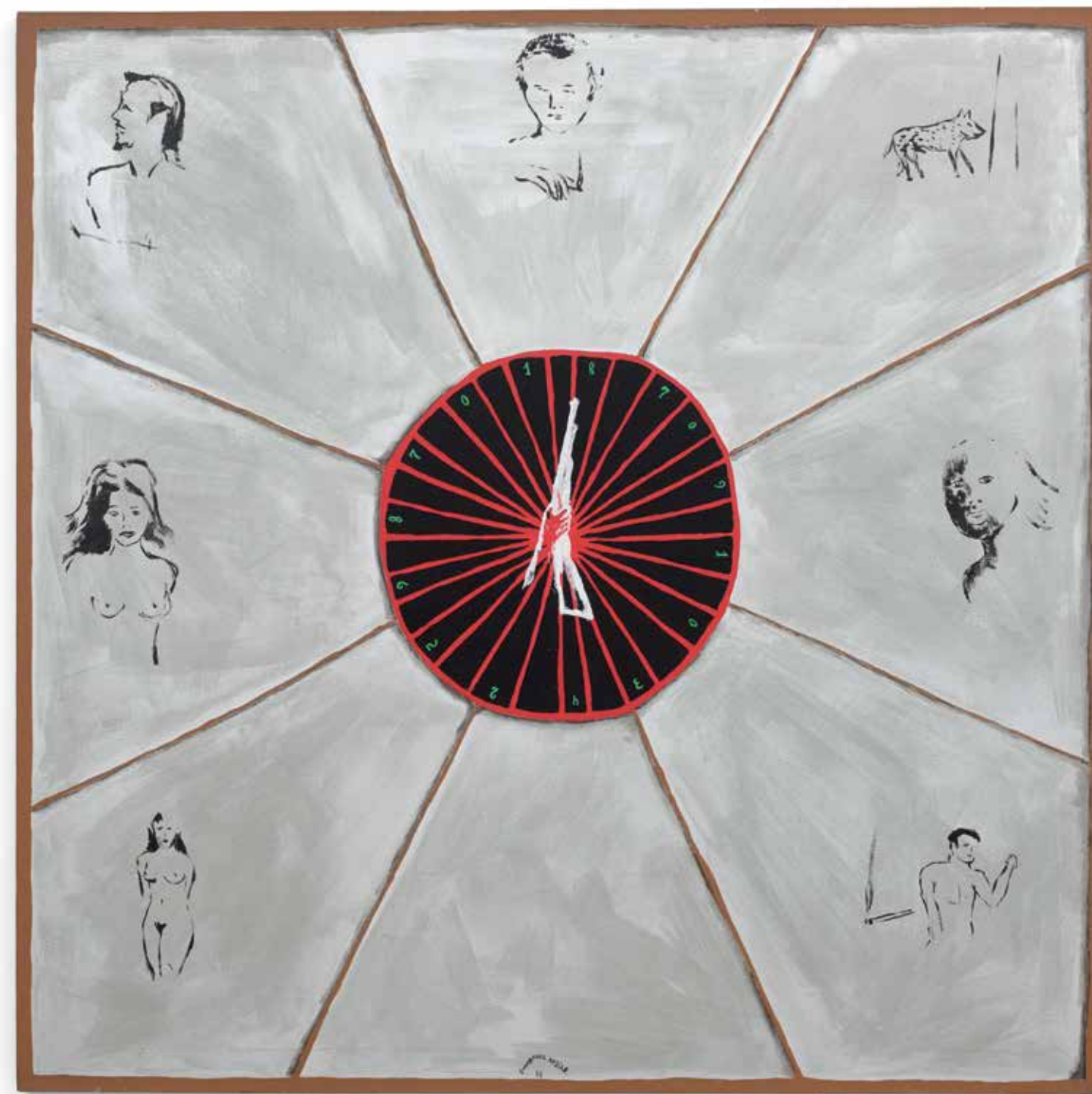
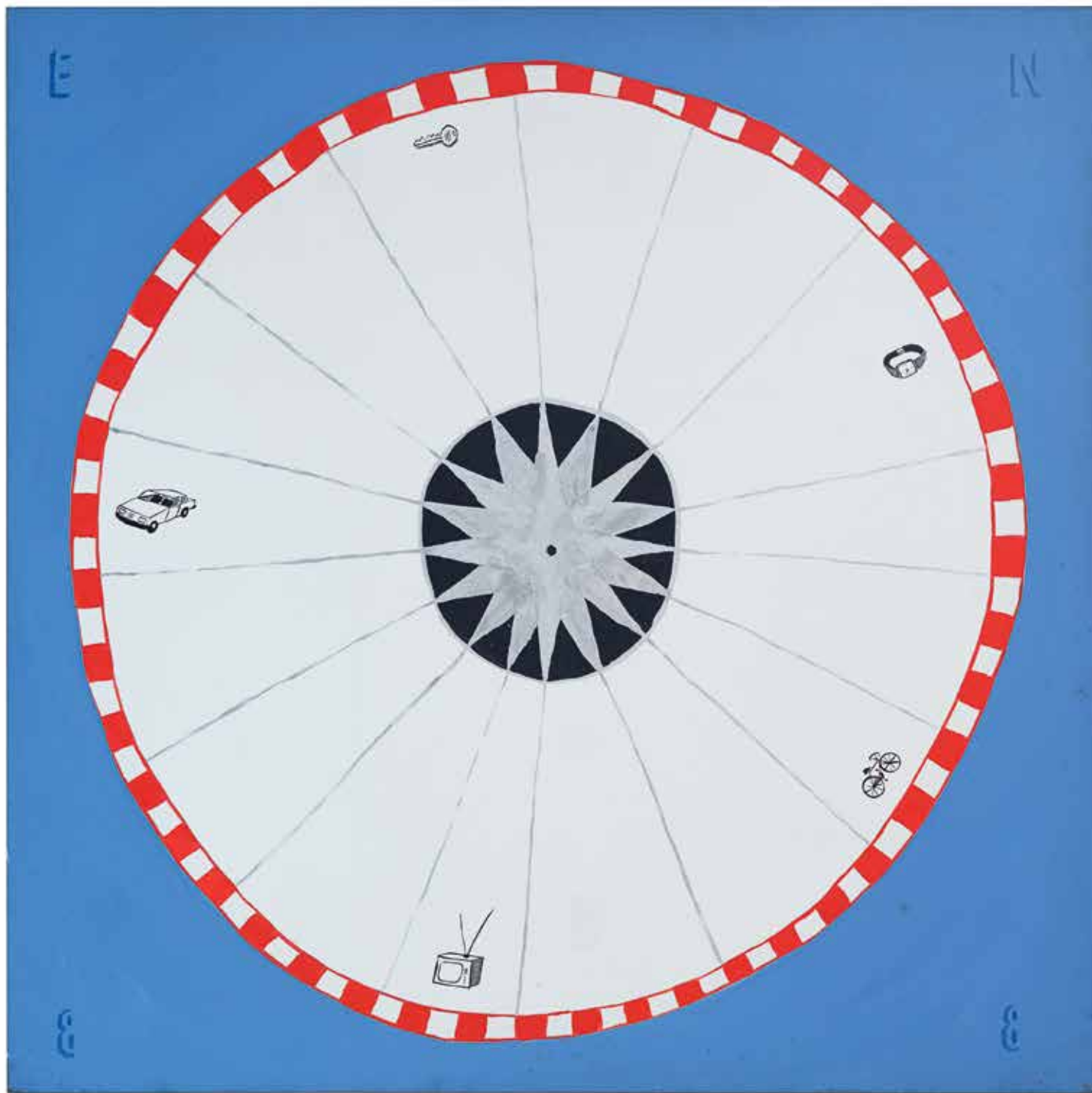
Quando criadas no século XV, as cartas de tarô eram usadas em uma espécie de jogo de azar chamado Tarocchini. Apenas no século XVIII as cartas de tarô são embebidas de uma leitura mais esotérica, que observa a sua iconografia com um olhar que a aproxima de diversas tradições iconográficas e religiosas. Salvaguardada na coleção da Morgan Library & Museum, em Nova York, uma das cartas mais célebres é a *Roda da fortuna* [p.65]. No campo da cartomancia, ela é considerada um dos 22 Arcanos Maiores, ou seja, uma das cartas que trazem grandes tópicos, aspectos vitais e arquetípicos da experiência humana.

No centro da composição e vendada, eis a fortuna, a sorte — aquela que, dependendo de onde o vento bater, pode girar tanto para cima quanto para baixo: basta observar as palmas das suas mãos abertas não apenas fisicamente, mas também de forma metafórica. Ao redor dela, quatro figuras humanas sugerem o formato de uma cruz e dos pontos cardeais. Acima, sentado em um trono, com uma postura rígida, vemos um homem jovem que tem ao seu lado uma palavra em latim: *regno*. No seu polo oposto, um senhor, com grande barba e trajas simples, engatinha como uma criança e tem outra frase ao lado de sua boca: *sum sine regno*. À direita, de cabeça para baixo, tentando não se desprender da roda de forma nenhuma, um terceiro homem profere *regnavi*, ao passo que, do outro lado, mirando com olhar firme o poder acima, a quarta figura diz: *regnabo*.

“Eu reino”, “eu estou sem um reinado”, “eu reinei” e “eu devo reinar” caminham lado a lado, variam seus poderes dentro da roda da fortuna e da vida de acordo com as velocidades impressas pelos acasos. Há reinados que duram dias, assim como há ambições de poder que podem durar dinastias inteiras. Seja aprendendo com os livros de História, seja com os personagens de uma telenovela, a ambição parece ser inerente à grande parte desta espécie chamada humana. Os acasos recheados de sortes e azares são, porém, maiores do que a nossa espécie, desafiam a ciência e, por vezes, empurram essa roda para configurações nunca imaginadas.



BONIFACIO BEMBO E [AND]
FRANCESCO ZAVATTARI (ATRIB. [ATTRIB.])
**CARTA DE TARÔ PARA A FAMÍLIA
VISCONTI-SFORZA** [TAROT CARD
FOR THE VISCONTI-SFORZA FAMILY],
CIRCA 1450-80
ILUMINURA SOBRE PAPEL CARTÃO
[ILLUMINATION ON CARDBOARD],
17,3 × 8,7 CM





O leitor deve se perguntar: de qual maneira essa introdução sobre a roda da fortuna e o tarô se relacionam com a obra de Emmanuel Nassar? A resposta é mais simples do que parece: basta observarmos a sua produção para nos darmos conta da obsessão pela repetição de formas circulares embebidas de campos semânticos distintos. Durante minha trajetória como parte do público de artes visuais, pude acompanhar algumas exposições de Nassar, mas foi durante a pesquisa em torno da mostra *Fullgás*¹ que seu interesse pela circularidade me chamou a atenção.

Quando solicitei ao artista uma lista de obras datadas entre o começo de sua carreira, nos anos 1970, e o ano de 1993, muitas delas flertavam com a noção de jogo. Não é à toa que, por fim, a obra que incluímos na exposição se chama *Roda de bicho*, 1986 [pp. 68-69]. Um macaco, um galo, um tigre e uma cobra ditam a direção cruciforme dessa imagem. Apesar de não tratar explicitamente do jogo do bicho, criado durante o final do século XIX no Rio de Janeiro, somos impelidos à tentação de cruzar esses campos dada a presença de todos esses animais. A sugestão de movimento de *Roda de bicho*, algo que se espria em grande parte da produção de Nassar, se dá pela maneira inteligente como ele joga não apenas com cores contrastantes, mas também com as suas extremidades: nos cantos superiores, mesmo que discretamente, lá estão os clássicos “E” e “N”, sugerindo não apenas suas iniciais como também um jogo poético com “este” e “norte”. Nas extremidades inferiores, duas linhas douradas datam a pintura — 8 e 6. Em um arco abaixo da roda, para que não restem dúvidas, ele assina o seu nome.

Em 1988, há uma obra de sua autoria que, literalmente, se chama *Roda da fortuna* [p. 66]. Tal como uma roleta de cassino, um grande círculo é dividido em diversas partes; grande parte surge em branco — com exceção de cinco pequenos ícones: um carro, uma chave, um anel, uma bicicleta e uma televisão. Entre o casamento, o desejo de consumo e o sonho da casa própria, o destino daquele que gira a roleta em sua imaginação — ou seja, o público — está totalmente em aberto. *Roleta* [p. 67], do mesmo ano, possui estrutura semelhante, ainda que os personagens e o universo poético sejam outros: homens e mulheres desnudos são distribuídos pelos fragmentos do quadro. Ao centro, situa-se uma pequena roleta com números, cujo ponteiro é peculiar: uma espingarda. Na ciranda dos crimes passionais, prazer e rancor caminham lado a lado.

A minha surpresa não foi pequena quando, no processo de escrita deste texto, resolvi assistir ao material bruto da entrevista de Nassar a Juliana Reolon, assistente de curadoria de *Fullgás*, que ficou responsável por consultar parte dos participantes da exposição. Comentando *Roda de bicho*, Nassar diz:

Até hoje eu faço rodas da sorte. [...] A vida é uma espécie de jogo onde a gente depende não apenas da nossa determinação, mas de uma sorte, uma janela que se abre, uma possibilidade que se abre. A criatividade e a criação dependem muito disso — de você apostar alguma coisa para ganhar e, para ganhar alguma coisa, você tem que ter um bilhete. Então, acho que é tudo um jogo de perde e ganha, mas é preciso mover a roda da fortuna porque às vezes ela é a roda do azar.²



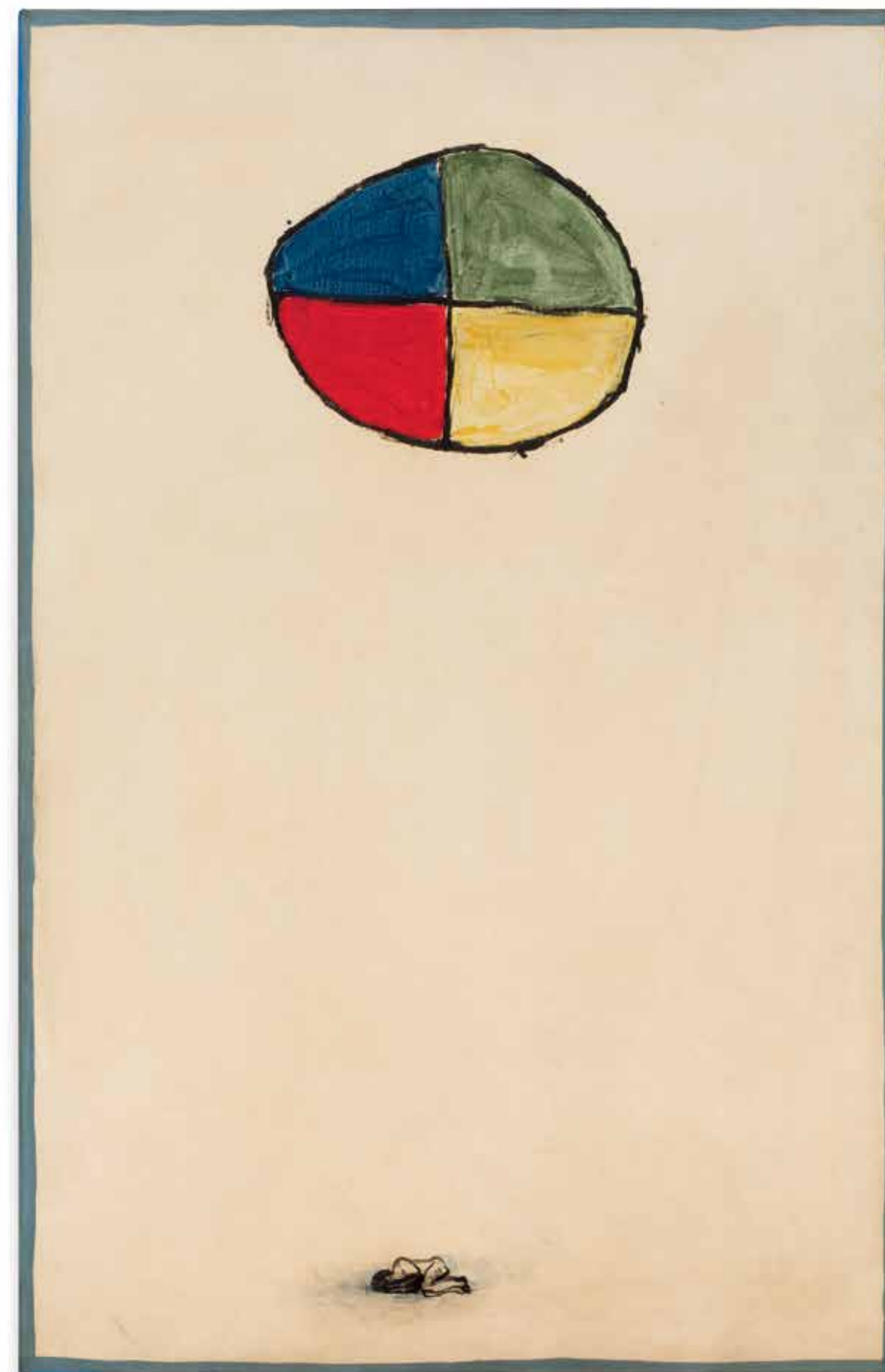
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1995
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 x 180 CM

A década de 1980 foi, em certa medida, o momento em que foram dados a Nassar esses bilhetes da sorte. Foi em 1982 que, pela primeira vez, ele mostrou seu trabalho fora do estado do Pará, na 4ª Mostra de Desenho Nacional, em Curitiba. Em 1988, participa de uma grande coletiva de artistas brasileiros que passa por três diferentes instituições alemãs.³ No ano seguinte, o artista integra a Bienal de São Paulo e apresenta uma exposição individual na Galeria Luisa Strina, também em São Paulo.

Curiosamente, porém, de maneira diferente de tantos artistas que já encontravam, logo na sua primeira década de produção, absorvidos pelo mercado de arte, Nassar — nascido em 1949 e com uma experiência de vida que passava pelos estudos de Arquitetura, pelo trabalho com publicidade e propaganda, além de um período vivido em São Paulo — ingressava no sistema de arte sudestino com pouco mais de trinta anos de idade. Jovem? Sem dúvida, mas não alguém nos seus “vinte e poucos anos”, como diz a canção de Fábio Jr.⁴

Quando perguntado, na mesma entrevista para as preparações de *Fullgás*, por uma palavra que definiria os anos 1980, ele afirma: “uma década”, abre um sorriso e segue, “para alguém de mais de 70 anos, aquilo ali foi apenas uma década. Importante, mas uma década”.⁵ Afastando-se da usual e complexa filiação à chamada “Geração 80”, Nassar diz que não se identifica com o termo porque estava geograficamente distante daquela exposição do Parque Lage⁶ — ele se encontrava, precisamente, no Pará. Considerando o somatório de elementos aqui apresentados — idade, geografia, formação artística parcialmente autodidata e interesses existenciais —, as rodas da fortuna de Nassar giram da melancolia à celebração da vida, seus ventos se movimentam para direções sempre diferentes.

Há uma imagem do artista que me chama a atenção pelo caráter inusitado e, ao mesmo tempo, eletrônico. Assim como em parte de sua obra, em *Genius*, 1990 [p. 73], Nassar joga com o “vazio” compositivo da superfície — neste caso, a tela —, onde pinta dois elementos: acima, um círculo dividido em quatro áreas de cor; abaixo, o rascunho da silhueta de um corpo humano que parece deitado em posição fetal, solitário na imensidão da superfície. Um olhar atento, que tenha memória fresca sobre a cultura visual dos anos 1980 no Brasil, retornará a essa imagem algumas vezes e suspeitará da semelhança dessa roda com um objeto muito popular à época: o brinquedo Genius, lançado em 1980, o primeiro jogo eletrônico fabricado no país. Uma vez ligado, essa espécie de disco voador caseiro emite diferentes sons para cada cor e desafia o usuário a decorar sua ordem de tons sonoros e cromáticos e a exercer a sua memória. Assim como na produção de Nassar, não há muitas regras (às vezes, se começa pelo azul, outras vezes pelo amarelo); o importante aqui é jogar com os acasos audiovisuais.





A empresa que lança esse jogo no Brasil se chama Estrela — ainda hoje, uma das maiores produtoras de brinquedos na América Latina —, e seu logotipo era constituído de um círculo vermelho onde, em seu centro, se vê uma estrela cujos lados variam entre o branco e o azul. Nassar brincará com essa composição em alguns trabalhos: por vezes, logo acima de suas iniciais, feitas em ferro e presas em arame; por outras, apenas pintada. O importante é que a estrela — e, por consequência, a apropriação da logomarca — tenha seu espaço próprio para brilhar. Eis um ótimo exemplo das muitas maneiras como o seu trabalho conversa diretamente com a cultura do consumo no país, de modo a permitir, porventura, que não apenas críticos e curadores, como também o próprio artista vincule sua produção à chamada arte pop. Não nos esqueçamos que, ainda durante os anos 1980, a empresa Estrela abre uma indústria de brinquedos em Manaus, capital do estado do Amazonas, célebre por sua Zona Franca, inaugurada em 1967, em plena ditadura militar. Para tornar essa série de relações ainda mais rica, a primeira fábrica da empresa foi criada no bairro de Belém, na cidade de São Paulo. Poderíamos nos perguntar: todos os caminhos levam Emmanuel Nassar a Belém?

Felizmente, não. Porém, assim como qualquer outro artista, são inegáveis as suas relações e vínculos com o lugar onde viveu grande parte da vida. Longe de qualquer fabulação de mitos originários em torno de Belém, do estado do Pará ou desse grande território que convencionamos chamar de Amazônia, as imagens de Nassar são devedoras de uma memória em que artesanal e industrial se encontram entre as grandes fábricas e os painéis publicitários de rua pintados à mão. O som hoje retrofuturista de um Genius e os aplausos em um picadeiro de circo não apenas podem como devem caminhar lado a lado.

Nem tudo, porém, são apitos eletrônicos e coloridos. Toda noção de trabalho — seja em escala monumental e automatizada, seja em escala microscópica e artesanal — envolve a presença humana, o planejamento e a possibilidade de acidentes de percurso; há um potencial trágico em qualquer atividade humana. Algumas de suas rodas, portanto, são uma lembrança da violência. *Acidente de trabalho*, 1986 [pp. 74-75], é exemplar da chave mais fatal do trabalho de Nassar: um losango de madeira, com suas bordas pintadas em verde-e-amarelo, tem no seu centro um bocal para lâmpadas vazio. Ao redor do objeto integrado à madeira — que também nos lembra da importância da colagem em parte de sua produção —, o artista pinta uma forma que remete a uma serra industrial pontiaguda. Duas mãos são distribuídas, uma para cada lado, como se tivessem sido decepadas pelo maquinário — leitura certamente direcionada pelo título da obra. Mesmo que a forma como as mãos são pintadas traga algo de cartunesco, o artista realça a cor vermelha, que remete à verossimilhança anatômica do ato imaginativo. Deveríamos interpretar esse losango na chave da literalidade de suas cores e enxergar nesse acidente uma metáfora para o Brasil?



AS MÃOS, 1993
 ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 x 200 CM



MARINALDO SANTOS
(BELÉM, BRASIL [BRAZIL], 1961)
FOGO CRUZADO, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS],
60 x 90 CM

Trabalhos anteriores do artista já traziam a presença de roldanas e serras, geralmente em uma chave mais acrobática, colorida e festiva — há algo em obras como *Pesos e medidas I*, 1982 [p. 306], e em *Corrupiu gigante*, 1984 [pp. 78-79], que nos permite lembrar tanto da ludicidade do famoso *Circo* (1926-31) de Alexander Calder, salvaguardado pelo Whitney Museum, em Nova York, quanto de artistas mais próximos ao círculo de Nassar, como o grande Marinaldo Santos [p. 78], cuja carreira também se inicia durante os anos 1980, no Pará. Desse período, existem algumas obras de Nassar cujos círculos são acompanhados por martelos, embora ainda sem o caráter trágico do trabalho braçal. Uma obra sem título de 1995 possui estrutura formal que lembra as gambiarras que se alastram em parte da produção do artista: de forma improvisada, uma roda pintada de vermelho e branco é ficcionalmente sustentada por uma engenharia frágil de cordas pintadas, que sustentam a composição atadas a dois martelos presos por pregos nas margens da pintura. Qualquer movimento destruiria o falso equilíbrio ensejado. *Roda com martelo*, 1991 [p. 86], exemplo ainda mais experimental, apresenta um círculo feito de diferentes tábuas de madeira que traz sobre a sua superfície tanto um martelo que funciona como ponteiro de um relógio quanto duas pedras presas às iniciais do nome do artista. Colagem, engenhoca e fantasia caminham juntas. Essas obras são, portanto, elogios ao movimento e à sugestão cinética feita pela pintura de Nassar.



CURRUPUI GIGANTE, 1984
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 71 x 210 CM

Há algo em sua produção que faz com que, sobretudo no final dos anos 1980 e início da década posterior, surjam diversos trabalhos em que predomina a insistente violência das serras. *EN Serra* [p. 81] e *Serra EN* [p. 81], ambas de 1990, jogarão com as serras nos centros das composições, tal como se estivessem fatiando a superfície do objeto-pintura.

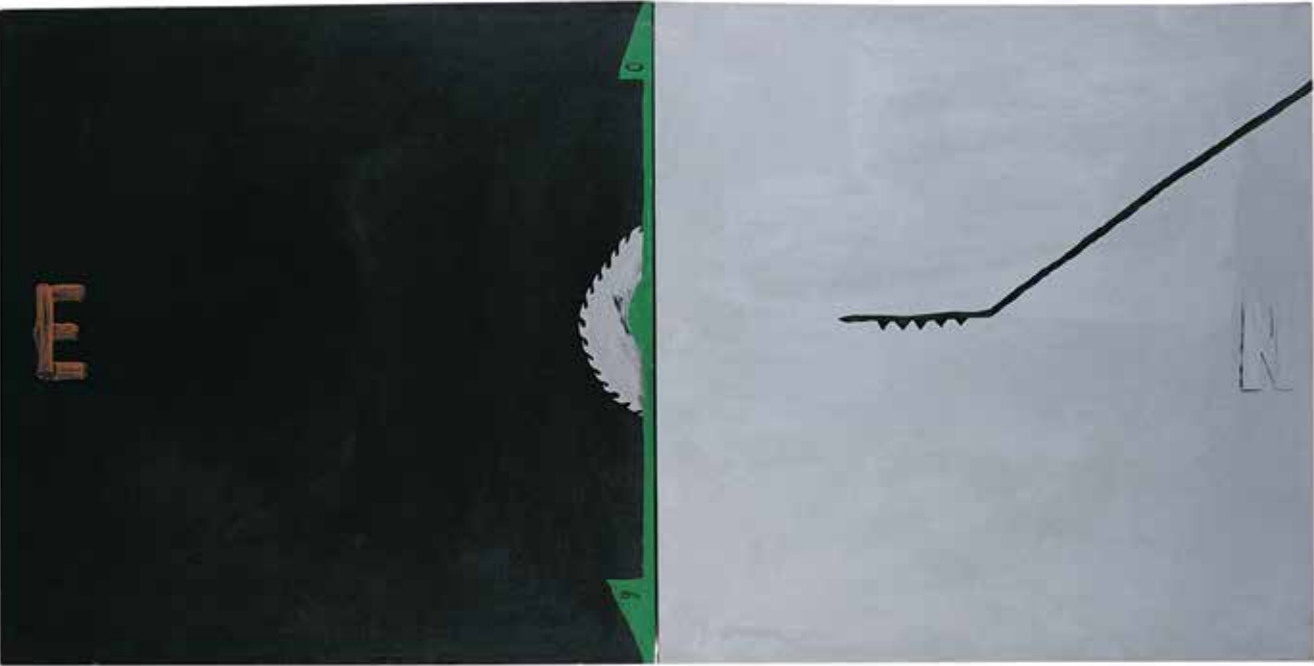
A mão vista em *Acidente de trabalho* reaparecerá em outras obras de Nassar, embora desassociada do maquinário. *As mãos* [pp. 76-77], por exemplo, pintada em 1993, trará uma coleção delas em diferentes cores de pele, formatos anatômicos e lados esquerdos e direitos. Trata-se de uma espécie de lição de anatomia recodificada em pintura, o excesso das mãos faz lembrar igrejas ou museus que apresentam suas coleções de ex-votos. Feitas em madeira ou cera para celebrar ou tentar alcançar uma graça no que diz respeito à saúde de um fiel católico, mãos são ofertadas seja quando se deseja a cura desses membros, seja quando se celebra a cura de alguém que trabalha constantemente com elas.

Retornando a seus círculos, quando Nassar opta por dar protagonismo a uma mão apenas, a lembrança do ex-voto permanece, mas com uma aura ainda mais sagrada. Em *Mão*, 1990 [p. 83], as cores da pintura nos levam a enxergá-la como se estivesse refletida na íris de um olho; já em *Altar*, 1992 [p. 82], a simulação de uma cortina nas bordas da pintura concede a ela um caráter teatral. Não mais lembranças da violência, da dor e ou dos acidentes, as rodas agora parecem mais rodas de fé, da esperança pela cura e, intrinsecamente, do peso e importância do tempo.

Ao fim da entrevista aqui citada, Emmanuel Nassar afirma:

[Estão acontecendo coisas inimagináveis hoje — em todo lugar e a toda hora. Acho que a roda está acelerando; está mais rápida do que estava nos anos 1980 e o jogo da vida está se apresentando cada dia com um cenário novo tanto na minha vida pessoal como do mundo, e como agora, hoje, a gente sabe mais do que antes. Hoje sabemos em tempo real de tudo que acontece... e eu tenho setenta e cinco anos.](#)⁷

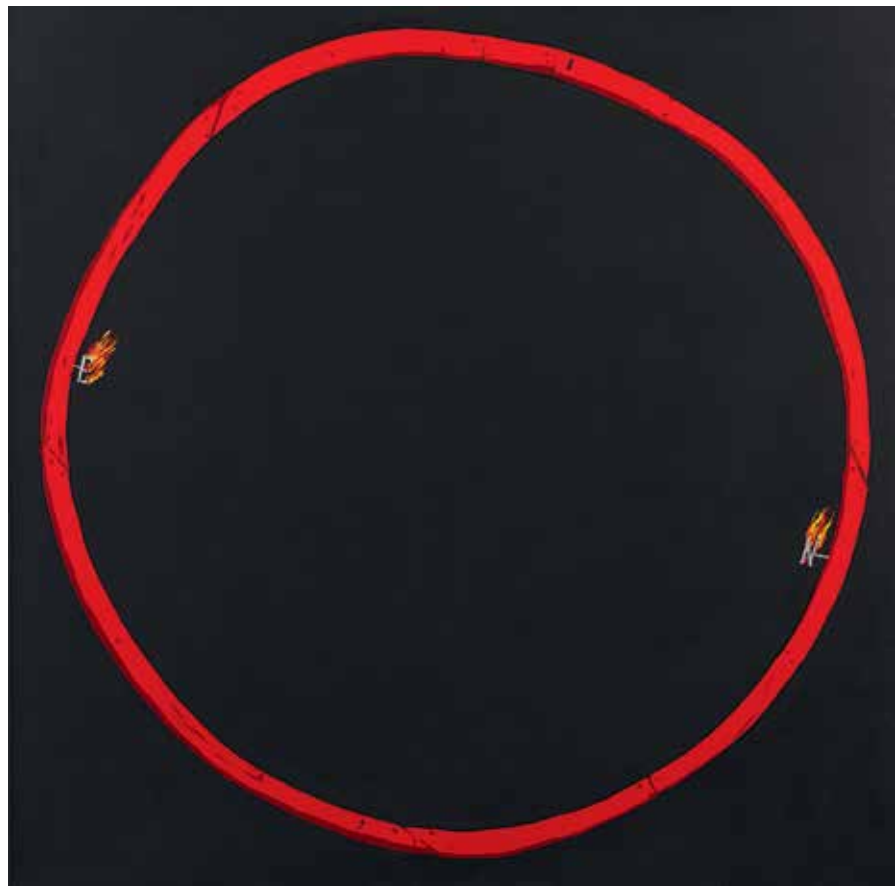
Ouvindo as suas palavras e passando os olhos por todas essas rodas, roletas e círculos, a intrínseca relação desses objetos com a passagem do tempo se faz ainda mais clara. Talvez sua insistência ao representá-los com formas, cores e campos semânticos tão diversos nos ensine algo sobre sua obsessão com a passagem do tempo e com a incerteza?



EN SERRA, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 100 × 200 CM

SERRA EN, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 150 × 200 CM





RODA, 1985
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 80 × 80 CM

CÍRCULO EM CHAMAS, 1989
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 150 × 150,5 CM

Roda [p. 84], uma obra de média proporção, de 1985, parece resumir o interesse do artista de forma misteriosa: novamente, eis no centro da composição um círculo com as marcações dos pontos cardeais sobre sua superfície. Como diferencial, porém, a pintura traz no centro uma forma cilíndrica amarela que sugere o eixo central de um relógio. Sem ponteiros ou marcações de números, o espectador é convidado a inventar tudo aquilo que essas máquinas tão antigas possuem: o número de ponteiros, o seu *design*, a quantidade de números ou mesmo de palavras que dividiriam esse plano e denotariam a tentativa de quantificar o mundo. *Círculo em chamas*, 1989 [p. 84], mesmo que fuja da silhueta de um relógio, também nos lança perguntas sobre o tempo: onde essas chamas começaram? A este ou a norte? Elas criam esse círculo em brasa ou foi a forma externa que as iluminou?

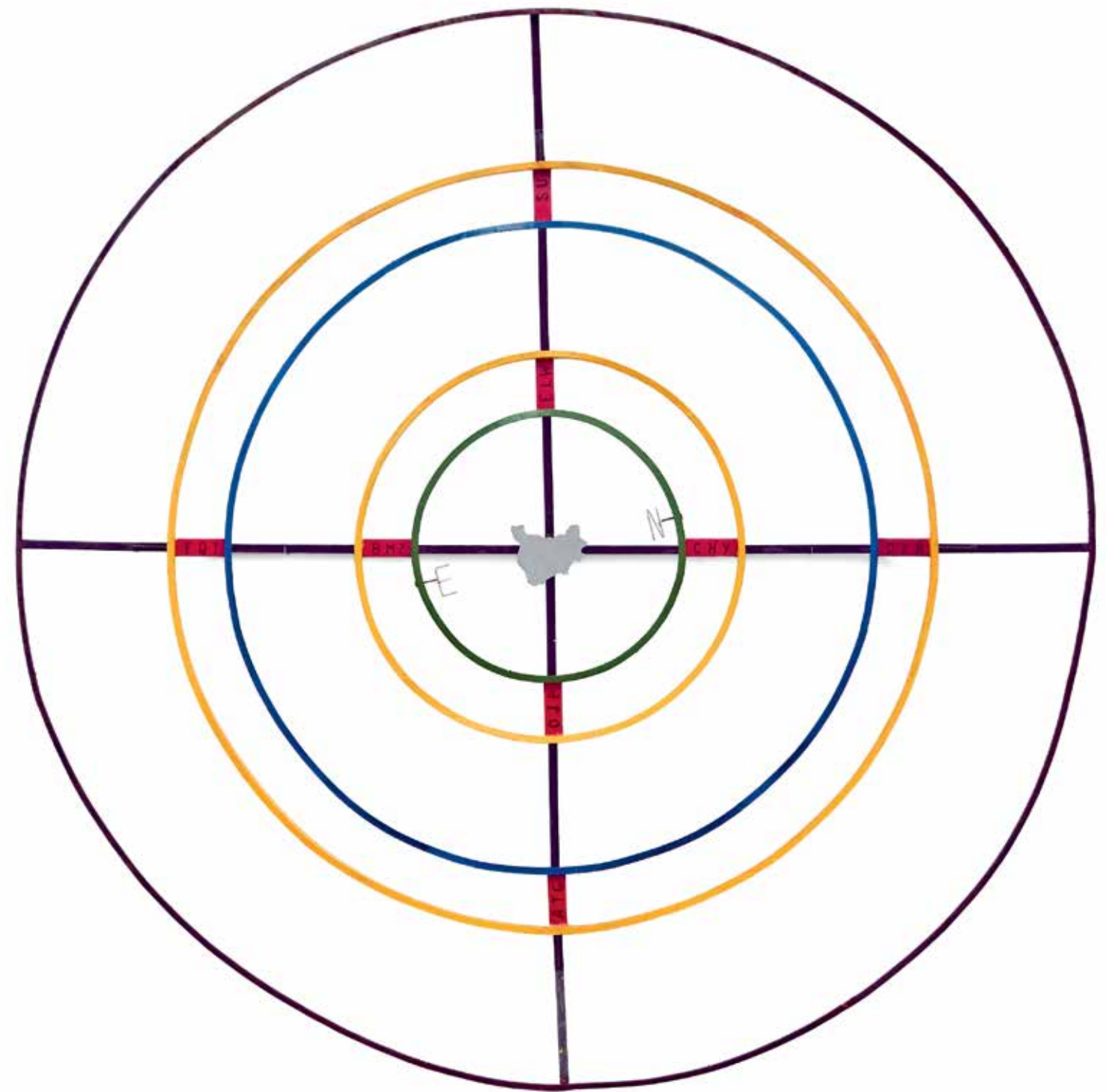
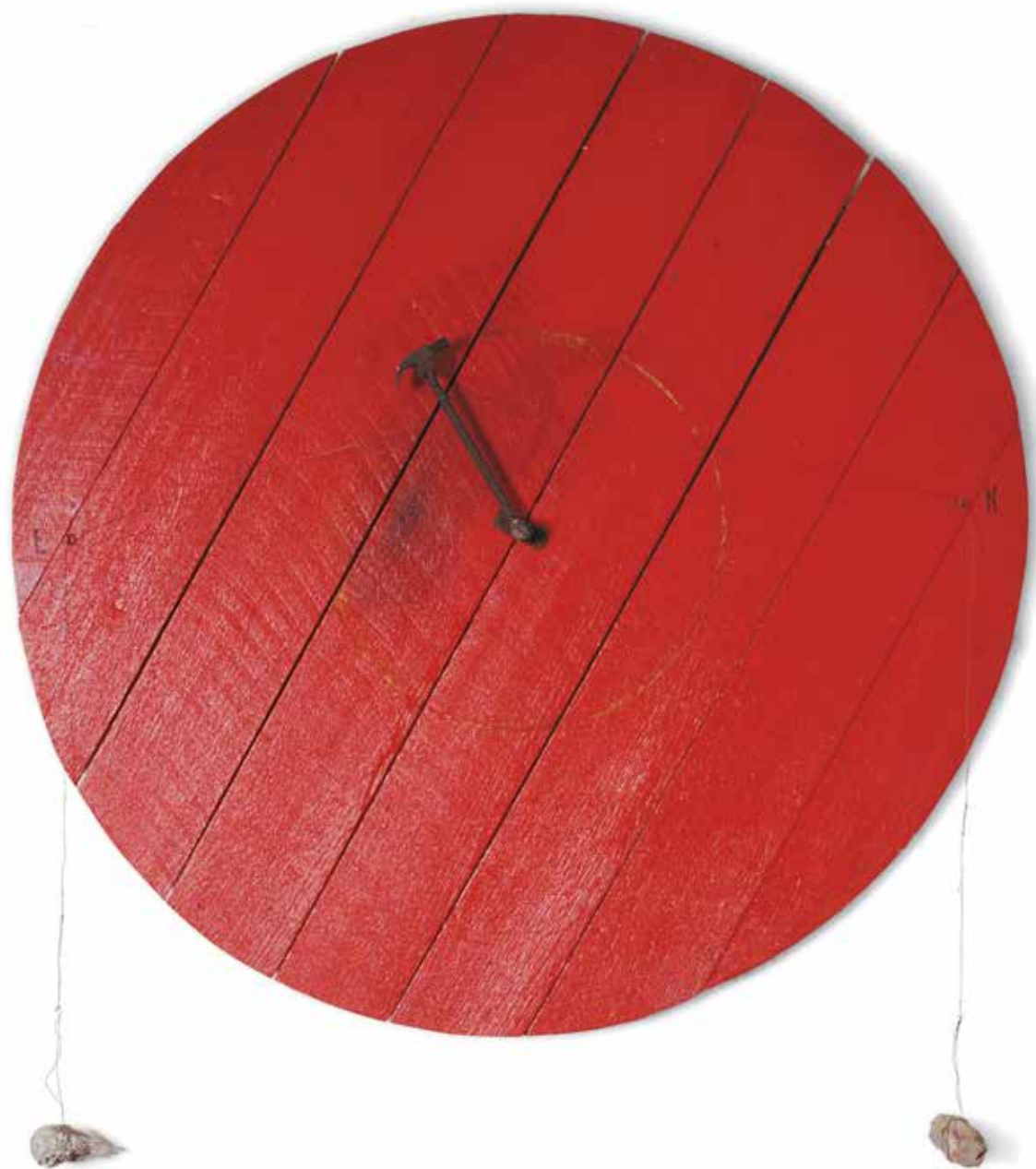
Depois dos anos 1980, a insistência nos círculos será constante e tomará as mais diversas escalas e materiais — da fotografia ao desenho, passando pela pintura, a costura das bandeiras e proposições com caráter mais instalativo. Para a retrospectiva na Pinacoteca de São Paulo, realizada em 2018 e intitulada *Emmanuel Nassar 81-18*, o artista fez um trabalho chamado *Roda8118* [p. 88], em que começo e fim, diferentes décadas e projeções de idades se misturam em um espiral única — assim como a exposição justapunha trabalhos de datações variadas. A nossa relação com o tempo e com nossas memórias e carreiras pode ser encarada como um giro contínuo.

O universo curvilíneo de Emmanuel Nassar é um convite ao constante exercício criativo por parte do espectador. Seja a *Roda viva*, 1968, de Chico Buarque,⁸ o Pião da Casa Própria,⁹ o girar de uma garrafa numa rodada de “verdade ou consequência”, o globo de um bingo ou, para ficarmos nos anos 1980, os versos de *A roda*, 1987, de Sarajane:¹⁰ “cada pessoa projetará uma velocidade, um resultado, vitórias e derrotas diferentes no girar ficcional dessas imagens aqui comentadas”.¹¹ Tal como num jogo de tarô, quando alguém nos lança a “roda da fortuna”, a interpretação se relaciona com as perguntas que fazemos, com as cartas tiradas anteriormente e posteriormente e, sobretudo, com a oralidade da pessoa que analisa as cartas.

“Eu tenho um cenário novo agora, novíssimo: como administrar essa reta final da vida? É um novo desafio. Eu não pensava nisso quando eu tinha trinta ou quarenta anos, mas agora eu tenho que pensar nisso também. Eu tenho que ser mais imediatista”, diz Nassar nos segundos finais de sua entrevista.¹² Não tenho dúvidas de que ele terá a sapiência necessária para seguir usando bilhetes da sorte nos anos por vir; nós, o público, seguiremos girando rodas, roletas e círculos, à espera de novos resultados.

O artista pode um dia desaparecer, mas as suas rodas da fortuna permanecerão conosco e povoarão novas imaginações — isso se tivermos sorte.

Raphael Fonseca é curador e chefe do departamento de arte moderna e contemporânea latino-americana do Denver Art Museum, nos Estados Unidos. É doutor em Crítica e História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A justaposição de diferentes temporalidades e como isso pode desencadear reflexões contemporâneas no público é crucial em sua prática. Recentemente, foi curador de *Fullgás: artes visuais e os anos 1980 no Brasil* (2024), que itinerou em todas as unidades do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), e da 14ª Bienal do Mercosul: *Estalo*, em Porto Alegre (2025). Integra o corpo curatorial da Counterpublic 2026, uma Trienal de artes visuais realizada em St. Louis (EUA). Trabalha com artistas de diferentes partes do mundo, em especial com aqueles nascidos e/ou radicados no chamado Sul Global.





Notas

- 1** *Fullgás: artes visuais e os anos 1980 no Brasil* abriu primeiramente no CCBB Rio de Janeiro, em outubro de 2024, e depois viajou para as unidades de Brasília, São Paulo e Belo Horizonte, se estendendo até o final de 2025. Assinei como curador-chefe do projeto e Amanda Tavares e Tálisson Melo como curadores adjuntos. A mostra gira em torno de um levantamento sobre artistas que iniciaram suas carreiras entre 1978 e 1993 em todos os estados brasileiros. Seus cinco núcleos expositivos se concentraram em diferentes tópicos que se deram na passagem do final da ditadura militar no Brasil até o impeachment do primeiro presidente eleito de forma democrática na nação após o militarismo, Fernando Collor de Mello, em 1993.
- 2** Emmanuel Nassar em entrevista realizada em 29 de julho de 2024, cuja versão editada está disponível no canal “Arquivo Fullgás”, programa paralelo à exposição *Fullgás*, no YouTube.
- 3** *Brasil já*, 1988, Museum Morsbroich, em Leverkusen; Galerie Landesgalerie, em Stuttgart; e Sprengel Museum, em Hannover, Alemanha.
- 4** “Eu não abro mão/nem por você nem por ninguém/eu me desfaço dos meus planos/ quero saber bem mais que os meus vinte e poucos anos”, diz o seu refrão. A canção foi inserida no álbum *Fábio Jr.*, lançado em 1979 pela RGE.
- 5** “Arquivo Fullgás”, op. cit.
- 6** *Como vai você, Geração 80?*, 14 de julho a 13 de agosto de 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.
- 7** Ibid.
- 8** “Roda mundo, roda-gigante/rodamoinho, roda pão/o tempo rodou num instante/nas voltas do meu coração.” A canção é parte do álbum *Chico Buarque de Hollanda vol. 3*, de Chico Buarque, lançado em 1968 pela RGE.
- 9** Refiro-me ao quadro criado pelo apresentador televisivo Silvio Santos, muito popular na televisão brasileira durante os anos 1980 e 1990. Nele, quem tirava um número maior ganhava uma casa própria. O quadro foi criado em 1962, na TV Paulista, em seu programa “Pra ganhar é só rodar”.
- 10** “Vamos abrir a roda/enlarguecer”, canta Sarajane em sua canção icônica e cheia de duplos sentidos. Ela foi incluída em seu álbum *História do Brasil*, de 1987, lançado pela EMI.
- 11** Interessante registrar que Nassar, na referida entrevista (“Arquivo Fullgás”, op. cit.), interpreta o seu interesse pelos jogos pela via da ascendência síria: seu avô saiu da Síria com 17 anos e foi para Capanema, no Pará. Segundo o artista, seu antepassado era viciado em jogos.
- 12** Ibid.

The background is a vibrant red with a textured, slightly mottled appearance. A vertical line of small, circular rivets or bolts runs down the center-right portion of the image. In the bottom-left corner, there is a large, white, curved shape that resembles a thick brushstroke or a stylized letter 'C'.

A máquina de processar diferenças

Pollyana Quintella



o longo de quase cinco décadas, Emmanuel Nassar desenvolve uma linguagem responsável por processar criticamente tanto a herança construtiva moderna quanto os códigos visuais da cultura popular amazônica. Sua obra, desde o norte, vem se constituindo como uma sofisticada resposta às tensões que atravessaram a arte contemporânea nas últimas décadas do século XX e no início do XXI, não apenas reposicionando a produção artística periférica como geradora de diferença crítica, como também oferecendo alternativas concretas aos impasses entre forma e cultura.

Nascido em Capanema, no Pará, em 1949, Nassar inicia sua trajetória no contexto das transformações globais que redefiniriam o campo artístico contemporâneo. Os anos 1970, período de sua formação, testemunharam ao mesmo tempo a crise aguda do projeto moderno universalista e a emergência de práticas artísticas que questionavam os cânones eurocêntricos estabelecidos. Enquanto artistas como Cildo Meireles e Hélio Oiticica desenvolviam, no eixo Rio–São Paulo, estratégias de descolonização simbólica, estética e imaginária, uma geração de artistas geograficamente distantes dos centros hegemônicos elaborava respostas próprias aos dilemas da modernidade. Nassar se insere nesse movimento mais amplo, embora ocupe uma posição específica: a Amazônia urbana como laboratório de modernidades alternativas.

Sua produção inicial, predominantemente figurativa, já revelava inquietações que ganhariam corpo conceitual na década seguinte. O salto qualitativo decisivo ocorreria no início dos anos 1980, momento em que as discussões sobre identidade cultural e diferença começavam a se ampliar no campo artístico internacional. É nesse contexto que surge *Recepcôr*, 1980 [p.95], obra que se revelaria fundadora da poética de Nassar. Nela, vemos uma forma específica de articular modernidade construtiva e diferença periférica, antecipando debates que mais tarde ocuparam o centro das discussões artísticas internacionais: como superar as ortodoxias modernas sem abandonar seus potenciais críticos? Como articular especificidade cultural e linguagem contemporânea sem cair nas armadilhas do folclorismo ou do cosmopolitismo generalista?

Recepcôr, obra que o próprio artista considera um marco, se apresenta como uma engenhoca precária: antenas improvisadas, placas coloridas de recepção artesanais, controladores que mais parecem brinquedos do que instrumentos de alta tecnologia. Nassar a concebeu como “uma espécie de aparelho que deveria receber essas mensagens que eu tinha ainda rodando na cabeça”,¹ um dispositivo capaz de captar e traduzir os sinais dispersos de uma visualidade precária que permanecia à margem dos circuitos hegemônicos. Em sentido análogo, o título condensava poeticamente sua função: *Recepcôr* sugere ao mesmo tempo recepção e percepção. Não se tratava de tão somente receber de forma passiva os estímulos visuais do entorno paraense, mas antes de percebê-los criticamente, processá-los e devolvê-los transformados em linguagem artística. A máquina funcionaria, portanto, como um tradutor cultural capaz de converter códigos populares em gramática construtiva, sem perder a potência original. Além disso, sua precariedade material não apenas ironiza a sedução tecnológica que marcou parte do modernismo e do período desenvolvimentista brasileiro, como propõe uma epistemologia alternativa, operando na fronteira entre moderno e pré-moderno, erudito e popular, centro e periferia, sem resolver tais tensões em síntese harmoniosa, de modo a mantê-las produtivamente em conflito.

Recepcôr funcionaria ainda como programa estético prospectivo. Com ele, Nassar intuía que as questões centrais de sua obra futura já estavam contidas naquele “aparelho”: as cores fortes organizadas em placas modulares, a geometria temperada de humor, as referências à cultura popular, a precariedade transformada em método. A obra se revelaria profética, sendo ponto de partida dos desdobramentos de sua trajetória.

A ruptura com o figurativismo não implicava, contudo, abandono da referencialidade. Ao contrário, a obra em questão inaugurava um modo específico de abstração: não a pureza formal do construtivismo ortodoxo, mas antes uma geometria contaminada, capaz de manter vínculos orgânicos com seu contexto de origem. As formas geométricas de Nassar carregam a memória de sua procedência popular, mantendo-se ancoradas no território simbólico das práticas culturais amazônicas. Aqui a máquina não folcloriza nem cosmopolitiza; antes processa diferenças.





ARRAIAL, 1982-84
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 100 x 200 CM



O REI DA NOITE

Se *Recepção* estabelecia um programa conceitual, as obras dos anos 1980 funcionariam como laboratório experimental da nova linguagem praticada por Nassar. O conjunto de trabalhos iniciado com *Arraial*, 1982-84 [pp. 96-97], inaugura uma investigação sobre os elementos e as arquiteturas efêmeras da festa popular brasileira. Nassar concentra-se no repertório visual dos parques de diversão, circos mambembes e quermesses do interior — não por proximidade biográfica ingênua, mas por meio de uma operação sofisticada que identificava nessas estruturas precárias um modelo alternativo, capaz de dialogar criticamente com o construtivismo internacional. As luzes coloridas, as fachadas ornamentadas com lâmpadas e as estruturas decorativas das feiras populares ofereciam ao artista terreno onde a geometria servia à sedução visual e ao encantamento popular. Obras como *O rei da noite*, 1984 [p. 98], *Corrupiu gigante*, 1984 [pp. 78-79], e *Gran circo goiano*, 1985 [p. 101], seriam dedicadas a tecer uma apropriação paródica de uma série de linguagens estabelecidas (Nova Figuração, construtivismo cinético, síntese modernista), todas elas atravessadas por certa estética do precário, transformando referências eruditas (de Calder a Gerchman, de Volpi aos concretistas) em máquinas disfuncionais e arquiteturas impossíveis. Além disso, elas se aproximam de uma visualidade fabular, nos levando a acessar memórias, nostalgias e projeções oníricas do universo infantil.

As pinturas de Nassar da década de 1980 tendem a desconfiar da aparente inocência de certos objetos retratados, destacando figuras que sugerem um contexto de encenação. Objetos estão dispostos como atores num palco pictórico, simulando uma espacialidade onde ilusão e realidade se misturam. Animais, fragmentos do corpo e diferentes signos culturais exploram deliberadamente a ambiguidade entre diversão e perigo, humor e violência, como se interessassem ao artista as contradições do entretenimento popular. Em *Mão*, 1990 [p. 83], *Braço armado*, 1988 [p. 104], e *Justiça*, 1998 [p. 104], algo de violento se contém no corpo humano alegorizado. As fachadas de circo funcionam de maneira similar em suas obras: prometem maravilhas, mas insinuam precariedades; anunciam espetáculos, mas revelam a fragilidade da estrutura que sustentam.

Fachada, 1989 [pp. 102-03], obra comissionada para a 20ª Bienal de São Paulo, representa o momento de consolidação pública da poética desenvolvida ao longo da década. A instalação-pintura de grandes dimensões, executada com materiais deliberadamente industriais (tinta comercial sobre chapas metálicas), materializava em escala arquitetônica as investigações sobre o universo circense, algo que Nassar vinha desenvolvendo desde *Arraial*. Sobre o fundo amarelo vibrante, uma figura feminina de braços abertos recebia os visitantes, transformando o espaço expositivo da Bienal em arena de espetáculo popular.

Ainda que em contextos distintos, é possível traçar diálogos de certos impasses observados na produção de Nassar e de artistas brasileiros da chamada nova figuração dos anos 1960. Em ambos os casos, trata-se de tensionar os modelos de uma visualidade pop internacional, marcadamente estadunidense, a partir da realidade periférica desigual. Contudo, Nassar opera em condições históricas específicas: em contraste com o Brasil da década de 1960, quando a cultura de massa ainda não era uma realidade globalizada, como viria a acontecer nas décadas de 1980 e 1990, o artista paraense confronta-se com um momento em que os códigos da sociedade de consumo já haviam penetrado nas regiões periféricas do país, ainda que de modos desiguais.

Se, no Brasil, nomes como Antonio Dias, Pedro Escosteguy ou Teresinha Soares buscaram intervir criticamente na cultura de massas sem aderir plenamente à estética industrial da arte pop estadunidense, Nassar parte de condição análoga, embora desenvolva estratégia distinta. Onde a arte pop estadunidense processava ironicamente os códigos do *mass media*, Nassar voltava-se para o que podemos denominar de *low media*: a produção visual das classes populares, organizada segundo economia simbólica própria. Não se tratava da cultura industrializada de massas, e sim da cultura popular artesanal, com suas lógicas específicas de produção e circulação. Onde Warhol ironizava o fetichismo da sociedade de consumo, Nassar celebrava a inventividade visual das classes populares paraenses. Onde o artista nova-iorquino denunciava a artificialidade dos simulacros midiáticos, o paraense descobria a autenticidade criativa dos objetos vernaculares. O humor de Nassar não é o da ironia cinica warholiana; é o da afetividade construtiva, sem excluir com isso um comentário político sobre os descaminhos do progresso nacional. Além disso, não se trata de romantizar qualquer contexto regional: onde o folclorismo preserva as formas populares em sua suposta pureza original, Nassar as contamina deliberadamente com códigos eruditos, criando híbridos que não existiam antes de sua intervenção. Como sintetiza Ligia Canongia, a resposta de Nassar “aos princípios firmados pelo universo pop” constitui uma “possível resposta ‘pop brasileira’, pensada com inteligência, sem drama, ajustada aos limites do nosso imaginário e do nosso repertório”.²





FACHADA, 1989
ESMALTE SOBRE ALUMÍNIO E MADEIRA, FIOS ELÉTRICOS, ÓLEO SOBRE MADEIRA
E SOQUETES DE CERÂMICA [ENAMEL ON ALUMINUM AND WOOD, ELECTRICAL WIRES,
OIL ON WOOD AND CERAMIC SOCKETS], 355 x 1004 x 15 CM

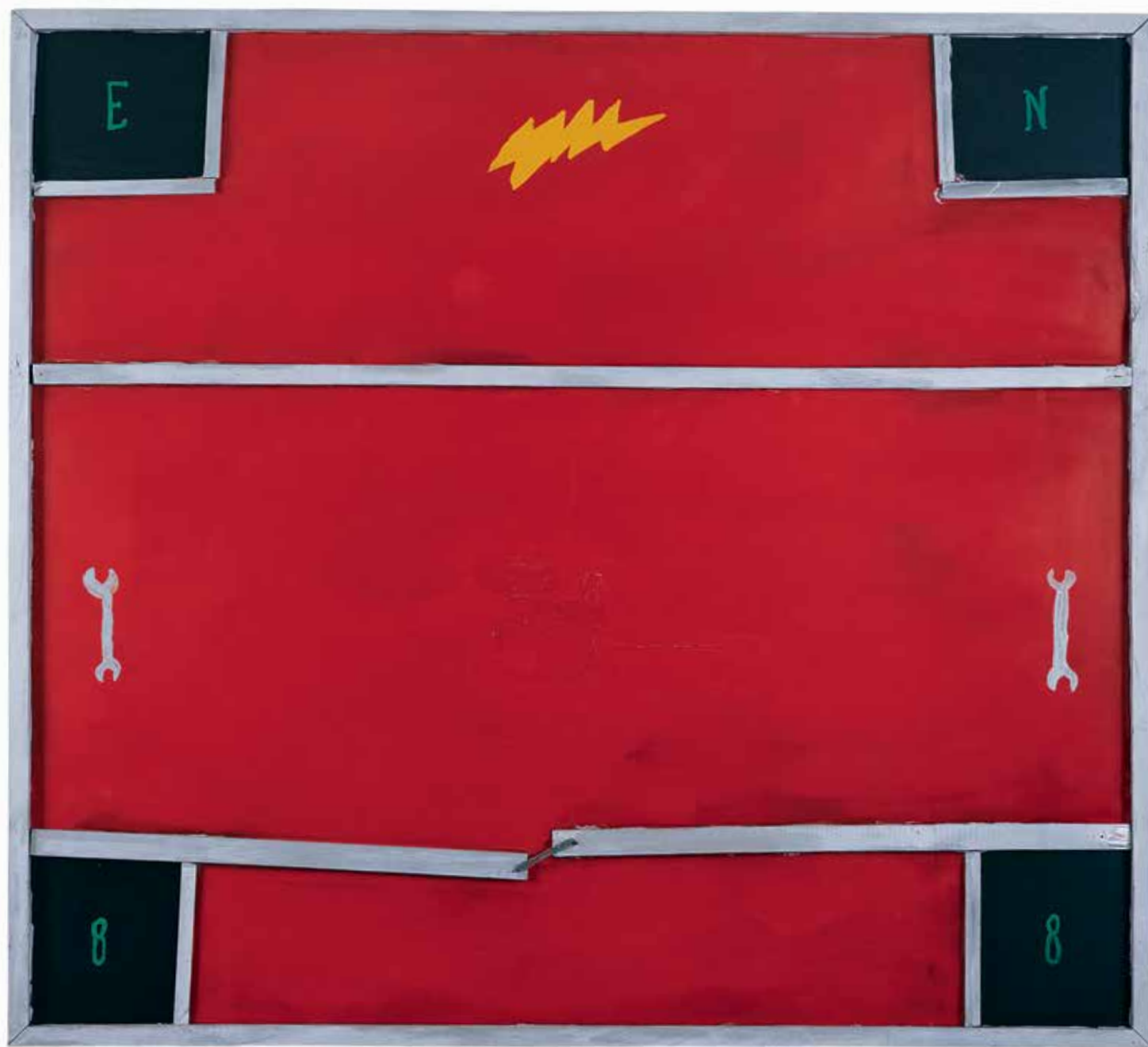


Diante de tudo isso, a operação conceitual de Nassar ganha complexidade adicional quando consideramos as tensões específicas do campo artístico brasileiro. Enquanto a arte pop internacional dialogava com a cultura de massa industrializada, no Brasil o termo “popular” mantinha vínculos com tradições artesanais e com a produção de criadores autodidatas, frequentemente idealizados como portadores da autenticidade perdida pela arte erudita. Nassar constrói então sua poética justamente no intervalo dessa contradição: sua obra não celebra nostalgicamente a pureza artesanal nem adere aos códigos da sociedade de consumo; antes reflete uma realidade híbrida que contamina mutuamente universos aparentemente incompatíveis.

Em paralelo, diferentemente da “Geração 80”, que retornava à pintura através da recuperação de gestualidades expressionistas explicitamente subjetivas, Nassar desenvolvia uma pintura que mantinha distância crítica sem perder especificidade cultural. Já naquela altura, sua obra mostrava que as culturas periféricas não eram apenas objetos de representação de um outro; elas se revelavam produtoras de diferenças críticas capazes de renovar as linguagens hegemônicas. Elas não ilustram a cultura popular amazônica, mas a reinventam, criando formas híbridas que expandem tanto o repertório erudito quanto o popular.

BRAÇO ARMADO, 1988
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM

JUSTIÇA, 1998
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM



GAMBIARRESCO

Em 1988, com a obra *Gambiarra* [p.106], Nassar formaliza conceitualmente um método que já vinha praticando de forma intuitiva, inclusive inaugurando-o como termo, ao que tudo indica, no meio artístico brasileiro. A palavra “gambiarra” efetua, como observa Nelson Aguilar, “uma curiosa viagem semântica”:³ originalmente referia-se à rampa de luzes teatrais, e, com o tempo, o termo migra para designar soluções improvisadas na linguagem popular, especialmente no contexto das oficinas mecânicas nortistas. Nassar se apropria da modificação conceitual e a transforma em operação visual sofisticada, em que varetas prateadas se truncam e recebem emendas, convertendo a solução de continuidade em elemento estrutural da composição e dando continuidade ao que já vinha sendo explorado com a produção anterior (vide *Mãodrian*, 1994 [p. 108], construída com linhas tortas, arame e um prego amarrado).

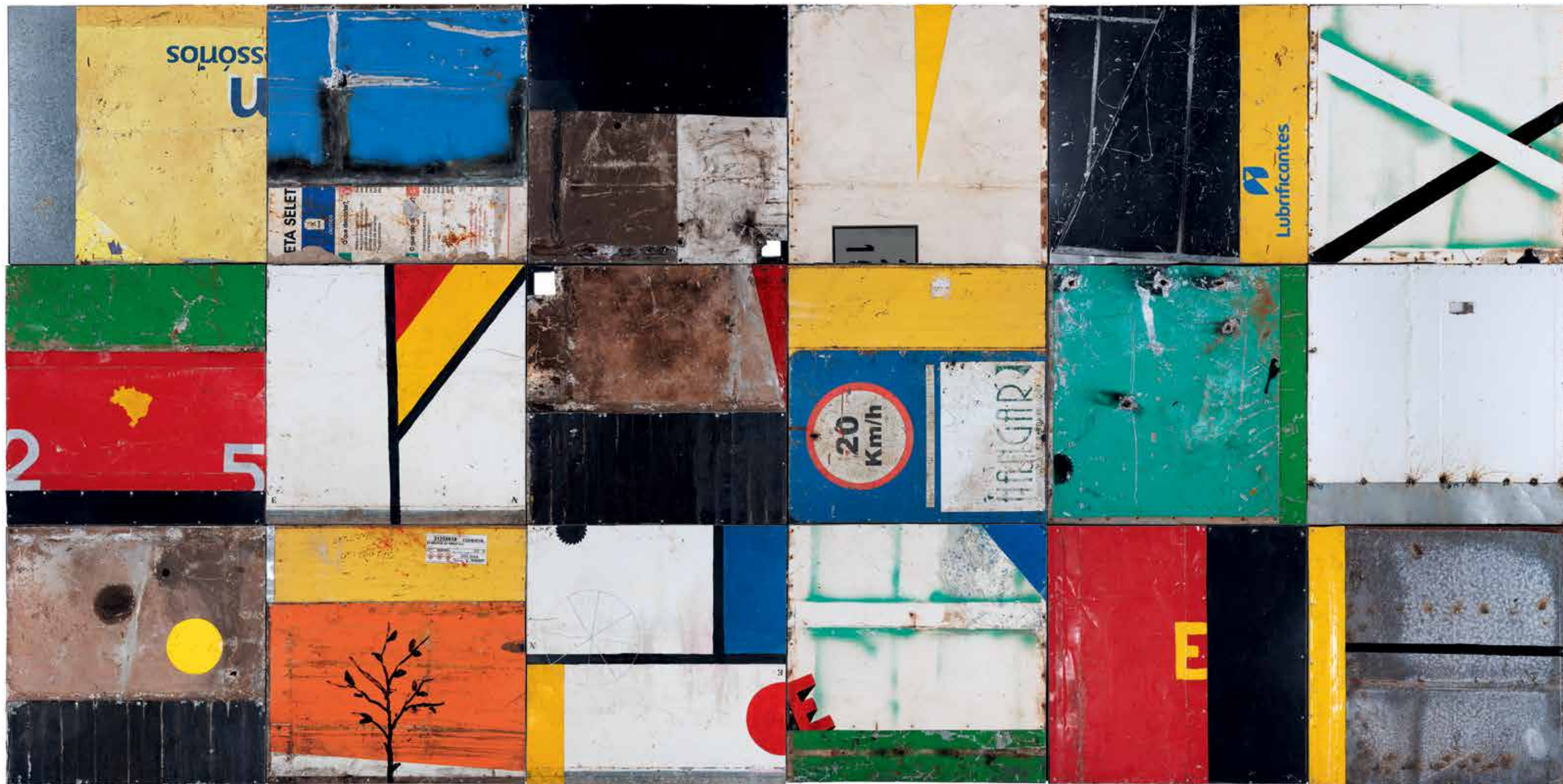
A formalização da gambiarra como método vem a dialogar produtivamente com investigações afins que se intensificariam na arte contemporânea brasileira das décadas seguintes. Quando artistas como Ernesto Neto, Cao Guimarães, nos anos 1990, ou o coletivo Opavivará!, com Jonathas de Andrade e Paulo Nazareth, nos anos 2000, começaram a investigar procedimentos de improviso e precariedade como linguagem, estabeleceu-se uma linhagem de interessantes conexões conceituais, apesar de não menos conflituosa. Ainda assim, a abordagem do paraense difere da maioria dos desdobramentos posteriores que, muitas vezes, estetizaram a precariedade sem questionar suas condições de origem.

Com a difusão do termo “gambiarra”, não faltaram polêmicas no campo artístico. Há quem aponte os riscos de sua romantização, que pode reforçar estereótipos sobre a criatividade periférica ou encobrir a falta de políticas públicas adequadas. Outros criticam sua apropriação por instituições que exaltam a “criatividade da escassez” sem enfrentar as desigualdades estruturais que a sustentam. Nassar, porém, escapa das armadilhas: não folcloriza a gambiarra nem a transforma em exotismo para consumo erudito. Sua obra tampouco a reduz a uma celebração ingênua do precário; antes, revela que nessa falta convertida em inventividade também se insinuam contradições, conflitos e violências, inseparáveis tanto dos processos criativos quanto da realidade social em que se produzem.

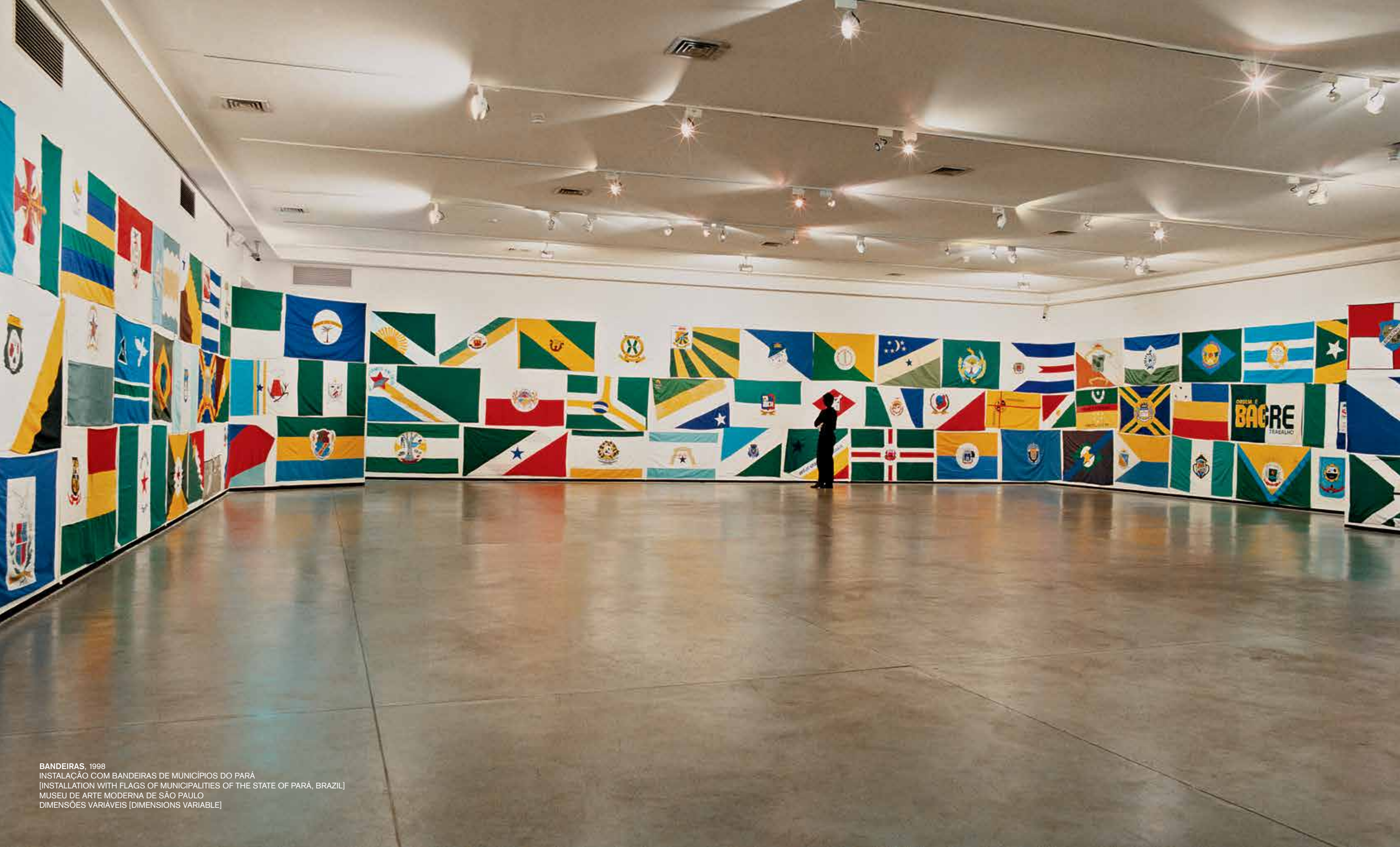


As chapas metálicas, sistematicamente utilizadas de maneira modular a partir de 2005, representam a radicalização do conceito. Diferentemente da pintura sobre tela, que mantém vínculos com a tradição erudita, as chapas de zinco galvanizado, usualmente recolhidas em ferro velho ou em canteiros de obra em que foram utilizadas como tapumes ou placas, remetem diretamente ao universo das construções populares amazônicas e brasileiras — as coberturas improvisadas das periferias, os telhados que refletem o sol equatorial, as paredes que delimitam quintais onde se misturam o doméstico e o comercial. Ao fazer delas o seu material, intervindo com outras formas geométricas e por vezes instalando-as do teto ao chão nos espaços expositivos, Nassar cria uma geometria desobediente que subverte tanto os códigos da arte erudita quanto os da arquitetura vernacular. Com 2,70 metros de altura e 5,40 metros de largura, monta uma composição de dezoito chapas metálicas [pp. 110-11] provenientes de anúncios de rua abandonados. A partir daí, surgem composições que guardam consigo a biografia e percurso dos materiais.

Mais uma vez, a “geometria desobediente” opera por meio da desconstrução sistemática das ortodoxias construtivas. Onde a tradição neoconcreta brasileira buscava a pureza formal e a transcendência espiritual, Nassar propõe contaminação e imanência. Suas formas geométricas carregam sempre o rastro impuro da origem popular, recusando a sublimação que caracterizava o projeto construtivo. A desobediência, no entanto, não é um gesto arbitrário nem mero exercício estético: ela se enraíza nas condições específicas da modernidade periférica, em que a ideia de pureza formal não apenas se mostra inviável, como também se revela um ideal comprometido, associado a modelos excludentes de cultura e progresso. Ao introduzir o “ruído” da precariedade, da cor saturada, da textura improvisada, Nassar desmonta a promessa universalista da geometria moderna e reinscreve nela as tensões sociais e culturais do Brasil. Assim, sua obra transforma a herança construtiva em um campo de disputa, onde o rigor geométrico não é negado — é submetido a uma crítica que o reterritorializa no espaço contraditório da periferia global.



CHAPA 2501, CHAPA 2502, CHAPA 2503, CHAPA 2504, CHAPA 2505, CHAPA 2506, CHAPA 2507,
CHAPA 2508, CHAPA 2509, CHAPA 2510, CHAPA 2511, CHAPA 2512, CHAPA 2513, CHAPA 2514, CHAPA 2515,
CHAPA 2516, CHAPA 2517 E [AND] CHAPA 2518, 2024-25
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 x 90 CM CADA [EACH]



BANDEIRAS, 1998
INSTALAÇÃO COM BANDEIRAS DE MUNICÍPIOS DO PARÁ
[INSTALLATION WITH FLAGS OF MUNICIPALITIES OF THE STATE OF PARÁ, BRAZIL]
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
DIMENSÕES VARIÁVEIS [DIMENSIONS VARIABLE]



ROTAS ALTERNATIVAS

O interesse em produzir de um lugar determinado, fazendo da obra um atestado geográfico, permeada de signos de localização ou simbolização cartográfica, conduz o artista ao interesse pelas bandeiras, mapas e emblemas, cuja série *Bandeiras*, 1998 [pp. 112-13], é a síntese. A obra funciona simultaneamente como cartografia afetiva do Pará, crítica aos modos hegemônicos de representação cultural e proposição de uma estética da diversidade que acompanharia os debates multiculturais do final do século.

Em 1993, durante visita a um museu em Bonn, Nassar visitou uma exposição que reunia oitenta bandeiras de grupos étnicos de Gana, organizadas segundo critérios antropológicos. Como relata o artista, o que o impressionava era “a oportunidade de, através delas, poder colher como num flagrante o encontro entre as duas culturas” — a síntese visual das “relações Europa-África” materializada em “vermelhos, pretos, amarelos e verdes”.⁴ Mas no lugar de apresentar as bandeiras como documentos culturais, organizadas didaticamente para facilitar a compreensão antropológica, tal como fizera a exposição alemã, o artista paraense propôs estratégia inversa: a criação de uma “grande colcha de retalhos, sem nenhuma preocupação de identificá-las individualmente, mas apresentando uma miscelânea de cores e símbolos”.⁵ A recusa da catalogação etnográfica revelava consciência crítica das limitações do olhar antropológico tradicional, sempre tendente à objetificação das culturas estudadas.

Ao mesmo tempo, há algo de devastador no desfazimento de contornos tantas vezes celebrados em favor de uma subjetividade global que jamais se realizou de fato. Com esta obra, Nassar processa a promessa da contradição de um mundo sem fronteiras que soube, ironicamente, forjar limites ainda mais demarcados, demandando a tarefa constante de refazermos os laços imaginados de pertencimento. Como Boaventura de Sousa Santos insistiu em defender, uma cartografia metafórica das linhas globais sobreviveu à cartografia literal das linhas que separavam o Velho do Novo Mundo.⁶ Para se expandir globalmente, a modernidade ocidental remodelou seus modos de violar os territórios periféricos e garantir contratos de dependência.

Seja como for, o processo de construção de *Bandeiras* demonstra a dimensão participativa que caracterizaria o projeto final. Após quatro anos de tentativas autônomas de conseguir as bandeiras dos 143 municípios paraenses,⁷ Nassar publica, em 1997, um anúncio no jornal *O Liberal* [p. 321], com uma convocação pública que transformava a comunidade paraense em coautora, invertendo as relações tradicionais entre artista e público. Não se tratava mais de representar a diversidade cultural do Pará, mas de criá-la colaborativamente, o que ocorreu com 123 municípios cujos habitantes enviaram, de maneira voluntária, sua bandeira ao artista.

A metáfora da colcha de retalhos é central para compreender as implicações políticas da obra. Diferentemente do mapa oficial, que organiza o território segundo divisões administrativas rígidas, a colcha de Nassar propõe um tecido social heterogêneo, em que as diferenças convivem sem hierarquia. Tal cartografia afetiva articula-se com uma identidade não essencialista, que reconhece a heterogeneidade da região amazônica. Contra as representações homogeneizantes que reduzem a Amazônia a clichês ecológicos ou culturais, Nassar revela a diversidade simbólica dos municípios paraenses: cada bandeira representa um projeto específico de identidade local, com cores, símbolos e aspirações particulares. A colcha preserva a diversidade e a contextualiza numa totalidade nova, criada a partir da intervenção artística.



BANDEIRA, 2011
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL],
390 x 540 x 4,3 CM

A apresentação da obra na 24ª Bienal de São Paulo, em 1998, conhecida como “Bienal da Antropofagia”, situou *Bandeiras* no contexto dos debates multiculturais que ganhavam força no cenário internacional. Curada por Paulo Herkenhoff, a exposição retomava criticamente o conceito oswaldiano da antropofagia, propondo-o como estratégia de resistência às hegemonias culturais globalizantes. A inserção de Nassar ali não era fortuita: sua obra demonstrava, na prática, como era possível “devorar” criativamente as influências externas sem perder a especificidade cultural local. A obra funcionava ainda como crítica institucional aos modos tradicionais de representação da diversidade cultural.

Ao transformar símbolos oficiais em material artístico, Nassar questionava tanto a artificialidade das identidades municipais quanto a pretensão da arte em representar fielmente as culturas populares. A estratégia da colcha reforça que toda representação é construção, toda identidade é bricolagem de elementos heterogêneos. Além disso, *Bandeiras* atualizaria algo da linguagem anunciada antes por *Recepção*: a geometria contaminada (as formas retangulares das bandeiras organizadas modularmente), a apropriação crítica (símbolos oficiais transformados em material artístico), a participação comunitária (a população como coautora) e a ironia construtiva (a colcha como “antimapa”).

Não à toa, o interesse pelos símbolos nacionais e cartografias alternativas persistiu quase como obsessão nas décadas seguintes, manifestando-se em obras como *Brasil Luz*, 2000 [p. 118], em que o território nacional se dissolve em abstração luminosa; *Estrela*, 2010 [p. 114], que isola e recontextualiza elementos heráldicos; a clássica *Bandeira*, 2011 [pp. 116-17], uma bandeira do Brasil desconstruída; e finalmente *Bandeira negra*, 2017 [p. 119], em que a ausência de cor sugere luto ou resistência.

Outro ponto central para a persistente investigação em torno da localização e da identidade é a presença recorrente das iniciais “E” e “N” em inúmeras telas, funcionando como coordenadas simbólicas que extrapolam a função de assinatura. Segundo o próprio artista, as letras operam como alegoria complexa: o “E” faz referência ao domínio individual (Emmanuel), enquanto o “N” remete ao coletivo (Nassar, dos antepassados). Simultaneamente, as iniciais podem aludir aos pontos cardeais “este” e “norte”, sugerindo orientação geográfica ou ainda binômios conceituais, como “eu” e “nós”. Essa multiplicidade semântica revela a sofisticação da operação: as iniciais de Nassar convertem-se em dispositivo de orientação que não fixa posições, mas antes multiplica possibilidades de sentido, criando uma bússola poética que aponta simultaneamente para direções íntimas e coletivas, locais e universais.

BRASIL LUZ, 2000
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, MADEIRA POLICROMADA, FIAÇÃO ELÉTRICA E SOQUETES [ENAMEL ON SHEET METAL, POLYCHROME WOOD, ELECTRICAL WIRING AND SOCKETS], 130 × 130 CM



BANDEIRA NEGRA, 2017
ACRÍLICA E BORDADO SOBRE TECIDO [ACRYLIC AND EMBROIDERY ON FABRIC], 130 × 180 CM



TRAPIOCAS E LATARIAS

Se *Bandeiras* representou a síntese das questões desenvolvidas ao longo dos anos 1980 e 1990, as duas primeiras décadas do século XXI revelariam um Nassar ainda mais reflexivo quanto aos mecanismos de funcionamento do sistema artístico. A partir dos anos 2000, sua obra ganha camadas adicionais de ironia e autorreflexão, problematizando não apenas as hegemonias culturais, como também os próprios circuitos de legitimação e circulação da arte. Duas obras paradigmáticas do período — *Trapioca Box*, 2021 [pp. 42, 120], e *Lataria espacial*, 2022 [pp. 36-37, 346-47] — demonstram como o artista radicaliza procedimentos conceituais, transformando crítica institucional em estratégia poética sofisticada.

Trapioca Box materializa a maturidade conceitual de Nassar através de uma operação que condensa múltiplas camadas de significado numa única peça. O título já revela a complexidade da proposta: “Trapiocas”, neologismo que justapõe tapioca (alimento símbolo do Brasil) com *trap* (armadilha, em inglês), sugere simultaneamente nutrição cultural e captura conceitual. Como explica o artista, “Trapioca Box já foi tabuleiro de venda de tapioca nas ruas de Belém. Eu também vendo minhas Trapiocas por aí”.⁸ A transformação de um objeto utilitário do comércio popular em obra de arte mobiliza a tradição duchampiana do *ready-made* e a contamina com ironia brasileira. A “trapaça do olhar”, que Nassar identifica na série *Trapiocas*, opera com o auxílio da sobreposição de códigos culturais e econômicos aparentemente incompatíveis. Onde Duchamp deslocava objetos industriais para o espaço museológico, questionando as fronteiras entre arte e não arte, Nassar desloca objetos do comércio popular amazônico, problematizando as relações entre arte erudita e economia periférica.

Lataria espacial, 2022, por sua vez, consiste numa escultura de grandes dimensões com formas retas e estrutura simples, formada pela junção e pintura de chapas de zinco galvanizado, tendo como resultado uma aeronave colorida que simula os aviões de brinquedo em escala monumental. Como observa Cauê Alves, curador de sua exposição individual no MAM SP, “em vez de fazer um elogio à alta performance e ao poder que uma aeronave de pequeno porte carrega, o artista aponta de modo irônico para as contradições sociais do país e para o contraste entre o imaginário da elite e do povo”.⁹ A lataria popular transformada em nave espacial sugere simultaneamente ascensão social e precariedade material, modernização tecnológica e gambiarra artesanal.

Tal ambivalência estrutural situa *Lataria espacial* no âmbito de comentário crítico sobre os impasses da modernização brasileira. A aeronave de Nassar não voa, permanece ancorada no chão do museu, lembrando que muitas das promessas de progresso social permanecem não realizadas. Contudo, sua presença colorida e lúdica sugere que a imaginação popular continua capaz de sonhar com futuros alternativos, mesmo quando estrangida pelas limitações materiais.

A obra madura de Nassar demonstra que a “máquina” conceitual inaugurada por *Recepcôr* nos anos 1980 continua operando de maneira eficiente quatro décadas depois. Suas “trapiocas” e “latarias” processam criticamente tanto as transformações recentes da sociedade brasileira quanto as metamorfoses do sistema artístico global, mantendo a capacidade de gerar *insights* originais sobre os impasses contemporâneos. O artista que começou criando uma máquina de receber mensagens do futuro descobriu que o mesmo futuro se revelou mais complexo e contraditório do que poderia imaginar — e soube desenvolver as ferramentas conceituais necessárias para seguir processando-o criticamente.

Num momento histórico em que a polarização política ameaça vínculos sociais, e a aceleração tecnológica desestabiliza as formas tradicionais de produção cultural, Nassar sugere modos de resistência que não dependem da pureza ideológica tampouco da adequação a modelos pré-estabelecidos; elas dependem, na verdade, da capacidade inventiva de criar soluções inéditas a partir dos recursos disponíveis. Suas cartografias afetivas propõem formas de pertencimento que transcendem os nacionalismos excludentes sem sucumbir ao cosmopolitismo acrítico das elites globalizadas. Em tempos de crise climática e colapso civilizatório como agora, quando os paradigmas modernos de progresso nunca se revelaram tão insustentáveis, tal poética de impureza produtiva antecipa epistemologias pós-desenvolvimentistas que reconhecem na precariedade não um problema a ser superado, mas uma condição a partir da qual se pode reinventar formas de vida mais justas e sustentáveis. Sua obra não oferece respostas definitivas aos dilemas contemporâneos; demonstra que é possível manter a imaginação crítica ativa mesmo, ou especialmente, nas circunstâncias mais adversas.

Pollyana Quintella é escritora, pesquisadora e curadora da Pinacoteca de São Paulo, onde organizou mostras como *Lenora de Barros: minha língua* (2022), *Lygia Clark: projeto para um planeta* (2024) e *Renata Lucas: domingo no parque* (2024). Mestra e doutoranda em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio (UERJ), pesquisou a obra do crítico Mário Pedrosa. Foi curadora assistente no Museu de Arte do Rio (2018-21) e realizou exposições em instituições como MALBA, Sesc Pompeia, CCBB BH, Museu Paranaense e Paço Imperial, além de integrar júris e comissões pelo país. Publicou em veículos como *Folha de S.Paulo*, *O Globo*, *Revista ZUM* e *seLecT*, explorando assuntos como arte contemporânea, cultura visual e política. Leciona cursos livres sobre Arte Brasileira e Teoria da Imagem. Recebeu bolsa da Getty Foundation (2023) e foi curadora do 9º Bolsa Pampulha (2024).

Notas

- 1 Depoimento de Nassar em: Marcelo Campos, “Emmanuel Nassar: Engenharia cabocla”. In. *Emmanuel Nassar*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói; Funarte, 2010 *apud* Tadeu Chiarelli (Org.). *Emmanuel Nassar*. São Paulo: Francisco Alves / Barléu Edições, 2011, p. 186.
- 2 Lígia Canongia, “Emmanuel Nassar — Um pop brasileiro?”. In. *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Galeria Laura Marsiej, 2000. Republicado nesta edição, pp. 125-41.
- 3 Nelson Aguilar, “Emmanuel Nassar aprofunda a ciência do espaço em sua obra”. *Folha de S.Paulo*, 12 de abril de 1989.
- 4 Texto do artista, disponível em seu acervo digital, sobre a obra *Bandeiras*, 1998.
- 5 Ibid.
- 6 Boaventura de Sousa Santos, “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”. *Novos estudos CEBRAP*, n. 79, nov. 2007, pp. 71-94.
- 7 Hoje, 144 municípios. À época, Mojuí dos Campos fazia parte do município de Santarém, no oeste paraense.
- 8 Texto do artista, disponível em seu acervo digital, sobre a obra *Trapioca Box*, 2021.
- 9 Cauê Alves. *Emmanuel Nassar: Lataria Espacial*. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), 2024, texto de sala, n. p.

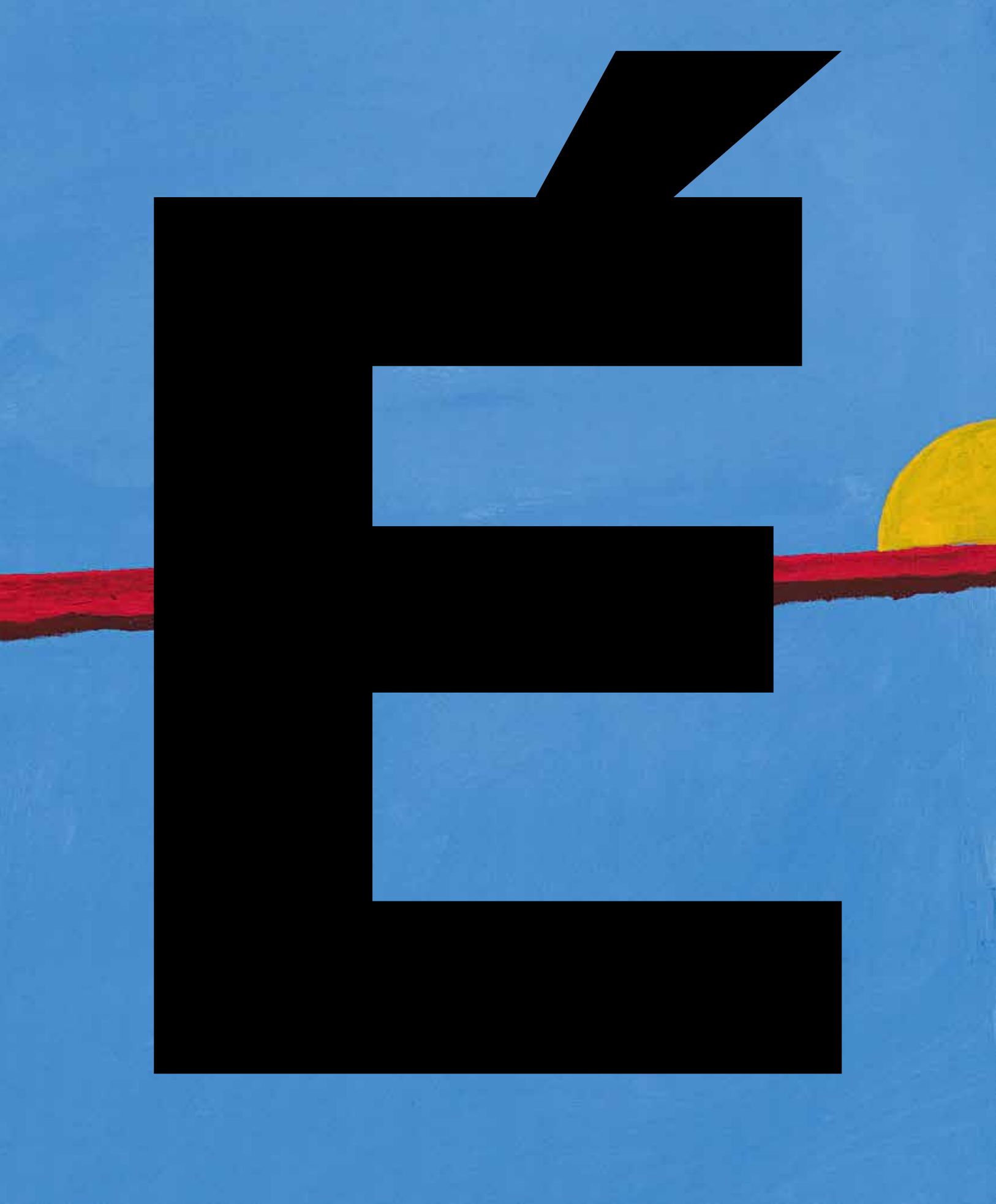
Emmanuel
Nassar

—
Um pop
brasileiro?

Ligia Canongia

Z





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. Apesar da apropriação de signos e técnicas populares, a ideia não parece ser o simples elogio da precariedade ou da inocência. Recuperar as origens e sustentar a sabedoria popular podem ser sinais aparentes, mas o trabalho não se esgota em observações de cunho antropológico. Tampouco o uso da imagética popular parece ser apenas um brinde à natureza amazônica e suas tradições, contexto onde vive o artista. O que a pintura de Nassar aponta, ao contrário, é uma discussão essencialmente pictórica, a possibilidade de se criar uma arte “pop brasileira”. E esta é uma questão que se insere em um campo particularmente especulativo, rondando a produção artística nacional desde os anos 1960. Afinal, como poderia um artista brasileiro, em especial um artista da região norte do país, interpretar e ajustar às suas próprias condições as premissas que lhe foram lançadas por uma sociedade tão diferente, social e culturalmente, como a norte-americana? O que se pode reter da pop original, guardando-se as características culturais distintas, e sem trair os princípios básicos que orientaram o seu projeto? É possível pensar a arte pop fora do circuito industrializado e tecnológico, longe dos meios avançados da comunicação de massa? Nassar procura mostrar que sim.

Gültig
vom 02.06.96
bis 28.09.96

Zeit	Zug	Richtung	Gleis	Zeit	Zug	Richtung	Gleis	Zeit	Zug	Richtung	Gleis
4.00 - 5.00				10.00 - 12.00				18.00 - 19.00			
4.44 RB 1201 Nürnberg	Lauscha (Thür) 4.47 - Marktzeitz 5.02 - Isenhardt 5.04 - Sonneberg 5.10 - Rudolfsbrunn (Thür) 5.11 (bedarfsst.) bedienen)		5	10.33 RB 7017 ZKL	Coburg 10.55 - Lichtenfels 11.19		3	18.22 RB 14 934 ZKL	Sonneberg 18.45 - Isenhardt 19.20 - Thür 19.49 - Göttingen 20.02 - Münster 20.14 (bedarfsst.) bedienen)		1
4.43 RB 1009 Nürnberg	Raasdorf 5.09 - Isenhardt 5.14 - Thür 5.21 - Göttingen 5.34 - Münster 5.41 - (bedarfsst.) bedienen)		1	11.33 RB 7019 ZKL	Coburg 11.55 - Lichtenfels 12.19		3	18.24 RB 15 225 ZKL	Lauscha (Thür) 18.56 - Frankfurt 19.54 (bedarfsst.) bedienen)		2
4.44 RB 7001 ZKL	Coburg 5.09 - Lichtenfels 5.23 - Bismberg 5.38 - Kornbach (Thür) 5.41 - Erfurt 5.51 - Kassel 6.01 - Nürnberg 6.10 (bedarfsst.) bedienen)		3	12.24 RB 15 213 ZKL	Lauscha (Thür) 12.51 - Frankfurt 13.51 (bedarfsst.) bedienen)		2 5	19.33 RB 7047 ZKL	Coburg 19.55 - Lichtenfels 20.19		3
5.36 RB 7005 ZKL	Coburg 5.58 - Lichtenfels 6.30	Thür 6.30 am 6.31 am 6.32	5	12.25 RB 14 920 ZKL	Sonneberg 12.51 - Isenhardt 13.15 - Thür 13.21 - Göttingen 13.34 - Münster 13.47 - (bedarfsst.) bedienen)		1	20.38 RB 7049 ZKL	Coburg 21.00 - Lichtenfels 21.24		3
5.38 RB 15 108 ZKL	Raasdorf 6.04 - Isenhardt 6.17 - Thür 6.24 - Göttingen 6.37 - Münster 6.44 - (bedarfsst.) bedienen)		5	12.33 RB 1009 ZKL	Coburg 12.55 - Lichtenfels 13.19		3	22.25 RB 15 229 ZKL	Lauscha (Thür) 22.58 (bedarfsst.) bedienen)		2
6.13 RB 7011 ZKL	Coburg 6.35 - Lichtenfels 7.02 - Isenhardt 7.13 - (bedarfsst.) bedienen)		4	13.33 RB 7029 ZKL	Coburg 13.55 - Lichtenfels 14.19		3	Zeichenerklärung			
6.16 RB 15 106 ZKL	Lauscha (Thür) 6.49 - Frankfurt 7.41 (bedarfsst.) bedienen)		2	13.34 RB 15 215 ZKL	Lauscha (Thür) 14.02 (bedarfsst.) bedienen)		3	Züge des Nahverkehrs			
6.23 RB 14 101 ZKL	Avenstein 6.51 - Isenhardt 7.03 - Thür 7.10 - Göttingen 7.23 - Münster 7.30 - (bedarfsst.) bedienen)		1	14.33 RB 7031 ZKL	Coburg 14.55 - Lichtenfels 15.19		3	RB Angelpassierzug			
6.51 RB 15 103 ZKL	Sonneberg (Thür) 6.54 -		2	15.41 RB 15 211 ZKL	Lauscha (Thür) 16.13 (bedarfsst.) bedienen)		2	RB Regionalbahn			
6.59 RB 7053 ZKL	Coburg 7.25		3	15.42 RB 7037 ZKL	Coburg 16.04 - Lichtenfels 16.28		3	Weitere Angaben zu Zügen und Bahnhöfen			
7.36 RB 7011 ZKL	Coburg 7.58 - Lichtenfels 8.20		2	16.22 RB 15 219 ZKL	Lauscha (Thür) 16.54 (bedarfsst.) bedienen)		2 5	Züge am 1. September 2014			
8.21 RB 15 102 ZKL	Lauscha (Thür) 8.56 - Frankfurt 9.54 (bedarfsst.) bedienen)		2	16.40 RB 7041 ZKL	Coburg 17.02 - Lichtenfels 17.26		3	Züge am 2. September 2014			
8.33 RB 7013 ZKL	Coburg 8.55 - Lichtenfels 9.19		2	16.56 RB 15 221 ZKL	Kassel 17.22 - Isenhardt 17.46 - Thür 17.53 - Göttingen 18.06 - Münster 18.19 - (bedarfsst.) bedienen)		1	Züge am 3. September 2014			
9.00 RB 15 104 ZKL	Raasdorf 9.04 - Isenhardt 9.17 - Thür 9.24 - Göttingen 9.37 - Münster 9.44 - (bedarfsst.) bedienen)		1	17.37 RB 7057 ZKL	Coburg 17.59 - Lichtenfels 18.23		3	Züge am 4. September 2014			
9.44 RB 15 105 ZKL	Lauscha (Thür) 9.56 - Frankfurt 10.54 (bedarfsst.) bedienen)		2	17.44 RB 15 222 ZKL	Lauscha (Thür) 18.21 (bedarfsst.) bedienen)		2	Züge am 5. September 2014			



SONNEBERG, 2017
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 192 x 134 CM

CHAPA 2310, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 x 90 CM



A MULHER, 1989
ESMALTE SOBRE MADEIRA [ENAMEL ON WOOD], 180 × 180 CM

O erro da produção da década de 1960, no Brasil, foi assimilar apenas a superfície da questão pop, a sua iconografia urbana e publicitária, fazendo uma leitura puramente formal, sem compreender o sentido trágico daquela “exterioridade”. O artista pop americano estava interessado em demonstrar o cinismo da felicidade movida pela propaganda e pelo consumo, queria provar que o processo da *standardização* não afetava apenas o ciclo dos produtos, como também a própria condição humana. E fazia isso procurando despersonalizar-se a si mesmo, para que a ideia da impessoalidade e da repetição reafirmasse o poder corrosivo dos estereótipos. Entre nós, a coisa foi diferente: o artista brasileiro dos anos 1960 envolveu sua arte pop de uma paixão explícita, cercada de anotações vivas e pessoais, cheias de crítica. A arte pop original não era crítica; era imparcial, acompanhava de perto a perda da concepção humanista das novas sociedades, onde as pessoas se tornam coisas, são tratadas como gêneros de consumo — sociedades, portanto, mórbidas e perversas. O sentido da pop está na ironia à distância, na manipulação neutra da realidade, na mera apropriação das imagens emblemáticas do mundo burguês. Com toda a sua exuberância iconográfica e cromática, havia ali certo humor mordaz.

Ora, há certas afinidades aí com o trabalho de Emmanuel Nassar. Sua pintura pode ter uma informação remota da arte construtiva, dada a clareza das superfícies e a busca de uma ordem simétrica, mas a questão não é a geometria, a imaginação é pop. Só que os signos não são mais oriundos dos *mass media*, mas das baixas classes populares de um país do terceiro mundo. É, porém, com a mesma aleatoriedade que ele seleciona essas imagens, que podem ser flores, brinquedos, engenhos primitivos, mas também baterias de automóveis, serras elétricas e foguetes, numa mistura que indetermina o valor simbólico de cada coisa. Na verdade, mesmo os objetos simples e ingênuos figurados na pintura de Nassar são tratados por ele como estereótipos.

Formas quase *standards* que reconhecemos como “brasileiras” e “regionais”, e que têm o caráter demarcador de territórios, costumes e práticas identificáveis e repetidas. Claes Oldenburg certa vez disse: “se vejo um Arp e coloco esse Arp na forma de um catchup, isso reduzirá o Arp, ampliará o catchup, ou torna tudo igual?”.¹ A maneira como Nassar utiliza as coisas insignificantes do fazer primitivo e os signos fortes da sociedade bélica e industrial também são formas de redução de tudo ao mesmo. Afinal, o “bom selvagem amazônico” convive hoje com os eflúvios multiculturais, vê televisão e assiste a reclames comerciais. As classes populares, e sobretudo a classe média, quer nos EUA, quer no interior do Brasil, tendem a absorver informações sem qualquer juízo crítico. A uniformização também pode estar em certo tipo de imaginário popular pobre, acostumado com a produção dos mesmos objetos, das mesmas engenhocas. Geringonças de subúrbio, placas de caminhão, o mapa do Brasil são os nossos símbolos banais, compõem o nosso universo mais vulgarizado. O tom ingênuo da pintura de Nassar, a sua pseudo-poesia provinciana, é um despiste para a mordacidade. Sua ironia à distância é a mesma, com doses sutis, mas premeditadas, de humor.





De certa forma, ele ao mesmo tempo lamenta e valoriza o primitivismo do norte, do Brasil, tal como os americanos, simultaneamente, lamentavam e endeusavam a subcultura de massas, com o mesmo cinismo. E tudo é tratado com objetividade. É claro que lances biográficos do artista brasileiro estão imbuídos no processo. Só que essa “biografia” não comparece de maneira lírica, num jorro subjetivo, assumidamente apaixonado, como no pop brasileiro dos anos 1960. Quando Mário Pedrosa fala do “sertanejo Dias”, trata de uma obra cheia de paixão e violência, que “não nos dá um comentário jornalístico como no pop americano, mas antes um pedaço bruto de vida”.² Nassar, ao contrário, é discreto, tenta objetivar seus enunciados, daí inclusive a extrema economia gráfica. O que os norte-americanos falavam com abundância de elementos, ele fala com economia, reage à fartura com a pobreza, mas a neutralidade está lá. Uns com muito e monumentalidade, outro com pouco e segura, mas tudo reduzido a emblema, buscando o que há no emblema de genérico e de síntese. As próprias iniciais EN do nome do artista, presentes em muitas de suas obras, são emblemáticas, não remetem ao “sujeito” Emmanuel Nassar, a alguém que se esclarece pessoal e propositadamente no trabalho. As iniciais se confundem, dada a sua colocação na pintura, com as direções “Norte” e “Este”, que, aliás, não orientam coisa alguma. São disfarces do sujeito e da significação da obra, letras reduzidas a qualquer outra coisa com o mesmo valor de qualquer outro signo presente: EN e um brinquedinho de plástico são como um Arp e um catchup.



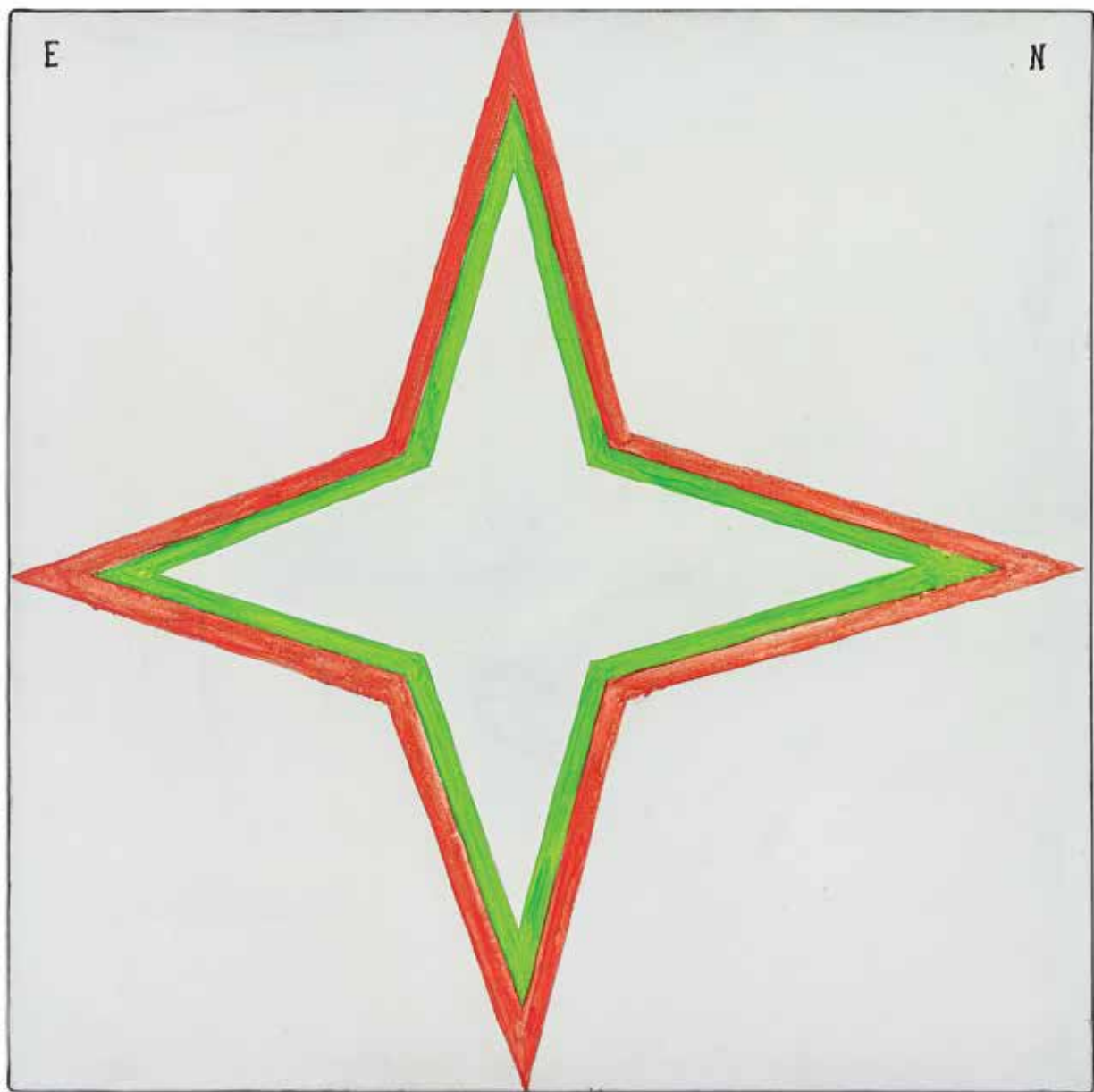
GRAFIC, 2017
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 x 130 CM

As cores solares de Nassar, luminosas e equatoriais, colam-se, sem dúvida, ao meio “regional” do artista, mas não mais do que o modo como as cores esfuziantes da arte pop americana colavam-se a seu contexto específico. Para o artista americano, a cor devia ser forte e chapada, como nos anúncios publicitários. Para Nassar, que foi inclusive um profissional de publicidade, a cor também deve ter aquela lisura imparcial, algo que indetermine a “mão do artista”. Nassar, porém, tem como referência a luz natural; o norte-americano tem a luz do neon. Mas, como nos lembra Roland Barthes, a referência da pop americana “mas ainda sua referência é, finalmente, como nos bons tempos da arte clássica: a Natureza. Não mais exatamente a Natureza vegetal, paisagista, ou humana, psicológica: a Natureza hoje é o social absoluto, ou ainda melhor (porque não atravessa diretamente a política), de gregária”.³ Medidas distintas, funções proporcionais de um mesmo impulso — ambas são maneiras de detectar no âmbito poético da arte o funcionamento das sociedades. É claro que alguns poderão dizer, e não sem motivo, que a pintura de Nassar não tem, absolutamente, a neutralidade de um pop como Warhol, que sua arte mantém sinais afetivos, sua ironia está permeada de metáforas e de humanismo. Mas é quando perguntamos: e em George Segal, seria diferente? Teria sido Segal totalmente anônimo ao abordar o anonimato? É claro que, mesmo hoje, a inserção da arte pop, tal como se configurou originalmente, seria difícil na sociedade brasileira, sobretudo na região norte do país, tão precária industrialmente. Mas, o que queremos dizer é que a resposta de Emmanuel Nassar aos princípios firmados pelo universo pop não deixa de ser uma possível resposta “pop brasileira”, pensada com inteligência, sem drama, ajustada aos limites do nosso imaginário e do nosso repertório.

Ligia Canongia é crítica de arte e curadora independente. Graduada em Letras e Literatura Brasileira e pós-graduada em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Trabalhou como assistente de curadoria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e na Funarte. Foi crítica de arte do jornal *O Globo* e colaborou com diversas revistas no país e no exterior. Realizou curadorias em instituições públicas e privadas, incluindo mostras internacionais, e é autora e/ou organizadora de diversos livros. Em 2006 e 2007, viveu em Paris com o Prêmio Icatu de Arte, dedicado a profissionais da cultura. De 2009 a 2010, foi curadora da Casa de Cultura Laura Alvim, a convite da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Em 2020, foi indicada ao Prêmio Mário de Andrade pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, pelo conjunto da trajetória.

Notas

- 1** Claes Oldenburg In. H.B. Chipp. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 2** Mário Pedrosa, “Do pop americano ao Sertanejo Dias”. In. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- 3** Roland Barthes, “Cette vielle chose, l’art...”. In. Roland Barthes. *Œuvres complètes v: Livres, textes, entretiens: 1977-1980*. Paris: Seuil, pp.921-22. Tradução livre do organizador deste catálogo, Mateus Nunes. No original, em francês, Barthes escreve: “Mais encore sa référence est finalement — comme aux plus beaux temps de l’art classique : Nature ; non plus certes la Nature végétale, paysagiste, ou humaine, psychologique : la Nature aujourd’hui, c’est le social absolu, ou mieux encore (car il ne s’agit pas directement de politique) de Grégaire”.



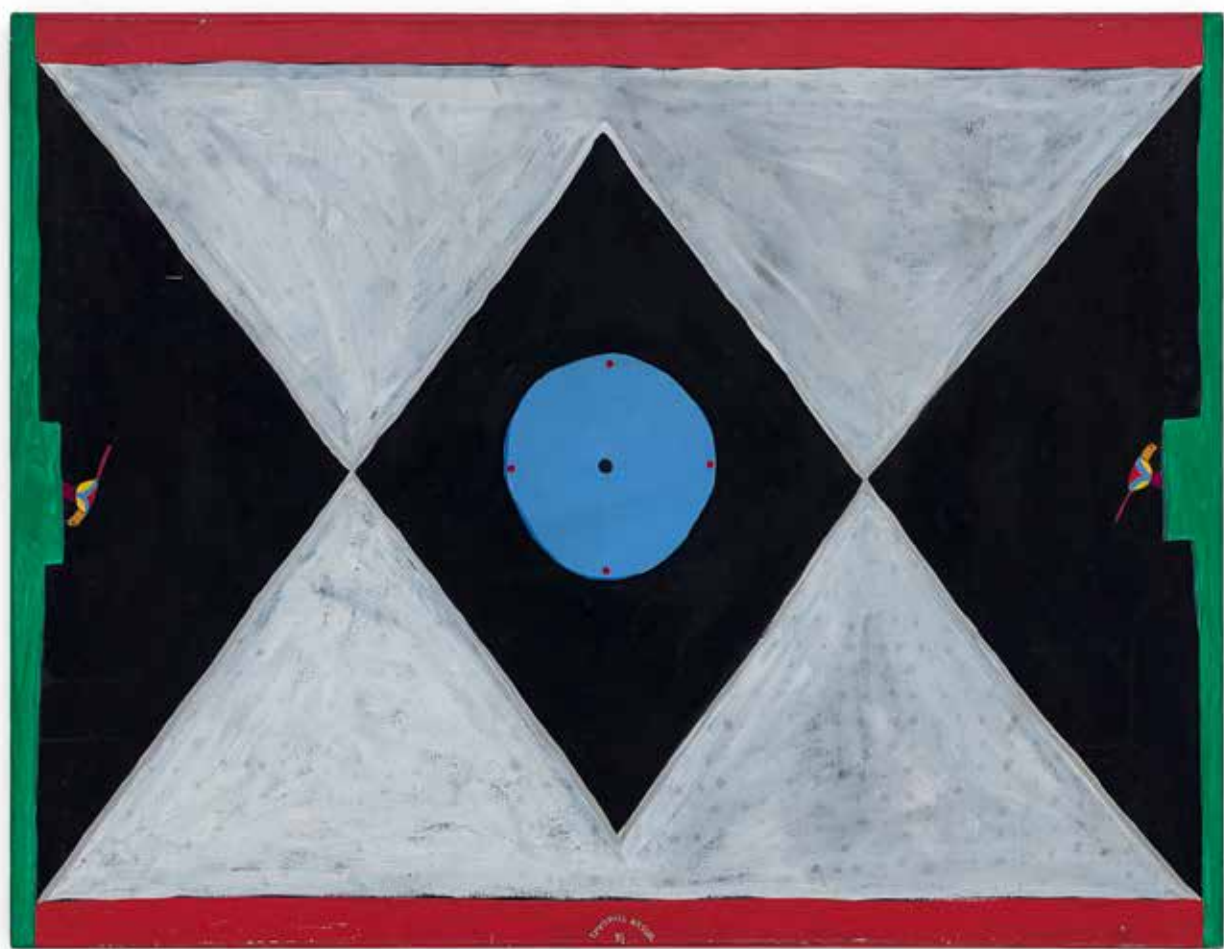
ESTRELA, 2003
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM

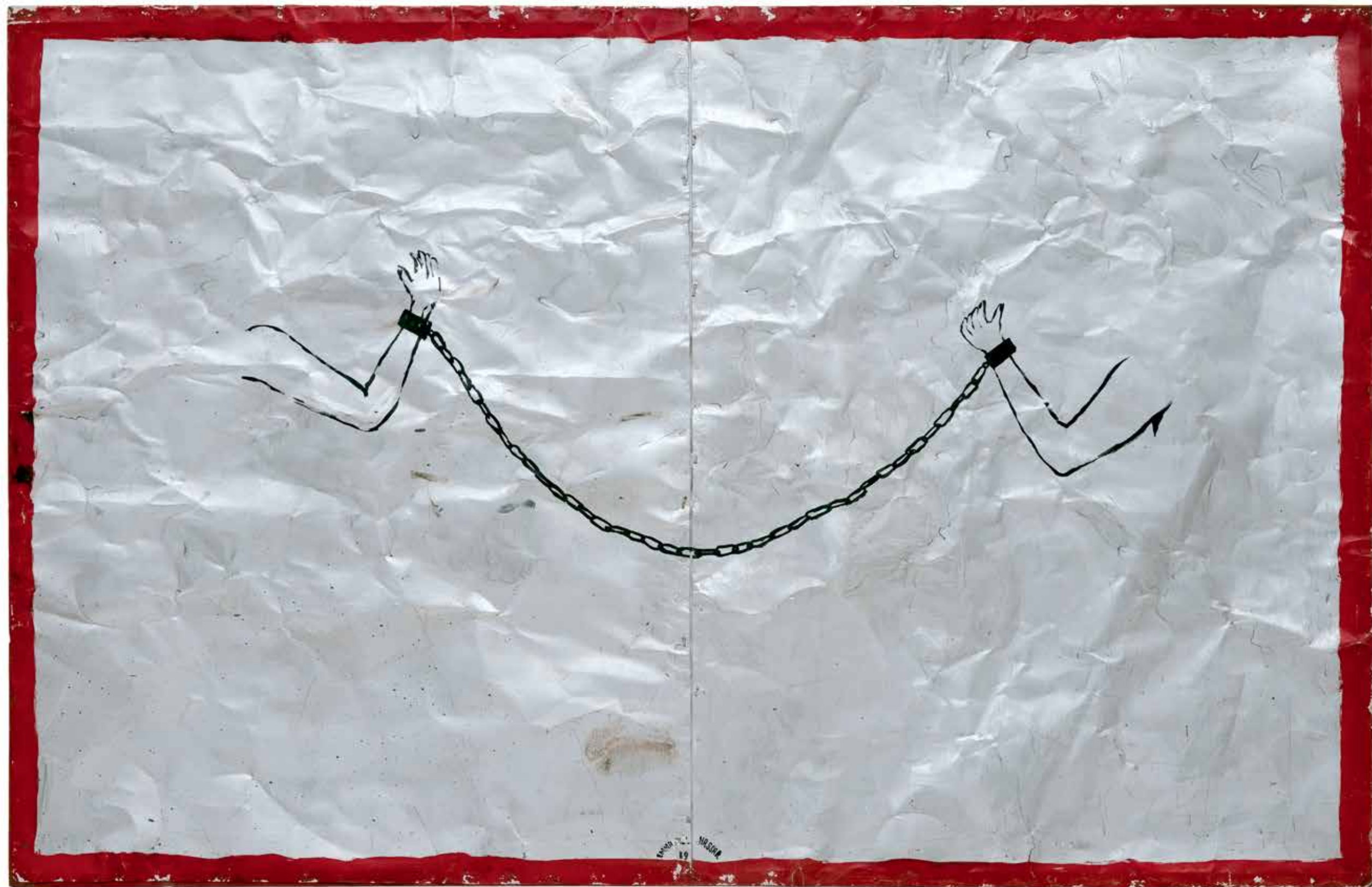


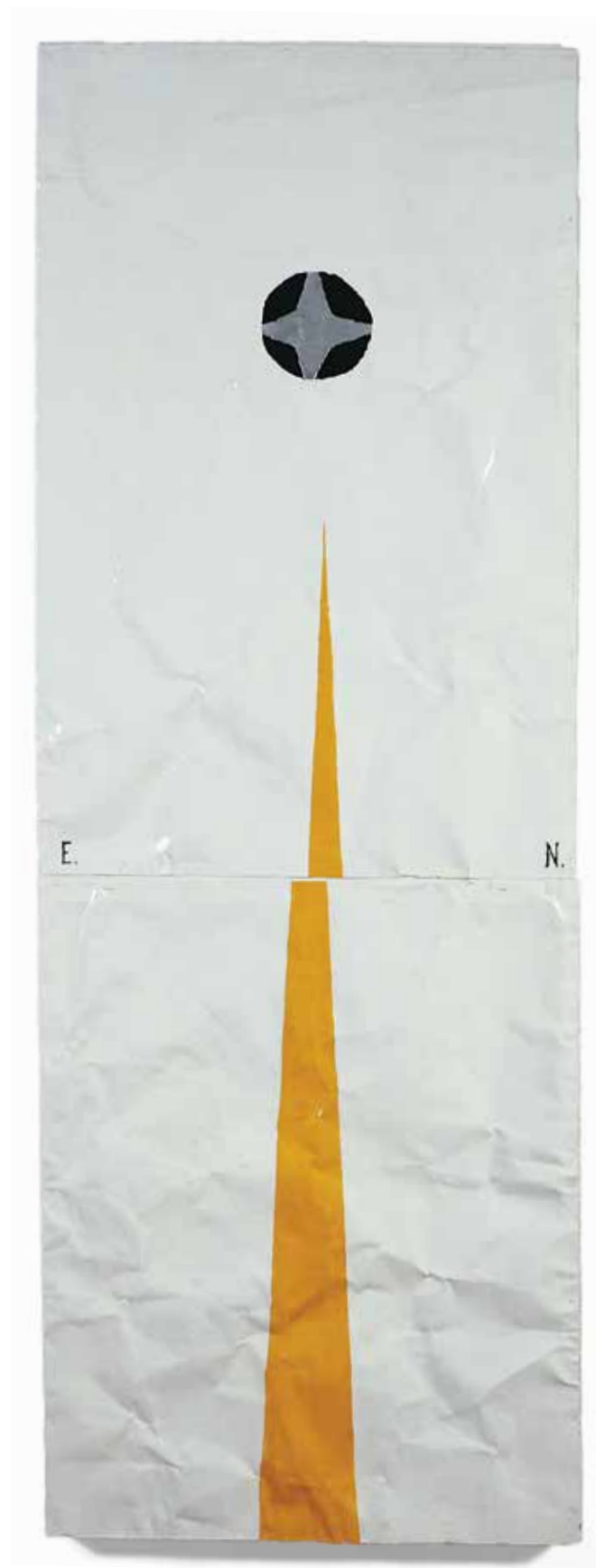
CHAPA 38, 2005
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 180 × 130 CM











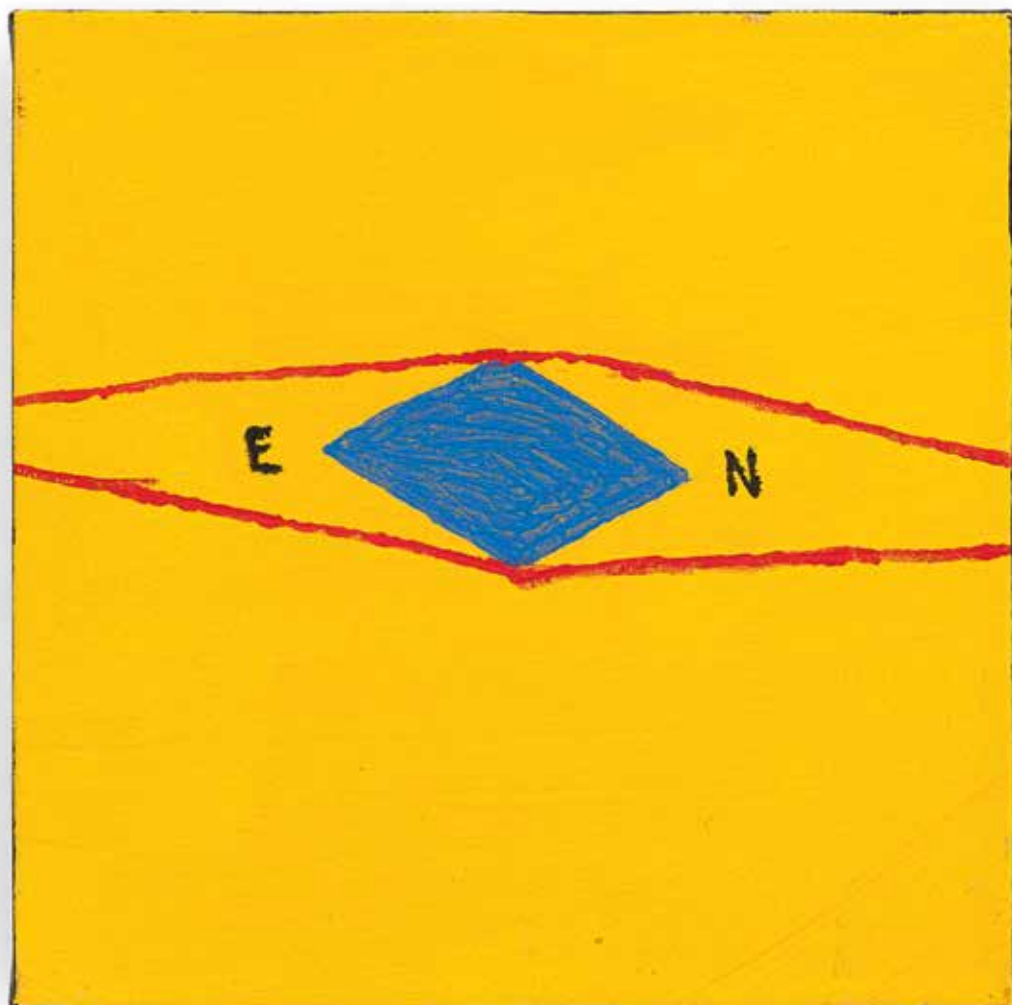




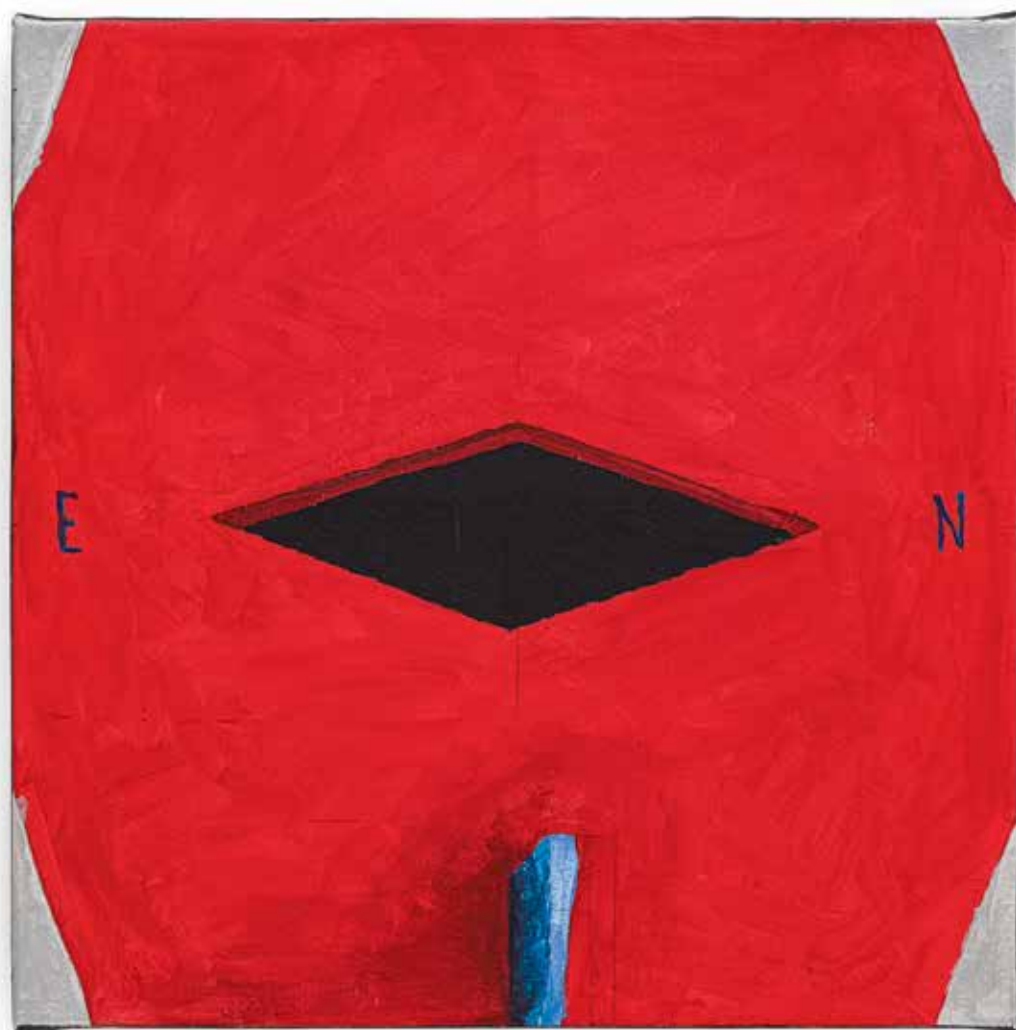








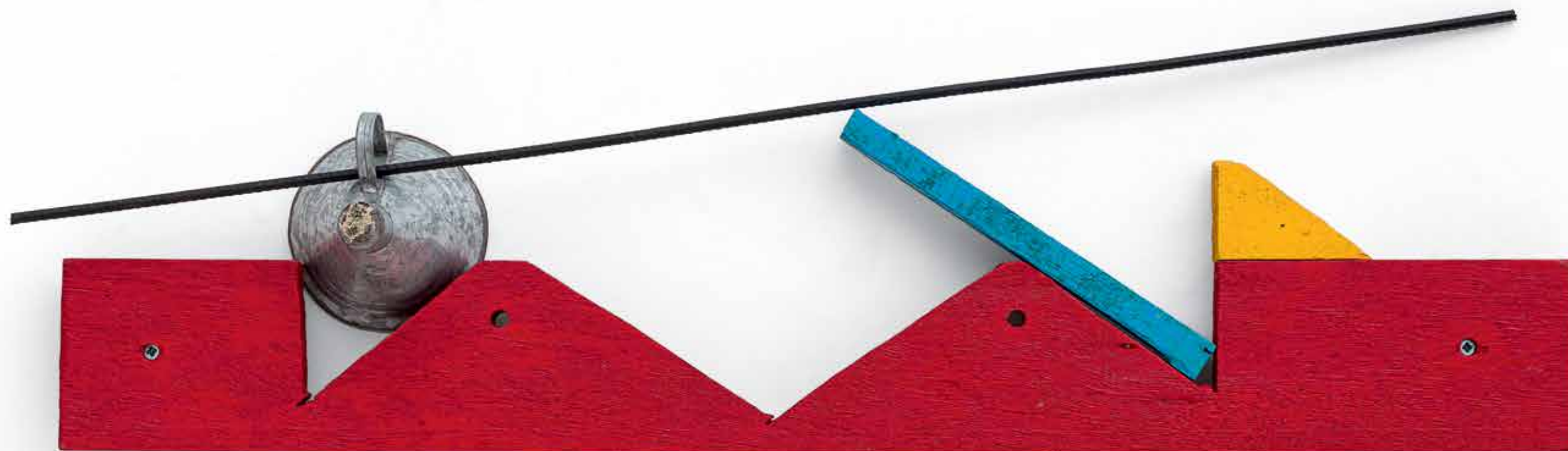




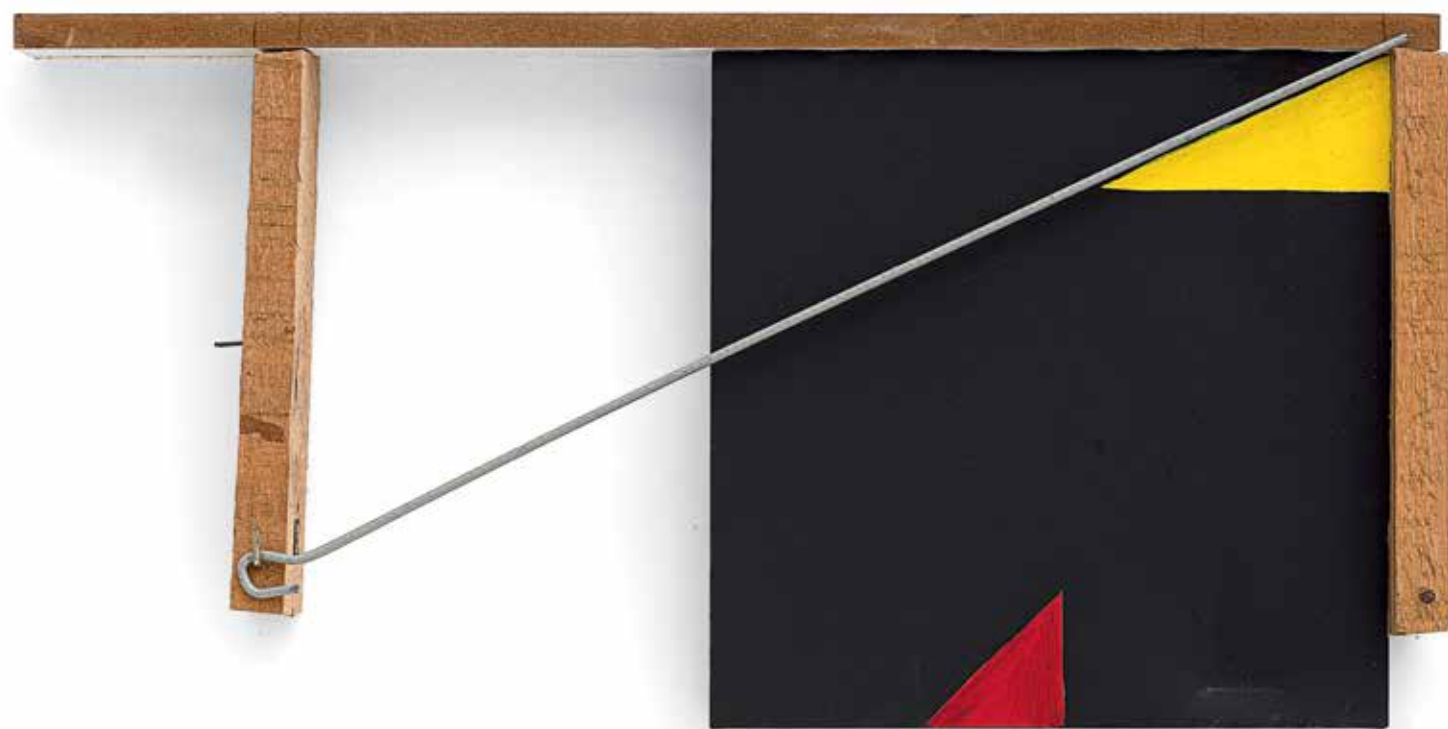
ABERTURA, 2018
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 50 x 50 CM



CHAPA 48, 2005
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 180 x 130 CM



LAMPARINA, 2019
ESMALTE SOBRE MADEIRA, VARETAS DE AÇO PINTADO E LAMPARINA DE ZINCO [ENAMEL ON WOOD, PAINTED STEEL RODS,
AND ZINC OIL LAMP], 19 x 69,8 x 12,5 CM

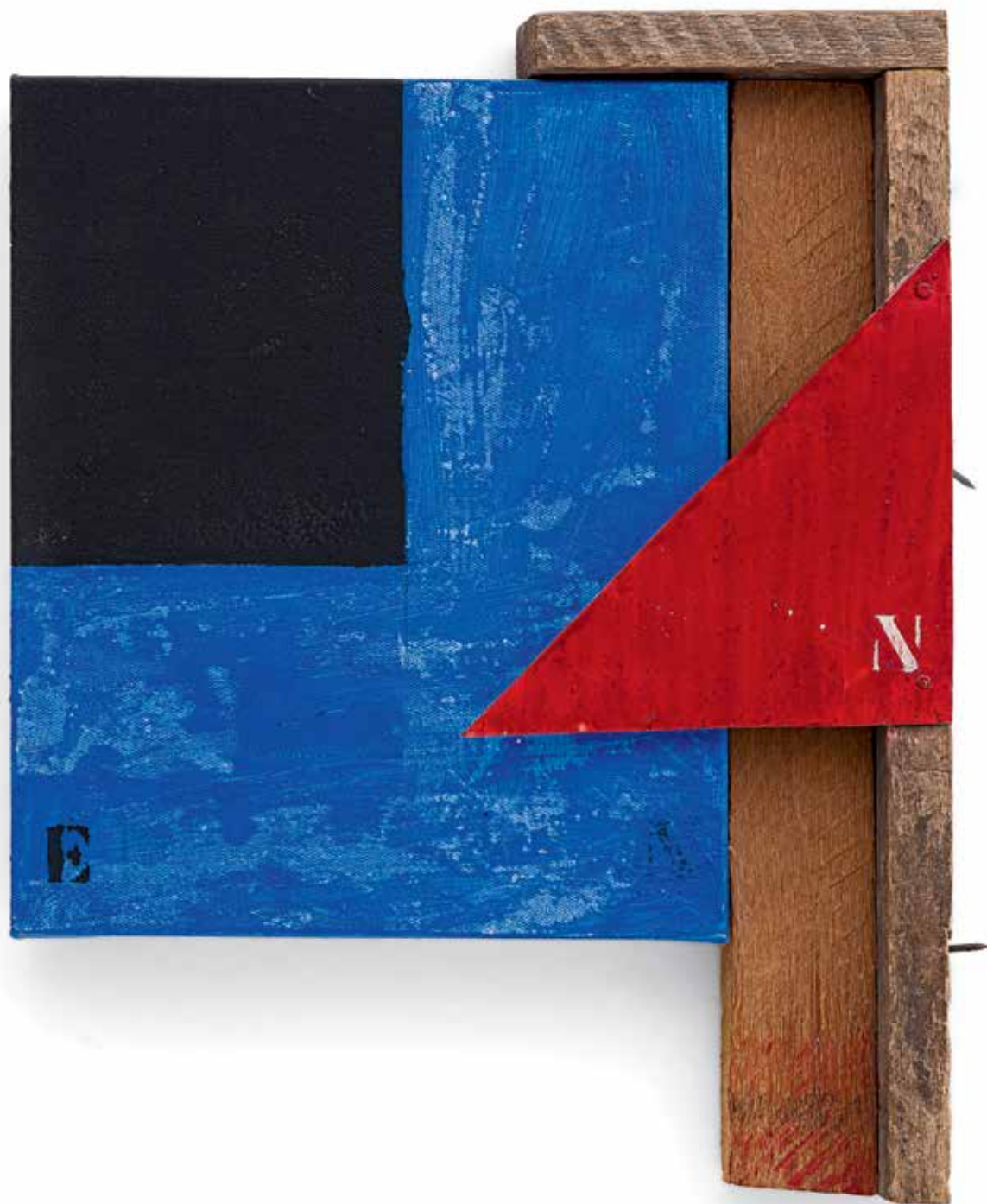


172 **PONTEIRO**, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 22 × 60 × 5 CM



TRIO, 2019
ACRÍLICA SOBRE TELA, MADEIRA E TELA DE AÇO [ACRYLIC ON CANVAS, WOOD AND STEEL MESH], 53 × 31 × 20 CM







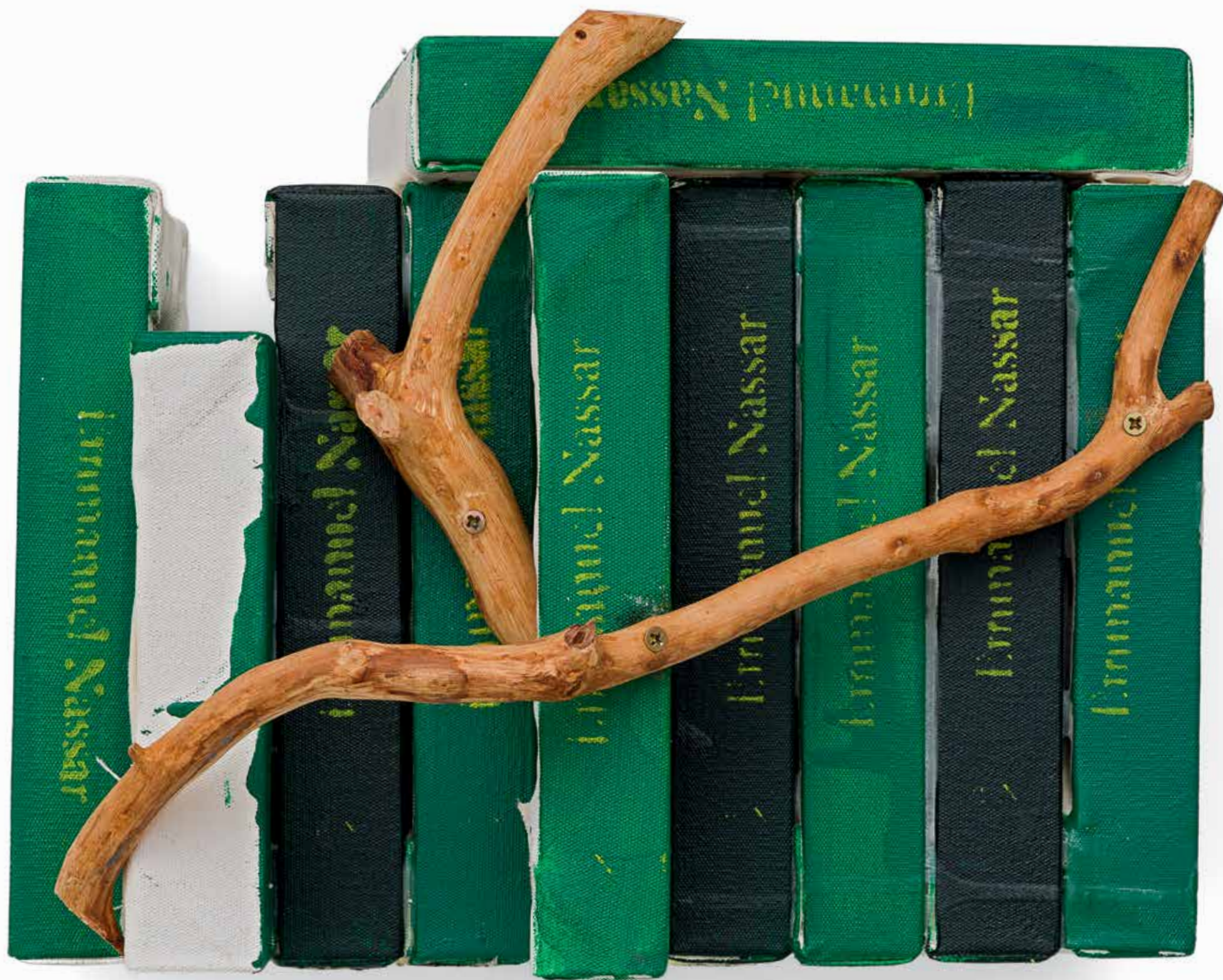


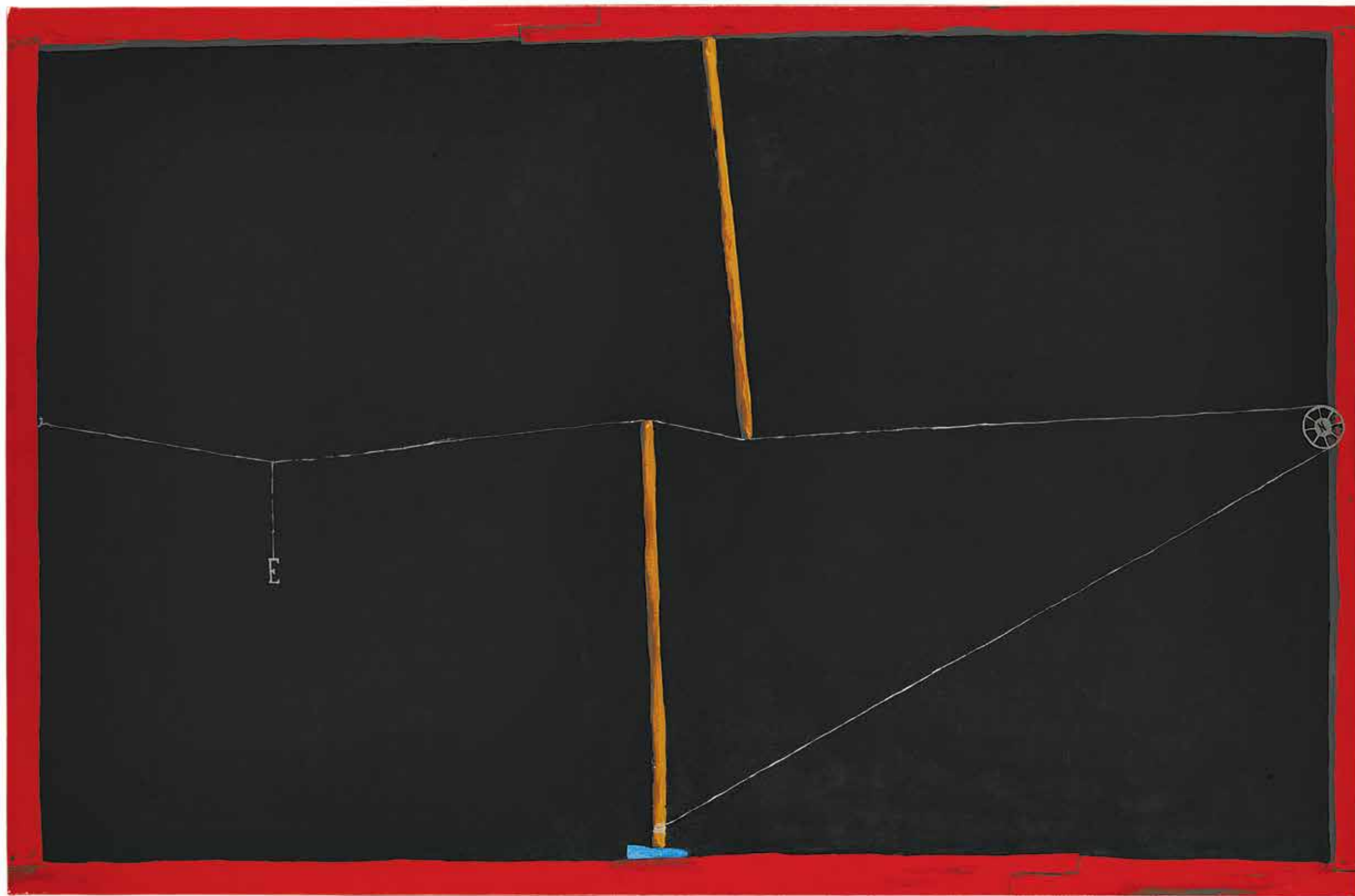






QUEBRA GALHO, 2021
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM







192 **PAX**, 2022
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM

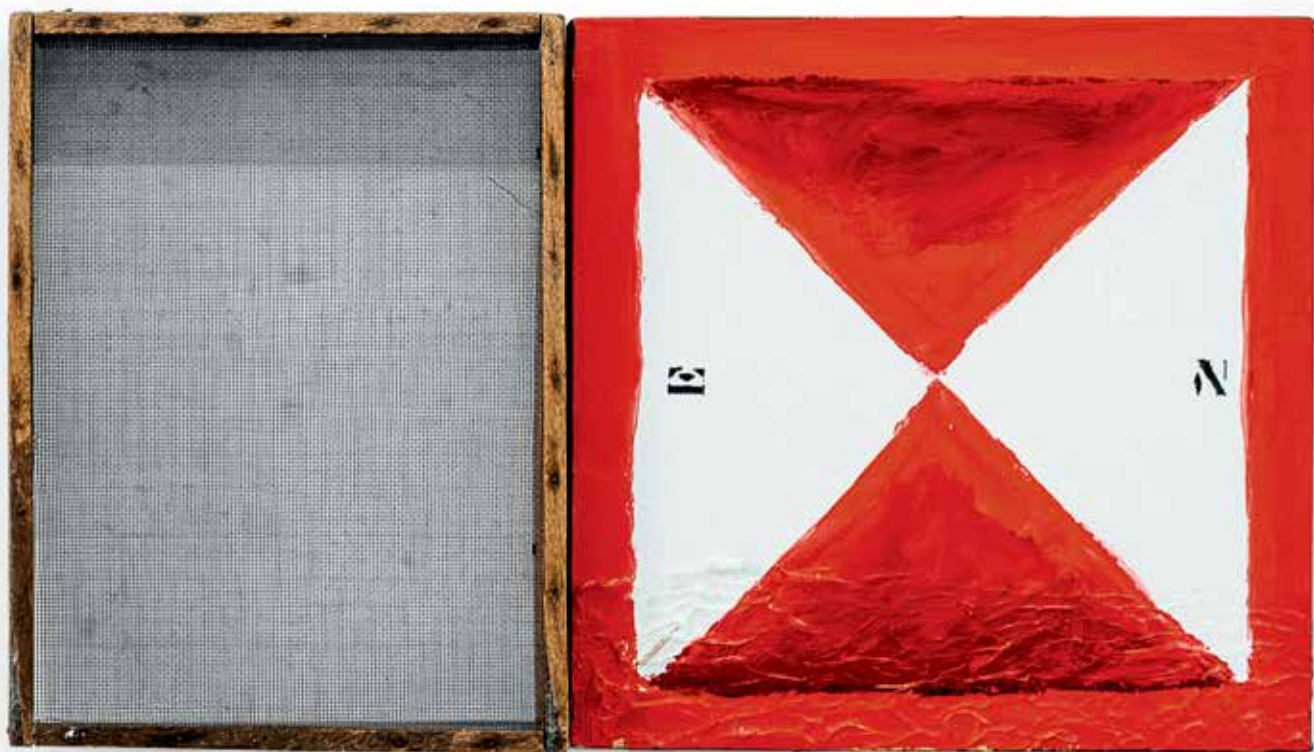


SELFIE, 2021
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM





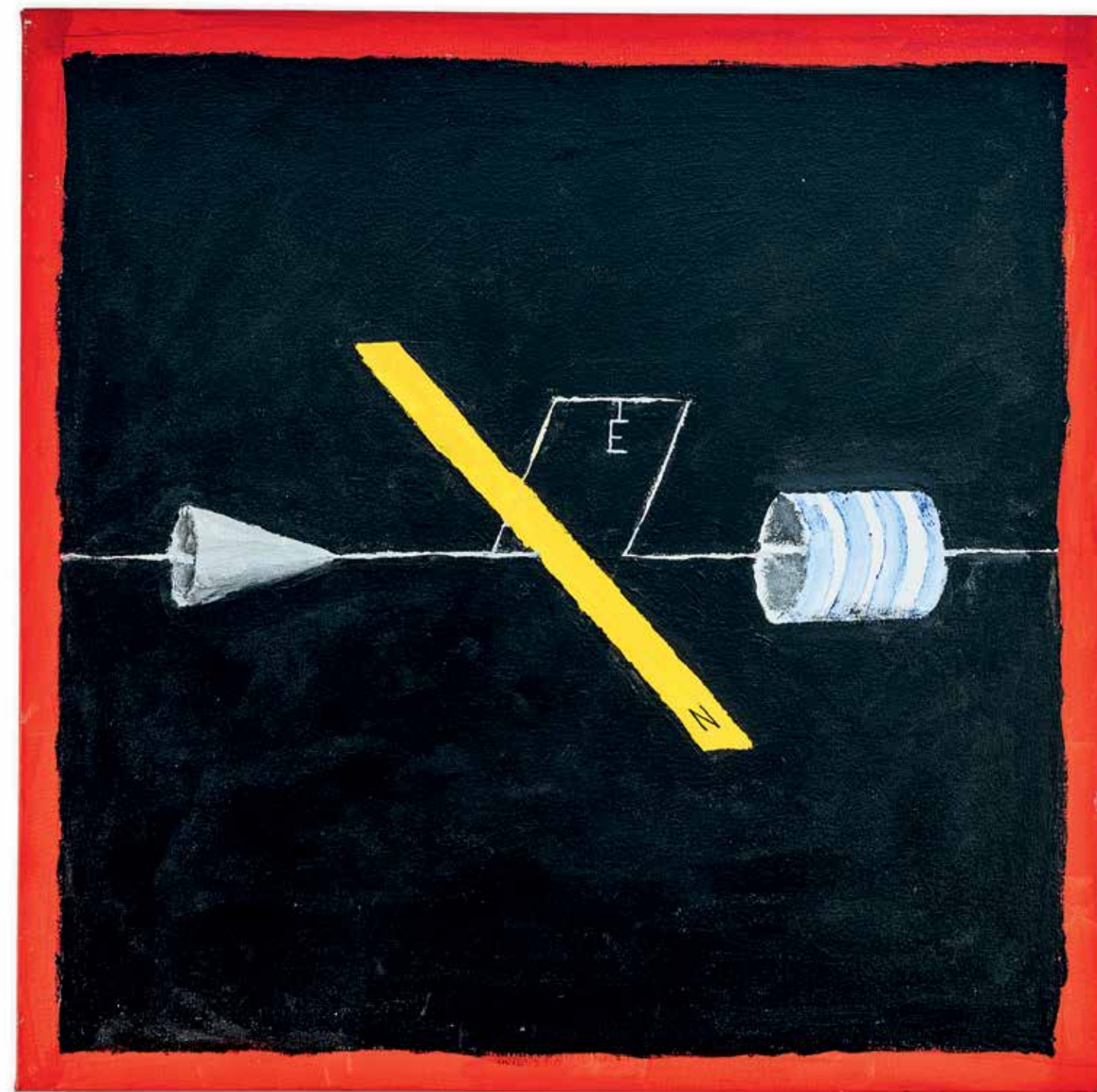
TORRES, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 x 140 CM





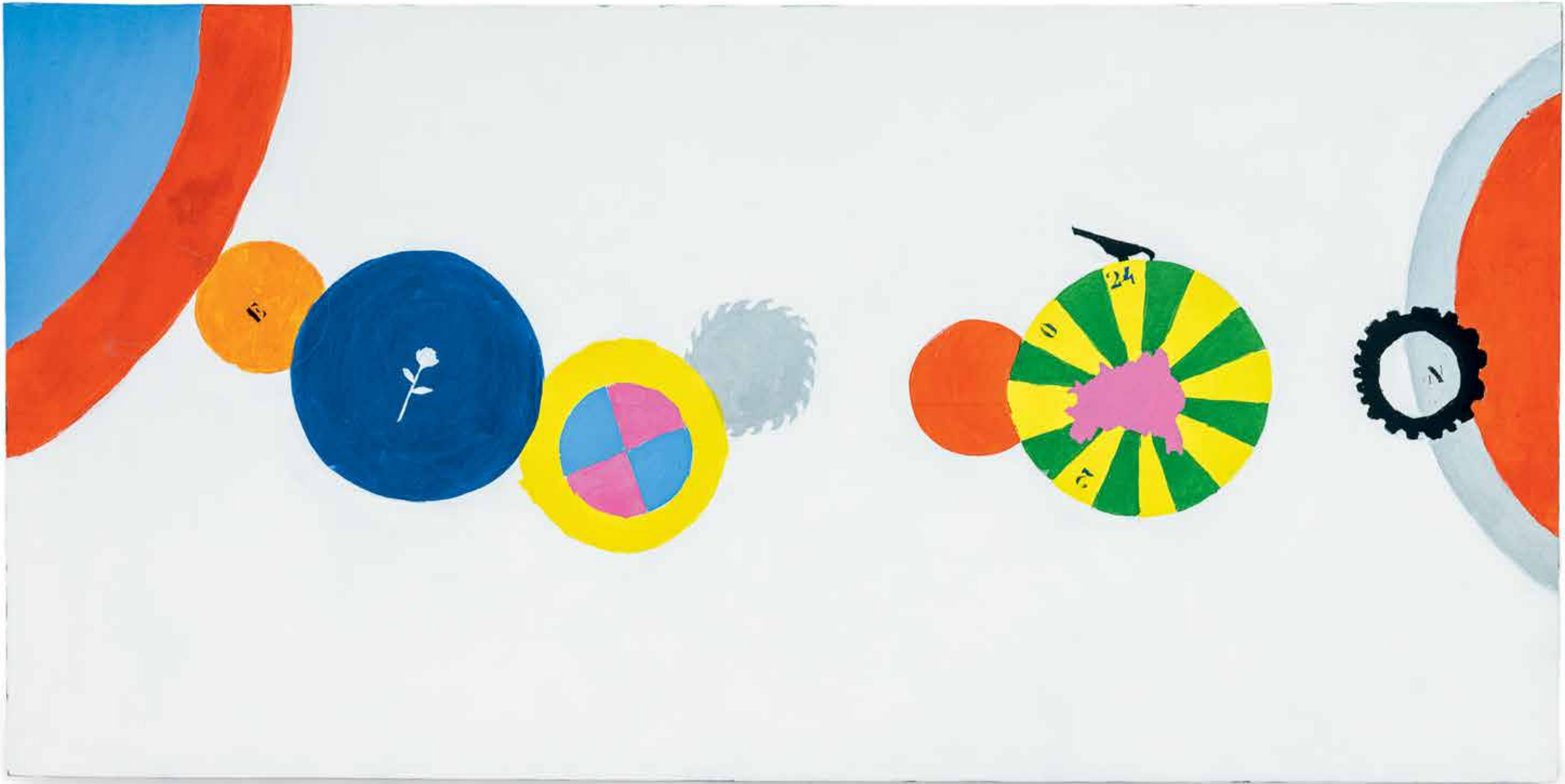


SEM TÍTULO2, 2023
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 40 x 40 CM



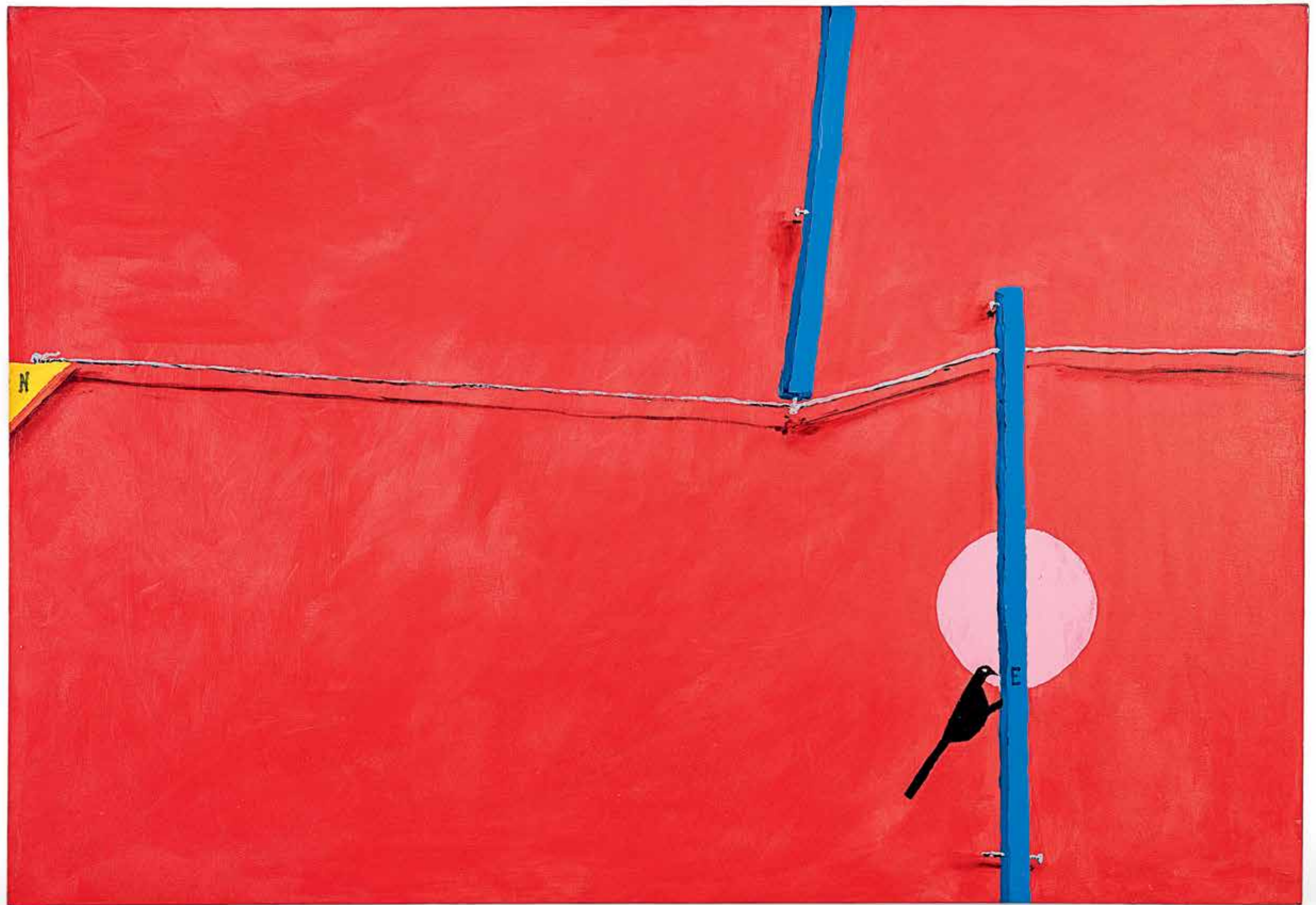
SATÉLITE, 2022
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 x 90 CM



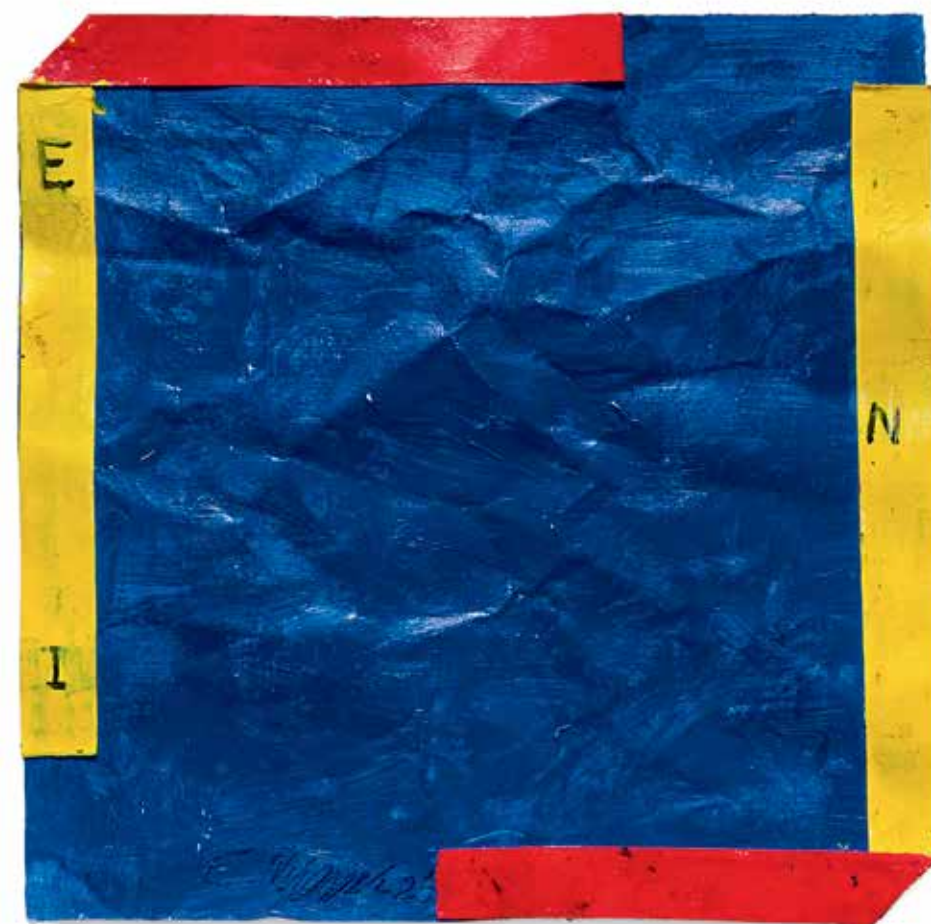




MORANDI NASSAR, 2021
ESMALTE E METAL COLADO SOBRE MADEIRA, MADEIRA, GARRAFAS DE VIDRO, COPO-MEDIDOR METÁLICO E LAMPARINA DE ZINCO
[ENAMEL AND METAL GLUED TO WOOD, WOOD, GLASS BOTTLES, METAL MEASURING CUP AND ZINC OIL LAMP], 45 x 66 x 11 CM



PASSARIN, 2014
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 x 130 CM







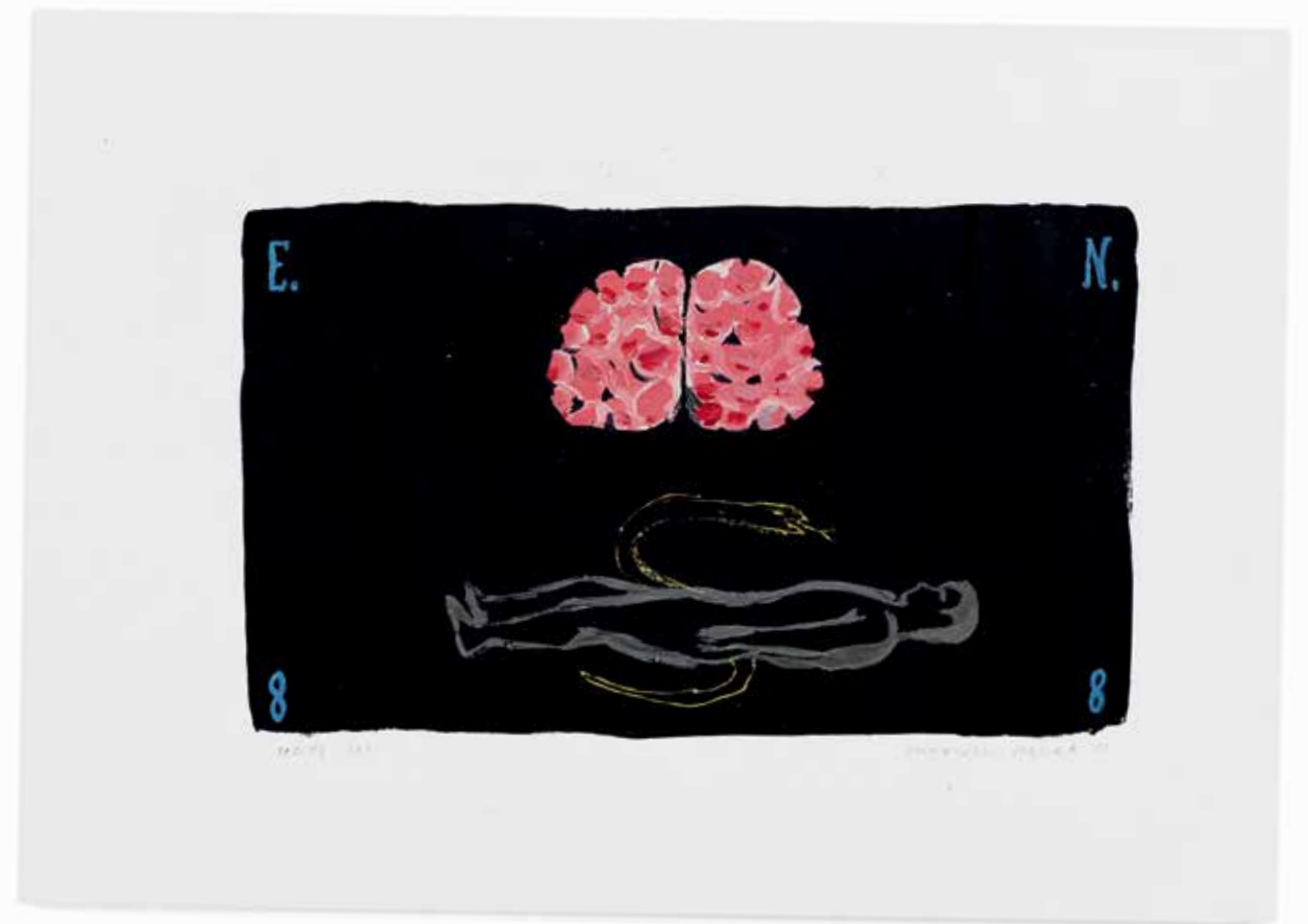
TAPA BURACO, 2015
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 48 × 68 CM

PÊNDULO, 2015
MADEIRA E METAL [WOOD AND METAL], 48 × 11 × 3,5 CM





218 **BANANAS**, 2020
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM



CABINE103, 1988
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM





222 **NOVA ESTRELA, 2010**
ACRÍLICA E BORDADO SOBRE TECIDO [ACRYLIC AND EMBROIDERY ON FABRIC], 90 × 130 CM



LIBERDADE E AMIZADE, 2011
ACRÍLICA E BORDADO SOBRE TECIDO [ACRYLIC AND EMBROIDERY ON FABRIC], 90 × 130 CM



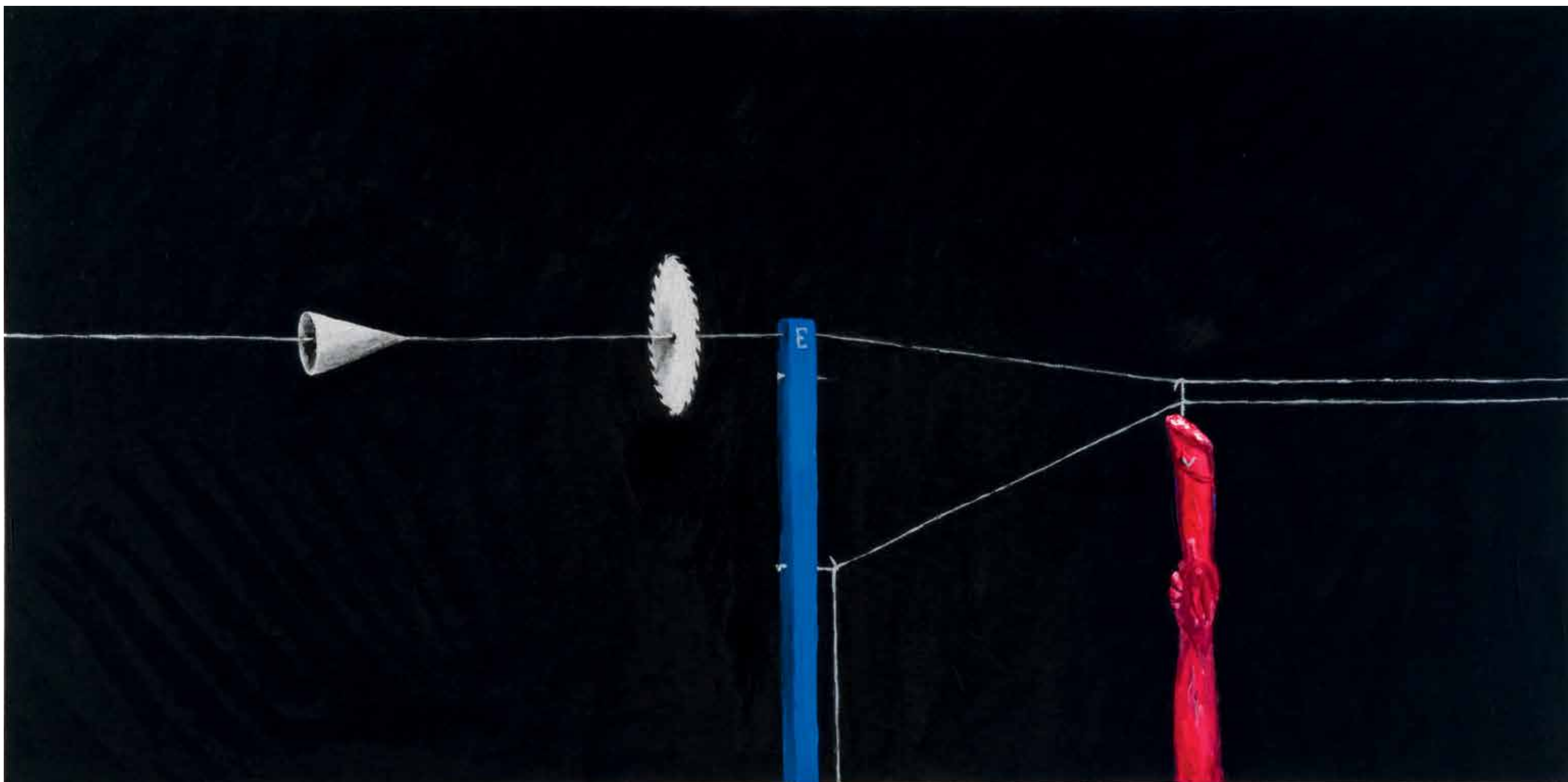
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2011
BORDADO SOBRE TECIDO [EMBROIDERY ON FABRIC], 52 x 73 CM



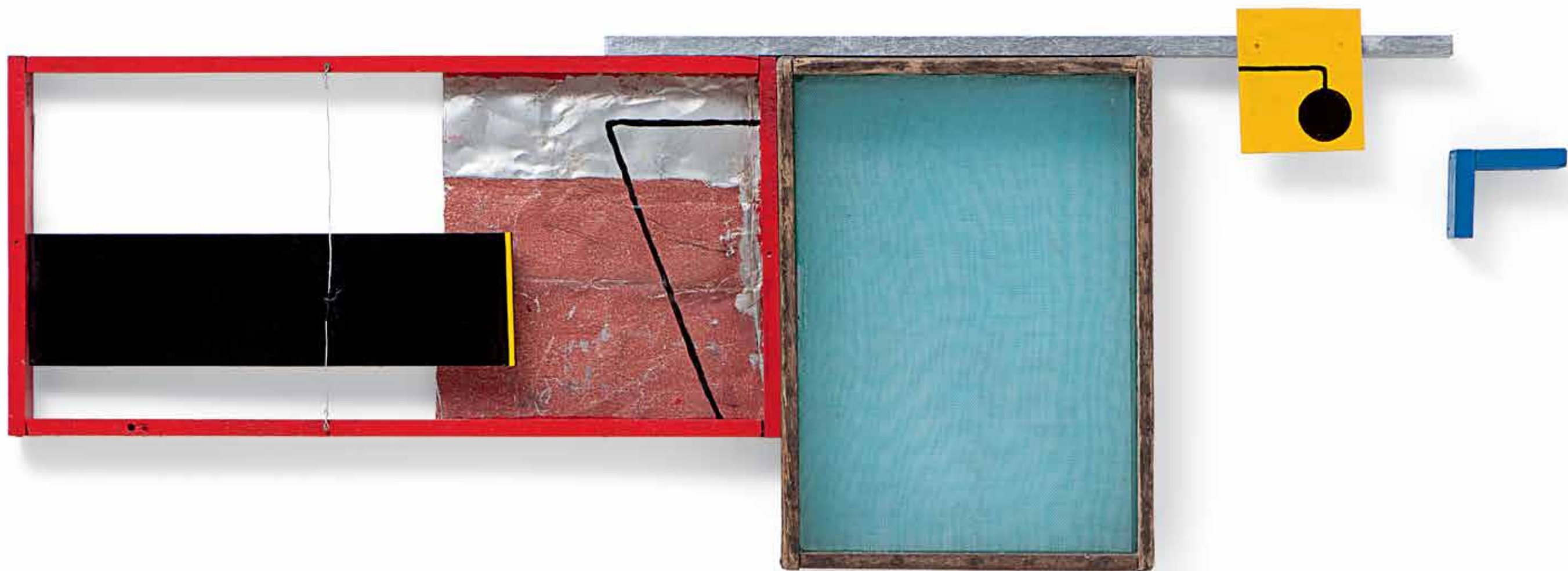
LIBERDADE E AMIZADE 1, 2021
BORDADO SOBRE TECIDO [EMBROIDERY ON FABRIC], 50 x 70 CM



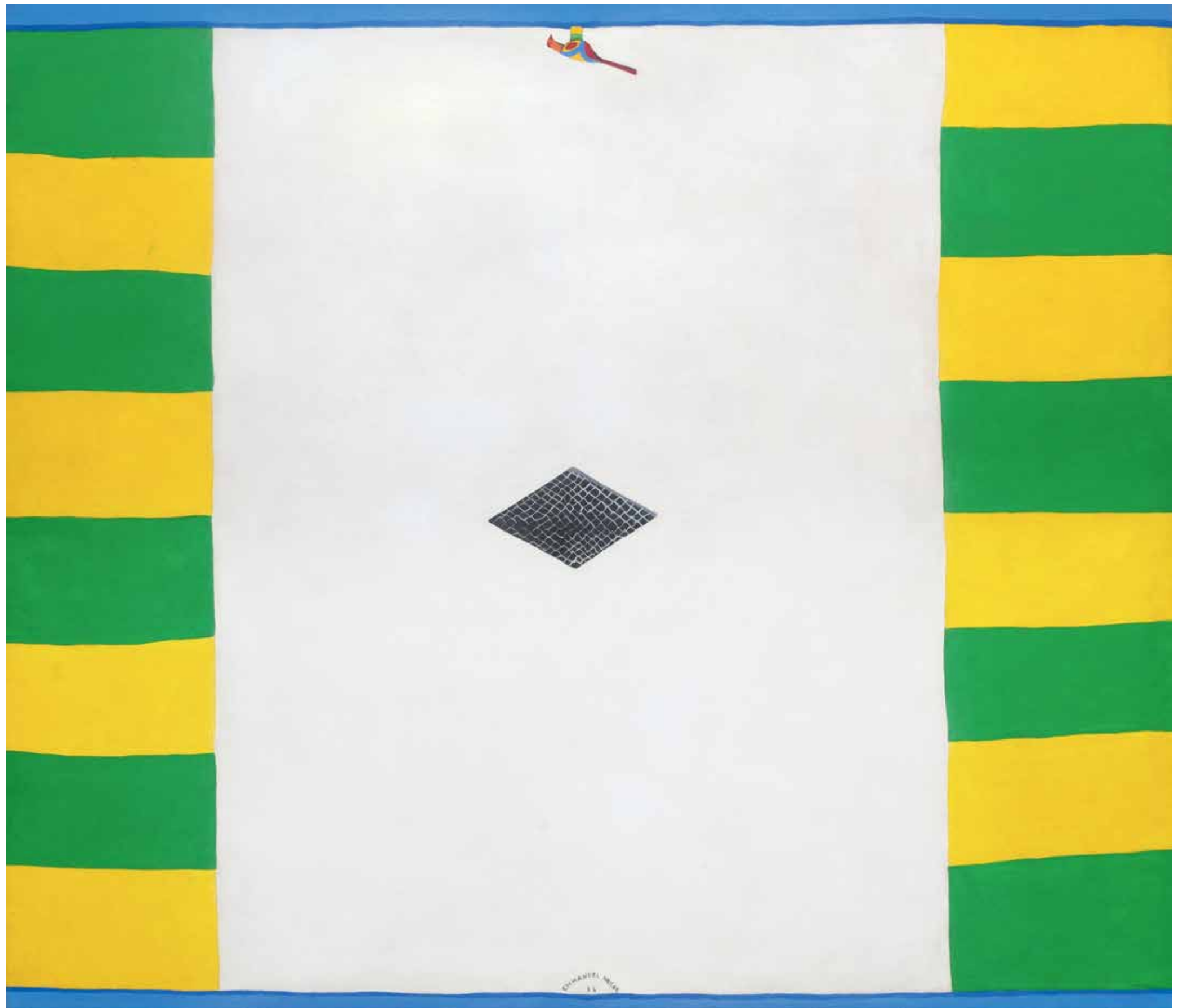








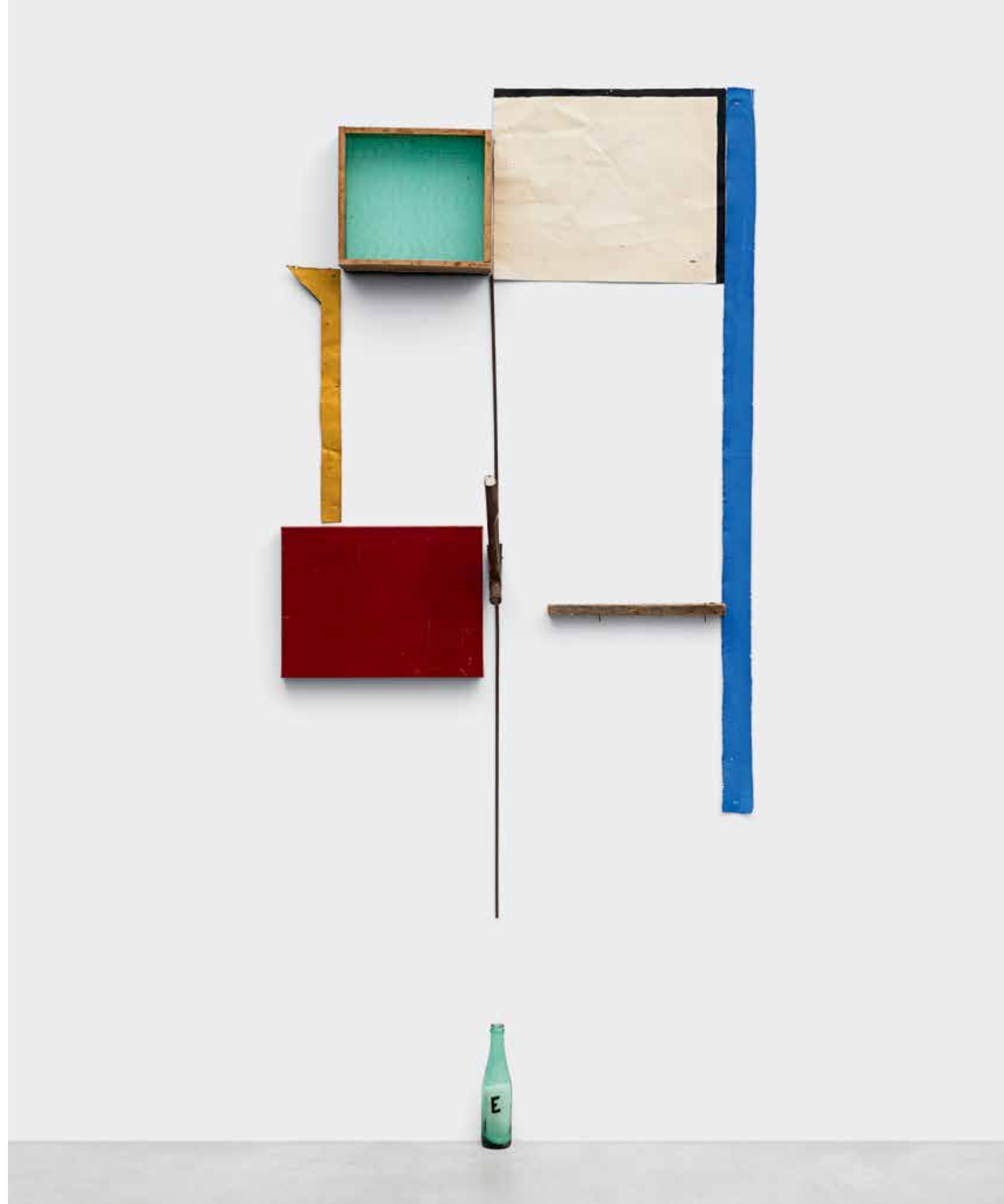






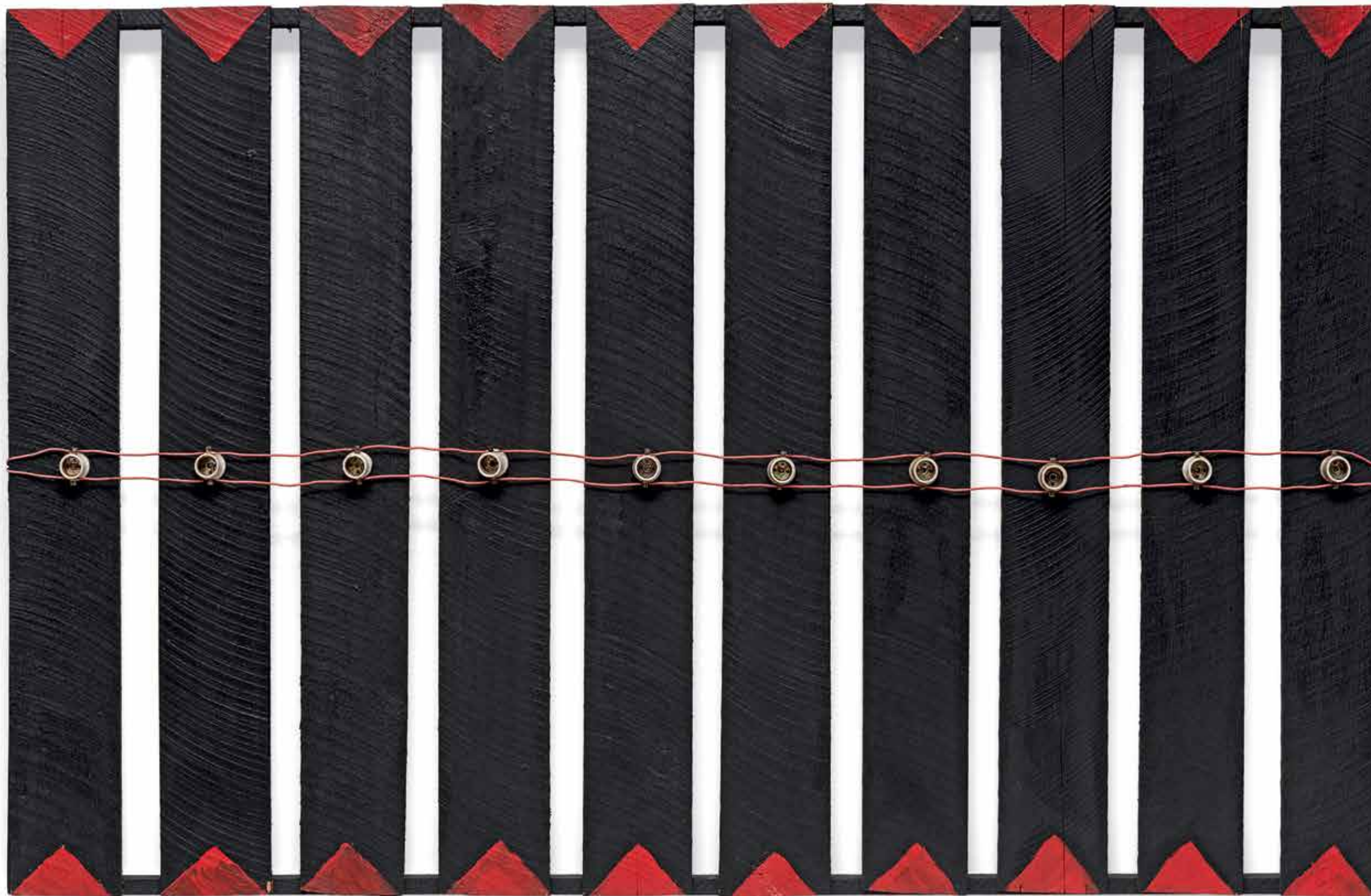
GÁS, 1997
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM

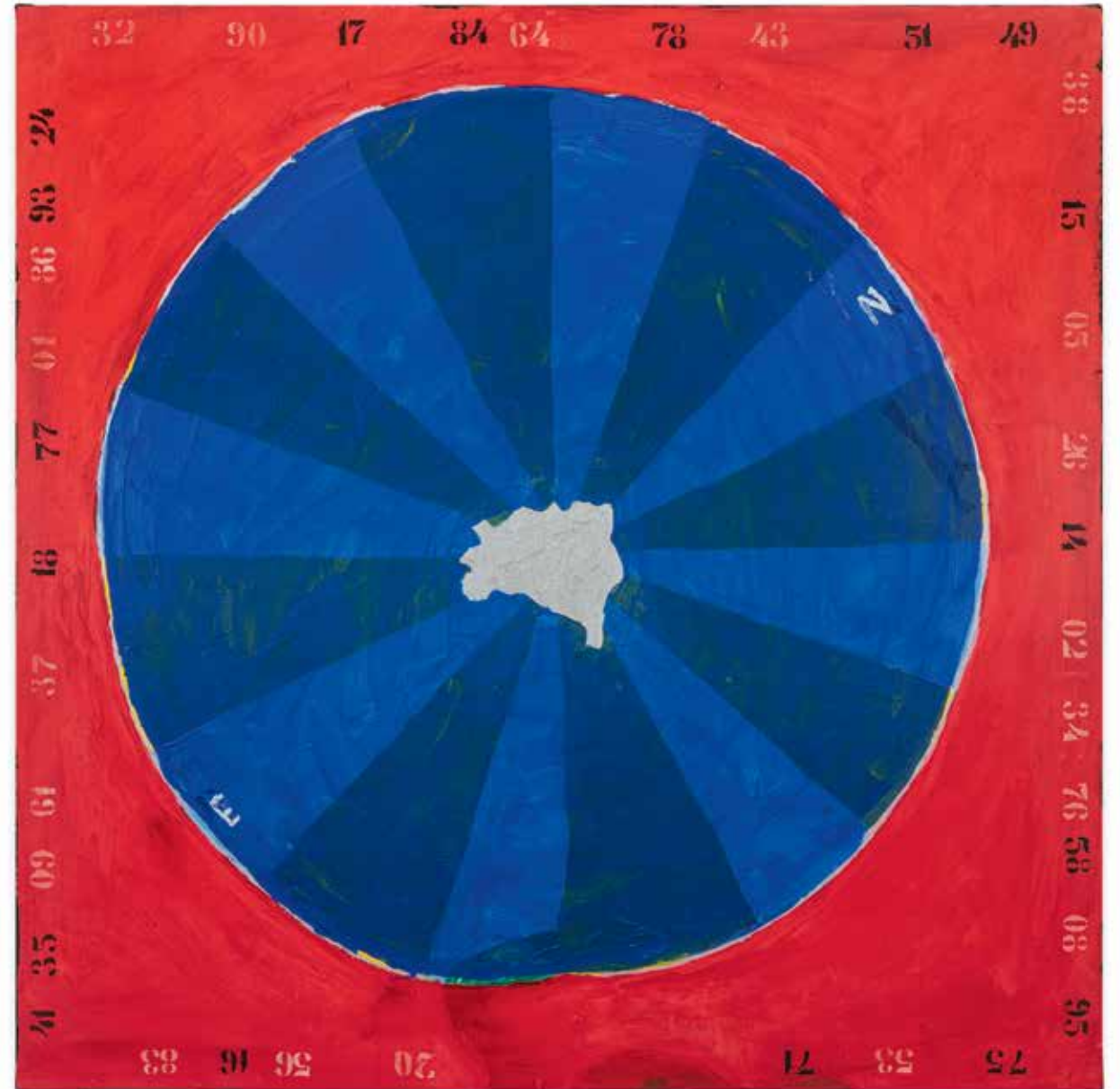
TRAPIOCA111, 2017
ESMALTE SOBRE TELA, MADEIRA, PENEIRA, GARRAFA DE VIDRO E SAL GROSSO
[ENAMEL ON CANVAS, WOOD, SIEVE, GLASS BOTTLE AND COARSE SALT], 210 × 98 × 10 CM

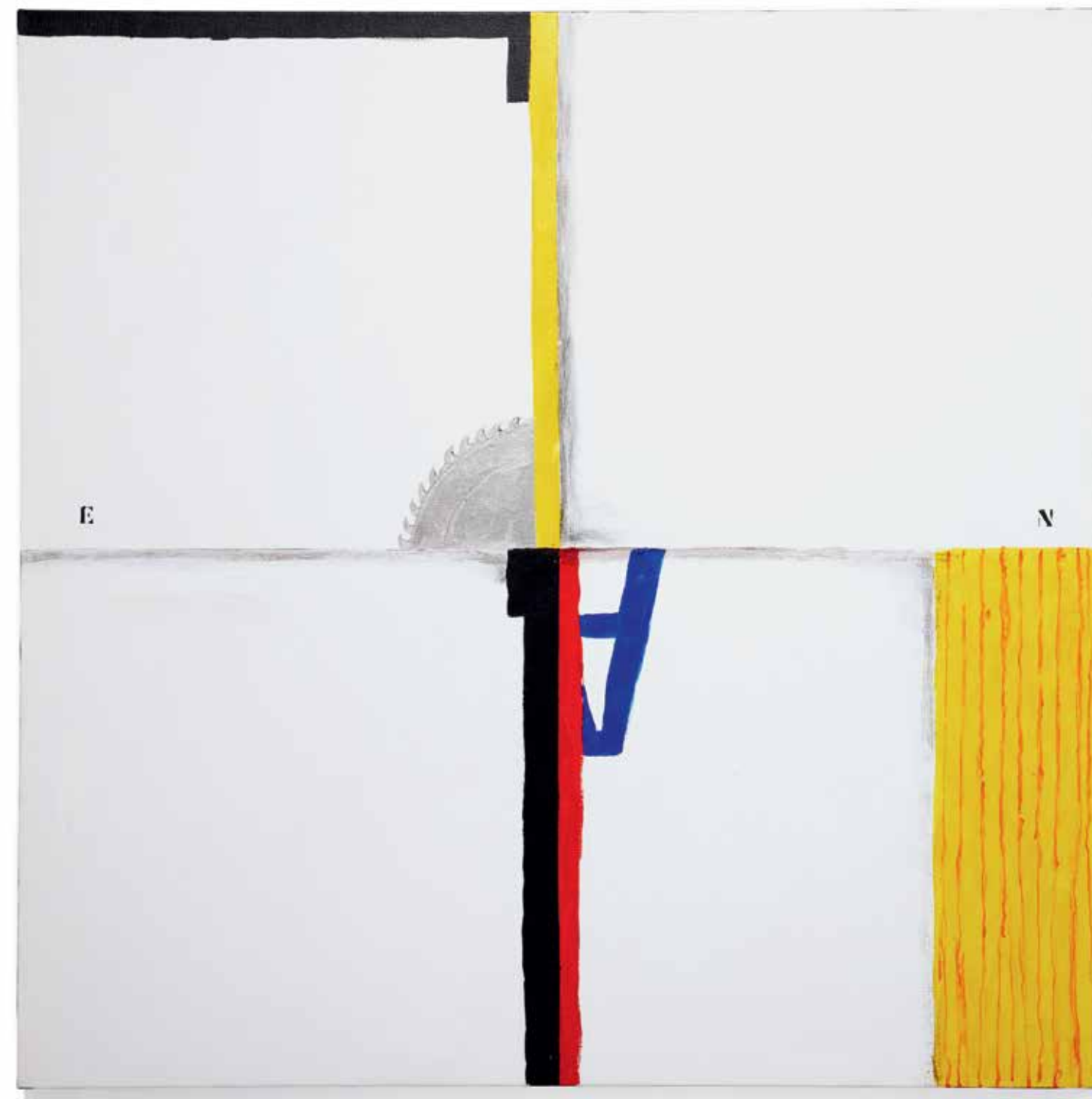




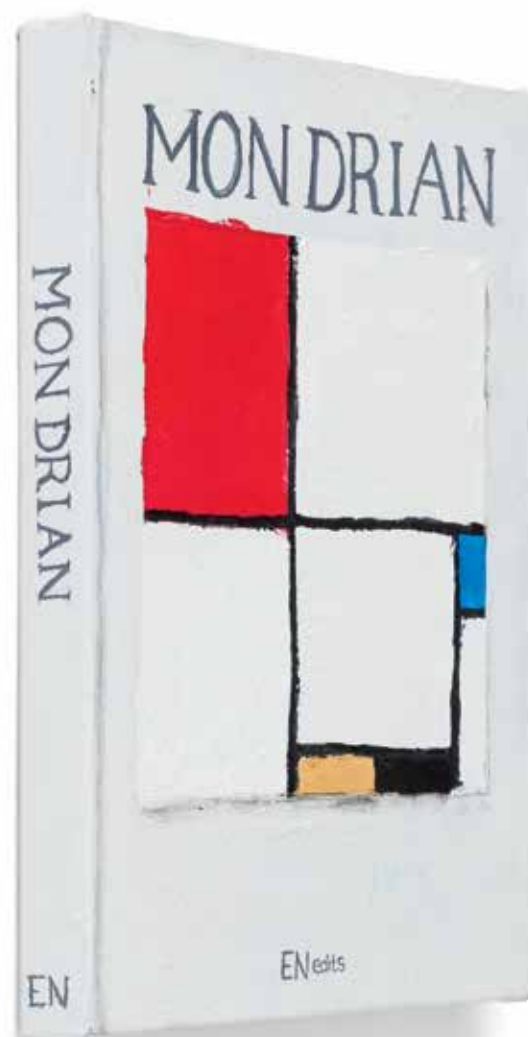
LUZ, 2015
ACRÍLICA SOBRE TECIDO, MADEIRA, FIAÇÃO ELÉTRICA E SOQUETES DE PORCELANA
[ACRYLIC ON FABRIC, WOOD, ELECTRICAL WIRING AND PORCELAIN SOCKETS], 150 x 200 CM





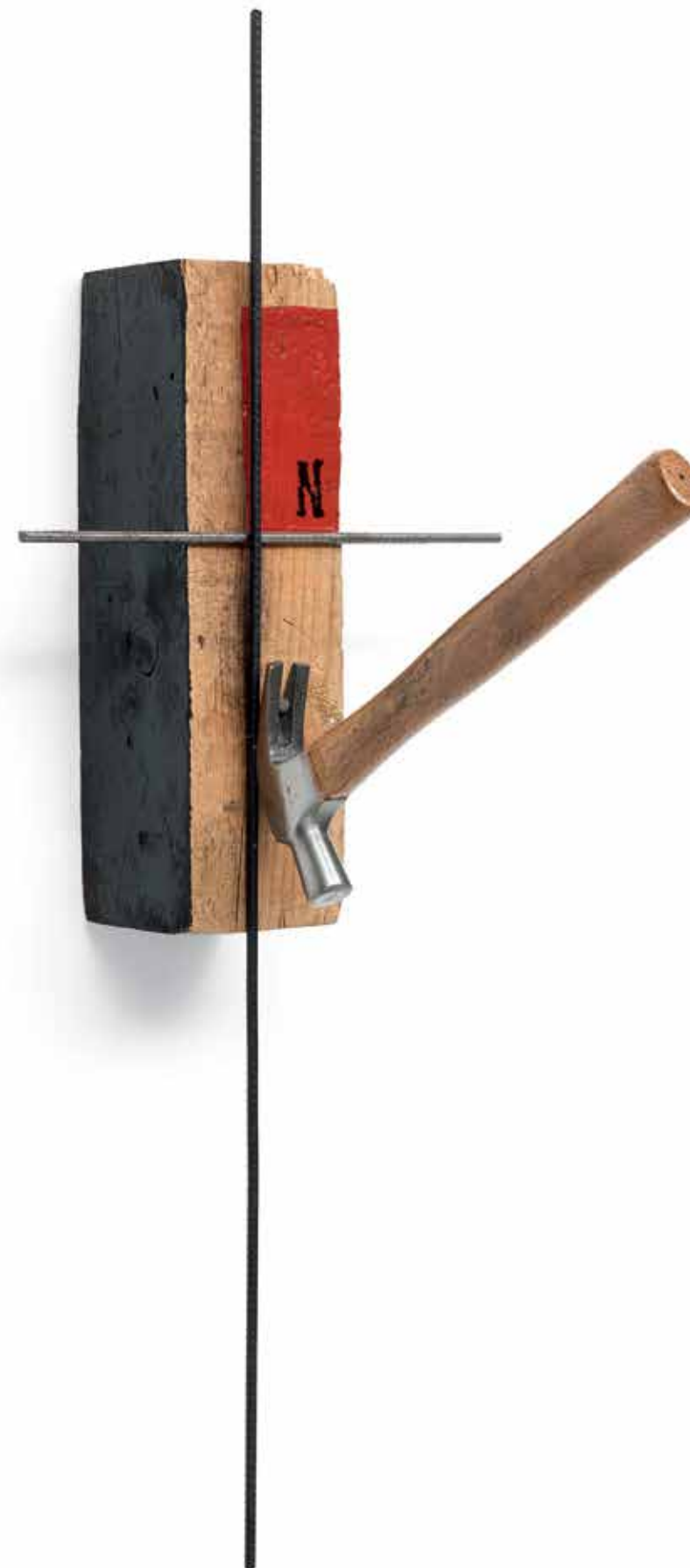


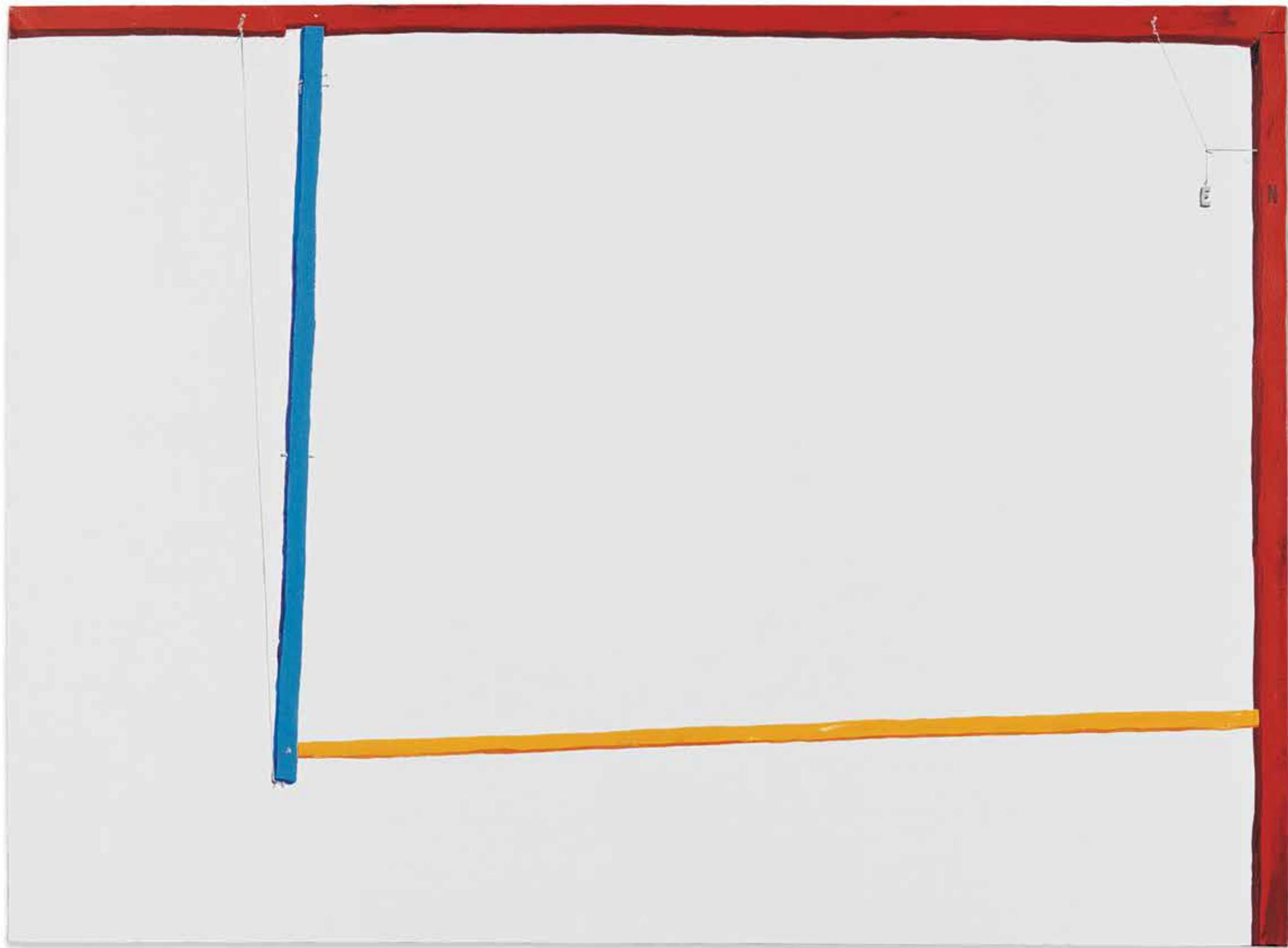




MONDRIANFAKEARTBOOKCOLLECTION, 2022
 ÓLEO E ACRÍLICA SOBRE TELA [OIL AND ACRYLIC ON CANVAS], 40 × 30 × 4 CM

ALINHAMENTO, 2018
 ESMALTE SOBRE MADEIRA, PREGO, VARETAS DE AÇO E MARTELO [ENAMEL ON WOOD, NAILS, STEEL RODS AND HAMMER], 60,1 × 26,9 × 35 CM









258 **LATA3**, 2015
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, ALUMÍNIO E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL, ALUMINUM AND WOOD], 53 × 40 × 4 CM

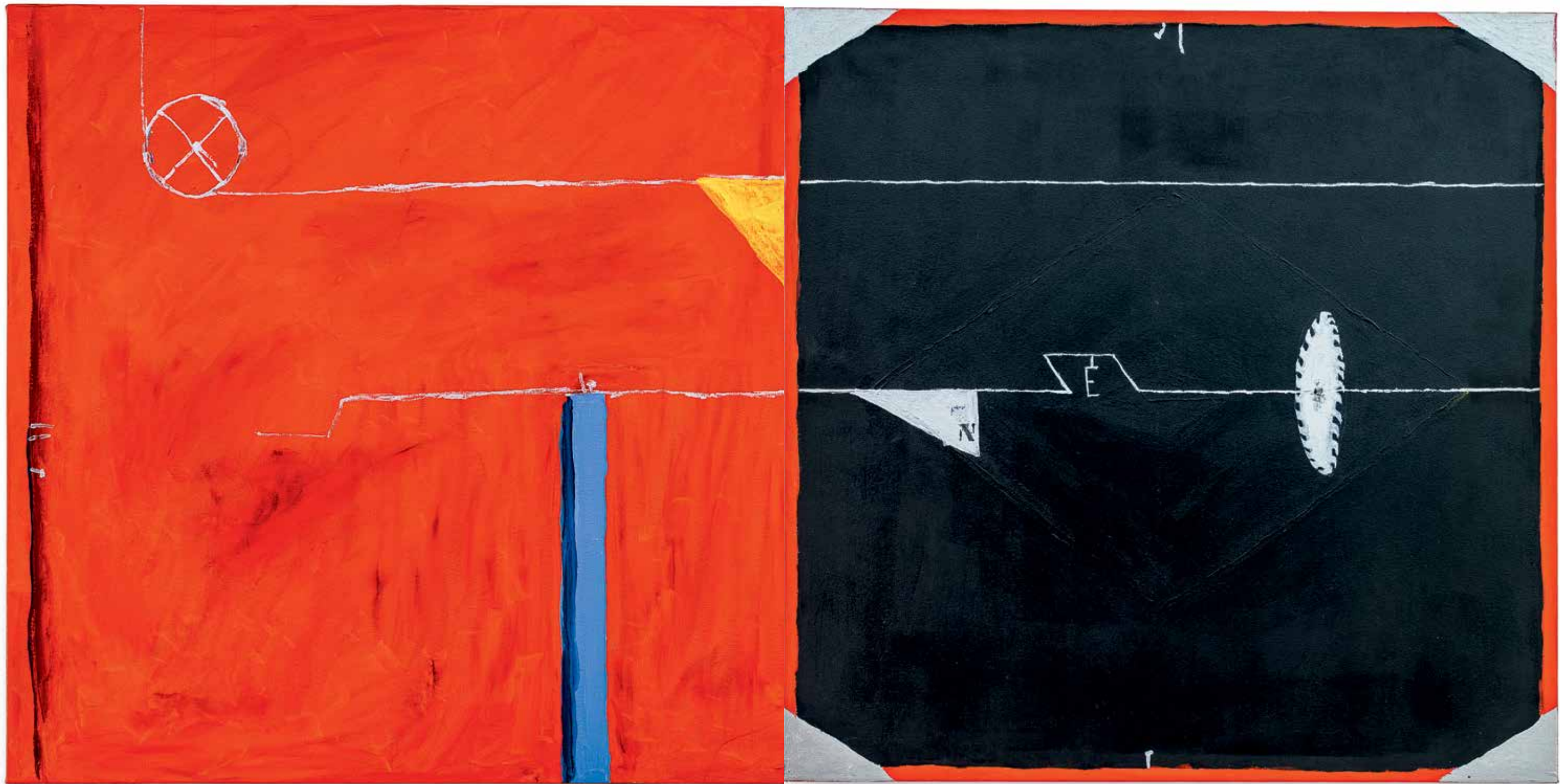


LATA1, 2015
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 53,5 × 42 × 7 CM















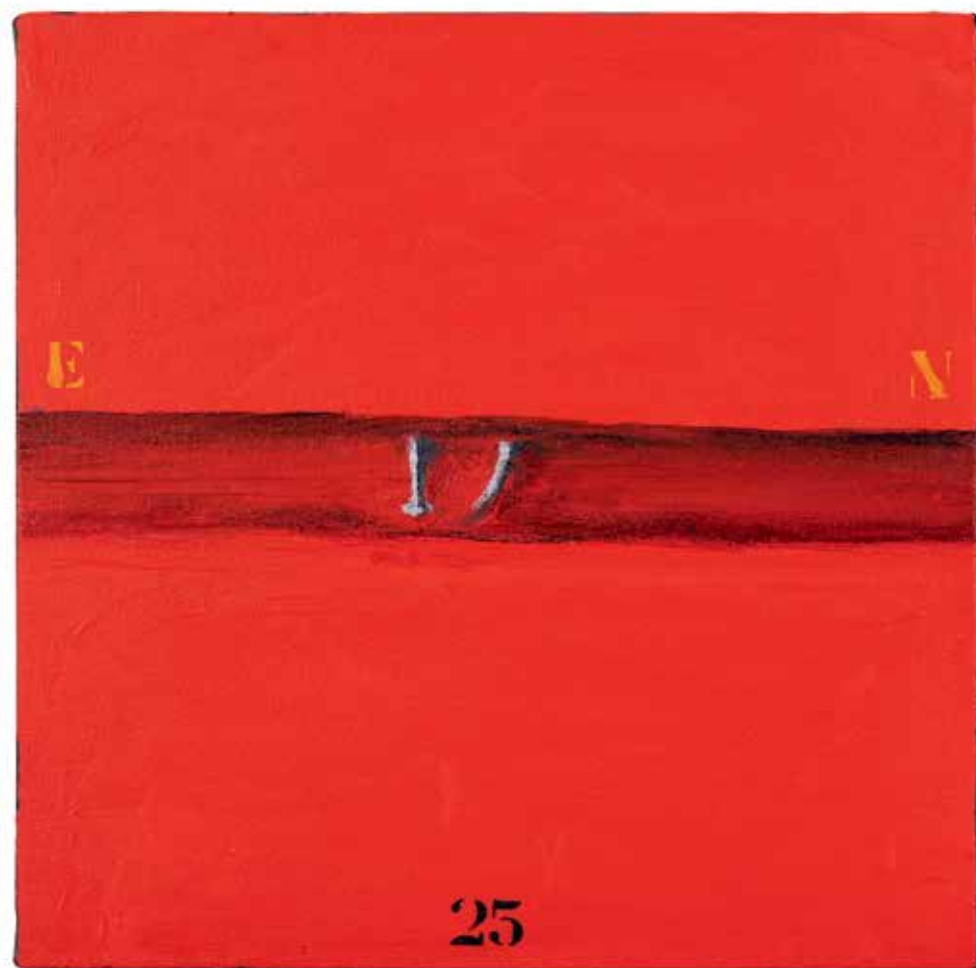


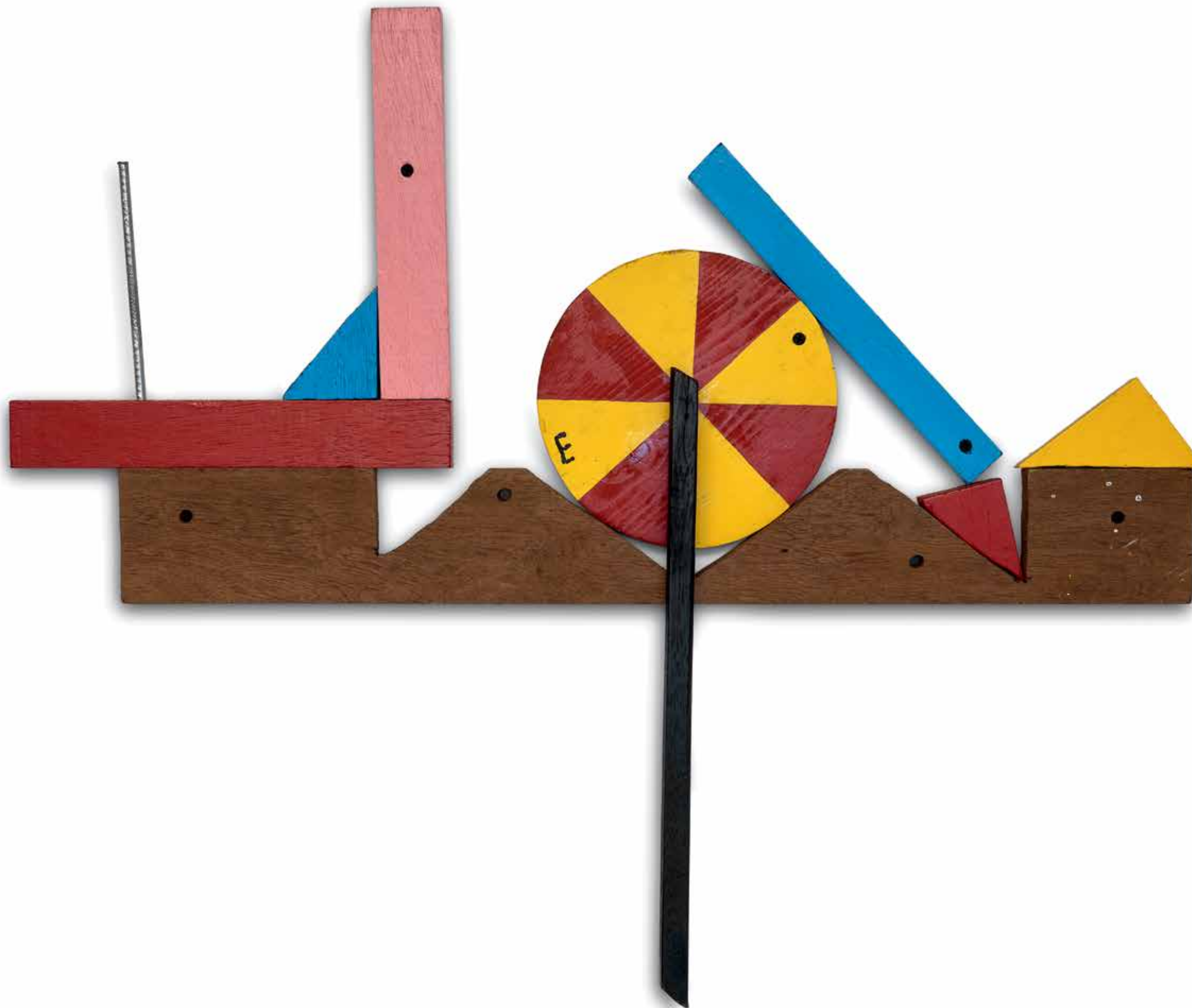


276 **B003, 2019**
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM



FIAT LUX, 2024
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 24,5 × 24,5 × 2 CM







282 **ENGRENAGEM**, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 x 90 CM



TABULEIRO, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 x 90 CM



284 **ESTEIO**, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM

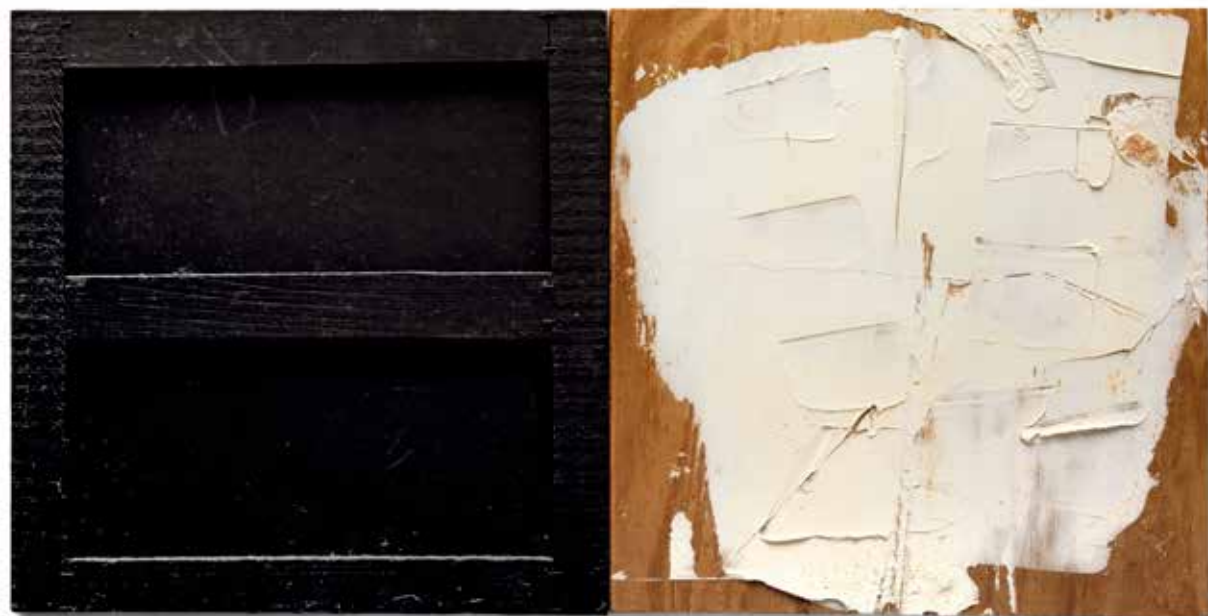


TRAPASS, 2014
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 55 × 48 × 4 CM





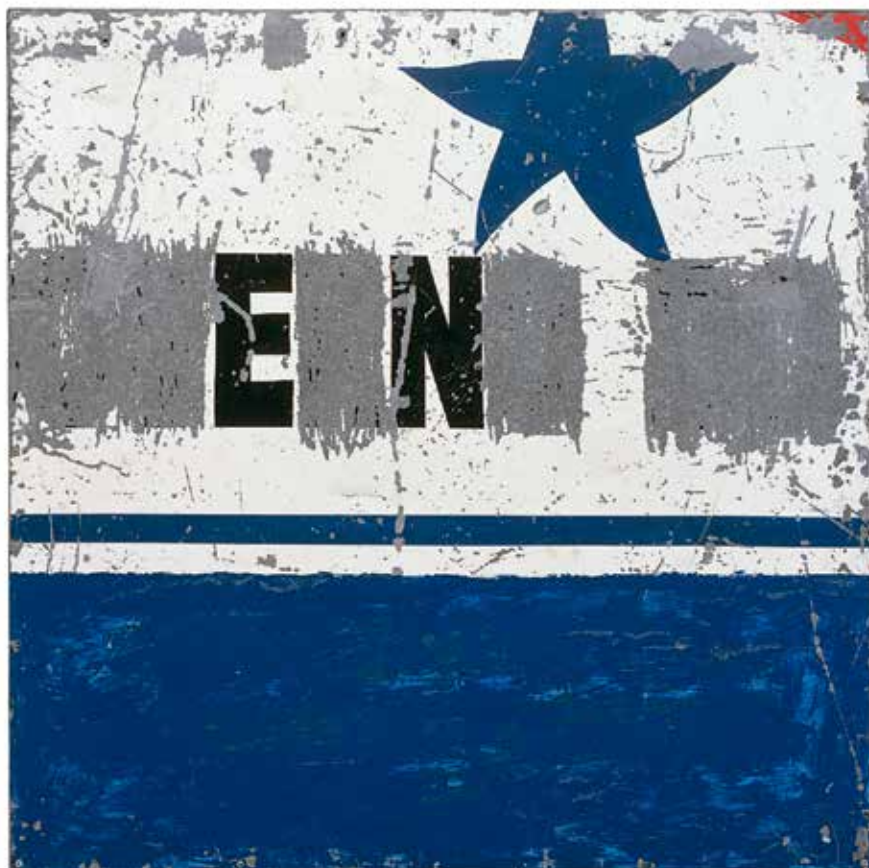




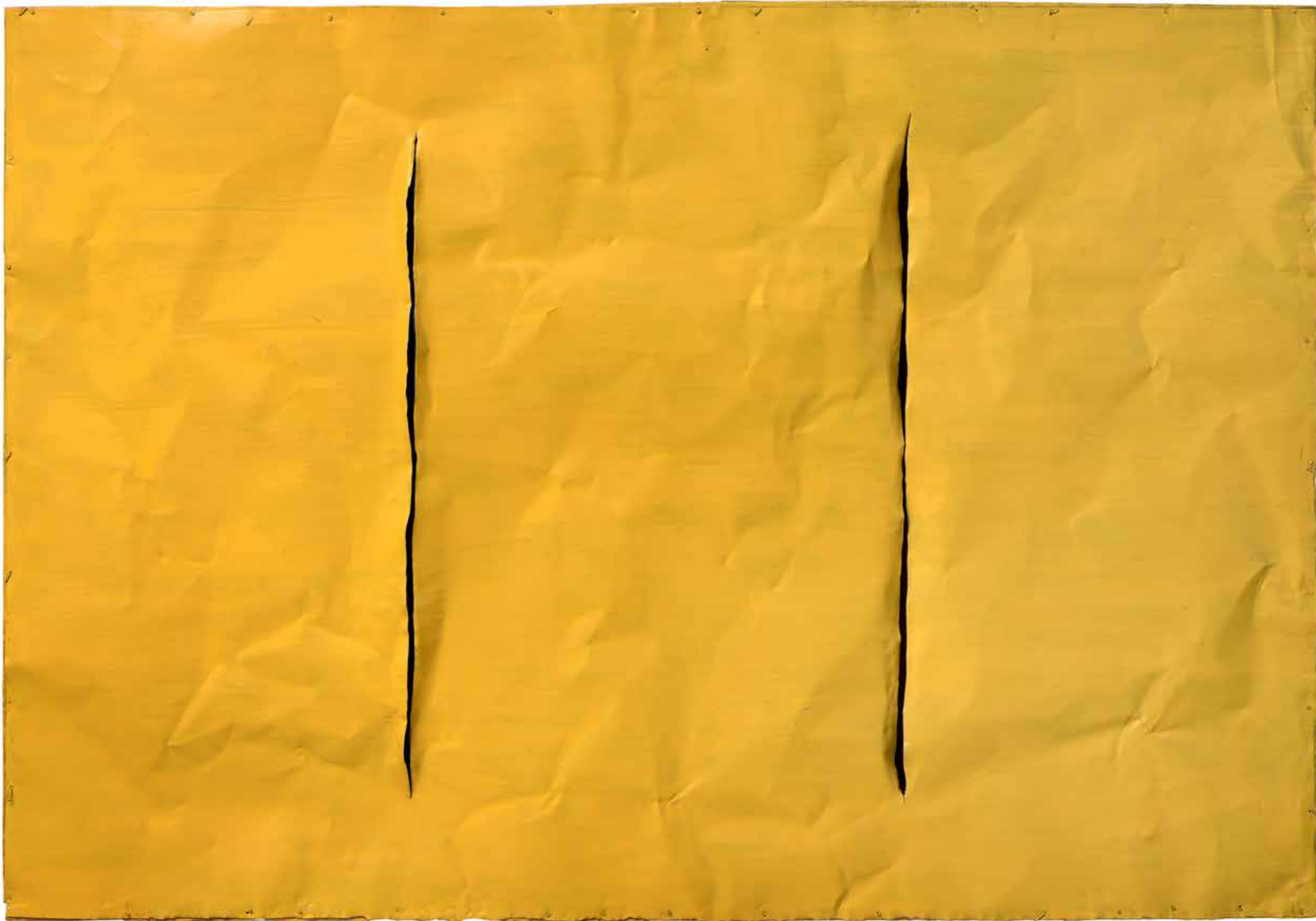
PRETO E BRANCO, 2020
ESMALTE SOBRE MADEIRA [ENAMEL ON WOOD], 47 x 94 CM



MÃO DIREITA, 2018
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 200 x 155 CM



CHAPA 4, 2006
CHAPA 28, CHAPA 29 E [AND] CHAPA 25, 2007
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA
[ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM CADA [EACH]



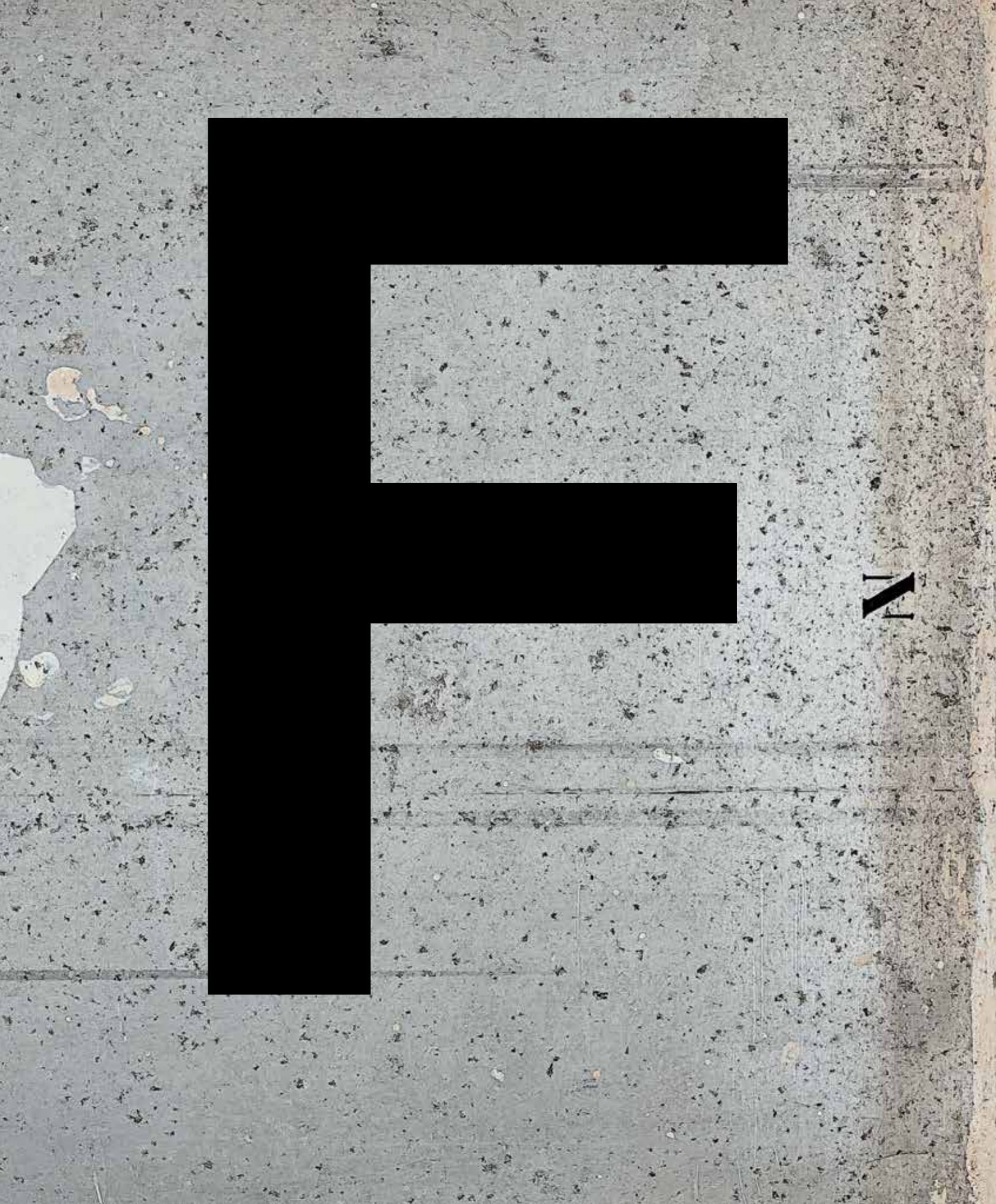




“Meu tema sou eu”: Emmanuel Nassar, cronologia crítica

Thierry Freitas

Emmanuel Nassar é um criador incansável, cuja trajetória se estende por cinco décadas de produção contínua, marcada por exposições no Brasil e no exterior. Esta cronologia enfatiza suas exposições individuais — iniciando-se em formato de tópicos a partir de 1979, ano de sua primeira mostra solo — e a presença de suas obras em acervos museológicos, destacando momentos significativos de sua projeção institucional. Uma cronologia abrangente de sua carreira foi publicada em 2011, no livro *Emmanuel Nassar*, publicado pela editora Francisco Alves/Barléu Edições. Com o intuito de reforçar um senso de continuidade, este levantamento se atém especialmente aos acontecimentos que tiveram lugar a partir de 2012, até então não sistematizados. Pelo auxílio com dados registrados, agradeço a Emmanuel Nassar, Mateus Nunes e Humberto Imbrunísio. A maioria dos arquivos de texto e audiovisuais apresentados nesta cronologia pode ser encontrada no acervo digital do artista, exceto quando indicado o contrário em nota. [Nota do autor.]



EMMANUEL NASSAR EM SEU ATELIÊ
[EMMANUEL NASSAR IN HIS STUDIO], 2025

ilho de pai comerciante e mãe professora, Emmanuel Nassar nasceu em 3 de janeiro de 1949 no município de Capanema, no estado do Pará. À época, a cidade possuía uma população de pouco mais de 27 mil habitantes.¹ Capanema está localizada a aproximadamente 160 km de distância da capital Belém. Entre 1 e 5 anos de idade, por conta das atividades comerciais do pai, o futuro artista morou em Bragança e Santarém, voltando à cidade-natal por curto período, e finalmente se mudando para Belém aos 6 anos de idade. Com 17 anos, também por motivos profissionais do pai, Nassar e a família se estabeleceram brevemente em São Paulo, entre 1966 e 1967. Aos 19 anos, volta a Belém e, em 1969, aos 20, inicia o curso de Engenharia na Universidade Federal do Pará. *Eu não fazia ideia de que podia pintar ou desenhar até os 20 anos de idade, quando eu entrei na Escola de Engenharia. Eu fiz vestibular para Engenharia e, no primeiro ano, no meio do ano, tive minha primeira viagem à Europa. E eu acho que na volta dessa viagem, voltei meio mudado, eu mudei para a Arquitetura. E foi no curso de arquitetura que eu entrei em contato com a possibilidade de pintar e desenhar.*²

Em 1970, quando optou por mudar os estudos em Engenharia pelo curso de Arquitetura, percebeu que podia aprofundar-se academicamente naquele novo leque de disciplinas. É relevante ressaltar que, à época, não existia no Pará uma formação universitária voltada à prática artística. É o que nos diz o pesquisador Gil Vieira da Costa: *Na UFPA (Universidade Federal do Pará), o primeiro curso de graduação em Artes (Educação Artística, habilitação em Artes Plásticas) foi criado somente em 1974. Vale destacar que o curso de Arquitetura da UFPA, em funcionamento desde 1964, contribuiu bastante para a formação de jovens artistas plásticos, inclusive formando profissionais que posteriormente compuseram a primeira geração de professores na graduação em Educação Artística.*³ Assim, o curso de Arquitetura da UFPA foi responsável por formar importantes nomes no cenário da arte contemporânea, como Jaime Bibas, Dina Oliveira, Emanuel Franco, Jorge Eiró, Luiz Braga, Rosângela Britto e Flavya Mutran.⁴



CASA ONDE EMMANUEL NASCEU EM
CAPANEMA, PARÁ, NO ANO DE 1949
FOTO REALIZADA PELO PRÓPRIO ARTISTA,
DÉCADA DE 1970
[THE HOUSE WHERE EMMANUEL NASSAR
WAS BORN, CAPANEMA, PARÁ, 1949
PHOTOGRAPH BY THE ARTIST, 1970S]



RETRATO DO ARTISTA EM BELÉM
[PORTRAIT OF THE ARTIST IN BELÉM], 1976

EMMANUEL NASSAR EM SEU ATELIÊ
NA [EMMANUEL NASSAR IN HIS STUDIO ON]
RUA CARIPUNAS, NO BAIRRO
[IN THE NEIGHBORHOOD] BATISTA
CAMPOS, BELÉM, 1979



Ainda no ano inaugural do curso de Arquitetura, Nassar decidiu procurar seu primeiro emprego. Foi então contratado como estagiário em uma agência de publicidade e, pelo sucesso de uma ação proposta logo de início, foi efetivado redator, cargo que exerceu por cerca de dez anos. Nassar destaca que não considerava ter as habilidades técnicas para o desenho como os colegas da agência, sobretudo o diretor de arte. Naquele contexto, porém, o conceito das campanhas era construído juntamente entre o redator e o diretor de arte, sem a divisão evidente que hoje se observa.⁵ Nassar dirigia comerciais de TV, escrevia reclames para rádio, desenvolvia anúncios para jornais. Quanto à influência desse campo em seu trabalho, é notável que muitas das operações e elementos presentes até hoje nas obras do artista são comuns ao meio da propaganda, tais como a utilização da tipografia, o uso recorrente de uma paleta tonal industrial e o interesse pela comunicação de massa e pela história da arte. Durante essa fase, ocorreu sua primeira incursão no meio artístico:

Nesse mesmo momento em que eu comecei a trabalhar na propaganda, eu acabei entrando na primeira exposição coletiva, porque os meus colegas de faculdade já eram artistas e me convidaram para participar de uma primeira coletiva na Galeria Ângelus. E aí eu fiz o primeiríssimo trabalho e, surpreendentemente para mim, foi muito bem aceito.⁶

O evento em questão foi a *Exposição de Jovens Artistas Plásticos do Pará*, na galeria situada onde hoje se encontra a bilheteria do Theatro da Paz, em Belém. A partir daí, Nassar se debruça sobre experimentações no campo da bidimensionalidade, produzindo sobretudo desenhos. O artista manteve pouquíssimos trabalhos da época. Em 1975, completou seus estudos universitários e mudou-se para São Paulo, onde viveu por um ano. Retornou a Belém, cidade onde realizou, em 1979, a primeira de muitas mostras individuais.

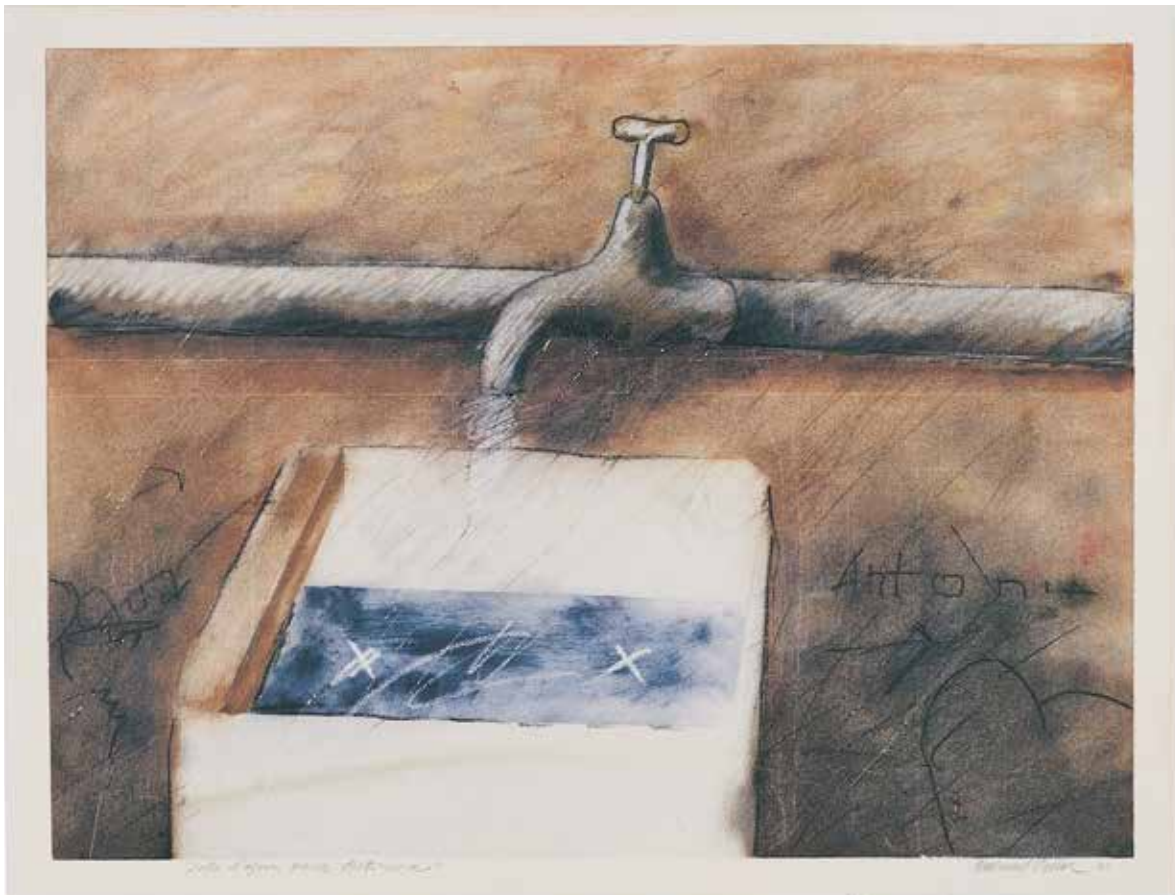
É preciso notar que, ao longo de cinco décadas, o artista tem construído uma trajetória que tensiona categorias e desloca expectativas, sobretudo ao apresentar signos locais em sintonia com debates mais amplos da arte contemporânea. Sua obra atravessa períodos, escolas e tendências, sem necessariamente filiar-se a elas. Isso é o que nos mostra Paulo Herkenhoff:

Há muitas categorias analíticas a serem aplicadas, com maior ou menor grau de pertinência conceitual e eficiência retórica, à pintura de Emmanuel Nassar: pop, kitsch, nativismo, brasilidade, regionalismo, primitivismo, Geração 80, transvanguarda, neoexpressionismo etc. No final, tantas etiquetas tanto podem criar, pelo excesso, opacidade sobre a obra de Nassar como criar uma forma de exclusão da História. Podendo estar em tantos conceitos, poderia estar em lugar algum.⁷

A coerência e a vitalidade de sua produção podem ser observadas nos principais marcos de sua trajetória reunidos nesta cronologia a seguir.

1979 Realiza sua primeira exposição individual, na Galeria Theodoro Braga, espaço expositivo do Governo do Pará, inaugurado dois anos antes. A galeria está localizada no Theatro da Paz, que também abrigava a Galeria Ângelus, cartão postal da cidade de Belém. Na ocasião, Nassar exibe cerca de 35 desenhos.

1980 Retorna à Galeria Theodoro Braga para apresentar desenhos das séries *Torsos* e *Corpos*. Neste mesmo ano, torna-se docente do curso de graduação em Artes Visuais da UFPA, onde lecionará por 22 anos, até sua aposentadoria em 2002. Passa a incorporar e construir objetos tridimensionais em suas obras, inicialmente inspirando-se em brinquedos populares. Nesse período, desenvolve um trabalho frequentemente citado por ele como um ponto de virada em sua trajetória: o *Recepcôr* [p. 95]. Trata-se de uma obra feita com elementos visuais simples e objetos apropriados, dispostos sobre uma base retangular branca. Ao centro, duas fileiras de pequenas placas metálicas coloridas (vermelhas, azuis, amarelas, verdes, pretas e brancas) lembram bandeirolas presas por arames que atravessam a composição e criam ligações entre os elementos. Sobre *Recepcôr*, Nassar relata: *Antes dele, eu era figurativo. Fazia uma obra figurativa, de desenho, de pintura [...]. Eu concebi esse trabalho como uma espécie de aparelho que deveria receber essas mensagens que eu tinha ainda rodando na cabeça. [Ele conta com] antenas, placas de recepção, controladores e representava a tecnologia de ponta que eu pretendia que me trouxesse as soluções futuras... Aqui tinha um pouco de tudo o que viria pela frente: a cor forte separada em placas, a precariedade dos elementos que deveriam funcionar como antena, o humor, principalmente, que isso representava.*⁸



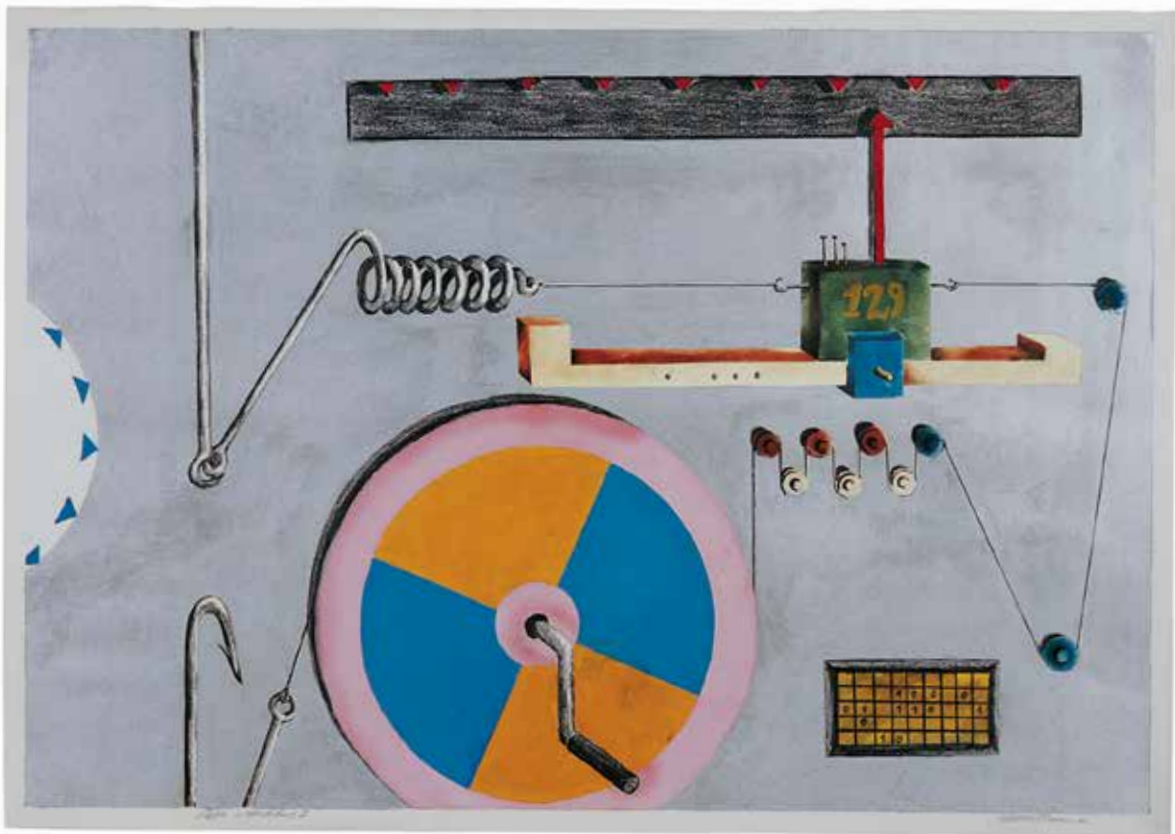
1981 É contemplado no 38º Salão Paranaense de Belas-Artes, apresentando três obras em papel.

1982 No final do ano, realiza uma exposição individual na Galeria Ângelus, onde apresenta o *Recepcôr* ao lado de séries como *Torneiras* e *Maquinações*. Dos trabalhos então inéditos, um deles, *Arraial*, 1984 [pp. 96-97], se destaca, como relata o próprio Nassar:

Em 1982, fiz uma das primeiras exposições individuais em Belém. A atual bilheteria do Theatro da Paz dava lugar à Galeria Ângelus e foi lá que reuni algumas das primeiras obras da carreira como artista. Para dar a máxima publicidade à mostra, recorri a uma chapa metálica de 100 x 200 cm com pintura que lembrava um pórtico de casa de espetáculos populares. Circo ou parque de diversão. Ao final da exposição, percebi que o anúncio/pórtico era uma obra. Pouco depois, assinei como aquela que viria a ser umas das mais icônicas de minhas criações: *Arraial*, pintura sobre chapa, em 1984.⁹

Apesar de *Recepcôr* já apresentar em sua composição pequenos pedaços de chapas metálicas pintadas, *Arraial* é a primeira obra em que Nassar usa, em totalidade, chapas metálicas como suporte de pintura. Conectando-se direto à prática publicitária de Nassar, o artista produziu a peça como um letreiro *outdoor*, que ficava na porta da galeria Ângelus, no lado de fora do Theatro da Paz. O chamariz visual, que pegava sol e chuva, dava de frente para o Bar do Parque e atraía visitantes para a exposição. Na faixa amarela horizontal inferior da obra estava escrito “Pinturas”, como uma peça de publicidade muito objetiva. No final da exposição assumiu-a como um trabalho, cobrindo a palavra de anúncio com uma camada de tinta amarela, embora ainda possa ser lida com atenção ao observar a obra. Os amassados da chapa já existiam, assim como o chassi de madeira que a sustenta no verso, marcando uma operação decisiva na prática de Nassar.

Com desenhos da série *Maquinações*, participa da 4ª Mostra de Desenho Nacional, em Curitiba. O pesquisador Gil Veira da Costa classifica *Pesos e medidas I* [p. 306], desenho presente na exposição, como um relevante trabalho de transição: Essa obra mostra um artista ainda em transição para a configuração formal de seu trabalho mais conhecido, aprimorada entre 1984 e 1985. Se a obra *Pesos e medidas I* trabalha com a grade modernista (já presente na série *Torneiras*), nela ainda há acúmulo de elementos na cena, a composição não é calcada na simetria, e a figuração ainda mantém resquícios de perspectiva tridimensional. Depois, a obra de Nassar adquiriu um caráter mais plano e simétrico, com menos elementos representados.¹⁰



1983 É um dos artistas presentes na mostra *15 anos de exposição de belas artes Brasil-Japão*, na Fundação Mokiti Okada, em São Paulo.

1984 Participa da 7ª edição do Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Em um período de grande interesse pela visualidade dos brinquedos populares, apresenta três obras com a temática: *Mágica malvada*, *Jogo de passarinho* e *Currupiu gigante* [pp. 78-79]. Por esta última, ganha o prêmio “Viagem ao país”. Hoje, a pintura integra a coleção do Centro Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém.

Realiza sua primeira mostra individual fora da região norte do país. A exposição aconteceu na Galeria Macunaíma, na sede da Funarte, no Rio de Janeiro.

A partir de sua coleção de brinquedos populares, organiza a curadoria da mostra *Brinquedos Populares*, na Pinacoteca Municipal de Belém.



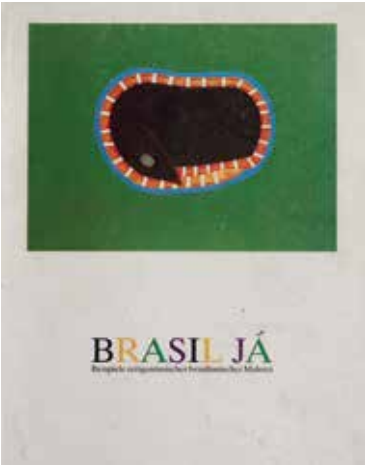
CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL NA [SOLO EXHIBITION CATALOGUE AT] GALERIA MACUNAÍMA, FUNARTE, RIO DE JANEIRO, 1984

LATA PARA ANTONIA, 1981
PASTEL E ÓLEO SOBRE PAPEL
[PASTEL AND OIL ON PAPER], 50 x 65 CM

PESOS E MEDIDAS I, 1982
ACRÍLICA E GRAFITE SOBRE PAPEL
[ACRYLIC AND GRAPHITE ON PAPER], 70 x 100 CM

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO COLETIVA
BRASIL JÁ, EXIBIDA EM TRÊS
CIDADES DA ALEMANHA, 1988
[CATALOGUE OF THE GROUP EXHIBITION
BRASIL JÁ, SHOWN IN THREE CITIES
IN GERMANY, 1988]

SIRON FRANCO E EMMANUEL NASSAR
NA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO
BRASIL JÁ, NO MUSEUM MORSBROICH,
LEVERKUSEN, ALEMANHA, SETEMBRO
DE 1988 [SIRON FRANCO AND
EMMANUEL NASSAR AT THE OPENING
OF THE EXHIBITION **BRASIL JÁ**, MUSEUM
MORSBROICH, LEVERKUSEN, GERMANY,
SEPTEMBER 1988]



EMMANUEL NASSAR NA ABERTURA
DA EXPOSIÇÃO **BRASIL JÁ**,
NO MUSEUM MORSBROICH,
EM LEVERKUSEN, ALEMANHA,
SETEMBRO DE 1988 [EMMANUEL NASSAR
AT THE OPENING OF THE EXHIBITION
BRASIL JÁ, MUSEUM MORSBROICH,
LEVERKUSEN, GERMANY, SEPTEMBER 1988]

1985 É convidado pela curadora Aracy Amaral, então diretora técnica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), a participar da exposição *O popular como matriz*. A mostra buscava evidenciar a influência da estética popular sobre a produção da época, com atenção especial voltada para entender como os cinco artistas selecionados — com exceção de Emmanuel, todos vindos do nordeste (César Romero, Genilson Soares, Montez Magno e Sérgio Rabinó-vitz) — flertavam e se inspiravam na geometria presente em barracas, fachadas e objetos de suas regiões. No texto de apresentação da exposição, Aracy Amaral comenta:

Emmanuel Nassar, um dos expoentes da jovem geração paraense, alia em suas pinturas em acrílica sobre tela de cor saborosa a preocupação construtiva, porém aqui nitidamente baseado na comunicação visual suburbana que ele absorve e devolve em composições redutoras, uma imagética rica em seus possíveis desdobramentos.¹¹

Nassar exhibe dez trabalhos e, ao fim da mostra, a tela *Sonoros Brasil* [p. 34] é incorporada ao acervo da instituição. Na sequência, pinta as telas *Pano de circo* e *Canoa*, adquiridas para a coleção do Banco Central do Brasil em Belém e, posteriormente, integradas à coleção do Museu de Valores do Banco Central do Brasil, em Brasília. Expõe no Arte Pará, salão de arte inaugurado em 1982 com o objetivo de promover a cena artística na região norte do país. Já nesta edição, Nassar é premiado.

1986 Participa, ao lado de Daniel Senise, da representação brasileira na 6ª Trienal da Índia, em Nova Deli, a convite de Paulo Herkenhoff. Recebe prêmio no 4º Salão Paulista de Arte Contemporânea, realizado pela Fundação Bienal de São Paulo.

1987 Participa novamente do Arte Pará e é premiado por um conjunto de trabalhos, dentre eles *Amizade internacional*. Sobre a obra, o artista diz o seguinte:

A obra *Amizade internacional* ostentava a representação de um aperto de mãos decepadas. Este emoji tão comum na publicidade artesanal frequentemente usado em logomarca de cooperativas, associações, congressos surpreendem ali ironicamente revelando a tragédia por traz da Paz simbolizada no aperto de mão. Para manter a aparência foi necessário cortar na carne todo o corpo.¹²

1988 São realizadas exposições individuais nas galerias Arte Liberal, em Belém, e Saramenha, no Rio de Janeiro. O artista participa da coletiva *Brasil já*, exibida em celebrados museus de três cidades alemãs: Museum Morsbroich, em Leverkusen; Galerie Landesgalerie, em Stuttgart; e Sprengel Museum, em Hannover. Também estavam presentes na exposição José Roberto Aguilar, Antônio Henrique Amaral, Hilton Berredo, Antônio Dias, Dudi Maia Rosa, Siron Franco, Leonilson, Nuno Ramos e Adriana Varejão.

O artista cria a obra *Gambiarra* [p. 106], que se tornaria emblemática em sua trajetória artística. Embora já recorresse a procedimentos que poderiam ser considerados “gambiaras” (rasuras, reparos e emendas), é a partir dessa obra que o artista incorpora explicitamente o termo, atribuindo-lhe uma conotação positiva. Com isso, aproxima-se da ideia de uma inteligência prática e inventiva, profundamente enraizada no cotidiano brasileiro.

CARTAZ DAS EXPOSIÇÕES
INDIVIDUAIS DE EMMANUEL NASSAR
[POSTER FOR EMMANUEL
NASSAR'S SOLO EXHIBITIONS]
GALERIA ARTE LIBERAL, BELÉM,
26 DE JULHO A 12 DE AGOSTO DE 1988
[JULY 26 TO AUGUST 12, 1988], E [AND]
GALERIA SARAMENHA, RIO DE JANEIRO,
2 A 28 DE AGOSTO DE 1988
[AUGUST 2-28, 1988]





MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL DE EMMANUEL NASSAR NA GALERIA LUISA STRINA, SÃO PAULO, 4 A 28 DE ABRIL DE 1989 (FRENTE E VERSO) [PROMOTIONAL MATERIAL FOR EMMANUEL NASSAR'S EXHIBITION AT GALERIA LUISA STRINA, SÃO PAULO, APRIL 4-28, 1989 (FRONT AND BACK)]



CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO COLETIVA UABC: PAINTINGS, SCULPTURES, PHOTOS FROM URUGUAY, ARGENTINA, BRAZIL, CHILE, STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDÂ, HOLANDA, 1989 [CATALOGUE OF THE GROUP EXHIBITION UABC: PAINTINGS, SCULPTURES, PHOTOS FROM URUGUAY, ARGENTINA, BRAZIL, CHILE, AT THE STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM, THE NETHERLANDS, 1989]



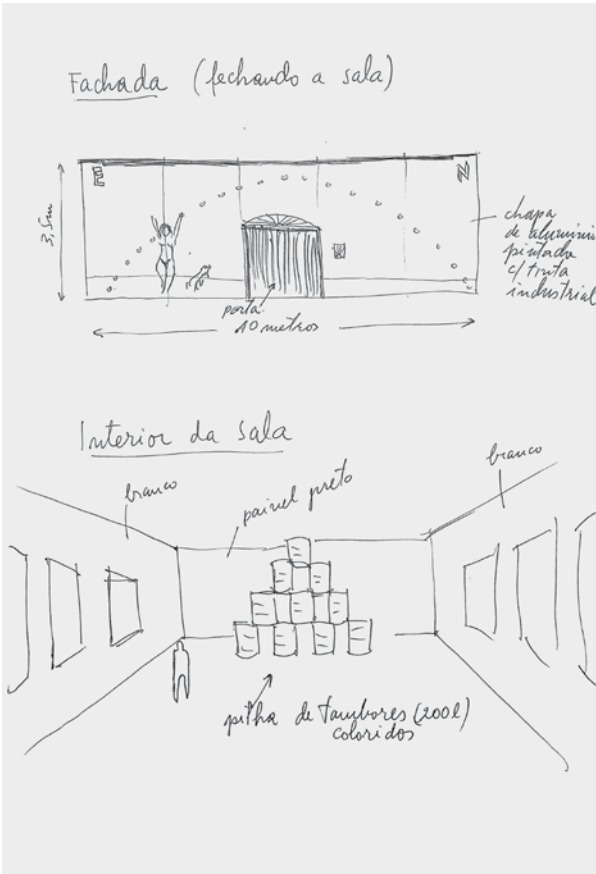
IRINA NAPELA E EMMANUEL NASSAR NA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL DO ARTISTA NA GALERIA NALEPA, BERLIM, 1990 [IRINA NAPELA AND EMMANUEL NASSAR AT HIS SOLO EXHIBITION AT GALERIA NALEPA, BERLIN, 1990]

ANTONIO DIAS E EMMANUEL NASSAR NA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL DO ARTISTA NA GALERIA NALEPA, BERLIM, 1990 [ANTONIO DIAS AND EMMANUEL NASSAR AT HIS SOLO EXHIBITION AT GALERIA NALEPA, BERLIN, 1990]



FACHADA, 1989 ESMALTE SOBRE ALUMÍNIO E MADEIRA, FIOS ELÉTRICOS, ÓLEO SOBRE MADEIRA E SOQUETES DE CERÂMICA [ENAMEL ON ALUMINUM AND WOOD, ELECTRICAL WIRES, OIL ON WOOD AND CERAMIC SOCKETS], 355 × 1004 × 15 CM

DESENHO EXPOGRÁFICO PARA A 20ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1989 [EXPOGRAPHIC DRAWING FOR THE 20TH SÃO PAULO INTERNATIONAL BIENNIAL, 1989]



1989 Participa de dois importantes eventos: na 20ª Bienal de São Paulo, sob curadoria de Carlos von Schmidt, Stella Teixeira de Barros e João Cândido Galvão, contribui com oito trabalhos, com destaque para *Fachada* [pp. 102-03, 310], hoje parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo; e na 3ª Bienal de Havana, em Cuba, exibiu *Rosas* [pp. 158-59]. Integra, no MAM SP, o 20º Panorama de Arte Atual Brasileira, em uma edição voltada apenas à pintura. Cria e expõe na mostra as obras *Rotação da serra* e *Círculo em chamas* [p. 84]. Participa de uma grande exposição coletiva no Stedelijk Museum, em Amsterdã, na Holanda: *UABC: Paintings, Sculptures, Photos from Uruguay, Argentina, Brazil, Chile*. Além de Nassar, a mostra exibia outros 22 artistas, dentre os quais os brasileiros Adriana Varejão, Anna Mariani, Claudia Andujar, Daniel Senise, Leda Catunda, Miguel Rio Branco, Sebastião Salgado, Tunga e Cássio Vasconcellos.

1990-91 A exposição *UABC: Uruguai, Argentina, Brasil, Chile* ocupa o edifício-sede da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, Portugal. Realiza exposições individuais nas galerias Passárgada Arte Contemporânea, em Recife, e Nalepa, em Berlim. Participa das mostras coletivas Prêmio Brasília de Artes Plásticas, no Museu de Arte de Brasília, e *Viva Brasil viva*, na Liljevalchs Konsthall, em Estocolmo, na Suécia.

1992 Apresenta exposição individual na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, e na Pulitzer Art Gallery, em Amsterdã. Participa da mostra *Arte Amazonas* no MAM Rio, que ocorreu paralelamente a ECO-92, Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento. Com curadoria do alemão Alfons Hug, a mostra segue para o Museu de Arte de Brasília e, no ano seguinte, é exibida no Kunsthalle Berlin e no Ludwig Forum für Internationale Kunst, na Alemanha.

1993 Junto a Carlos Fajardo e Ângelo Venosa, ocupa o pavilhão do Brasil na 45ª Bienal de Veneza, na Itália. Organizada pelo curador Nelson Aguilar, a exposição reuniu um conjunto de pinturas de Nassar realizadas entre 1992 e 1993, como *Os ossos* [p. 313]. Em junho do mesmo ano, na Casa das Rosas, em São Paulo, o mesmo trio do pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza — Fajardo, Venosa e Nassar — exhibe a coletiva *Os pontos cardiais da arte*, também curada por Nelson Aguilar.

1994 Realiza a exposição individual *Pinturas à mão* na Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro, com texto de Stella Teixeira de Barros.

1995 Apresenta uma mostra individual na Galeria Luisa Strina, em São Paulo. Uma de suas obras, pintura sem título de 1995, passa a integrar a Coleção de Arte da Cidade, sob guarda do Centro Cultural São Paulo.

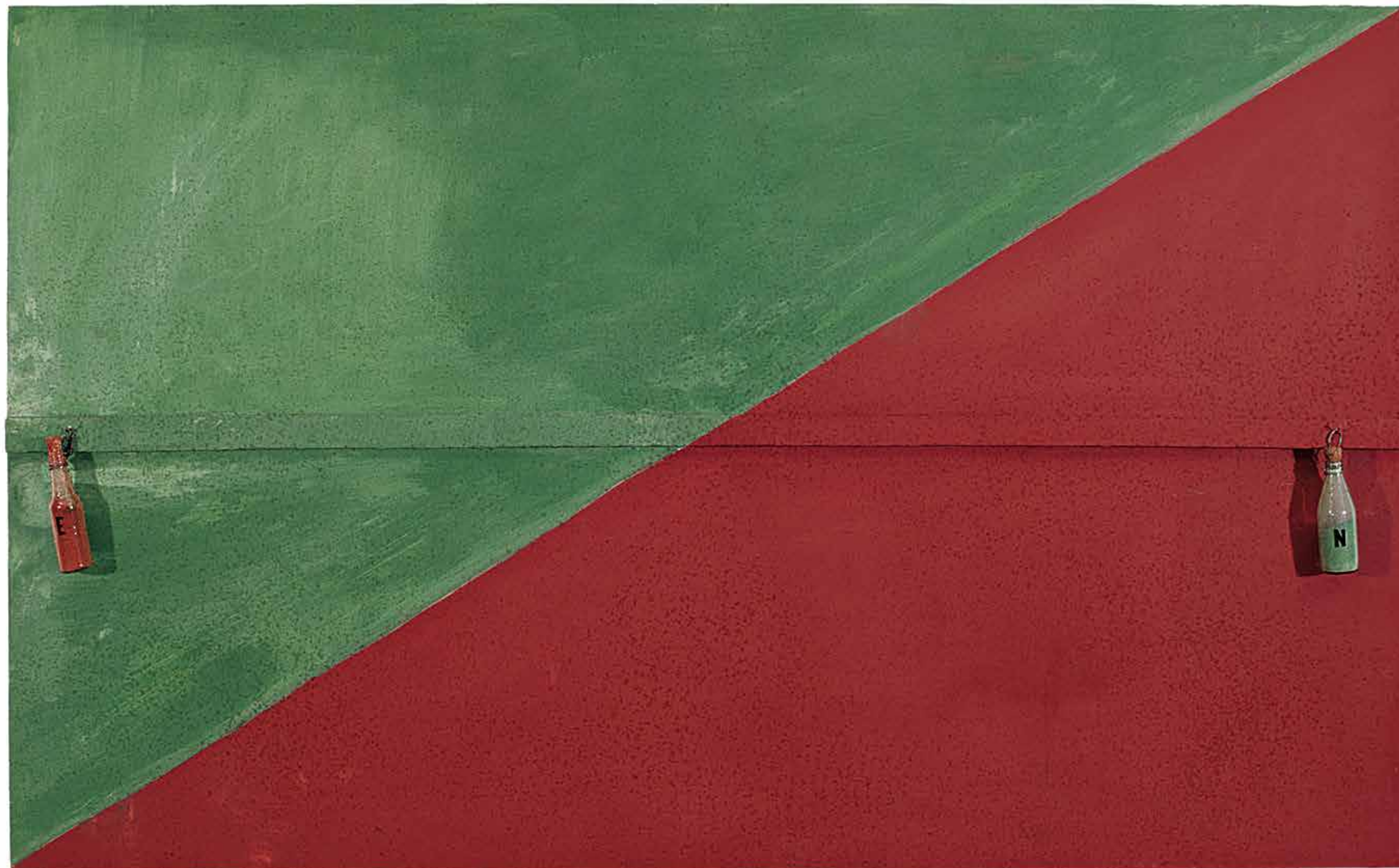


ARMADILHA, 1992
INSTALAÇÃO [INSTALLATION]
DIMENSÕES VARIÁVEIS
[DIMENSIONS VARIABLE]

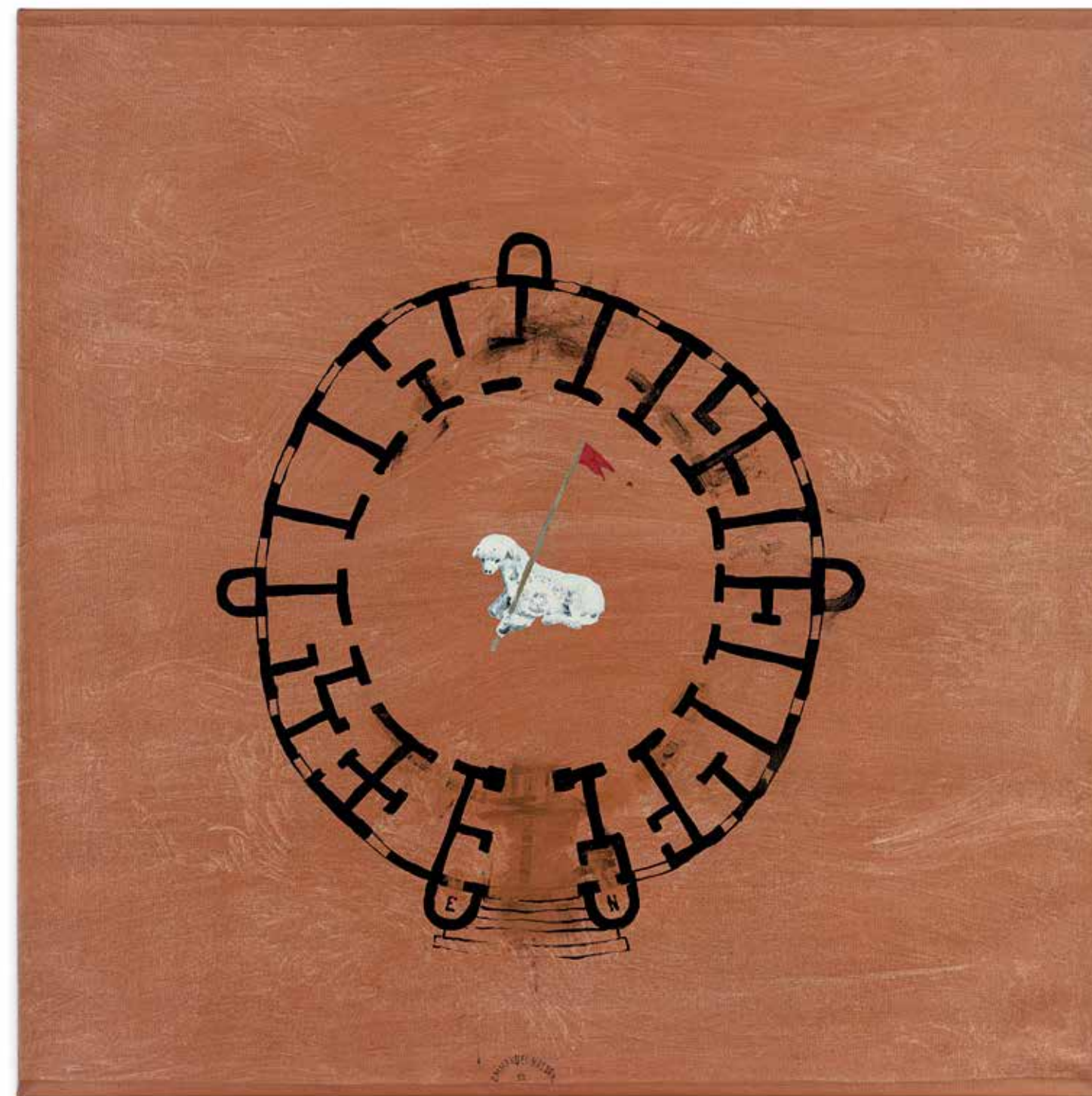
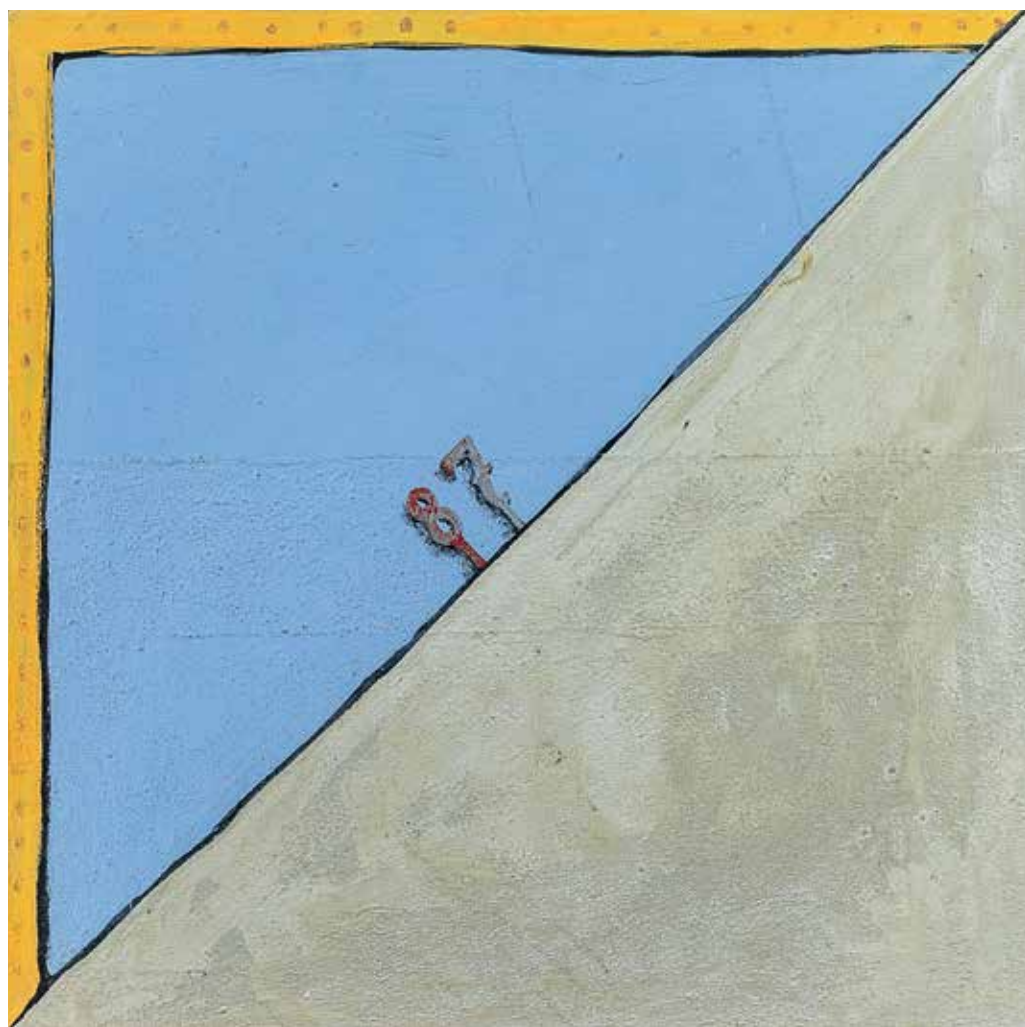
CATÁLOGO DA PARTICIPAÇÃO
DE EMMANUEL NASSAR NO PAVILHÃO
DO BRASIL NA 45ª BIENAL DE
VENEZA, ITÁLIA, 1993 [CATALOGUE
OF EMMANUEL NASSAR'S PARTICIPATION
IN THE BRAZILIAN PAVILION AT THE
45TH VENICE BIENNALE, ITALY, 1993]

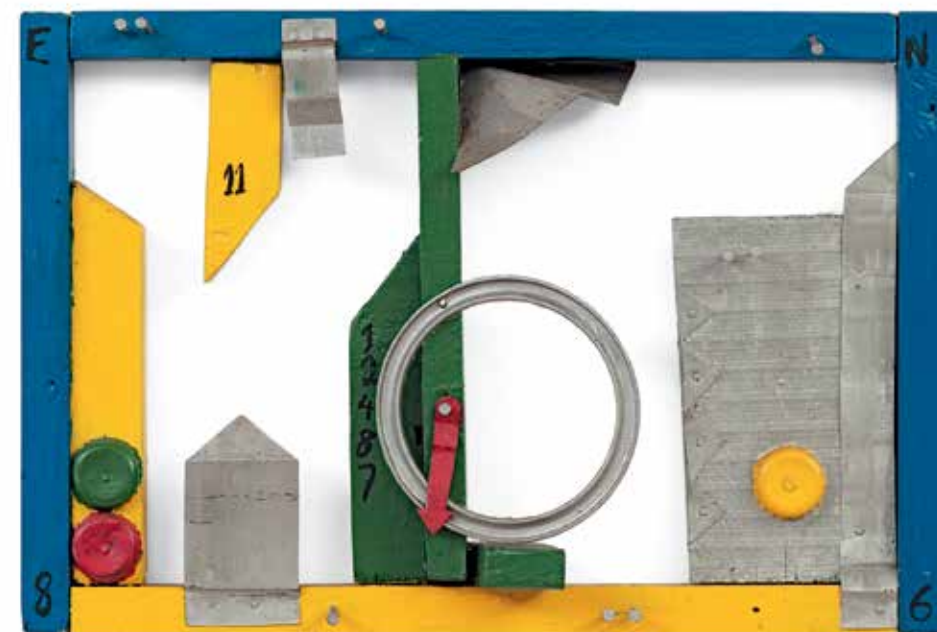
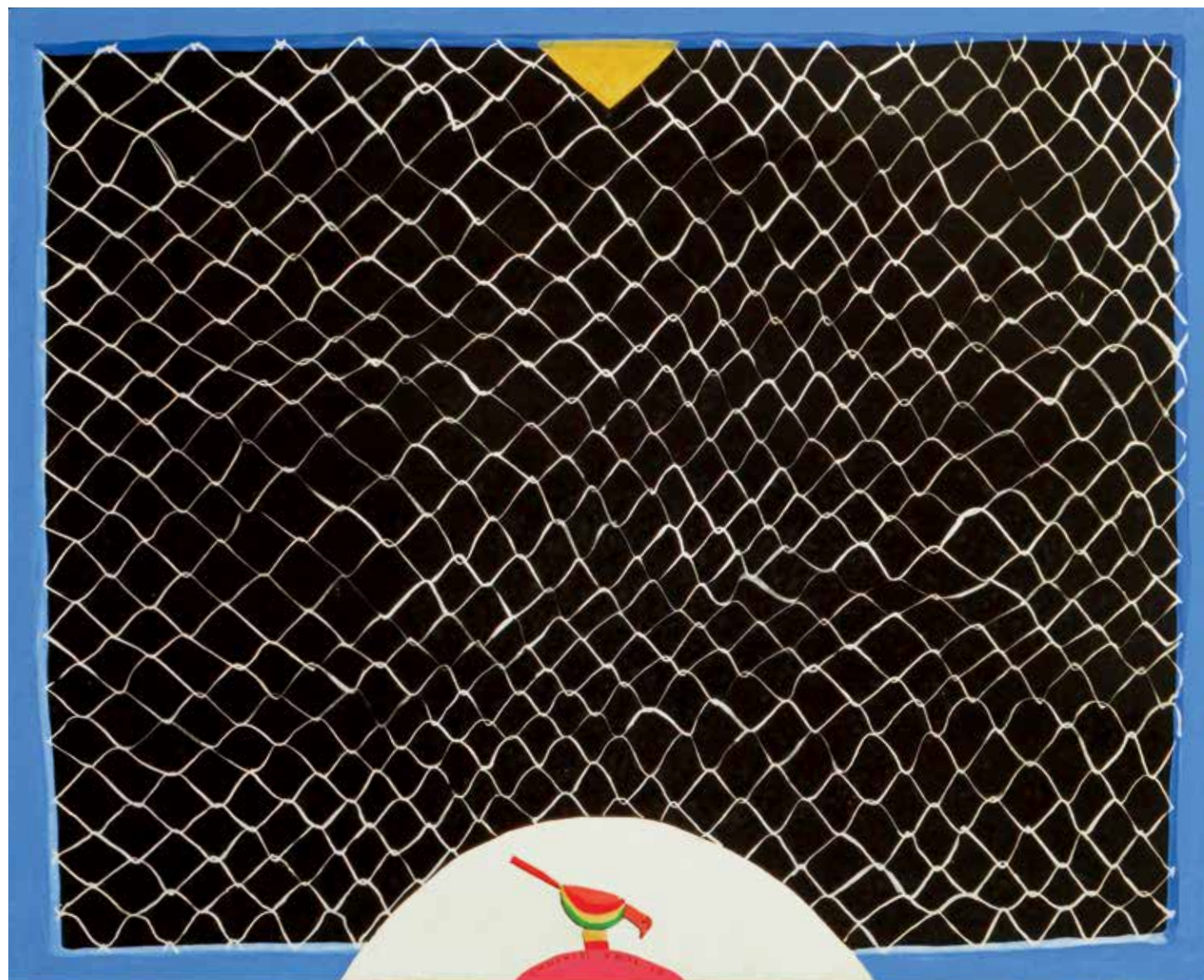


OS OSSOS, 1993
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 x 200 CM



GARRAFAS, 1995
PIGMENTOS SOBRE MADEIRA E GARRAFAS DE VIDRO COM PIGMENTOS [PIGMENTS ON WOOD
AND GLASS BOTTLES CONTAINING PIGMENTS], 122 x 200 CM







MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DA EXPOSIÇÃO
INDIVIDUAL DE EMMANUEL NASSAR
NA GALERIA THEODORO BRAGA,
BELÉM, 28 DE FEVEREIRO A 17 DE MARÇO
DE 1996 (FRENTE E VERSO) [PROMOTIONAL
MATERIAL FOR EMMANUEL NASSAR'S
EXHIBITION AT GALERIA THEODORO BRAGA,
BELÉM, BRAZIL, FEBRUARY 28 TO MARCH 17,
1996 (FRONT AND BACK)]

EMMANUEL NASSAR E ESTUDANTES
ALEMÃES NA SCHLOSS TREBNITZ, ALEMANHA,
DURANTE O WORKSHOP PARA A EXPOSIÇÃO
**CONTRAPARTIDA: 12 ARTISTAS BRASILEIROS
E ALEMÃES**, 1996. UM SOUVENIR DESSA
VIAGEM GERARIA, EM 2017, A PINTURA
SONNEBERG [P. 130] [EMMANUEL
NASSAR AND GERMAN STUDENTS AT
SCHLOSS TREBNITZ, GERMANY, DURING
THE WORKSHOP FOR THE EXHIBITION
**CONTRAPARTIDA: 12 BRAZILIAN AND
GERMAN ARTISTS**, 1996. A SOUVENIR FROM
THIS TRIP WOULD LATER INSPIRE, IN 2017,
THE PAINTING **SONNEBERG**]



REUNIÃO EM RESTAURANTE NO RIO DE JANEIRO PARA A CRIAÇÃO DA COLEÇÃO DE XÍCARAS PARA A EMPRESA ITALIANA DE CAFÉ ILLY EM COLABORAÇÃO COM ARTISTAS BRASILEIROS. DA ESQUERDA PARA A DIREITA: ANNA MARIA MAIOLINO, NELSON LEIRNER, REGINA SILVEIRA, WALTERCIO CALDAS, A DIRETORA DA ILLY, LUCIANA BRITO, E EMMANUEL NASSAR, 1997 [MEETING AT A RESTAURANT IN RIO DE JANEIRO FOR THE CREATION OF THE COFFEE CUP COLLECTION FOR THE ITALIAN COMPANY ILLY, IN COLLABORATION WITH BRAZILIAN ARTISTS. FROM LEFT TO RIGHT: ANNA MARIA MAIOLINO, NELSON LEIRNER, REGINA SILVEIRA, WALTERCIO CALDAS, ILLY'S DIRECTOR, LUCIANA BRITO, AND EMMANUEL NASSAR, 1997]

1996 *Garrafas*, 1995 [pp.314-15], torna-se parte da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Participa do *workshop* na Schloß Trebnitz, na Alemanha, que originou a exposição coletiva *Contrapartida: 12 artistas brasileiros e alemães* no Kunstspeicher, em Potsdam, junto a nomes como Cristina Canale, Marco Coelho Benjamim e Leda Catunda.

1997 Participa como artista convidado da 16ª edição do Salão Arte Pará, com a instalação *Brasil*, que traz uma pintura do mapa do Brasil em vermelho sobre chapa metálica e o chão coberto de carvão, uma crítica ao desmatamento da Amazônia e à fragilidade dos significados atribuídos aos símbolos nacionais. A obra gerou diversas versões, incluindo a performance *Brasil em chamas*, 2000, exibida em uma praça como parte de um festival de Arte Pública na cidade de Diadema, em São Paulo. Posteriormente, a obra gerou a instalação homônima na exposição *Poesia da gambiarra* (2003-04).

Realiza mostras individuais na Alemanha, nas galerias Barsikow, em Brandenburg, e Thomas Zander, em Colônia.

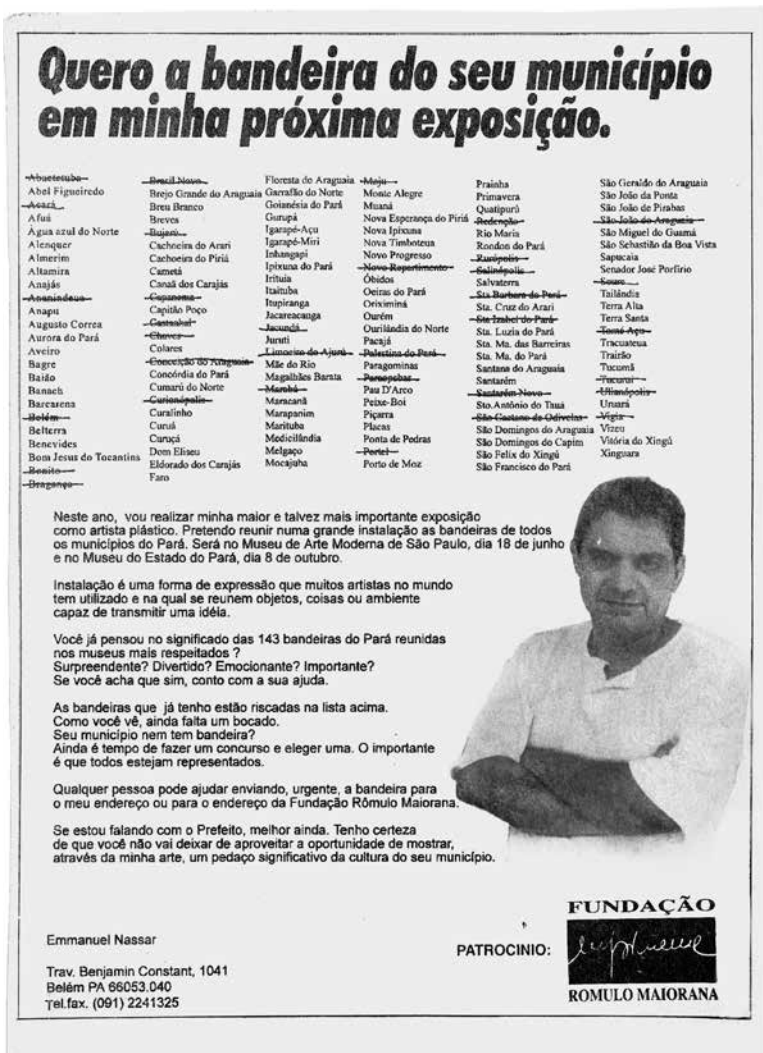
1998 Exibe, no MAM SP, *Bandeiras* [pp.112-13], um de seus trabalhos mais icônicos. A obra tem seu germe inicial em 1993, quando Nassar visita uma exposição, na cidade de Bonn, na Alemanha, que reunia oitenta bandeiras de grupos étnicos de Gana. Na oportunidade, o artista escreveu:

O que me impressionara nas bandeiras, naquele museu em Bonn, era a oportunidade de através delas, poder colher como num flagrante, o encontro entre as duas culturas. Com que precisão se dava ali uma síntese das relações Europa-África. Em vermelhos, pretos, amarelos e verdes. Em desenhos de leões, girafas, flor-de-lis, ramos de trigo, castelos medievais, lanças, espadas, paisagem africana. Precária costura, a golpes de linha e panos coloridos.¹³

Nassar decide replicar o mesmo gesto e começa a esboçar um projeto para reunir as bandeiras dos 143 municípios paraenses contabilizados à época.¹⁴ Entretanto, a ideia foi se alterando no decorrer do processo, inclusive pela dificuldade de encontrar as referidas bandeiras. A instalação passou a diferir do caráter antropológico de seu modelo: enquanto a exposição vista em Bonn apresentava bandeiras esparsas, expostas de forma didática, Nassar optou

por fazer uma grande colcha de retalhos, sem nenhuma preocupação de identificá-las individualmente, tal como uma miscelânea de cores e símbolos. Depois de quatro anos procurando as referidas bandeiras, em 1997 publica no jornal paraense *O Liberal* um anúncio com o título “Quero a bandeira do seu município em minha exposição”. Após a convocação para que a população paraense contribuísse com a obra, o artista consegue exemplares de 123 diferentes municípios, que até hoje formam a totalidade do trabalho, depois doado pelo artista ao acervo do MAM SP. A obra já foi exibida em diversas oportunidades, dentre as quais na 24ª Bienal de São Paulo, conhecida como a “Bienal da Antropofagia”, que contou com a curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa [pp. 322-23].

Participa da 6ª Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, no Equador, onde recebe o Grande Prêmio pela obra *Incêndio*. Realiza a pintura *Bandeira (30598)*, que em 2004 integraria a exposição individual do artista no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, e seria doada pela Galeria Millan ao acervo da instituição.



ANÚNCIO DE 1º DE FEVEREIRO DE 1998
NO JORNAL PARAENSE **O LIBERAL**.
EM QUE EMMANUEL NASSAR SOLICITA
BANDEIRAS DE TODOS OS MUNICÍPIOS
DO ESTADO DO PARÁ PARA COMPOR A
OBRA **BANDEIRAS**, A SER APRESENTADA
NA 24ª BIENAL DE SÃO PAULO DE
1998 [ANNOUNCEMENT PUBLISHED
ON FEBRUARY 1, 1998, IN THE PARÁ
NEWSPAPER **O LIBERAL**, IN WHICH
EMMANUEL NASSAR REQUESTS FLAGS
FROM ALL MUNICIPALITIES OF PARÁ
TO COMPOSE THE WORK **BANDEIRAS**.
TO BE PRESENTED AT THE 24TH SÃO PAULO
BIENNIAL. 1998]

CONVITE DA 24ª BIENAL INTERNACIONAL
DE SÃO PAULO, 1998 [INVITATION FOR
THE 24TH SÃO PAULO INTERNATIONAL
BIENNIAL, 1998]



OBRA BANDEIRAS EXIBIDA NA 24ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1998
[BANDEIRAS EXHIBITED AT THE 24TH SÃO PAULO INTERNATIONAL BIENNIAL, 1998]

1999 Apresenta-se individualmente nas Galerias Barsikow, na Alemanha, e na Galeria Luisa Strina, em São Paulo. No circuito internacional, participa ainda da mostra coletiva *América Latina: das vanguardas ao fim do milênio*, com curadoria do argentino Jorge Glusberg, apresentada na Culturgest, em Lisboa, ao lado de Antonio Dias, Edgard de Souza, Lia Menna Barreto e Tunga.

2000 Participa de *Brasil+500, Mostra do Redescobrimento*, exposição realizada em São Paulo na ocasião dos quinhentos anos da fundação do país.

No mesmo ano, realiza uma mostra individual na galeria Laura Masiarj, no Rio de Janeiro. A exposição serviu de mote para a escrita do texto “Emmanuel Nassar — Um pop brasileiro?”, de Ligia Canongia. Ao apontar para as diferenças entre a arte pop estadunidense, contaminada pela mídia e a propaganda de massa, e o movimento de Nova Figuração do Brasil nos anos 1960, permeado por comentários críticos e políticos, o ensaio identifica pontos de contato entre a visua-lidade e os processos de Nassar a características do gênero: *Só que os signos [em Nassar] não são mais oriundos dos mass média, mas das baixas classes populares de um país do terceiro mundo. É, porém, com a mesma aleatoriedade que ele seleciona essas imagens, que podem ser flores, brinquedos, engenhos pri-mitivos, mas também baterias de automóveis, serras elétricas e foguetes, numa mistura que indetermina o valor simbólico de cada coisa. Na verdade, mesmo os objetos simples e ingênuos figurados na pintura de Nassar são tratados por ele como estereótipos.*¹⁵ Por grande parte da produção dos anos 1980 ser frequen-temente associada a um retorno à pintura e por alguns de seus representantes terem a arte pop e a Nova Figuração como uma influência, algumas leituras e curadorias aproxi-mam certos trabalhos desses dois períodos. Na Pinacoteca de São Paulo, por exemplo, o trabalho *O rei da noite* [p. 98], realizado por Nassar em 1984, esteve em exibição na mostra de longa duração *Arte no Brasil: vanguarda brasileira dos anos 1960 — Coleção Roger Wright* (2016-25).

2001 Seus trabalhos circulam nacionalmente em mostras coletivas em instituições de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Recife. Além disso, organiza uma exposição indi-vidual na Galeria Celma Albuquerque, em Belo Horizonte.

2002 Entre quatorze artistas brasileiros, Emmanuel Nassar é selecionado no concurso “Arte em Campo”, promovido pela Coca-Cola. Sua intervenção é apresentada nos estádios do Japão e da Coreia do Sul durante a Copa do Mundo. Participa ainda do programa de residência artística “Faxinal das Artes”, coordenado por Agnaldo Farias e Fernando Bini, em Faxinal do Céu, município a cerca de 340 km de Curitiba. Nassar doa ao acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em Curitiba, uma pintura criada na residência. Realiza exposições individuais nas galerias Laura Marsiaj Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, e Referência, em Brasília.

2003 Ocupa as unidades do Rio de Janeiro e de Brasília do Centro Cultural Banco do Brasil com a exposição *Poesia da gambiarra*, organizada por Denise Mattar. Tratava-se de uma retrospectiva que continha desde desenhos das séries *Tornei-ras* e *Maquinações*, do início da década de 1980, até trabalhos realizados nos anos 2000. A mostra gerou um catálogo com ensaios de Mattar, Marisa Mokarzel e Rosângela Britto, Paulo Herkenhoff e Tadeu Chiarelli.¹⁶ A mostra segue, no ano seguin-te, para o Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Realiza a mostra individual *Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz* na Galeria Millan, em São Paulo.

2004 A exposição *Poesia da gambiarra* chega ao Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Apresenta exposição individual no Museu de Arte Moder-na Aloísio Magalhães, no Recife, com curadoria de Moacir dos Anjos.

2005 Suas obras são reunidas em exposições individuais nas Galerias Millan Antonio, em São Paulo, e na Arte 21, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, Nassar começa a utilizar as chapas metálicas como módulo, preenchendo as paredes expositivas do teto ao chão, operação que se tornou recor-rente na prática do artista desde então.



MATÉRIA DE 28 DE OUTUBRO DE 1999, NO JORNAL **BERLINER ZEITUNG**, SOBRE A EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL DE EMMANUEL NASSAR NA GALERIE BARSIKOW, BARSIKOW, ALEMANHA. A MATÉRIA É INTITULADA “PIET MONDRIAN, À MÃO LIVRE” (“PIET MONDRIAN, FREIHÄNDIG”), 1999 [ARTICLE PUBLISHED ON OCTOBER 28, 1999, IN THE NEWSPAPER **BERLINER ZEITUNG**, ABOUT EMMANUEL NASSAR’S SOLO EXHIBITION AT GALERIE BARSIKOW, BARSIKOW, GERMANY. THE ARTICLE IS TITLED “PIET MONDRIAN, FREEHAND”, 1999]





328 **CHAPA 62**, 2007
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM



CHAPA 63, 2007
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM

2006 Pelo conjunto de sua trajetória, é condecorado comendador, em Brasília, com a insignia da Ordem do Mérito Cultural, concedida pelo Ministério da Cultura. No mesmo ano, recebe da Associação Brasileira dos Críticos de Arte o Prêmio Mário Pedrosa, destinado a artistas contemporâneos.

Em Belém, a mostra panorâmica *Circuito expositivo Emmanuel Nassar* ocupa, ao mesmo tempo, dois importantes espaços da cidade: a Casa das Onze Janelas e o Museu de Arte Sacra. Suas fotografias são incluídas na exposição *Fotografia brasileira contemporânea*, que circula pela Alemanha: na Neuer Berliner Kunstverein, em Berlim; na Galerie der Stadt Sindelfingen, em Sindelfingen; na Hallescher Kunstverein, em Halle; na Stadtgalerie Kiel, em Kiel; e na Dieselkraftwerk, em Cottbus.

2007 Sua obra é exibida em exposições coletivas nas capitais Belém, Vitória, São Paulo e Rio de Janeiro. Inaugura sua primeira exposição individual em Portugal. Abri-gada na Galeria 3+1, em Lisboa, a mostra contou com texto crítico da curadora Rita Sobreiro, que analisa a trajetória de Nassar da seguinte forma:

*Se por um lado a forte geometrização das suas pinturas, a cor plana e contrastante, remetem para o neoconcretismo — tendência estruturante no seu país natal —, a convocação de objetos e temas do cotidiano leva a pensar nas propostas da arte pop. No entanto, numa operação deliberada e inteligente, o artista perverte ou ironiza estas duas heranças, precisamente através do recurso à imprecisão (na técnica) e ao regionalismo (nos signos). Como que questionando, satirizando até, qual o papel de uma arte erudita, afogada em referências intrassistêmicas, numa sociedade débil como a que habita.*¹⁷ No final do ano, o artista muda-se para Itanhaém, no litoral sul de São Paulo.

2008 Abre a mostra individual *Instabile 2008*, na Galeria Millan, em São Paulo, que tem no centro do espaço expositivo uma instalação de composição semelhante à da série de pinturas *Instabile*, iniciada em 1993 [pp. 190-91]. Nessas telas da década de 1990, que têm em comum o fundo preto ou branco, pequenos elementos se balanceiam em estruturas frágeis, muitas vezes tensionadas, como numa gambiarra equilibrista. O título ironiza os móveis e “stabiles” do artista estadunidense Alexander Calder e a tradição cromática do holandês Piet Mondrian. Oscar D'Ambrosio, autor do texto que acompanha a exposição, descreve a instalação da seguinte maneira:

*Ao centro da engenhoca, rodeada pelas paredes pretas, um saco de plástico fechado com terra, criando fungos, e uma serra. O uso da letra 'E', inicial do nome do artista, no começo da instalação, leva ao reflexo condicionado, dentro de nossa lógica oriunda do racionalismo provindo de Descartes, a buscar o 'N' ao final da composição apresentada no espaço. Assim, o olhar é levado a um buraco cavado no chão da galeria, de onde saiu a terra que está no centro da sala.*¹⁸

2009 Participa do programa de exposições do Centro Universitário Maria Antonia, da USP, com o projeto *Fachada invertida*. A mostra contou com texto crítico de Thais Rivitti.¹⁹

2010 O artista muda-se para Santos, no litoral paulista. É publicada *Emmanuel Nassar*, monografia em formato de livro de bolso.²⁰ Com texto e comentário crítico de Marcelo Campos, a publicação foi motivada pelo comodato da coleção João Sattamini — que abriga oito obras de Nassar — com o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC Niterói).

Desenvolve seis grandes pinturas de 180 x 180 cm, em formato de díptico, para a exposição individual *Emmanuel Nassar a óleo*, na Galeria Millan, em São Paulo.

Uma obra sem título, composta pela junção de placas metálicas outrora utilizadas como painéis de propaganda, é instalada em caráter permanente na recém-inaugurada unidade do Sesc Belenzinho, na zona leste de São Paulo. A obra integra o acervo Sesc de Arte Brasileira.

2011 Nassar muda-se para a cidade de São Paulo. A editora Francisco Alves, em conjunto com Barléu Edições, lança o livro *Emmanuel Nassar*, com texto de Tadeu Chiarelli e uma extensa cronologia crítica organizada por Margarida Sant'Ana.

Em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, participa da 8ª edição da Bienal do Mercosul, *Ensaio de geopoética*, curada por José Roca, onde produziu a obra *Bandeira*, que se tornou parte da coleção do Museu de Arte do Rio.

2012 Com curadoria de Felipe Scovino, ocupa o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, com cerca de 55 trabalhos presentes na exposição individual *Este Norte*.

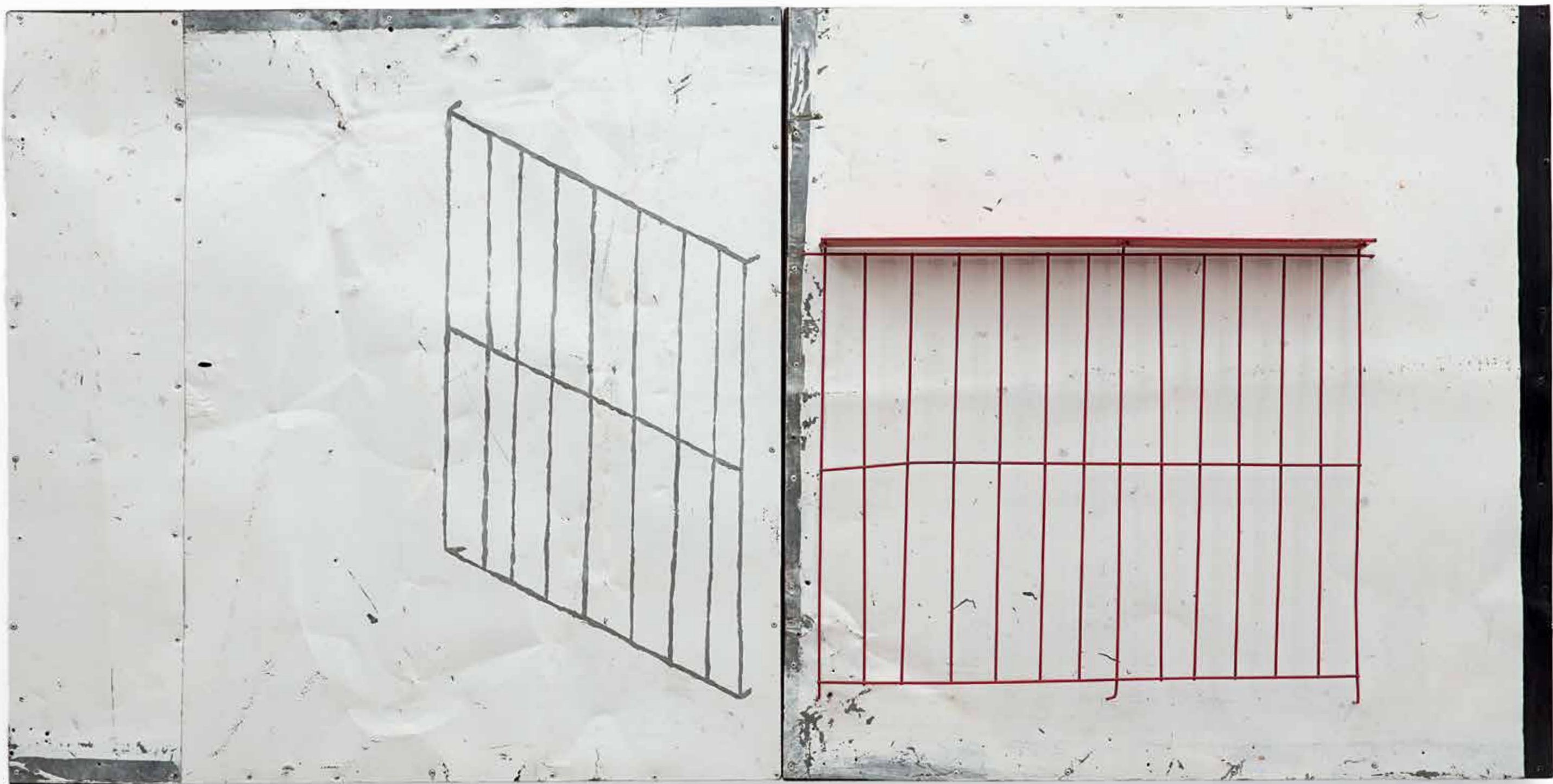
2013 Participa do projeto *Os amigos da gravura*, no Museu da Chácara do Céu, em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, com uma obra múltipla formada por cinquenta dípticos em telas e MDFs pintados individualmente. Instalada como um grande painel, a obra se desfez ao longo da mostra conforme as peças foram vendidas, refletindo temas presentes em sua produção, como transitoriedade e transformação.

2014 Participa da mostra coletiva *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas*, no Museu de Arte do Rio, curada por Janaina Melo e Paulo Herkenhoff. Trabalha ativamente em seu estúdio, produzindo obras como *Trapass* [p. 285], destaque na feira Art Basel Miami, e *Grade* [pp. 332-33], hoje parte da coleção da Barjeel Art Foundation, em Sharjah, nos Emirados Árabes Unidos.



LIVRO MONOGRÁFICO **EMMANUEL NASSAR**, COM TEXTO DE TADEU CHIARELLI E CRONOLOGIA CRÍTICA DE MARGARIDA SANT'ANA, PUBLICADO PELA EDITORA FRANCISCO ALVES / BARLÉU EDIÇÕES, 2011 [EMMANUEL NASSAR MONOGRAPH, WITH TEXT BY TADEU CHARELLI AND A CRITICAL CHRONOLOGY BY MARGARIDA SANT'ANA, 2011]

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO **ESTE NORTE**, CURADA POR FELIPE SCOVINO, NO CENTRO MUNICIPAL DE ARTE HÉLIO OITICICA, RIO DE JANEIRO, 2012 [CATALOGUE OF THE EXHIBITION **ESTE NORTE**, CURATED BY FELIPE SCOVINO, 2012]

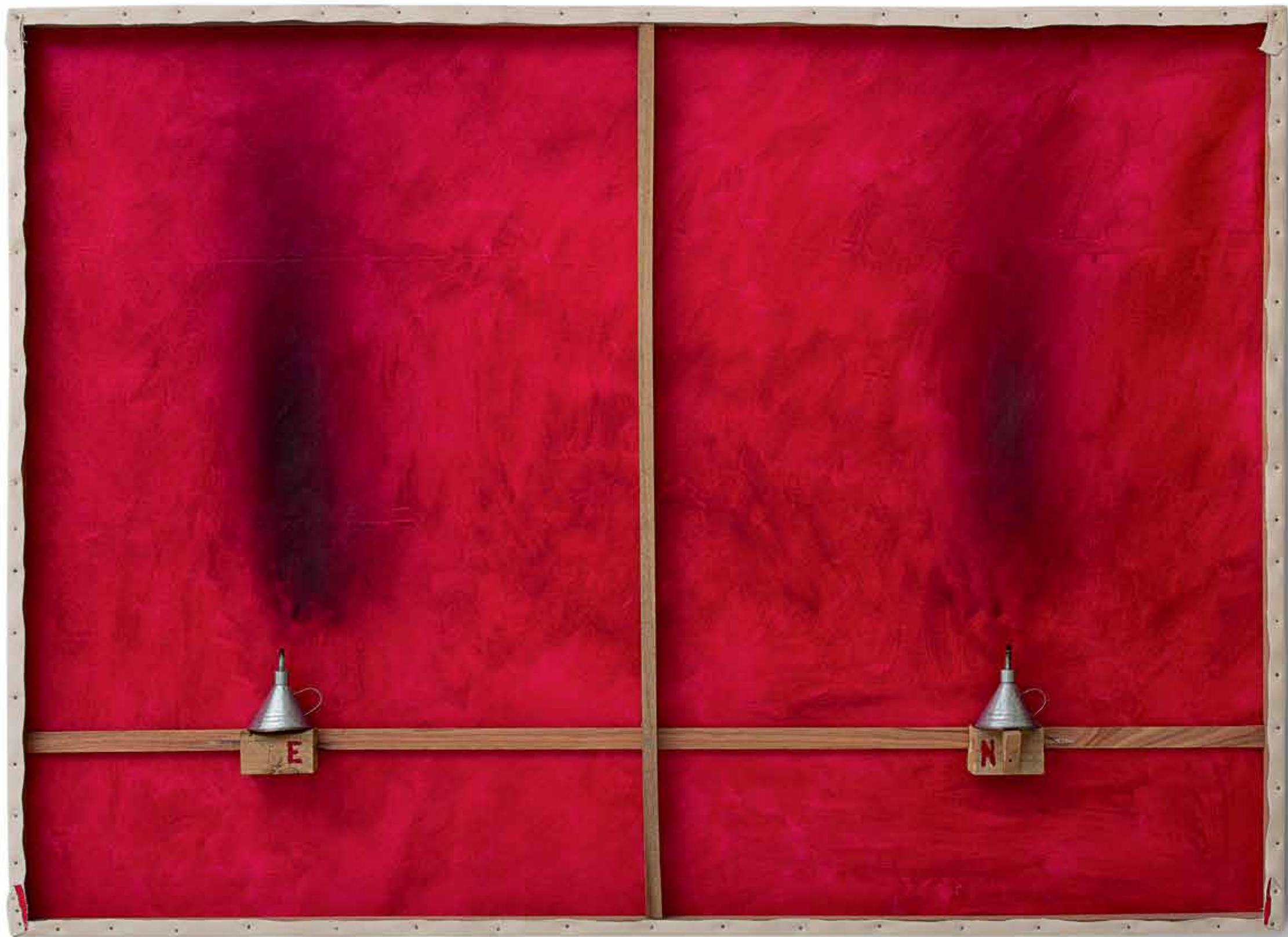




334 **PASSARICO**, 2015
ESMALTE SOBRE ALUMÍNIO, MADEIRA E FERRO [ENAMEL ON ALUMINUM, WOOD AND IRON], 26 × 53 × 4 CM



PASSARINHOS, 1984
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 38 × 38 CM



2015 Realiza uma exposição individual na Mul.ti.plo Espaço Arte, no Rio de Janeiro. Valendo-se da localização da galeria, no andar superior de uma livraria, Nassar desenvolve um trabalho que liga conceitualmente ambos os espaços. Na mostra, executa uma instalação na qual empilha quatrocentos volumes do livro *Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz*, editado por ele próprio em 2003. A obra foi disposta de modo a formar uma coluna que se iniciava na livraria, atravessava o teto do espaço até chegar ao ambiente da galeria.

2016 A Galeria Millan, em São Paulo, exibe uma exposição individual em que apresenta um panorama de sua carreira desde os anos 1990. Uma matéria da época, publicada na revista *seLecT*, descreve parte da montagem idealizada por ele: [O artista paraense — que se divide atualmente entre São Paulo e Belém — decidiu transformar a maior parede da galeria em estrutura para uma grande e ritmada colagem, composta por elementos diversificados. Trata-se de uma referência direta ao processo de trabalho do artista, que absorve, recria e reconstrói elementos do seu cotidiano, lançando mão de diferentes técnicas e estilos compositivos.](#)²¹

2017 Participa da exposição coletiva *Potência e adversidade: arte da América Latina nas coleções em Portugal*, realizada nos Pavilhões Branco e Preto, em Lisboa, Portugal, curada por Marta Mestre. Nela, foram reunidas obras de artistas latino-americanos pertencentes a coleções portuguesas públicas e privadas, como Ana Mendieta, Anna Maria Maiolino, Antoni Muntadas, Artur Barrio, Carmela Gross, Cildo Meireles, Gabriel Orozco, Hélio Oiticica, Jac Leirner, Jorge Macchi, Marepe, Nelson Felix, Paulo Nazareth, Rosângela Rennó, Tunga e Waltercio Caldas.

2018 Realiza uma de suas mais importantes exposições: *Emmanuel Nassar 81-18*. A mostra ocupou o espaço do quarto andar da Estação Pinacoteca com obras do início dos anos 1980 e trabalhos inéditos, feitos para a ocasião. Dividida em três grandes núcleos, a exposição foi organizada de modo a aproximar procedimentos visuais e construtivos frequentes na prática do artista. Assim, o uso e a reconstrução de elementos visuais presentes em bandeiras, a elaboração de engenhocas a partir de objetos cotidianos e as figurações de elementos que remetem a uma visualidade popular e circense eram aspectos presentes na maior parte das obras selecionadas. O amplo espaço das salas expositivas possibilitou ainda que o curador Pedro Nery evidenciasse o viés instalativo da obra de Nassar, remontando a trabalhos como *Fachada*, 1989.²² A mostra gerou um catálogo com ensaios de Nery e Thierry Dufrêne. Após a exposição, a obra *Cruzeiro do sul*, 2001-18 [p.353], passa a integrar o acervo da instituição. Realiza a exposição individual *Trapiocas*, na Kubik Gallery, na cidade de Porto, Portugal, com texto de apresentação de Marta Rodrigues.

2020 Retorno do artista a Belém, após período em São Paulo. Em meio às restrições de circulação impostas pela pandemia de Covid-19, volta-se à produção em seu estúdio. O Museu Murilo Mendes, em Juiz de Fora, Minas Gerais, recebe um conjunto de obras de quatro artistas em doação, entre elas, um trabalho sem título, feito por Nassar em 1990.

2021 A obra *Trapioca Box* [p. 42] é incluída na exposição coletiva *Histórias brasileiras*, do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), como parte do núcleo *Bandeiras e mapas*, organizado por Tomás Toledo e Lília Schwarcz. No ano seguinte, o trabalho é incorporado ao acervo da instituição junto a *Exquadro*, 2012 [p. 5]. Sobre as *Trapiocas*, o artista comenta: *Trapiocas é o título de uma série de objetos onde reuni achados recolhidos nas feiras livres e sucatas. O termo lembra tapioca, o alimento-símbolo do Brasil. E como eu me alimento de símbolos vi a possibilidade de corromper ou customizar o que fiz surgir. “Trap”, no inglês, é “armadilha”. Portanto, arapucas, trapaças do olhar. Trapioca Box já foi tabuleiro de venda de tapioca nas ruas de Belém. Eu também vendo minhas Trapiocas por aí.*²³ Participa da exposição coletiva *Língua solta*, sob curadoria de Fabiana de Moraes e Moacir dos Anjos, que marca a reinauguração do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo.

CATÁLOGO E VISTA DA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL **EMMANUEL NASSAR 81-18**, CURADA POR PEDRO NERY, PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2018 [CATALOGUE AND VIEW OF THE EXHIBITION **EMMANUEL NASSAR 81-18**, CURATED BY PEDRO NERY, AT PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2018]





2022 Em setembro, inaugura a exposição individual *Lataria espacial*, no Museu de Arte do Rio. A mostra apresentou uma visão retrospectiva do trabalho de Nassar, reunindo cerca de quarenta de suas obras. *Lataria espacial* é também o título de um trabalho inédito, realizado para a ocasião: trata-se de uma escultura de grandes dimensões com formas retas e estrutura simples, formada pela junção de placas pintadas de zinco galvanizado. O resultado é uma aeronave colorida de formato semelhante ao dos aviões de brinquedo.

Integra o time de artistas presentes na coletiva *Desvairar 22*, no Sesc Pinheiros, em São Paulo, exposição sob curadoria de Eduardo Sterzi, Marta Mestre, Verônica Stigger e assistência curatorial de Renato Menezes. A partir da efeméride dos cem anos da Semana de Arte Moderna de 1922, a mostra propôs rever e oferecer outras narrativas sobre o país através de trabalhos de artistas modernistas e contemporâneos.

2023 Exibe na Galeria Millan, em São Paulo, *EN2023*, com texto de Antonio Gonçalves Filho. Para a montagem, o artista preparou uma nova instalação composta por 56 chapas metálicas, do chão ao teto, com altura superior a três metros. Em texto crítico sobre a exposição, publicado na revista *seLecT*, Mateus Nunes afirma:

*Nassar projeta sempre em retrospectiva, reafirmando que sistemas de pensamento baseados na categorização e na segregação já entraram em pane — pouco importa o nome do que faz, se é arte, contabilidade ou propaganda. Há muito já se sabe que modos de pensamento mais largos e sustentáveis se abastecem de epistemologias mais próximas às dos povos originários, transmitidos mesmo que de forma diluída às pessoas nascidas e crescidas em núcleos urbanos na Amazônia. Não é novo, mas vale repetir: os trabalhos de Nassar reapontam o norte.*²⁴

Integra *Bubuia*, a 1ª edição da Bienal das Amazônias, em Belém, sob curadoria de Keyna Eleison, Sandra Benites e Vânia Leal, onde exibe *Bacia amazônica*, 2023, bem como a exposição coletiva *Brasil Futuro: as formas da democracia*, organizada por Lília Schwarcz, Paulo Vieira, Márcio Tavares e Rogério Carvalho, que primeiro teve lugar no Museu Nacional da República, em Brasília, e depois circulou pelo país, em cidades como Rio de Janeiro, Salvador e Belém.

Roda alfabética, 2008 [p.87], foi incluída em *Chão da praça: obras do acervo da Pinacoteca*, exposição sob curadoria de Ana Maria Maia e Yuri Quevedo, que marcou a inauguração do novo edifício da Pinacoteca de São Paulo, a Pina Contemporânea.

2024 Entre abril e agosto, exibe *Lataria espacial* na Sala de Vidro do MAM SP, no Parque Ibirapuera. Cauê Alves, curador-chefe da instituição e da mostra, escreve:

*Em vez de fazer um elogio à alta performance e ao poder que uma aeronave de pequeno porte carrega, o artista aponta de modo irônico para as contradições sociais do país e para o contraste entre o imaginário da elite e do povo, justamente mostrando que essa separação já não é tão clara.*²⁵

A obra *Roda de bicho*, 1986 [pp.68-69], é incluída na mostra coletiva *Fullgás: artes visuais e anos 1980 no Brasil*, sob curadoria de Raphael Fonseca, Amanda Reis Tavares e Tálison Melo, com itinerância nas sedes do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, em Brasília, São Paulo e Belo Horizonte. A exposição reviu a produção brasileira dos anos 1980 a partir de um recorte geográfico amplo, e o trabalho esteve incluído no núcleo dedicado a produções que responderam ao cotidiano social e político turbulento da década.

2025 Entre agosto e outubro, Nassar exibe substancial conjunto de trabalhos em exposição individual *Este Norte 2025* na Galeria Almeida & Dale, em São Paulo.

Em novembro, lança esta publicação monográfica.

Thierry Freitas é historiador da arte formado pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e curador. Colabora com textos e ensaios para publicações e instituições de arte. Desde 2019, integra o núcleo de curadoria da Pinacoteca de São Paulo, onde organizou mostras como *Chico da Silva e o Ateliê / Escola do Pirambu* (Pinacoteca de São Paulo e Pinacoteca do Ceará, 2023), *Gervane de Paula: como é bom viver em Mato Grosso* (2024) e *Tecendo a manhã: vida moderna e experiência noturna na arte do Brasil* (2025).

BACIA AMAZÔNICA, 2023
ESMALTE SOBRE MADEIRA, LONA, BILHA, BANCO DE MADEIRA, PREGOS, GARRAFA PLÁSTICA, ÁGUA, ARAME METÁLICO E BACIA DE ALUMÍNIO [ENAMEL ON WOOD, CANVAS, JUG, WOODEN BENCH, NAILS, PLASTIC BOTTLE, WATER, METAL WIRE AND ALUMINUM BASIN], 205 × 285 × 145 CM



VISTA DA EXPOSIÇÃO [EXHIBITION VIEW OF] EMMANUEL NASSAR: 81-18, PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2018



SEM TÍTULO [UNTITLED], 2005
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 260 x 725 CM



LATARIA ESPACIAL, 2022
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 800 x 800 x 230 CM



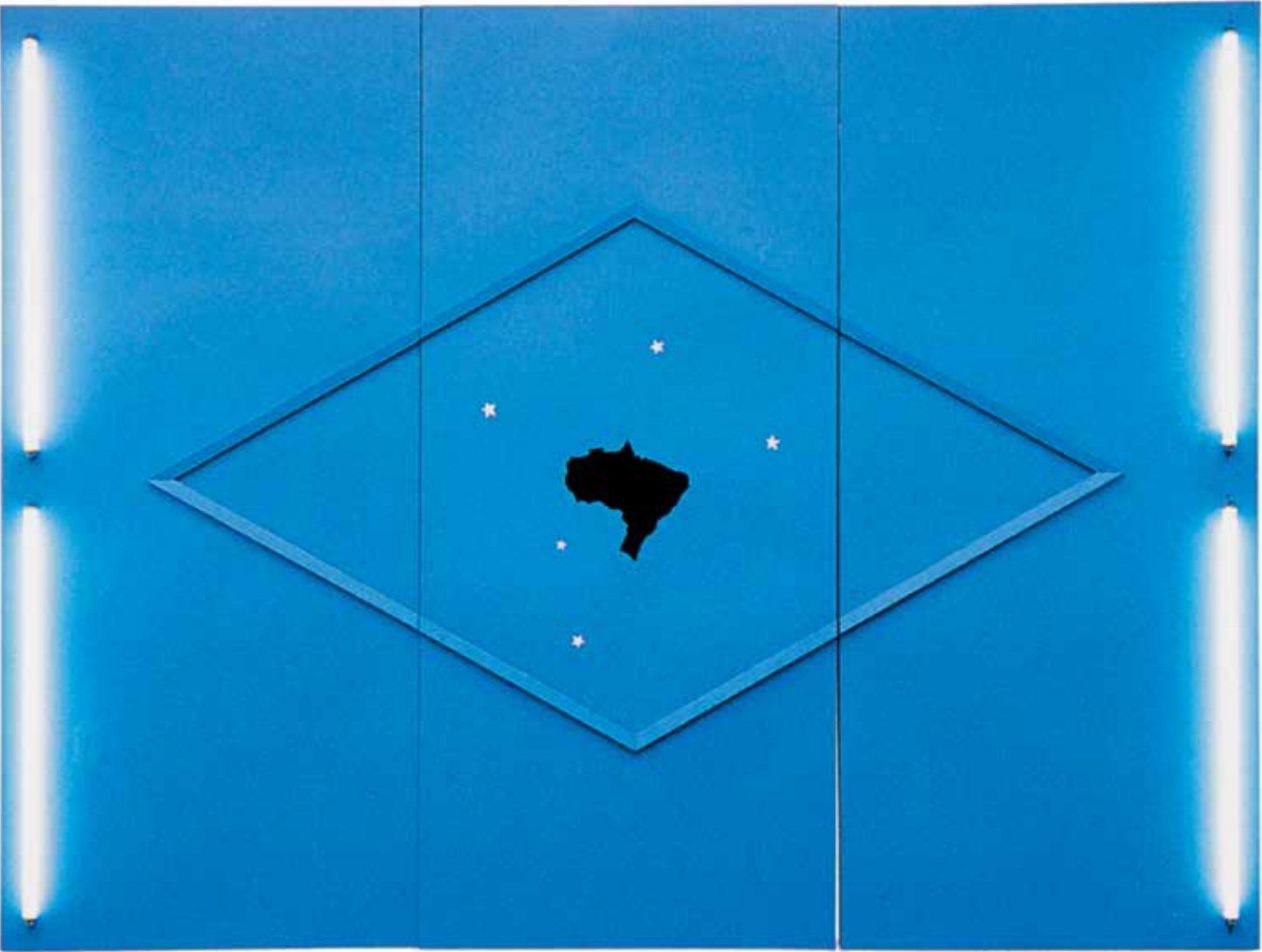
VISTA DA EXPOSIÇÃO [EXHIBITION VIEW OF] EMMANUEL NASSAR: 81-18, PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2018



VISTA DA EXPOSIÇÃO [EXHIBITION VIEW OF] EMMANUEL NASSAR: 81-18,
PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2018

- 1** Em 1949, o IBGE não realizou a pesquisa do Censo demográfico nacional. Os dados mais próximos são da amostragem realizada em 1950, quando Capanema possuía uma população presente de 27.480 pessoas. Cf. Estado do Pará: Censo Demográfico. *Série Regional*, volume X, tomo 1. Rio de Janeiro: IBGE — Conselho Nacional de Estatística, Serviço Nacional de Recenseamento, 1956, p.64.
- 2** Depoimento do artista apresentado no programa “Artes Visuais — Emmanuel Nassar”, Sesc TV, 2011. Direção de Cacá Vivaldi.
- 3** Gil Vieira Costa. *Espaços em trânsito: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense*. Belém: IAP, 2014, p.63.
- 4** Jorge Eiró. *Arquitextura dos afetos: esccrileituras sobre desenhos de artistas-professores*. Tese de doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará, 2014, pp.34-35.
- 5** Entrevista realizada pelo autor com Emmanuel Nassar, por telefone, em 8 de agosto de 2025.
- 6** Programa *Circuito — Entrevista | Emmanuel Nassar — PGM20*, 5 de novembro de 2015.
- 7** Paulo Herkenhoff, “As latitudes de Emmanuel Nassar”. In. Denise Mattar (Org.). *Emmanuel Nassar: a poesia da gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, pp.33-34.
- 8** Trecho do depoimento do artista concedido ao programa Grandes personagens brasileiros — Emmanuel Nassar”, *TV Cultura*, 2012. Trecho de 1’06” a 2’20”.
- 9** Emmanuel Nassar, “Depoimento”. *Dasartes*, n. 128, 25 de abril de 2023.
- 10** Gil Vieira Costa. *Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições moveições e tensões globais*. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019, p.545.
- 11** Aracy A. Amaral, “O popular como matriz”. In. *O popular como matriz*, pp.2-5. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1985.

- 12** Texto do artista, disponível em seu acervo digital, sobre a obra *Exquadro*, 2012.
- 13** Texto do artista, disponível em seu acervo digital, sobre a obra *Bandeiras*, 1993.
- 14** Hoje o Pará é composto por 144 municípios. A partir de 2013, Mojuí dos Campos se emancipa de Santarém e passa a ser considerado um município autônomo.
- 15** Ligia Canongia, “Emmanuel Nassar — Um pop brasileiro?”. In. *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Galeria Laura Marsiej, 2000. Republicado nesta edição, pp.125-41.
- 16** Denise Mattar (cur.). *Emmanuel Nassar: A poesia da gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- 17** Rita Sobreiro. *Emmanuel Nassar: pintura*. Galeria 3+1 Arte Contemporânea, Lisboa, novembro de 2007, texto de sala, n.p.
- 18** Oscar D'Ambrosio, “A instauração do equilíbrio”. In. *Emmanuel Nassar: Instabile 2008*. São Paulo: Galeria Millan, 2008.
- 19** Thais Rivitti, “Emmanuel Nassar: Fachada invertida”. In. *Brasil arquitetura, Emmanuel Nassar, Fábio Miguez, Ana Prata, Marcia de Moraes*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, Universidade de São Paulo, 2009.
- 20** Marcelo Campos. *Emmanuel Nassar / Marcelo Campos*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010.
- 21** “Emmanuel Nassar realiza individual na Galeria Millan”. *seLecT*, 26 de março de 2016.
- 22** A obra foi exibida pela primeira vez na 20ª Bienal de São Paulo, de 1989. Em 2016, foi doada pelo artista ao acervo da Pinacoteca de São Paulo.
- 23** Texto do artista, disponível em seu acervo digital, sobre a obra *Trapioca Box*, 2021.
- 24** Mateus Nunes, “A armadilha da retrospectiva”. *seLecT*, 2 de agosto de 2023.
- 25** Cauê Alves. *Emmanuel Nassar: Lataria espacial*. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), São Paulo, 2024, texto de sala, n.p.







A recognition of the transformative power of art is an essential element of any celebration of art of Emmanuel Nassar (Capanema, Pará, 1949). Over the course of a career spanning more than four decades, the artist from Pará has built a unique body of work that reflects his origins, engages with everyday life, and expresses the diversity of perspectives that shape Brazil. His work provokes, moves, and invites us to look critically at, and find beauty and meaning in, that which once seemed ordinary.

The launch of this book in the capital of Pará, home to two of our shopping centers Boulevard Shopping Belém and Parque Shopping Belém, coincides with the ALLOS group's active participation at COP30. Our goal is to demonstrate how we leverage the reach and influence of over fifty shopping centers to promote sustainable habits and engage retailers, consumers, and our own teams in initiatives that generate real impact.

Much of Nassar's work emerges from items that might otherwise be discarded: pieces of metal and urban materials that gain new life in his hands. This approach inspires us to reflect on our relationship with the world around us and consider how we can transform our surroundings in meaningful and valuable ways. We share this approach at ALLOS and we aim to use the reach of our shopping centers to transform cities, promote culture, and create lasting positive impact. Sustainability is at the core of our business and underpins every goal, commitment and initiative shaping our future.

It brings us great joy to be part of this moment. Supporting this project reaffirms our conviction in culture as a driver of social transformation. It opens yet another opportunity to connect people, inspire new ideas, and strengthen communities.

More than a record of his career, this book is a gift to all who believe that art can open doors and leave a legacy that endure across generations. It is with great pride that ALLOS joins Emmanuel Nassar in this celebration.

—RAFAEL SALES, CEO, ALLOS

"Life is a kind of game in which we depend not only on our determination, but also on luck—on a window that opens, on a possibility that opens."—EMMANUEL NASSAR

There are many ways to publish a book about an artist's work, and countless reasons to do so. For the TeArt Institute, the "how" and the "why" are, in this case, intrinsically connected.

When we began this project, we set out to create a book that would preserve Emmanuel Nassar's artistic legacy while also resonating with the artist himself. Our aim was to produce a publication that could serve as a resource for future researchers and, at the same time, engage a wider readership—the "general public," as we often call it—for whom we work, and who challenge us each day to pursue new achievements.

To this end, a generous selection of Emmanuel Nassar's artistic production was catalogued. To encourage critical reflection on his body of work, we invited curator-researchers whose contributions go far beyond a cursory glance at the pieces. We also compiled a complete, up-to-date chronology of the artist's career, along with records of exhibitions and other relevant documents, covering more than forty years of an extensive career—remarkable not only for the volume of works and projects, but also for their depth of meaning and poetic resonance.

This publication is the result of the meticulous efforts of a highly dedicated team, guided by the artist himself. To everyone who contributed to this process, we extend our heartfelt thanks.

Finally, we express special gratitude for the partnership and trust of ALLOS, its CEO Rafael Sales, and the entire team, who spared no effort to make this project possible.

Happy reading!

—TEART INSTITUTE

Sideral

Mateus Nunes

“Sideral” is an adjective in Portuguese that can refer both to outer space (sidereal) and to the domain of the iron and steel industry. In the first sense, it derives from the Latin *sīderālis*, from *sīdus*, *sīderis*—“star, constellation, celestial body.” In the second, it comes from the Greek *síderos*, meaning “iron.” Although the Latin and Greek roots share a similar form, they have distinct origins and meanings. The modern association between the *sider-* of “star” and the *sider-* of “iron” largely arose in the scientific vocabulary of the 17th to 19th centuries, when naturalists and mineralogists began using the term for meteorites, as they are made of iron and come “from the stars.” As these linguistic roots entered modern languages, including Portuguese, both were adapted to a similar spelling (sider-), creating the misleading impression of an etymological connection.

These semantic fields—that of constellations and that of the metallurgical industry—run through Nassar’s practice with equal prominence, constantly intertwining. Paintings of sidereal rings, such as those of Saturn, Jupiter, Uranus, and Neptune, are often executed in synthetic enamel on metal sheets—as in *Anel celeste*, 2021 [p. 4], and *Chapa 2216*, 2022 [p. 29]—while asterisms had already featured as central elements in earlier works, such as *Missão espacial*, 2009 [pp. 26-27], *Céu azul*, 2010 [pp. 236-37], *Céu verde*, 2010 [p. 38], *Untitled*, 1990 [p. 51], and *Céu do Brasil*, 1988 [p. 33]. Constellations evoke imagery that humanity has contemplated and invested with

meaning for millennia across different cultures. In Nassar’s work, they are also linked to symbols of belonging—such as the stars on the Brazilian flag or the solitary star on the flag of Pará. Meanwhile, the metal sheets condense the image of industrial advancement—the mastery over iron and steel, the establishment of manufacturing centers in the Amazon, such as the Manaus Industrial Hub, and the aluminum refineries in Pará. They also convey the collapse of an unsustainable production cycle, revealed in the corroded, worn, and discarded surfaces, which expose the failure of a brutal model of mineral extraction responsible for devastating mining, deforestation, and irreversible socio-environmental damage. In Nassar’s work, the opulence of ore and the poverty of scrap coexist, as do contemplation of the sidereal and the ruin of national symbols, for better and for worse.

Sideral is also the name of a peripheral neighborhood in Belém and of a sound system that played regional music at local parties in the 1980s. In 1989, Luiz Braga captured this architecture of light and sound in a famous photograph also titled *Sideral*, 1989 [pp. 30-31]. The scene, dominated by the deep black of night, is pierced by beams of fluorescent lamps wrapped in pink, green, yellow, and blue cellophane. The lights—artificial, hyper-colored, almost futuristic—cut across the wooden façade of the party venue, constructed with vernacular techniques typical of Amazonian riverside areas near stilt houses. At the top, a handmade sign reads

“Sideral”, serving as both a proper name and a promise of spectacle. The façade consists of wooden slats arranged in a herringbone pattern, a motif recurring in Amazonian visual grammar, from ceramics to Indigenous body painting. This lattice, functioning like a tropical mashrabiya, regulates privacy and airflow, acting as a popular *brise-soleil*.

Technobrega, which emerged in Pará in the early 2000s, arises from the fusion of Amazonian music traditions—such as carimbó, guitarrada, and lambada—with romantic brega and Latin American rhythms like merengue and cumbia, introduced to the region via radio, cassette tapes, and dance parties. This local foundation is reworked through the incorporation of global pop and electronic influences from the 1980s and 1990s, including synthpop and technopop, appropriated through remixing and sampling. Sustained by the culture of sound systems, the genre circulates within its own network, where piracy and free distribution function as strategies of dissemination. In the process, regional traditions are both preserved and transformed, embracing technological innovations and hybrid formats that blur the boundaries between the local and the global.

In the 1970s and 1980s, Pará’s geographic location and transmission conditions allowed Belém to receive radio stations from the Caribbean, Central America, and northern South America with clarity, broadcasting cumbia, merengue, salsa, zouk, and calypso. In contrast, signals from Rio and São Paulo were weak or non-existent. This sonic asymmetry placed the city outside the dominant circuits of MPB, samba, the Jovem Guarda, and rock, embedding it instead in a transnational radio ecosystem where Caribbean and Latin American rhythms and timbres intertwined with local traditions such as carimbó, guitarrada, and romantic brega. This mix resonated through the speakers of sound systems, accompanied by a visual culture marked by powdered pigments widely used in house and sign painting, and synthetic enamels in a limited set of bright, saturated colors—as depicted in *Sonoros Brasil*, 1985 [p. 34]. When technobrega emerged, it inherited a dual identity: on one hand, it sounded “international,” drawing on global genres and aesthetics already present in the local imagination; on the other, it remained “regional,” filtering them through practices, sensibilities, and formats deeply rooted in Pará’s popular culture.

Although Braga’s *Sideral* was created nearly four decades ago, it is not surprising that very similar images can still be found wandering through Amazonian cities: the same types of buildings, the same kinds of parties, the same curious gatherings outside music halls, where bikes stand at rest, and visual elements that, though seemingly disparate, merge into aesthetic and cultural expressions that endure in the region—a kind of “melancholy in a capital city on the

periphery of modernity.”Two symbols of the highest technology—industrial lamps and sound systems and Indigenous building techniques and visual grammar—combine to form a faithful portrait of the cultural and artistic hybridisms that shape Belém, the capital of Pará, with the same pendulum swinging between the “international” and “regional” poles.

It is precisely within this dynamic of ambivalence that Emmanuel Nassar’s work operates: reworking international references—particularly Western art history and echoes of U.S.-based pop art—while simultaneously reinforcing regional images and narratives, including recurring cultural elements such as tapioca stalls, fruits, house façades, açaí signs, metal sieves, vivid colors, distinctive geometric patterns, and the diverse materials that Nassar collects and re-signifies.

The peak of this ambivalence is evident in *Lataria espacial*, 2022 [pp.346-47], a large-scale work exhibited at the Museu de Arte do Rio (MAR) and the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), foreshadowed by a rocket bearing the Pará flag in an untitled painting from around 1982 [p.50]. Both works reveal a recurring paradox in Nassar’s practice: a monumental contraption made from metal scrap, crafted with such ingenuity that it could hypothetically take flight—like a spaceship or an executive jet.

Presenting an improvised, patched-together device as a symbol of hope, technology, and progress connects to a broader context: the imagination surrounding large-scale exploration projects in the Amazon, Brazil, and Latin America, where the roles of agents and victims shift depending on the cosmic perspective. On the work, Cauê Alves observes the following:

[The technological advances of the space race between the United States and the former Soviet Union, culminating in humanity’s Moon landing in 1969, form part of Emmanuel Nassar’s imagination. \[...\] The work brings together opposites: aged, worn metal and the primitive, popular elements of local metalworking alongside the highly technological space missions that enabled the development of satellite communications. In this juxtaposition, there is a sense of the dream and fantasy of flight. \[...\] \[The\] work seems to reflect more on the impossibility of taking flight than on the full realization of the desire for freedom. The artist designed and built his own private jet, resembling a toy airplane but inspired by Embraer’s Phenom 300, one of the world’s best-selling executive jets. Rather than celebrating high performance or the power of a small aircraft, he ironically highlights the country’s social contradictions and the contrast between the imagination of the elite and that of the broader populace, showing that this divide is no longer so clear.](#)²

Several factors help orient interpretations of Emmanuel Nassar’s work, though the artist himself often complicates matters by introducing wind roses or other cartographic devices—placing his initials, “EN,” which also stand for “east” and “north,” on

aligned rather than perpendicular axes, as in *Roda alfabética*, 2008 [p.87]. Attempts at orientation intersect with inherently artistic markers, such as the playful critique of a purist geometric and chromatic canon, or the meticulous manipulation of an academic line that masquerades as naive. Nassar’s deep engagement with contemporary art movements informs his practice, which unfolds in the shadow of a “periphery of modernity” that includes the Amazon—though in his case, this is not something that oppresses but rather shields him. This distance allows the artist to observe *other* movements with acute perception, interpreting the workings of complex, technological apparatuses from his own unique perspective.

This is how we learn from Indigenous Xingu masks and the illusionistic techniques of Italian Baroque brought to the Amazon in the mid-18th century: to deceive is hard work. The scene is carefully staged, the narrative constructed, and each work—regardless of platform—is a memorial, a visual fragment experienced when we are enchanted by the spectacle. From the outset, however, Nassar signals to the viewer entering his fantastical, illusory world: no crude or unsuspecting trick is meant to harm. There is no malice. The ethical questions are settled—hands are clean, the cards are on the table, the tongue speaks, and the eyes are alert.

In the same way, Nassar understands the contemporary art market. Situated within the system, he no longer dwells on disputes over artistic misinterpretation by the market, nor mourns the fate of the misunderstood caught in capitalist dynamics; instead, he engages directly, recognizing that his artistic concept is not only read but also sold and consumed as a brand. Alignments with pop art are not just inevitable—they are intentional—and market considerations do more than orbit Nassar’s work: they help shape it.

The artist understands that the art market goes beyond human subsistence, visceral drives, and physiology, extending into the realm of gifting: through the imagistic fragment, he offers a gift either to himself or to another. Perhaps it is this clarity of intention, this refusal of any demagoguery about capital, that strips the ornamental trappings of the market, returning the sale of an artwork to its core principle of exchange. For Nassar, selling is a magical moment³ connecting two dreamers: the one who wishes to preserve a memory of the narrative, and the one who seeks to scatter their concept across the universe—as fictional and fabulous as the act of assigning material value to something so arbitrary and fleeting. Claiming the fetish soothes, if only briefly, the desire to possess it.

For Roland Barthes (1915-1980), “every object touched by the loved being’s body becomes part of that body, and the subject eagerly attaches himself to it.”⁴ In a similar way, objects produced and painted by Nassar—saws, nails, gables, wires—

rough and distant from gentle touch, are fetishized precisely because they bear the trace of his hand. They become part of him, memories of a touch. Nassar is particularly drawn to simple mechanisms, to human ingenuity condensed into precise dynamics such as touch and exchange. This fascination is evident in his work, which constructs gables, locks, levers, pulleys, and both unstable and stable systems, all under a regionalist aesthetic and a logic of improvisation. Nassar engages with human ingenuity, both mechanical and intellectual.

These dynamics serve as tools for more complex phenomena: in the case of touch, the artwork becomes part of a concept that imparts value to matter when handled by the artist; in the case of exchange, they operate through the contemporary art market, the act of selling, and the promotional apparatuses that facilitate it.

The set of objects Nassar produced from tapioca stalls engages the same dynamics. In terms of touch, the pieces echo principles of the ready-made, presenting a recognizable everyday object as the work’s central element, though altered through the artist’s precise intervention. Notably, these stalls were originally intended for daily use, selling the traditional cassava-flour crêpes called tapiocas, rather than for artistic purposes. Here, the dynamic of exchange comes into play: Nassar acquired them from local tapioca vendors in Praça da República, downtown Belém, at prices set by the vendors themselves. On one occasion, fearing he might not find again the vendor who had promised to sell the stall once the tapiocas were gone, Nassar bought all the food and, with the vendor’s help, distributed it to people in the square. For a long time, Praça da República—Republic Square—had not witnessed anything so republican.

The links with contemporary pop art and ready-made principles continue in the work’s title: *Trapioca Box*, 2021 [p.42]. Nassar evokes Andy Warhol’s (1928-1987) *Brillo Box* (*Soap Pads*), 1964 [p.43], not only in the title but also in the focus on local consumption—in this case, specific to the Amazon. He regionalizes the object, shifting it from the industrial scale of U.S. powdered soaps referenced by Warhol to the itinerant sale and artisanal production of tapiocas made at home in an ancestral way, with neither packaging nor product standardized. The reference to the English word “trap,” evoking mechanisms of fastening and closure, also connects to other works by the artist, such as *Traptic*, 2015 [pp.40-41], *TrapView*, 2014 [p.46], and *Trapescale*, 2014 [pp.44-45], and, further back, *Armadilha*, 1992 [p.312]. Devices of trickery, entrapment, and illusion recur throughout Nassar’s work, here directed critically—and with satirical humor—toward contemporary art historiography.

In *Trapioca Box*, the artist cuts a shape from another sheet of metal—painted white and screwed to the back of a

tapioca tray—replicating the silhouette of Brazil’s map. The crêpe occupies the center of both the tray and the artwork, mirroring the shape of the national territory. The tapioca—which could also be seen as a sacramental host, the quint-essential Brazilian bread⁵ and native antidote to imported catechesis—is the ultimate expression of a handmade, nat-ural, perishable product, made from cassava starch pressed in a net called a “tipiti,” in contrast to processed foods. Other examples include açaí, papaya, and banana, which appear in *Chapa 2304*, 2023 [p. 35], *Tabuleiro*, 2024 [p. 283], and *Bananas*, 2020 [p. 218], respectively. This suggests a me-tonymy: the country is made from its most Brazilian food, cassava—the raw material of tapioca.

Hyper-industrialized items also capture Nassar’s interest, such as the Hollywood cigarette pack that appears in *Holly-wood*, 1989 [pp. 126-27], and *New Hollywood*, 2017 [pp. 52-53]. Coca-Cola, featured even more frequently in his work, is a best-seller: *Coke*, 2022 [pp. 48-49]; the near-triptych *Cha-pa 147*, *Chapa 148*, *Chapa 149* (all from 2009) [pp. 54-55]; and *Chapa 38*, 2005 [p. 143], among others. More than a reference to the beverage—which could sit alongside tapioca on the same table in a stilt-house in a contemporary Amazonian rite of communion, a kind of post-industrial Last Supper—and more than a direct allusion to the multinational company, it is Nassar’s countermove against a sign that transcends industri-al geography and flows into the river networks of the Amazon basin, the rivers of India, the roads of Nigeria, and the hills of Nepal, attesting to the recognizability of a transnational image rooted in consumption—or, more precisely, in consumption justified by the effectiveness of the image.

The tapioca trays—wooden boxes painted white, with the word “tapioca” displayed on the sides in an advertising-like style—are typically placed on foldable easels made of the same material and finish. Their interiors are lined with metal sheets for hygiene. Both main elements are defined by their functionality: the easels raise the stalls to table height and fold for easy opening, while the tray holding the tapiocas has a hinged lid that opens and closes smoothly. This lid, framed in wood, features a large wire mesh, allowing customers to see—or be tempted by—the product, like a display window, while also protecting it from flies or stray mango leaves in the tropical climate. Pure ingenuity.

Nassar strips the tapioca stalls of their metal screens and removes them from their original horizontal position at table height, placing them vertically on the wall at the usual height for a painting. The exaltation of a non-standardized geome-try—which defies modernity while almost ironically attempting to appear modern—recalls *Intuition*, 1968, by Joseph Beuys (1928-1994) [p. 53]. The form is similar: a rectangular wood-en box of unlimited edition, on which Beuys writes the word

“intuition” in pencil, evoking a modern object close to the U.S. minimalism of Donald Judd (1928-1994), while celebrating the intuition he never intended to abandon. Other parallels also connect Beuys’s legacy to Nassar’s work: for example, the exis-tence of a double, as in *Trapioca2em1*, 2021, by Nassar [p. 58], and *Sulphur-Covered Zinc Box (Plugged Corner)*, 1970/74, by Beuys [p. 56]; or the pendulum stabilized by a ladder in *Escada*, 1988, by Nassar [p. 57, right] and *Scala Napoletana*, 1985, by Beuys [p. 57, left].

Ingeniously, the artist makes the piece’s hinge mechanism one of its central features, so that opening the lid forms a dip-tych. The hinge—sometimes improvised with other makeshift devices—when transplanted from everyday use into an artis-tic context, produces unprecedented effects.⁶ Lygia Clark’s (1920-1988) foldable planes in *Bichos*, 1959-64 [p. 59], demonstrate not only the dynamism of the artistic object and observer—previously seen as static and passive—but also revolutionize the understanding of dimensionality and the fixity of meaning. Clark materializes intellectual ingenuity in alumi-num, articulates thought into matter, blurs the boundaries of “outside” and “inside,” and enables a constellation of other transformations through articulated folding.⁷

If neo-concretism dismantled the subject-method-object relationship of purist concretism, Nassar scrambles it all into a *neo-neo-concretism*—double, deliberately confusing, and reiterative—full of subjects, methods, and objects. If paint-ing was emancipated from the plane⁸, the tapioca tray has climbed the wall. Ingeniously, and in its near impossibility, the works are extremely synthetic yet rich in experiences, sensations, and cultural and idiosyncratic references. When Nassar speaks of himself, or when his works repeat, it hap-pens less as a purist *expression*—automatic within rigid crit-icism—and more as a matter of perception. In Nassar’s work, writing is a form of reading: his works, solutions, and ques-tions repeat because they reiterate the personal perspective through which he sees and reads the world, and from which he writes it, creating self-feeding circuits. This even extends to reinserting discarded objects into a realm of value.

Nassar always projects retrospectively, reaffirming that thought systems based on categorization and segregation have already failed—it matters little what name is given to an activity, whether art, accounting, or advertising. Broader, more sustainable ways of thinking are nourished by episte-mologies closer to those of Indigenous or mixed peoples, hybridized and transmitted—even if in diluted form—to those born and raised in urban Amazonian centers, like Nassar.

Politically, his works highlight the obsolescence of “Ama-zonian visuality,”⁹ a conceptual lens proposed by art critics in the 1980s and 1990s that confined regional artists within geographic constraints—artificial and arbitrary—or to unre-

flective responses to vernacular visual culture, ecological scales, or mythological narratives. Nassar, however, bene-fited from this discourse, given that “Amazonian visuality” became a crucial historiographical tool that propelled, for four decades, the work of many Amazonian artists. His work emphasizes that Amazonian thought and art must be read through expanded networks of connection, analyzing cultural hybridisms in a global context while respecting local parti-cularities. It is not new, but worth repeating: Nassar’s works reorient the compass.

Notes

1 To cite the precise and valuable book by *Fábio Castro: A cidade Sebas-tiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade*. Belém: Author’s copy, 2010.

2 Cauê Alves. *Emmanuel Nassar: Lataria espacial*. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), São Paulo, 2024, wall text.

3 It is worth noting an approach to the notion of “magic” or “trick” by the Brazilian artist Ilê Sartuzi: magic, when related to discussions of value and art, can intersect with notions of trickery, theft, deception, legal boundaries, tools of legitimization, and more. See: Mateus Nunes, “Ilê Sartuzi.” *Frieze*, London, n. 252, Jun./Jul./Aug. 2025, p. 143.

4 Roland Barthes. *A Lover’s Discourse*. London: Vintage, 2018, p. 191.

5 It seems inevitable to draw a parallel between *Trapioca Box* [p. 42], 2021, by Nassar, and Anna Bella Geiger’s *O pão nosso de cada dia* [Our Daily Bread], 1978. In Nassar’s work, the silhouette of Brazil is cut out of a whi-te-painted metal sheet, evoking not only the host, bread, and tapioca, but also the coldness of absence, the hunger of a nation, and the possibility of a national symbol refracted through Brazilian sociopolitical precarity. Geiger, in turn, excises the silhouettes of Brazil and South America from the center of two slices of white bread, paired with photographs of the result itself, a typical paper bread bag printed with the artist’s name and the phrase from the Catholic Lord’s Prayer in Portuguese that lends the work its title, and an image of the bread being raised to her mouth. Beyond their shared reflec-tions on cartography and nourishment, both works confront the history of territory, human geography, and the persistence of Catholic and catechizing iconographies imposed since the colonial period in South America, as well as their contemporary reverberations in mass culture.

6 Some reflections about the use of the hinge as a tool in Nassar’s practice have been proposed in Mateus Nunes and Agnaldo Farias, “‘Trapioca’, de Emmanuel Nassar: arapucas modernas”. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, vol. 6, no. 3, September 2022, pp. 365-66.

7 Ferreira Gullar, “Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958).” In Ana Maria Maia, Pollyana Quintella (Eds.), *Lygia Clark: projeto para um planeta*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024, p. 191.

8 Luis Pérez-Oramas, “Lygia Clark: If you Hold a Stone.” In Cornelia H. Butler, Luis Pérez-Oramas (Eds.), *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*. New York: The Museum of Modern Art, 2014, p. 33.

9 I refer specifically to the maintenance, in the present day, of Paulo Herken-hoff’s reading of “Amazonian visuality” (“visualidade amazônica”) as emphasized in the curator’s writings and exhibitions, mainly in *Pororoca: a Amazônia no MAR* (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brazil, September 9–November 23, 2014), although the expression has previous occurrences in the writings of Osmar Pinheiro, Edméa Falcão, and João de Jesus Paes Loureiro. On this subject, see: Gil Vieira Costa, “Anos 1980, ‘visualidade amazônica’: o desejo pela Amazônia na arte brasileira.” In *Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: arte e erotismo, prazer e transgressão na história da arte*. Florianópolis: CBHA, 2018, vol. 1, pp. 530-43.

Mateus Nunes is an art curator and critic born in Belém (PA), Brazil. He holds a PhD in Art History from Universidade de Lisboa and completed postdoctoral research in Amazonian Studies at Universidad San Francisco de Quito, Ecua-dor, as well as in Art and Architectural History at Universidade de São Paulo, where he is a visiting professor. Nunes frequently publishes in specialized art magazines such as *Artforum*, *ArtReview*, *Contemporary Art Review Los Angeles*, *Flash Art*, *Frieze*, *Mousse*, *seLecT*, and *ZUM*, as well as in academic journals. He is an assistant curator at the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Wheels of Fortune

Raphael Fonseca

When we look at the history of tarot cards, much attention is given to one of the earliest known decks, dated around 1451 and commonly attributed to Bonifacio Bembo and Francesco Zavattari. This deck circulated among the Visconti and Sforza families, prominent in the duchy of Milan. Although earlier accounts of similar games exist, this is considered the oldest surviving tarot deck, preserved almost in its entirety apart from the Devil and Tower cards—and now dispersed across various collections worldwide.

When first created in the fifteenth century, tarot cards were used in a gambling game known as Tarocchini. It was only in the eighteenth century that they acquired a more esoteric interpretation, their imagery read through a lens that connected them to various iconographic and religious traditions. Among the most celebrated examples is the *Wheel of Fortune* [p. 65], preserved in the collection of the Morgan Library & Museum in New York. In cartomancy, it is considered one of the 22 Major Arcana—that is, one of the cards representing major themes, vital and archetypal aspects of human life.

At the center of the composition, blindfolded, sits Fortune—she who turns upward or downward, depending on which way the wind blows: one need only observe the palms of her open hands, both physically and metaphorically. Around her, four human figures suggest the form of a cross and the cardinal points. Above, seated on a throne with rigid

posture, is a young man with a Latin word beside him: *regno*. At the opposite pole, an elderly man with a long beard and simple attire crawls like a child, another Latin phrase next to his mouth: *sum sine regno*. To the right, upside down and trying at all costs not to lose his grip on the wheel, a third man proclaims *regnavi*, while on the other side, gazing firmly at the power above, the fourth figure declares: *regnabo*.

“I reign,” “I am without a kingdom,” “I have reigned,” and “I shall reign” stand side by side, their powers shifting within the Wheel of Fortune and within life itself, according to the turns of chance. Some reigns last only days, while some ambitions of power can endure entire dynasties. Whether through the lessons of history books or the characters of a soap opera, ambition seems inherent to much of this species we call human. Yet the turns of fortune, filled with luck and misfortune, are greater than our species, defy science, and at times set the wheel spinning into configurations never imagined.

The reader may be wondering: how does this introduction on tarot and the Wheel of Fortune relate to Emmanuel Nassar’s work? The answer is simpler than it seems: it is enough to look at his practice to notice an obsession with the repetition of circular forms, each imbued with distinct semantic fields. Throughout my experience as a viewer of the visual arts, I attended several of Nassar’s exhibitions, but it was during my research for the *Fullgás*¹ exhibition that his fascination with circularity truly caught my attention.

When I asked the artist for a list of works spanning the start of his career in the 1970s through 1993, many of them engaged with the notion of play. It is no coincidence that the piece we ultimately included in the exhibition is called *Roda de bicho*, 1986 [pp. 68-69]. A monkey, a rooster, a tiger, and a snake establish the image's cruciform orientation. Although it does not explicitly reference *jogo do bicho*, a gambling game created in late nineteenth-century Rio de Janeiro, we are nevertheless tempted to make the connection due to the presence of these animals. The sense of movement in *Roda de bicho*, a recurring feature throughout much of Nassar's work, comes from the clever way he plays not only with contrasting colors but also with the edges of the composition: in the upper corners, subtly, appear the classic letters "E" and "N," suggesting not only his initials but also a poetic play on "este" [east] and "norte" [north]. At the lower edges, two golden numbers date the painting—8 and 6—and in an arc beneath the wheel, to leave no doubt, he signs his name.

In 1988, he created a work titled *Roda da fortuna* [p. 66]. Like roulette wheel in a cassino, a large circle is divided into several segments; most are left blank—except for five small icons: a car, a key, a ring, a bicycle, and a television. Caught between marriage, consumer desire, and the dream of owning a home, the fate of the imagined spinner—that is, the viewer—is entirely open. *Roleta* [p. 67], from the same year, shares a similar structure, though its characters and poetic universe differ: nude men and women are distributed across the fragments of the canvas. At the center sits a small, numbered wheel, its pointer peculiar: a shotgun. In this carousel of crimes of passion, desire and resentment walk side by side.

I was rather surprised when, during the process of writing this text, I watched the raw footage of Nassar talking with Juliana Reolon, assistant curator of *Fullgás*, who had been responsible for interviewing some of the exhibition participants. Commenting on *Roda de bicho*, Nassar says:

[I still make wheels of fortune today. \[...\] Life is a kind of game in which we depend not only on our determination but also on luck—a window that opens, a possibility that opens. Creativity and creation depend a great deal on this—on placing a bet to win, and to win, you need a ticket. So I think it's all a game of gain and loss, but you have to move the wheel of fortune because sometimes it becomes the wheel of misfortune.](#)²

The 1980s were, in a sense, the decade in which Nassar received these "lucky tickets." In 1982, he showed his work outside the state of Pará for the first time, at the 4th National Drawing Exhibition in Curitiba. In 1988, he participated in a major group exhibition of Brazilian artists, which traveled to three different institutions in Germany.³ The following year, he joined the São Paulo Biennial and presented a solo exhibition at Galeria Luisa Strina, also in São Paulo.

Curiously, however, unlike many artists who were quickly absorbed into the art market during their first decade of practice, Nassar—born in 1949, whose life experience included studies in architecture, work in advertising, and a period living in São Paulo—entered the art scene in southeastern Brazil in his early thirties. Young? Certainly—but not some-one of "twenty-something years," as the Fábio Jr. song goes.⁴

When asked in the same interview for the *Fullgás* exhibition to give a word that would define the 1980s, he replied, "a decade," smiled, and added, "for someone over seventy, that was just a decade. Important, but a decade."⁵ Distancing himself from the usual and complex association with the so-called Generation 80, Nassar explains that he does not identify with the term because he was geographically removed from the Parque Lage exhibition that coined it⁶—he was, after all, in Pará. Considering the combination of factors presented here—age, geography, partially self-taught artistic development, and existential concerns—Nassar's wheels of fortune oscillate between melancholy and the celebration of life, their currents shifting constantly in different directions.

One of the artist's works particularly draws my attention for its unusual and, at the same time, electronic character. As in some of his other works, in *Genius*, 1990 [p. 73], Nassar plays with the compositional "emptiness" of the surface—in this case, the canvas—painting just two elements: above, a circle divided into four colored areas; below, the sketch of a human silhouette, seemingly lying in the fetal position, alone in the expanse of the surface. A careful viewer with a fresh memory of Brazilian visual culture in the 1980s will notice the resemblance of this wheel to a very popular object of the time: the Genius toy,⁷ launched in 1980, the first electronic game manufactured in Brazil. Once powered on, this "flying disk" emits different sounds for each color and challenges the user to memorize the sequence of auditory and visual tones. As in Nassar's work, there are not many rules (sometimes you start with blue, other times with yellow); what matters is playing with the audiovisual element of chance.

The company that released this game in Brazil is called Estrela ("star", in Portuguese)—still one of the largest toy producers in Latin America—and its logo consists of a red circle with a star at its center, whose points alternate between white and blue. Nassar would play with this composition in several works: sometimes just above his iron initials mounted on wire, other times simply painted. What matters is the star—and, by extension, the appropriation of the logo—is given its own space to shine. This is an excellent example of how his work engages directly with consumer culture in Brazil, allowing critics, curators, and the artist himself to link his production to what is commonly called pop art. Let us not forget that, still in the 1980s, Estrela opened a toy factory in

Manaus, the capital of Amazonas, famous for its Free Trade Zone, inaugurated in 1967 during the military dictatorship. To enrich this web of connections, the company's first factory was established in the Belém neighborhood of the city of São Paulo. One might ask: do all roads lead Emmanuel Nassar to Belém?

Fortunately, no. Yet, as with any artist, his ties to the place where he spent much of his life are undeniable. Far from any origin myths about Belém, the state of Pará, or the vast territory conventionally called the Amazon, Nassar's images draw on memories in which the artisanal and the industrial meet—between large factories and hand-painted street advertising panels. The retro-futuristic sound of a Genius and the applause of a circus ring can—and should—coexist.

Not everything, however, consists of colorful electronic whistles. Every form of work—whether monumental and automated or minute and artisanal—requires human presence, careful planning, and the possibility of mishaps; there is a tragic potential inherent in all human activity. Some of Nassar's wheels, therefore, serve as reminders of violence. *Acidente de trabalho*, 1986 [pp. 74-75], exemplifies the most fatal aspect of his practice: a wooden lozenge, its edges painted green and yellow—the colors of the Brazilian flag—contains an empty lamp socket at its center. Around this object embedded in the wood—which also recalls the importance of collage in part of his production—the artist paints a form reminiscent of a pointed industrial saw. Two hands are placed on either side, as if severed by the machinery—a reading clearly suggested by the title. Though the hands have a slightly cartoonish quality, the red color emphasizes anatomical verisimilitude in this imagined act. Should we interpret this lozenge literally, through its colors, and read this accident as a metaphor for Brazil?

Earlier works already featured pulleys and saws, generally in a more acrobatic, colorful, and festive mode. Works such as *Pesos e medidas I*, 1982 [p. 306], and *Corrupiu gigante*, 1984 [pp. 78-79], evoke both the playful spirit of Alexander Calder's famous *Cirque* (1926-31), preserved at the Whitney Museum, and artists closer to Nassar's circle, such as Marinaldo Santos [p. 78], whose career also began in Pará in the 1980s. From this period, some works pair circles with hammers, though without the tragic weight of manual labor. An untitled work from 1995 features a structure reminiscent of the improvised constructions—*gambiarras*—found throughout much of Nassar's work: a red-and-white painted wheel is seemingly supported by a fragile network of painted ropes attached to two hammers nailed at the edges of the canvas. Any movement would destroy this precarious balance. *Roda com martelo*, 1991 [p. 86], an even more experimental example, presents a circle of wooden planks bearing a hammer as a clock hand

and two stones attached to the artist's initials. Collage, contraption, and fantasy coexist here. These works celebrate the movement and kinetic energy in Nassar's painting.

There is something in Nassar's practice that, particularly in the late 1980s and early 1990s, resulted in several works being dominated by the relentless violence of saws. *EN Serra*, 1990 [p. 81], and *Serra EN*, 1990 [p. 81], place saws at the center of the composition, as if slicing through the painted surface.

The hand in *Acidente de trabalho* reappears in other works, though detached from machinery. *As mãos*, 1993 [pp. 76-77], for example, depicts a collection of hands in different skin tones, anatomical shapes, and both left and right sides. This functions as a kind of recoded anatomical lesson in painting; the abundance of hands recalls ex-voto collections displayed in churches or museums. Crafted in wood or wax to celebrate or petition for favors related to a Catholic devotee's health, ex-voto hands are offered either to heal injured limbs or to celebrate the recovery of someone who works with them constantly.

Returning to his circles, when Nassar chooses to focus on a single hand, the reference to the ex-voto remains, but with an even more sacred aura. In *Mão*, 1990 [p. 83], the colors make the hand seem reflected in the iris of an eye; in *Altar*, 1992 [p. 82], the simulated curtain along the edges gives the painting a theatrical quality. No longer serving as reminders of violence, pain, or accidents, these wheels now appear as wheels of faith—of hope, healing, and, intrinsically, the weight and passage of time.

At the end of the cited interview, Nassar says:

[Unimaginable things are happening today—everywhere, all the time. I think the wheel is accelerating; it's faster than it was in the 1980s, and the game of life presents a new scenario every day—both in my personal life and in the world—and now, today, we know more than before. Today we know in real time everything that is happening... and I am seventy-five years old.](#)⁸

Listening to his words and looking across all these wheels, rosettes, and circles, the intrinsic connection between these objects and the passage of time becomes even clearer. Perhaps his insistence on representing them in such diverse shapes, colors, and semantic fields reveals the artist's pre-occupation with time and uncertainty.

Roda, 1985 [p. 84], a medium-sized work, seems to summarize Nassar's interest in a mysterious way: once again, a circle marked with the cardinal points occupies the center. But, as a distinguishing feature, a yellow cylindrical shape suggests the central axis of a clock. Without hands or numbers, the viewer is invited to imagine all that these ancient machines might contain: the number of hands, their design, the numbers, or even the words dividing the plane in an attempt to quantify the world. *Círculo em chamas*, 1989 [p. 84], though not resembling a clock, also raises questions about time: where did

the flames start? East or north? Did they create the burning circle, or were they illuminated by its outer shape?

After the 1980s, Nassar’s focus on circles became a constant, appearing in a wide variety of scales and materials—from photography and drawing to painting, flag stitching, and installation-based works. For the 2018 retrospective at the Pinacoteca de São Paulo, *Emmanuel Nassar 81–18*, the artist created *Roda8118* [p.88], in which beginnings and endings, different decades, and projections of ages merge into a continuous spiral—just as the exhibition juxtaposed works from various periods. Our relationship with time, memory, and our careers can be seen as a continuous rotation.

Nassar’s curvilinear universe invites the viewer to constantly engage creatively. Whether it is Chico Buarque’s song *Roda viva* [Living Wheel]⁹ (1968), the TV program *Pião da Casa Própria* [The Spinning Top of Homeownership],¹⁰ spinning a bottle in a round of truth or dare, a bingo ball, or—staying in the 1980s—the lyrics of Sarajane’s *A roda*¹¹ [The Spin] (1987), “each person will project a speed, a result, different victories and defeats in the fictional turning and spinning of these images,”¹² explains Nassar. As in a tarot game, when someone spins the “wheel of fortune,” meaning depends on the questions asked, the cards drawn before and after, and the tarot reader’s oral interpretation.

“Now I have a brand-new scenario: how to manage life’s final chapter? It’s a new challenge. I didn’t think about this when I was thirty or forty, but now I have to consider it too. I have to be more immediate,”¹³ Nassar says in the final moments of his interview. He will undoubtedly continue using his “lucky tickets” in the years ahead; while we, the audience, continue to turn wheels, spinners, and circles, waiting for new outcomes.

The artist may one day disappear, but his wheels of fortune will remain with us, inspiring new imaginations—if we are lucky.

Raphael Fonseca is curator and head of the Latin American Modern and Contemporary Art Department at the Denver Art Museum, United States. He holds a PhD in Art Criticism and History from Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). His practice focuses on the juxtaposition of different temporalities and how this can provoke contemporary reflections in audiences. Recently, he curated *Fullgás: Visual Arts and the 1980s in Brazil* (2024), which toured all units of the Centro Cultural Banco do Brasil, and the 14th Mercosul Biennial: *Estalo* in Porto Alegre (2025). He is also part of the curatorial team for Counterpublic 2026, a visual arts triennial in St. Louis, USA. Fonseca works with artists from around the world, particularly those born or based in the Global South.

Notes

1 *Fullgás: artes visuais e os anos 1980 no Brasil* [Fullgás: Visual Arts and the 1980s in Brazil] first opened at CCBB Rio de Janeiro in October 2024 and then traveled to Brasília, São Paulo, and Belo Horizonte, and ran through the end of 2025. I served as chief curator of the project, with Amanda Tavares and Tálisson Melo as assistant curators. The exhibition was based on a survey of artists who began their careers between 1978 and 1993 across all Brazilian states. Its five sections focused on different themes emerging between the end of the military dictatorship and the impeachment of the first democratically elected president after the military regime, Fernando Collor de Mello, in 1993.

2 Emmanuel Nassar, in an interview conducted on July 29, 2024, with the edited version available on the “Arquivo Fullgás” channel, a parallel program to the *Fullgás* exhibition on YouTube, reflects.

3 *Brasil já*, 1988, Museum Morsbroich, in Leverkusen; Galerie Landesgalerie, in Stuttgart; and Sprengel Museum, in Hannover, Germany.

4 “I won’t give up/ neither for you nor for anyone/ I discard my plans/ I want to know much more than my twenty-something years,” goes the refrain. The song appears on the album Fábio Jr., released in 1979 by RGE.

5 “Arquivo Fullgás”, Op.cit.

6 *Como vai você, Geração 80?* [How are you, Generation 80?], from July 14 to August 13, 1984, at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

7 “Genius” was the Brazilian version of the electronic game “Simon,” manufactured by Hasbro. [N.T.]

8 Ibid.

9 “Wheel of the world, Ferris wheel/ whirlwind, spinning top/ time spun in an instant/ in the turns of my heart.” This song is part of Chico Buarque’s album *Chico Buarque de Hollanda vol.3*, released in 1968 by RGE.

10 I am referring to the television segment created by Silvio Santos, which was extremely popular in Brazil during the 1980s and 1990s. In it, the contestant who drew the highest number won a house. The segment was created in 1962 on TV Paulista in his program *Pra ganhar é só rodar* [To Win, Just Spin].

11 “Let’s spin the wheel/ make it bigger,” sings Sarajane in her iconic, double-meaning song, included in her 1987 album *História do Brasil*, released by EMI.

12 It is noteworthy that in the same interview (Arquivo Fullgás, op. cit.), Nassar connects his interest in games to his Syrian ancestry: his grandfather left Syria at seventeen and settled in Capanema, Pará. According to the artist, his grandfather was addicted to games.

13 Ibid.

The Machine for Processing Differences

Pollyana Quintella

For almost five decades, Emmanuel Nassar has developed a visual language that critically engages both the constructive legacy of modernism and the visual codes of Amazonian popular culture. Emerging from Brazil's North, his work has become a sophisticated response to the tensions that shaped contemporary art in the late 20th and early 21st centuries—repositioning peripheral artistic production as a source of critical difference while also offering concrete alternatives to the impasses between form and culture.

Born in Capanema, Pará, in 1949, Nassar began his career amid global transformations that would redefine contemporary art. The 1970s, his formative decade, saw both the deep crisis of the universalist modernist project and the rise of artistic practices challenging established Eurocentric canons. While artists like Cildo Meireles and Hélio Oiticica developed strategies of symbolic, aesthetic, and imaginative decolonization along the Rio–São Paulo axis, a generation of artists far from these hegemonic centers devised their own responses to the dilemmas of modernity. Nassar is part of this broader movement yet occupies a distinct position: approaching urban Amazonia as a laboratory of alternative modernities.

Nassar's early work, predominantly figurative, already revealed concerns that would take on a fully conceptual form in the following decade. The decisive leap came in the early 1980s, at a time when discussions around cultural identity

and difference were beginning to gain traction in the international art scene. It was in this context that *Recepcôr*, 1980 [p. 95], emerged—a work that would prove foundational to Nassar's poetics. In it, we see a distinctive way of articulating constructive modernity and peripheral difference, anticipating debates that would later dominate international art discourse: how to move beyond modernist orthodoxies without abandoning their critical potential? How to merge cultural specificity with contemporary language without falling into folklorism or generic cosmopolitanism?

Recepcôr, which the artist himself considers a milestone, features as a makeshift contraption: improvised antennas, hand-painted reception panels, and controllers that look more like toys than high-tech instruments. Nassar conceived it as “a kind of device to receive the messages I still had spinning in my head”¹—a mechanism capable of capturing and translating the scattered signals of a precarious visibility that remained at the margins of hegemonic circuits. The title poetically encapsulates its function: *Recepcôr*, loosely translated as “Recepcolor”, evokes both reception and perception. The work was not simply about passively receiving the visual stimuli of Pará, but about perceiving them critically, processing them, and transforming them into artistic language. Nassar's machine thus functions as a cultural translator, converting popular codes into constructive grammar while retaining their original vitality. Its material precar-

iousness also subtly satirizes the technological allure that marked parts of modernism and Brazil’s developmentalist period, while proposing an alternative epistemology, one that operates at the intersection of modern and pre-modern, elite and popular, center and periphery, without resolving these tensions into a harmonious synthesis, instead keeping them productively in conflict.

Recepcôr also functions as a kind of forward-looking aesthetic program. In it, Nassar intuited the key concerns of his future work: strong colors arranged in modular panels, geometry tempered with humor, references to popular culture, and the transformation of precariousness into method. Prophetic in this sense, the work became the starting point of his artistic trajectory.

The break with figuration, however, did not mean abandoning referentiality. On the contrary, Nassar’s work inaugurated a specific form of abstraction: not the formal purity of orthodox constructivism, but a “contaminated” geometry capable of maintaining organic ties to its context of origin. His geometric forms carry the memory of their popular roots, remaining anchored in the symbolic territory of Amazonian cultural practices. Here, the machine neither folklorizes nor cosmopolitanizes—it processes differences.

THE KING OF THE NIGHT

While *Recepcôr* established a conceptual program, Nassar’s 1980s works functioned as an experimental laboratory for his emerging artistic language. The series that began with *Arraial*, 1982-84 [pp. 96-97], initiated an investigation into the elements and ephemeral architectures of Brazilian popular festivities. Nassar focuses on the visual repertoire of amusement parks, traveling circuses, and rural fairs—not from naïve biographical proximity, but through a sophisticated approach that recognized in these precarious structures an alternative model that could engage critically with international constructivism. The colorful lights, lamp-adorned façades, and decorative fair structures offered the artist a field where geometry generated both visual seduction and popular enchantment. Works such as *O rei da noite*, 1984 [p. 98], *Curupiu gigante*, 1984 [pp. 78-79], and *Gran circo goiano*, 1985 [p. 101], weave a parodic appropriation of established languages (new figuration, kinetic constructivism, modernist synthesis), all mediated through an aesthetic of the precarious, transforming erudite references (from Calder to Gerchman, from Volpi to concrete artists) into dysfunctional machines and impossible architectures. They also evoke a fabulist visuality, inviting viewers into memories, nostalgia, and dreamlike projections of childhood.

Nassar’s 1980s paintings often subvert the apparent innocence of their subjects, highlighting figures that evoke a staged context. Objects are arranged like actors on a pictorial stage, simulating a space where illusion and reality intermingle. Animals, body fragments, and various cultural signs deliberately explore the ambiguities between amusement and danger, humor and violence, reflecting the artist’s interest in the contradictions of popular entertainment. In *Mão*, 1990 [p. 83], *Braço armado*, 1988 [p. 104], and *Justiça*, 1998 [p. 104], a sense of violence is contained within the allegorized human body. Circus façades operate similarly in his work: they promise marvels while hinting at precariousness, announce spectacles while revealing the fragility of the structures that support them.

Fachada, 1989 [pp. 102-03], commissioned for the 20th São Paulo Biennial, marks the public consolidation of the poetics Nassar developed throughout the decade. The large-scale installation-painting, deliberately executed using industrial materials (commercial paint on metal panels), embodied his exploration of the circus universe, which he had been developing since *Arraial*. Against a vibrant yellow background, a female figure with outstretched arms welcomed visitors, transforming the biennial exhibition space into an arena of popular spectacle.

Although in different contexts, certain tensions in Nassar’s work resonate with Brazilian artists of the so-called new figuration movement of the 1960s. In both cases, the goal was to challenge models of international pop visuality, primarily from the United States, from the perspective of an unequal peripheral reality. Yet Nassar operated under specific historical conditions: unlike Brazil in the 1960s, when mass culture had not yet become a globalized reality as it would in the 1980s and 1990s, the Pará artist confronted a moment when the codes of consumer society had already reached the country’s peripheral regions, though unevenly.

While in Brazil artists such as Antonio Dias, Pedro Escosteguy, or Teresinha Soares sought to intervene critically in mass culture without fully embracing the industrial aesthetics of U.S.-based pop art, Nassar started from a similar condition, though he pursued a distinct strategy. Where pop art from the United States ironically engaged with mass media codes, Nassar turned to what we might call low media: the visual production of popular classes, structured according to its own symbolic economy. This was not industrialized mass culture, but artisanal popular culture, with its own specific logics of production and circulation. Where Warhol satirized the fetishism of consumer society, Nassar celebrated the visual inventiveness of Pará’s popular classes. Where the New York artist exposed the artificiality of media simulacra, the Pará artist uncovered the creative authenticity of vernac-

ular objects. Nassar’s humor is not Warholian cynicism; it is constructive affectivity, while still providing a political commentary on the missteps of national progress. Moreover, he does not romanticize regional contexts: whereas folklorism preserves popular forms in their supposed original purity, Nassar deliberately contaminates them with erudite codes, creating hybrids that did not exist before his intervention. As Ligia Canongia notes, Nassar’s response “to the principles of the pop universe” constitutes a “possible *Brazilian pop*: thoughtful, undramatic, and attuned to the limits of our imagination and repertoire.”²

Nassar’s conceptual practice gains further complexity when we consider the specific tensions of the Brazilian art scene. While international pop art engaged with industrialized mass culture, in Brazil the term “popular” maintained connections to artisanal traditions and the work of self-taught creators, often idealized as bearers of an authenticity lost to academic art. Nassar constructs his poetics precisely within this contradiction: his work neither nostalgically celebrates artisanal purity nor adopts the codes of consumer society; instead, it reflects a hybrid reality that brings together seemingly incompatible worlds.

Unlike the “Generation 80,” which returned to painting by recovering explicitly subjective expressionist gestures, Nassar developed a painting that maintained critical distance while preserving cultural specificity. From this early point, his work showed that peripheral cultures are not merely objects representing the Other; they are producers of critical differences capable of renewing hegemonic languages. They do not just illustrate Amazonian popular culture—they reinvent it, creating hybrid forms that expand both erudite and popular repertoires.

THE GAMBIARRA

In 1988, with the work *Gambiarra* [p. 106], Nassar formally conceptualized a method he had been practicing intuitively, apparently even coining the term “gambiarra” within the Brazilian art world. As Nelson Aguilar notes, the expression “gambiarra” underwent “a curious semantic journey”:³ originally, it referred to a theater lighting ramp, but over time it came to designate improvised solutions, especially in auto repair shops in the North of Brazil. Nassar appropriates this conceptual shift and transforms it into a sophisticated visual operation, where silver rods are truncated and joined, turning the break in continuity into a structural element of the composition and extending strategies already explored in his earlier work (see *Mãodrian*, 1994 [p. 108], constructed with crooked lines, wire, and a tied nail).

Formalizing the makeshift “gambiarra” as a method engages in productive dialogue with related investigations that would intensify in Brazilian contemporary art in the following decades. When artists such as Ernesto Neto and Cao Guimarães in the 1990s, or the collective Opavivará! with Jonathas de Andrade and Paulo Nazareth in the 2000s, began exploring improvisation and precariousness as artistic strategies, a lineage of notable conceptual connections emerged, albeit not without conflict. Nassar’s approach, however, differs from many later developments, which often aestheticized precariousness without examining its conditions of origin.

The dissemination of the term “gambiarra” generated controversies in the art field. Some pointed to the risks of its romanticization, which could reinforce stereotypes about peripheral creativity or obscure the lack of adequate public policies. Others criticized its appropriation by institutions that celebrated “creativity born of scarcity” without addressing the structural inequalities underlying it. Nassar, however, avoids these pitfalls: he neither folklorizes “gambiarra” nor turns it into exoticism for elite consumption. His work does not reduce it to a naïve celebration of the precarious; rather, it shows that within this lack—transformed into inventiveness—contradictions, conflicts, and forms of violence are also present, inseparable from both the creative process and the social realities in which it unfolds.

The metal sheets, systematically used in a modular way from 2005 onward, marks a radical extension of Nassar’s concept. Unlike painting on canvas, which retains ties to the academic tradition, the galvanized zinc sheets—usually salvaged from scrap yards or construction sites, where they once served as fencing or panels—refer directly to the world of popular Amazonian and Brazilian construction: improvised roofs in peripheral neighborhoods, rooftop reflecting the equatorial sun, and walls delimiting courtyards where domestic and commercial spaces intermingle. By using these materials, combining them with other geometric forms, and at times installing them from floor to ceiling in exhibition spaces, Nassar creates a disobedient geometry that subverts both the codes of academic art and vernacular architecture. *Chapa 2501–Chapa 2518*, 2024-25 [pp. 110-11], measuring 2.70 meters high by 5.40 meters wide, is a group made of eighteen metal sheets salvaged from abandoned street advertisements. From these materials, Nassar develops compositions that retains the materials’ biography and history.

Once again, his “disobedient geometry” operates through the systematic deconstruction of constructive orthodoxies. Where the Brazilian neo-concrete tradition sought formal purity and spiritual transcendence, Nassar embraces contamination and immanence. His geometric forms always carry traces of their popular, impure origins, rejecting the

sublimation characteristic of the constructive project. This disobedience is neither arbitrary nor a mere aesthetic exercise: it is rooted in the specific conditions of peripheral modernity, where the idea of formal purity is not only unfeasible but also a compromised ideal, tied to exclusionary models of culture and progress. By introducing the “noise” of precariousness, saturated color, and improvised texture, Nassar dismantles the universalist promise of modern geometry and reinscribes the social and cultural tensions of Brazil into it. His work thus transforms the constructive legacy into a contested field, where geometric rigor is not denied—it is critically reterritorialized within the contradictory space of the global periphery.

ALTERNATIVE ROUTES

Nassar’s interest in producing work rooted in a specific place, transforming the artwork into a geographic testimony infused with local signs and cartographic symbolism, led him to explore flags, maps, and emblems, which he developed in the series *Bandeiras*, 1998 [pp. 112-13]. The work functions simultaneously as an affective cartography of Pará, a critique of hegemonic modes of cultural representation, and a proposal for an aesthetic of diversity that resonates with late twentieth-century debates on multiculturalism.

In 1993, during a visit to a museum in Bonn, Nassar saw an exhibition of eighty flags from ethnic groups in Ghana, organized according to anthropological criteria. As the artist recalls, what impressed him was “the opportunity to capture, as if in the act, the encounter between the two cultures”—the visual synthesis of “Europe-Africa relations” expressed in “reds, blacks, yellows, and greens.”⁴ Rather than presenting the flags as cultural documents, organized didactically, as in the German exhibition, to facilitate anthropological understanding, Nassar proposed the opposite: a “large patchwork quilt, without concern for identifying the flags individually, but showing a mixture of colors and symbols.”⁵ This refusal of ethnographic cataloging reflects a critical awareness of the limitations of the traditional anthropological gaze, which tends to objectify the cultures it studies.

At the same time, there is something unsettling in the undoing of boundaries so often celebrated in favor of a global subjectivity that never fully materialized. With this work, Nassar engages with the promise and the contradictions of a borderless world that, ironically, created even more sharply defined boundaries, demanding the constant task of reweaving imagined bonds of belonging. As Boaventura de Sousa Santos argued, a metaphorical cartography of global lines survived the literal cartography of lines separating the Old

and New Worlds.⁶ To expand globally, Western modernity reshaped its methods of violating peripheral territories and imposing dependency.

The process of creating *Bandeiras* also revealed the participatory dimension that would define the final project. After four years of independent attempts to acquire the flags of Pará’s 143 municipalities,⁷ Nassar placed a public call in the newspaper *O Liberal* in 1997 [p. 321], turning the local community into co-authors and reversing traditional relationships between artist and audience. The goal was no longer to represent Pará’s cultural diversity, but to create it collaboratively—a process carried out by 123 municipalities whose residents voluntarily sent their flags to the artist.

The metaphor of the patchwork quilt is central to understanding the political implications of the work. Unlike an official map, which organizes territory according to rigid administrative divisions, Nassar’s quilt proposes a heterogeneous social fabric, where differences coexist without hierarchy. This affective cartography aligns with a non-essentialist notion of identity that recognizes the Amazon region’s diversity. Against homogenizing representations that reduce the Amazon to ecological or cultural clichés, Nassar reveals the symbolic richness of Pará’s municipalities—each flag represents a specific local identity, with its own colors, symbols, and aspirations. The quilt preserves this diversity while placing it within a new unity created through artistic intervention.

The work’s presentation at the 24th São Paulo Biennial in 1998, known as the “Anthropophagy Biennial,” situated *Bandeiras* within the context of international multicultural debates then gaining momentum. Curated by Paulo Herkenhoff, the exhibition critically revisited Oswald de Andrade’s concept of *anthropophagy*, proposing it as a strategy of resistance to global cultural hegemonies. Nassar’s inclusion was deliberate: his work demonstrated in practice that it is possible to “creatively devour” external influences without losing local cultural specificity. The work also functioned as an institutional critique of conventional modes of representing cultural diversity.

By transforming official symbols into artistic material, Nassar questioned both the artificiality of municipal identities and art’s pretension to faithfully represent popular cultures. The quilt strategy underscores that all representation is a construction, and all identity a bricolage of heterogeneous elements. Moreover, *Bandeiras* updates themes first explored in *Recepcôr*: contaminated geometry (the rectangular forms of the flags arranged modularly), critical appropriation (official symbols turned into artistic material), community participation (the population as co-authors), and constructivist irony (the quilt as an “anti-map”).

It is no surprise that Nassar’s interest in national symbols and alternative cartographies persisted in the following de-

cares, appearing in works such as *Brasil luz*, 2000 [p. 118], where the national territory dissolves into luminous abstraction; *Estrela*, 2010 [p. 114], which isolates and recontextualizes heraldic elements; the iconic *Bandeira*, 2011 [pp. 116-17], a deconstructed Brazilian flag; and finally *Bandeira negra*, 2017 [p. 119], in which the lack of color suggests mourning or resistance.

Another key element in Nassar’s ongoing exploration of location and identity is the recurrent use of the initials “E” and “N” in numerous paintings, functioning as symbolic coordinates rather than merely a signature. According to the artist, the letters operate as a complex allegory: the “E” refers to the individual domain (Emmanuel), while the “N” refers to the collective (Nassar, from his ancestors). At the same time, the initials can allude to cardinal points—“east” and “north”—suggesting geographic orientation or conceptual binaries such as “I” (*eu*, from “E”) and “we” (*nós*, from “N”). This semantic multiplicity reveals the sophistication of the gesture: Nassar’s initials become a device of orientation that does not fix positions but multiplies possibilities of meaning, a poetic compass pointing simultaneously toward the intimate and the collective, the local and the universal.

BOXES AND METALWORKS

While *Bandeiras* represented a synthesis of themes developed during the 1980s and 1990s, in the first two decades of the twenty-first century Nassar turned his attention to critically examining the mechanisms of the art system. From the 2000s onward, his work acquires additional layers of irony and self-reflection, questioning not only cultural hegemonies but also the circuits of art legitimation and circulation. Two paradigmatic works of this period—*Trapioca Box*, 2021 [pp. 42, 120], and *Latária espacial*, 2022 [pp. 36-37, 346-47]—demonstrate how the artist radicalizes conceptual procedures, transforming institutional critique into sophisticated poetic strategy.

Trapioca Box embodies Nassar’s conceptual maturity through an operation that compresses multiple layers of meaning into a single work. The title itself reflects its complexity: “Trapiocas,” a neologism combining “tapioca” (a cassava flour pancake and emblematic Brazilian food) with “trap,” evokes both cultural nourishment and conceptual entrapment. As the artist explains, “The Trapioca Box used to be a street tapioca stall in Belém. I also sell my Trapiocas out there.”⁸ By transforming a utilitarian object used in street trade into a work of art, Nassar engages with the Duchampian ready-made tradition while infusing it with Brazilian irony. The “trick of the eye” that Nassar identifies in the Trapiocas series operates through the superposition of seemingly in-

compatible cultural and economic codes. Where Duchamp relocated industrial objects to museum space to question the boundaries between art and non-art, Nassar relocates objects from Amazonian popular trade, thereby questioning the relationship between high art and the peripheral economy.

Latária espacial (2022) is a large-scale sculpture with clean lines and a simple structure, constructed by joining and painting galvanized zinc sheets. The result is a colorful aircraft that recalls a toy airplane, scaled up to a monumental size. As Cauê Alves, curator of Nassar’s solo exhibition at MAM SP (2022), observes, “rather than praising high performance and the power carried by a small aircraft, the artist ironically highlights Brazil’s social contradictions and the contrast between the imagination of the elite and that of the people.”⁹ By transforming ordinary sheet metal into a spacecraft, the work simultaneously evokes social mobility and material precariousness, technological modernization and artisanal improvisation.

This structural ambivalence frames *Latária espacial* as a critical commentary on the deadlocks of Brazilian modernization. Nassar’s aircraft does not fly; it remains grounded on the museum floor, reminding viewers that many promises of social progress still remain unfulfilled. Yet its colorful and playful presence suggests that popular imagination continues to envision alternative futures, even under material constraints.

Nassar’s later work demonstrates that the conceptual “machine” inaugurated by *Recepcôr* in the 1980s continues to operate effectively four decades later. His boxes and metalwork critically reflect the recent transformations of Brazilian society and the shifts in the global art system, continuing to generate original insights into contemporary debates. The artist who began by creating a machine to receive messages from the future found the same future to be far more complex and contradictory than he could have imagined—and he developed the conceptual tools to continue processing it critically.

At a historical moment when political polarization threatens social bonds and technological acceleration destabilizes traditional forms of cultural production, Nassar proposes forms of resistance that do not rely on ideological purity or conformity to pre-established models: they depend instead on the inventive capacity to create new solutions from available resources. His affective cartographies suggest forms of belonging that transcend exclusionary nationalisms without succumbing to the unreflective cosmopolitanism of global elites. In times of climate crisis and civilizational collapse,

when modern paradigms of progress have never seemed more unsustainable, his poetics of productive impurity anticipates post-development epistemologies that see precariousness not as a problem to overcome, but as a condition from which more just and sustainable ways of life can be reinvented. Nassar’s work does not offer definitive answers to contemporary dilemmas; it shows that critical imagination can remain active, even—or especially—under the most adverse circumstances.

Pollyana Quintella is a writer, researcher, and curator at the Pinacoteca de São Paulo, where she has organized exhibitions including *Lenora de Barros: minha língua* (2022), *Lygia Clark: projeto para um planeta* (2024), and *Renata Lucas: domingo no parque* (2024). She holds a master’s degree and is a PhD candidate in Art History at the Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), where she researched the work of critic Mário Pedrosa. She was assistant curator at the Museu de Arte do Rio (2018–21) and has curated exhibitions at institutions such as MALBA, Sesc Pompeia, CCBB BH, Museu Paranaense, and Paço Imperial, as well as serving on juries and committees across Brazil. Quintella has published in *Folha de S.Paulo*, *O Globo*, *Revista ZUM*, and *seLecT*, on topics in contemporary art, visual culture, and politics. She teaches short courses on Brazilian Art and Image Theory, received a Getty Foundation grant (2023), and curated the 9th edition of Bolsa Pampulha (2024).

Notes

1 Marcelo Campos, “Emmanuel Nassar: Engenharia cabocla.” In *Emmanuel Nassar*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói; Funarte, 2010, cited in Chiarelli, Tadeu (Org.). *Emmanuel Nassar*. São Paulo: Francisco Alves/Barléu Edições, 2011, p. 186.

2 Ligia Canongia, “Emmanuel Nassar—Um pop brasileiro?” In *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Galeria Laura Marsiej, 2000. Republished in this edition, pp.378-81.

3 Nelson Aguilar. “Emmanuel Nassar aprofunda a ciência do espaço em sua obra.” *Folha de S.Paulo*, April 12, 1989.

4 Emmanuel Nassar. Artist’s text on *Bandeiras*, 1998. Digital archive.

5 Ibid.

6 Boaventura de Sousa Santos, “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.” *Novos Estudos CEBRAP*, nº 79, November 2007, pp. 71-94.

7 Today, there are 144 municipalities. At the time, Mojuí dos Campos was part of the municipality of Santarém, in western Pará.

8 Emmanuel Nassar. Artist’s text on *Trapioca Box*, 2021. Digital archive.

9 Cauê Alves. *Emmanuel Nassar: Lataria espacial*. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), São Paulo, 2024, wall text, n. p.

Emmanuel Nassar — A Brazilian Pop?

Ligia Canongia

Text originally published in the Emmanuel Nassar exhibition catalogue, Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro, 2000.

It must be said that there is nothing naive about this painting. Emmanuel Nassar engages in a mental process in which primitive sources are filtered through reflection and sharp commentary. Although he appropriates popular signs and techniques, his work is far from a simple celebration of precariousness or innocence. While a return to origins and a tribute to popular wisdom may be apparent, the work does not limit itself to anthropological observation. Nor does its use of popular imagery serve merely as a homage to the Amazonian landscape and its traditions—the context in which the artist lives. On the contrary, what Nassar’s painting foregrounds is an essentially pictorial inquiry: the possibility of creating a “Brazilian pop art.” This question enters a particularly speculative realm that has hovered over artistic production in Brazil since the 1960s. After all, how could a Brazilian artist—particularly one from the country’s northern region—interpret and adapt to his own context the premises established by a society so socially and culturally different, such as the United States? What elements can be preserved from original pop art, maintaining their distinct cultural traits without betraying the fundamental principles that shaped the movement? Is it possible to think of pop art outside the industrialized, technological sphere and far from advanced means of mass communication? Nassar’s work suggests that it is.

The mistake of Brazilian art in the 1960s was to assimilate only the surface of pop art—its urban and advertising iconog-

raphy—leading to a purely formal reading, without grasping the tragic meaning behind that “exteriority.” American pop artists were interested in exposing the cynicism of happiness driven by advertising and consumption; they wanted to show that the process of standardization affected not only products but the very human condition. They did this by attempting to depersonalize themselves so that impersonality and repetition would reaffirm the corrosive power of stereotypes. In Brazil, however, things were different: the Brazilian pop artists of the 1960s infused their pop art with explicit passion, layering it with lively, personal, and often critical notes. Original pop art was not critical; it was impartial, reflecting the erosion of humanist ideals in emerging societies where people were reduced to things and treated as consumer goods, ultimately giving rise to morbid and perverse social structures. The meaning of pop lies in its distant irony, its neutral manipulation of reality, and its mere appropriation of emblematic images from the bourgeois world. Despite its exuberant iconography and vibrant colors, there was always a certain sharp humor there.

There are clear affinities with Emmanuel Nassar’s work. While his painting may evoke constructivist art through its clear surfaces and a quest for symmetrical order, the focus is not geometry—the imagination is pop. However, instead of drawing from mass media, Nassar’s symbols emerge from the popular classes of a third-world country. He selects these images with a similar randomness: flowers, toys, and primitive devices sit

alongside car batteries, electric saws, and rockets—a mix that blurs the symbolic value of each item. In fact, even the simple and naive objects in Nassar’s paintings are treated as stereotypes—as almost standardized forms we readily identify as “Brazilian” or “regional,” marking specific territories, customs, and familiar, repeated practices.

Claes Oldenburg once asked: “So if I see an Arp and I put that Arp into the form of some ketchup, does that reduce the Arp or does it enlarge the ketchup, or does it make everything equal?”¹ Similarly, Nassar’s use of both trivial objects made with rudimentary means and powerful symbols of a militarized, industrial society serves as a strategy for reducing everything to the same. After all, the “good Amazonian savage” now coexists with multicultural influences, watches television and commercials. In both the United States and the Brazilian interior, the general public—especially the middle class—tend to absorb information uncritically. Uniformity also emerges in a certain kind of impoverished popular imagination, one accustomed to reproducing the same objects, the same trinkets. Suburban contraptions, truck license plates, and the map of Brazil become our most banal symbols, shaping a vulgarized visual landscape. The naive tone of Nassar’s painting—its pseudo-provincial poetry—is a sharp misdirection. His distant irony also carries subtle yet deliberate notes of humor.

In a way, he both laments and values the primitivism of northern Brazil, much like American artists simultaneously mourned and idolized mass subculture—with the same cynicism. And everything is approached with objectivity. Of course, biographical elements are embedded in his process, but this “biography” doesn’t emerge lyrically, through subjective outpourings or overt passion, as it often did in Brazilian pop art of the 1960s. When Mário Pedrosa speaks of the “*sertanejo* Dias,” he refers to a work charged with passion and violence that: “does not give us a journalistic commentary, as in American Pop, but, rather, a raw slice of life.”² In contrast, Nassar is discreet; he seeks to objectify his statements through extreme graphic economy. While American artists expressed themselves with an abundance of elements, Nassar expresses himself with economy, reacting to abundance with poverty, yet maintaining neutrality. One embraces excess and monumentality, the other sparseness and austerity, but both reduce their subjects to emblems, seeking the generic and synthetic within them. The artist’s initials, EN, which appear in many of his works, are emblematic in themselves; they do not refer to the “subject” Emmanuel Nassar as a personally and deliberately specified figure in the work. Instead, due to their placement in the painting, these initials blend with the directions East and North—directions that, incidentally, point nowhere. They act as disguises for

both the subject and the meaning of the work, reduced to nothing more than any other sign: EN and a plastic toy are like an Arp and a ketchup bottle.

Nassar’s sunny, luminous, and equatorial colors certainly reflect his “regional” environment, but no more so than the bright colors of American pop art, which were also tied to their own specific context. For the American pop artist, color needed to be bold and flat, like in advertising. For Nassar—who worked as a professional advertiser—color also demanded that impartial smoothness that conceals the “hand of the artist.” Yet while Nassar references natural light, the American artist references neon light. But, as Roland Barthes reminds us, the reference point for American pop “is, finally, as in the highest periods of classical art—Nature; not of course the vegetal, scenic, or human (psychological) Nature: Nature today is the social absolute, or better still, the Gregarious.”³ Different measures, proportional expressions of the same impulse—both are ways of detecting how societies function in the poetic realm of art. Of course, some might argue—and not without reason—that Nassar’s painting lacks the absolute neutrality of a pop artist like Warhol, that his work carries affective traces, and that his irony is laced with metaphor and humanism. But then one might ask: was it different with George Segal? Was Segal entirely anonymous when grappling with anonymity? It is clear that pop art, in its original form, would still struggle to take root in Brazilian society today, especially in the less industrialized northern region. But what we mean to say is that Emmanuel Nassar’s response to the principles of the pop universe stands as a possible “Brazilian pop”: thoughtful, undramatic, and attuned to the limits of our imagination and repertoire.

Ligia Canongia is an art critic and independent curator. She holds a degree in Language and Brazilian Literature and a postgraduate degree in the History of Art and Architecture in Brazil from the Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). She worked as a curatorial assistant at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) and at Funarte. Canongia worked as an art critic for the newspaper *O Globo* and has contributed to several magazines in Brazil and abroad. She has curated exhibitions at both public and private institutions, including international shows, and is the author and/or editor of several books. In 2006 and 2007, she lived in Paris as a recipient of the Icatu Art Prize, awarded to cultural professionals. From 2009 to 2010, she served as curator of the Casa de Cultura Laura Alvim, at the invitation of the Secretary of Culture of the State of Rio de Janeiro. In 2020, she was nominated for the Mário de Andrade Prize by the Brazilian Association of Art Critics for her body of work.

Notes

1 Discussion moderated by Mr. Bruce Glasser broadcasted over radio station WBAI in New York in June, 1964. “A Discussion. By Lichtenstein, Oldenburg.” *Artforum* 4, n. 6, February 1966, pp. 20-24.

2 Mário Pedrosa, “From American Pop to Dias, the *Sertanejo*.” In Glória Ferreira and Paulo Herkenhoff (Eds.). *Mário Pedrosa: Primary Documents*. Translated by Stephen Berg. New York: The Museum of Modern Art: 2015, p. 323. A note from the translator also explains the meaning of *Sertanejo* word: A *sertanejo* is a small farmer or inhabitant of small towns that extend from the north of the state of Minas Gerais to the South of the state of Pará and encompassing the countryside of all the states in Northeastern Brazil and practically the whole of the state of Piauí.

3 Roland Barthes, “That Old Thing, Art...” In *The Responsibility of Forms—Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1985. In the French original Barthes writes: “Mais encore sa référence est finalement—comme aux plus beaux temps de l’art classique: Nature ; non plus certes la Nature végétale, paysagiste, ou humaine, psychologique : la Nature aujourd’hui, c’est le social absolu, ou mieux encore (car il ne s’agit pas directement de politique) de Grégaire”.

“My Theme Is Myself”: Emmanuel Nassar, A Critical Chronology

Thierry Freitas

Emmanuel Nassar is a tireless creator whose career spans five decades of continuous practice, with exhibitions in Brazil and abroad. This chronology focuses on his solo exhibitions—organized year by year, beginning with 1979, the year of his first solo show—and on the inclusion of his works in museum collections, highlighting key moments of institutional recognition. A full chronology of his career was previously published in the 2011 book *Emmanuel Nassar*, published by Francisco Alves/Barléu Edições. To reinforce a sense of continuity, this compilation places particular emphasis on events from 2012 onward, which had not been systematically documented until now. I am grateful to Emmanuel Nassar, Mateus Nunes, and Humberto Imbrunio for their help in gathering this information. Most of the textual and audiovisual files presented in this chronology can be found in Emmanuel Nassar’s digital archive, except where otherwise noted. [Author’s Note.]

Son of a merchant and a teacher, Emmanuel Nassar was born on January 3, 1949, in the municipality of Capanema, in the state of Pará, which at the time, had just over 27,000 inhabitants.¹ Capanema is located approximately 160 km from the state capital, Belém. Between the ages of 1 and 5, due to his father’s business activities, he lived in Bragança and Santarém, returning briefly to his hometown before moving to Belém at the age of six. At 17, again due to his father’s professional commitments, Nassar and his family lived briefly in São Paulo from 1966 to 1967. At 19, he returned to Belém and, in 1969, at the age of 20, began studying Engineering at the Universidade Federal do Pará. Nassar recalls:

[I had no idea I could paint or draw until I was 20, when I entered the School of Engineering. Midway through my first year, I took my first trip to Europe. I think when I came back from that trip, I returned somewhat changed; I switched to the School of Architecture. It was in the architecture course that I came into contact with the possibility of painting and drawing.](#)²

In 1970, when he switched to Architecture, he realized he could develop more fully academically within that field of study. It is important to note that, at the time, there was no university-level program in Pará focused on art. As researcher Gil Vieira da Costa points out:

[At UFPA \(Universidade Federal do Pará\), the first undergraduate program in the arts \(art education, with a focus on visual arts\) was only created in 1974. It is worth highlighting that the UFPA architecture](#)

[program, which had been operating since 1964, contributed significantly to the training of young visual artists, including professionals who later became the first generation of teachers in the art education undergraduate program.](#)³

The UFPA architecture program produced important figures in the contemporary art scene, such as Jaime Bibas, Dina Oliveira, Emanuel Franco, Jorge Eiró, Luiz Braga, Rosângela Britto, and Flávia Mutran.⁴

Still in his first year at the School of Architecture, Nassar began looking for his first job. He was hired as an intern at an advertising agency and, following the success of an early campaign he proposed, was promoted to copywriter—a role he held for about ten years. Nassar notes that he did not see himself as having the drawing skills of his colleagues, particularly the art director. However, in that context, campaign concepts were developed collaboratively between copywriter and art director, without the clear division of roles that is typical today.⁵ He directed TV commercials, wrote radio spots, and created newspaper advertisements. Many strategies and elements that would later become characteristic of his work can be traced back to this period in advertising, including his use of typography, a recurring industrial color palette, and an ongoing interest in mass communication and art history.

During this period, Nassar made his first foray into the art world: [At the same time I started working in advertising, I ended up participating in my first group exhibition because my college peers, who](#)

were already artists, invited me to join a show at Galeria Ângelus. I created my first work, and, to my surprise, it was very well received.⁶ The exhibition in question was the *Exhibition of Young Visual Artists from Pará*, held at a gallery located where the ticket office of the Teatro da Paz, in Belém, now stands. From that point on, Nassar focused on two-dimensional work, producing primarily drawings, though he kept very few pieces from this period. In 1975, he completed his university studies and moved to São Paulo, where he lived for a year. He later returned to Belém, the city where, in 1979, he held the first of many solo exhibitions. Over the course of five decades, the artist has built a trajectory that challenges categories and shifts expectations, particularly by presenting local imagery in dialogue with broader debates in contemporary art. His work crosses periods, schools, and trends without necessarily aligning with any of them. As Paulo Herkenhoff observed in 2003: Many analytical categories can be applied to Emmanuel Nassar’s painting, with varying degrees of conceptual relevance and rhetorical impact: pop, kitsch, nativism, brasilidade, regionalism, primitivism, the 1980s Generation, trans-avant-garde, neo-expressionism, and so on. In the end, such an abundance of labels can obscure Nassar’s work just as easily as they might risk excluding it from history. By fitting into so many concepts, it might fit into none.⁷ The coherence and vitality of his practice over time are evident in the key milestones of his career outlined below.

1979 He held his first solo exhibition at Galeria Theodoro Braga, an exhibition space run by the Government of Pará and inaugurated two years earlier. The gallery, located within the Teatro da Paz (which also housed Galeria Ângelus), is a landmark in the city of Belém. Nassar presented around 35 drawings.

1980 He returned to Galeria Theodoro Braga to exhibit new drawings from the *Torsos* and *Corpos* series. In the same year, he joined the School of Visual Arts undergraduate program at UFPA as a lecturer, where he would teach for 22 years until his retirement in 2002. Nassar began incorporating three-dimensional objects into his work, initially drawing inspiration from popular toys. During this period, he created a work frequently cited by him as a turning point in his career: *Recepcôr* [p. 95], which was composed of simple visual elements and found objects arranged on a white rectangular base. At the center, two rows of small colored metal plates (red, blue, yellow, green, black, and white) resemble little flags attached by wires that cross the composition and connect the elements. About *Recepcôr*, Nassar explains: Before it, I was figurative. I was making figurative work, drawing, painting [...]. I conceived this piece as a kind of device meant to re-

ceive the messages I still had circulating in my head. [It includes] antennas, receiving plates, controllers—representing the cutting-edge technology I hoped would bring me future solutions... Here was a bit of everything that would come later: the strong color separated into plates, the precariousness of the elements meant to function as antennas, and, above all, the humor that it represented.⁸

1981 Emmanuel Nassar participated in the 38th Paraná Fine Arts Salon, presenting three works on paper.

1982 At the end of the year, he held a solo exhibition at Galeria Ângelus in Belém, where he presented *Recepcôr* alongside series such as *Torneiras* and *Maquinações*. Among the previously unseen works, one stood out, as Nassar recalls: In 1982, I held one of the first solo exhibitions in Belém. The current box office of the Teatro da Paz was then Galeria Ângelus, and it was there that I brought together some of the earliest works of my career as an artist. To give the exhibition maximum visibility, I painted a 100 × 200 cm sheet metal to resemble the proscenium of a popular theatre, a circus, or an amusement park. By the end of the exhibition, I realized that the advertisement, or proscenium itself had become a work. Later, it would become one of my most iconic works: *Arraial* (1984), a painting on sheet metal.⁹ Although *Recepcôr* already incorporated small pieces of painted metal sheets, *Arraial* [pp. 96-97] is the first work in which Nassar uses metal sheets entirely as a painting support. Closely connected to his advertising practice, the artist created the piece as an outdoor sign, installed outside the Ângelus gallery at Teatro da Paz. Exposed to sun and rain, the eye-catching display faced the Bar do Parque, drawing visitors to the exhibition. The lower horizontal yellow stripe of the work bore the word “Pinturas” [Paintings], serving as a straightforward advertisement. At the end of the exhibition, Nassar claimed it as a work, covering the word with a layer of yellow paint—though it is still visible to the attentive eye. The existing dents in the metal and the wooden chassis supporting it on the back signify a decisive operation in Nassar’s practice. He participated in the 4th National Drawing Exhibition in Curitiba, presenting drawings from the *Maquinações* series. Researcher Gil Vieira da Costa highlights *Pesos e medidas I* [p. 306], included in the exhibition, as a major transitional work:

This work reflects an artist still in transition toward the formal language of his better-known pieces, which he refined between 1984 and 1985. While *Pesos e medidas I* engages with the modernist grid (already present in the *Torneiras* series), it still features an accumulation of elements, a composition that is not symmetrical, and a figuration that retains hints of three-dimensional perspective. Later, Nassar’s work evolved toward a flatter, more symmetrical approach with fewer elements.¹⁰

1983 He was one of the artists featured in the exhibition *15 Years of Fine Arts Exhibitions Brazil-Japan* at the Fundação Mokiti Okada in São Paulo.

1984 He participated in the 7th National Visual Arts Salon at the Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAM Rio). During this period of strong interest in popular toys, he presented three works on the theme: *Mágica malvada*, *Jogo de passarinho*, and *Curupiu gigante* [pp. 78-79]. For the latter, he received the “Trip to the Country” award. Today, the painting is part of the collection of the Centro Cultural Casa das Onze Janelas in Belém. He held his first solo exhibition outside Brazil’s North region at Galeria Macunaíma, located within Funarte’s headquarters in Rio de Janeiro. Drawing on the collection of popular toys he had built, he curated the exhibition *Brinquedos populares* at the Pinacoteca Municipal de Belém.

1985 He was invited by curator Aracy Amaral, then Technical Director of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), to participate in the exhibition *O Popular como Matriz* [The Popular as Matrix]. The show sought to highlight the influence of popular aesthetics on contemporary art at the time, with a particular focus on how the five selected artists—who, with the exception of Nassar, were all from the Northeast (César Romero, Genilson Soares, Montez Magno, and Sérgio Rabinóvitz)—engaged with and drew inspiration from the geometry of local market stalls, building façades, and everyday objects. About Nassar, Amaral writes in the exhibition’s introduction: Emmanuel Nassar, a leading figure of the young generation from Pará, combines a constructive sensibility with vibrant acrylic-on-canvas paintings. Drawing on the suburban visual communication he observes and reinterprets, he produces reduced compositions that unfold into imagery rich with potential developments.¹¹ Nassar exhibited ten works, and at the end of the exhibition, the painting *Sonoros Brasil* [p. 34], was acquired for the museum’s collection.

He also created *Pano de circo* and *Canoa*, which were acquired by the Banco Central do Brasil in Belém and later incorporated into the collection of its Museu de Valores in Brasília. He participated in Arte Pará, a visual arts salon founded in 1982 to promote the art scene in Brazil’s North region, where he was awarded a prize in this edition.

1986 He represented Brazil alongside Daniel Senise at the 6th India Triennale in New Delhi, after being invited by Paulo Herkenhoff. He also received an award at the 4th São Paulo Contemporary Art Salon, which was organized by the São Paulo Fundação Bienal.

1987 He participated in Arte Pará and won an award for a group of works, including *Amizade internacional*. Regarding this, the artist reflects: The work *Amizade internacional* depicts a pair of severed hands shaking. This icon—so common in artisanal advertising and frequently used in logos for cooperatives, associations, and conferences—ironically exposes the tragedy behind the peace symbolized by the handshake. To achieve this effect, I had to cut through the flesh of the entire body.¹²

1988 He held solo exhibitions at Galeria Arte Liberal in Belém and Galeria Saramenha in Rio de Janeiro. Nassar also participated in the group exhibition *Brasil já* [Brazil Now], shown in major museums across three German cities: Museum Morsbroich in Leverkusen, Galerie Landesgalerie in Stuttgart, and Sprengel Museum in Hannover. Other participating artists included José Roberto Aguilar, Antônio Henrique Amaral, Hilton Berredo, Antônio Dias, Dudi Maia Rosa, Siron Franco, Leonilson, Nuno Ramos, and Adriana Varejão. In 1988, Nassar created *Gambiarra* [p. 106], a work that would become emblematic in his career. Although he had previously used techniques that could be considered “gambiarras”—improvised, makeshift solutions such as corrections, repairs, and patchwork—it is with this work that he explicitly embraces the term, giving it a positive connotation. In doing so, he aligns it with the idea of practical, inventive intelligence deeply rooted in everyday Brazilian life.

1989 He participated in two major biennials: the 20th São Paulo Biennial, curated by Carlos von Schmidt, Stella Teixeira de Barros, and João Cândido Galvão, where eight of his works were shown, including *Fachada* [pp. 102-03, 310], now part of the Pinacoteca de São Paulo; and the 3rd Havana Biennial in Cuba, where he exhibited *Rosas* [pp. 158-59]. At MAM São Paulo, he took part in the 20th Panorama da Arte Atual Brasileira, an edition devoted exclusively to painting, which featured his *Rotação da serra* and *Círculo em chamas* [p. 84]. He also participated in a major group exhibition at the Stedelijk Museum in Amsterdam: *UABC: Paintings, Sculptures, Photos from Uruguay, Argentina, Brazil, Chile*. Alongside Nassar, the show featured 22 other artists, including Brazilians Adriana Varejão, Anna Mariani, Claudia Andujar, Daniel Senise, Leda Catunda, Miguel Rio Branco, Sebastião Salgado, Tunga, and Cássio Vasconcellos.

1990–91 The *UABC: Uruguay, Argentina, Brazil, Chile* exhibition traveled to the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, Portugal. He held solo exhibitions at Passárgada Arte Contemporânea in Recife and at Nalepa Gallery in Berlin. He also participated

in the group show connected to the *Prêmio* Brasília Award for Visual Arts at the Museu de Arte de Brasília and the group exhibition *Viva Brasil viva* at Liljevalchs Konsthall in Stockholm, Sweden.

1992 He presented a solo exhibition at Galeria Luisa Strina in São Paulo and another at Pulitzer Art Gallery in Amsterdam. He also took part in the exhibition *Arte Amazonas* [Art from Amazonas] at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, held in parallel with ECO-92, the United Nations Conference on Environment and Development. Curated by the German critic Alfons Hug, the exhibition later traveled to the Museu de Arte de Brasília and, the following year, to Kunsthalle Berlin and the Ludwig Forum für Internationale Kunst in Germany.

1993 Together with Carlos Fajardo and Ângelo Venosa, he represented Brazil at the 45th Venice Biennale in Italy. Curated by Nelson Aguilar, the exhibition featured a series of Nassar's paintings from 1992 to 1993, including *Os ossos* [p.313]. In June of the same year, at Casa das Rosas in São Paulo, the same trio that had featured in the Brazilian pavilion at the Venice Biennale—Fajardo, Venosa, and Nassar—presented the group exhibition *Os pontos cardeais da arte* [The Cardinal Points of Art], also curated by Nelson Aguilar.

1994 He held the solo exhibition *Pinturas à mão* [Handmade Paintings] at Galeria Thomas Cohn in Rio de Janeiro, accompanied by an essay by Stella Teixeira de Barros.

1995 He presented a solo show at Galeria Luisa Strina in São Paulo. Untitled, 1995, was acquired for the City Art Collection, under the care of the Centro Cultural São Paulo.

1996 *Garrafas*, 1995 [pp.314-15], entered the collection of the Museu de Arte Moderna de São Paulo. He took part in a workshop at Schloss Trebnitz in Germany, which culminated in the group exhibition *Contrapartida: 12 Brazilian and German Artists* at the Kunstspeicher in Potsdam, alongside Cristina Canale, Marco Coelho Benjamim, and Leda Catunda.

1997 He participated as a guest artist in the 16th Arte Pará Salon with the installation *Brasil*, which features a painting of Brazil's map in red on a sheet metal, with the floor covered in coal, an allusion to Amazon deforestation and the fragile meanings attributed to national symbols. The work spawned several versions, including the performance *Brasil em chamas*, 2000, presented in a public square in Diadema, which later became an installation of the same name in the exhibition

Poesia da Gambiarra [Poetry of the Contraption] (2003-04). He also held solo exhibitions in Germany at Barsikow Gallery in Brandenburg and Thomas Zander Gallery in Cologne.

1998 At the MAM SP, he exhibited *Bandeiras* [pp.112-13], one of his most iconic works. The concept began in 1993, when Nassar, visiting a museum in Bonn, Germany, saw an anthropological exhibition featuring 80 flags representing ethnic groups from Ghana. Nassar wrote:

*What struck me about the flags in that Bonn museum was the way they captured, almost like a snapshot, the encounter between two cultures. The exhibition precisely distilled Europe–Africa relations—in reds, blacks, yellows, and greens; in drawings of lions, giraffes, fleur-de-lis, wheat stalks, medieval castles, spears, swords, and African landscapes. Fragile stitching, colored threads and fabrics.*¹³

Nassar decided to replicate the gesture and began sketching a project to gather the flags of Pará's 143 municipalities.¹⁴ Over time, however, the idea evolved, partly due to the difficulty of locating all the proposed flags. The installation shifted away from the anthropological character of the Ghanaian exhibition toward an artistic appropriation. While the Bonn exhibition displayed the flags separately and didactically, Nassar opted to create a large patchwork quilt, unconcerned with individual identification, presenting instead a vibrant mix of colors and symbols. He spent four years trying to obtain the flags independently, until in 1997 he published an ad in the Pará newspaper *O Liberal* titled "I want your municipality's flag for my exhibition [p. 321]." Thanks to public contributions, he acquired at least one flag from 123 municipalities, which today make up the work, donated by the artist to the Museu de Arte Moderna de São Paulo collection. The work has featured in numerous exhibitions, including the 24th São Paulo Biennial that same year, known as the "Biennial of Anthropophagy," curated by Paulo Herkenhoff (general curator) and Adriano Pedrosa (assistant curator) [pp. 322-23]. He also took part in the 6th Cuenca International Painting Biennial in Ecuador, where he won the Grand Prize for *Incêndio*. He created the painting *Bandeira (30598)*, which was later featured in a solo exhibition at the Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães in Recife, in 2004, and donated by Galeria Millan to the museum's collection.

1999 He held solo exhibitions at Barsikow Gallery in Germany and Galeria Luisa Strina in São Paulo. Internationally, he participated in the group exhibition *Latin America: From the Avant-Garde to the End of the Millennium*, curated by Argentine Jorge Glusberg, shown at the Culturgest in Lisbon, alongside Antonio Dias, Edgard de Souza, Lia Menna Barreto, and Tunga.

2000 He participated in *Brasil+500, Mostra do Redescobrimento* [Brazil+500, the Rediscovery Exhibition], held in São Paulo to mark the 500th anniversary of Brazil.

That same year, he held a solo exhibition at Laura Masiarj Gallery in Rio de Janeiro, which prompted the essay "Emmanuel Nassar—A Brazilian Pop?" by Ligia Canongia.¹⁵ Highlighting the differences between American pop art—shaped by media and mass advertising—and Brazil's neo-figuration movement of the 1960s, steeped in political and critical commentary, the essay also identifies points of contact between Nassar's visual language and that of U.S. pop artists:

Nassar's symbols emerge from the popular classes of a third-world country. He selects these images with a similar randomness: flowers, toys, and primitive devices sit alongside car batteries, electric saws, and rockets—a mix that blurs the symbolic value of each item. In fact, even the simple and naive objects in Nassar's paintings are treated as stereotypes.

Given that much of the art of the 1980s was associated with a return to painting, and some of its practitioners cited pop art and neo-figuration as influences, certain interpretations and curatorial choices link works from these two periods. For example, at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, Nassar's 1984 work *O rei da noite* [p. 98] was featured in a long-term exhibition devoted to the Brazilian avant-garde of the 1960s and 1970s *Art in Brazil: Brazilian Avant-Garde of the 1960s—Roger Wright Collection* (2016-25).

2001 His works were shown nationally in group exhibitions at institutions in São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, and Recife. In addition, he held a solo show at Galeria Celma Albuquerque in Belo Horizonte.

2002 Among 14 Brazilian artists, Emmanuel Nassar was selected for the "Arte em Campo" [Art in the Field] competition, promoted by Coca-Cola. His project was presented in stadiums in Japan and South Korea during the World Cup. That same year, he took part in the "Faxinal das Artes" artist residency program, coordinated by Agnaldo Farias and Fernando Bini, in Faxinal do Céu, a town about 340 km from Curitiba, Paraná. During the residency, Nassar donated a painting he created to the collection of the Museu de Arte Contemporânea do Paraná in Curitiba. He held solo exhibitions at Laura Marsiaj Arte Contemporânea in Rio de Janeiro and Galeria Referência in Brasília.

2003 He exhibited at the Rio de Janeiro and Brasília venues of the Centro Cultural Banco do Brasil with the show *Poesia da gambiarra*, organized by Denise Mattar. This comprehensive retrospective included drawings from the *Torneiras* and

Maquinações series from the early 1980s, as well as works created in the 2000s. The exhibition produced a catalogue featuring essays by Mattar, Marisa Mokarzel and Rosângela Britto, Paulo Herkenhoff, and Tadeu Chiarelli.¹⁶ The show traveled to the Instituto Tomie Ohtake in São Paulo in 2004. He presented the solo exhibition *Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz* [A Good Pilgrimage Is Made by Those Who Stay at Home in Peace] at Galeria Millan in São Paulo.

2004 *Poesia da gambiarra* traveled to the Instituto Tomie Ohtake in São Paulo. He held a solo exhibition at the Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães in Recife, curated by Moacir dos Anjos.

2005 His works were presented in solo exhibitions at Galeria Millan in São Paulo and Galeria Arte 21 in Rio de Janeiro. It was in this São Paulo exhibition that Nassar began using metal sheets as a modular element, covering the walls from floor to ceiling—an approach he continues to employ in his practice to this day.

2006 He was honored in Brasília the Commander of the Order of Cultural Merit, awarded by the Ministry of Culture, in recognition of his career as a whole. That same year, he received the Mário Pedrosa Prize from the Brazilian Association of Art Critics, given to contemporary artists. In Belém, the panoramic exhibition *Circuito expositivo Emmanuel Nassar* [Exhibition Circuit Emmanuel Nassar] was simultaneously presented at two major cultural venues: Casa das Onze Janelas and the Museu de Arte Sacra. His photographs were included in the exhibition *Contemporary Brazilian Photography*, which toured Germany with presentations at the Neuer Berliner Kunstverein in Berlin, the Galerie der Stadt Sindelfingen in Sindelfingen, the Hallescher Kunstverein in Halle, the Stadtgalerie Kiel in Kiel, and the Dieselkraftwerk in Cottbus.

2007 His work was shown in group exhibitions in Belém, Vitória, São Paulo, and Rio de Janeiro. He also held his first solo exhibition in Portugal, at Galeria 3+1 in Lisbon. The show featured a critical text by curator Rita Sobreiro, who analyzed Nassar's trajectory as follows: *On one hand, the strong geometrization of his paintings, with flat, contrasting colors, recalls neo-concretism—a key movement in his home country—while the inclusion of everyday objects and themes evokes pop art. Yet, in a deliberate and clever gesture, the artist subverts or satirizes both inheritances through imprecision (in technique) and regionalism (in symbols). As if to question, even to mock, the role of high art—mired in intra-systemic references—within a fragile society such as the one he inhabits.*¹⁷

At the end of 2007, the artist relocated to Itanhaém, on the southern coast of São Paulo.

2008 Nassar opened the solo exhibition *Instabile*2008 at Galeria Millan in São Paulo, featuring, at the center of the space, an installation inspired by his *Instabile* painting series, which he began in 1993 [pp. 190-91]. In these 1990s paintings, set against either black or white backgrounds, small elements perch on fragile, often tense frameworks, as if precariously balanced. The title ironically references the mobiles and “stables” of American artist Alexander Calder, as well as the color tradition of Dutch artist Piet Mondrian. Oscar D’Ambrosio, who wrote the exhibition text, describes the installation:

*At the center of the structure, surrounded by black walls, sits a plastic bag filled with soil, sprouting fungi, and a saw. The use of the letter “E,” the artist’s initial, at the beginning of the installation prompts, within the logic of Cartesian rationalism, a search for the “N” at the composition’s end. In this way, the viewer’s gaze is drawn to a hole dug in the gallery floor, from which the soil at the center of the room originated.*¹⁸

2009 He participated in the exhibition program at the Centro Universitário Maria Antonia, Universidade de São Paulo, with the project *Fachada invertida*. The show featured a critical text by Thais Rivitti.¹⁹

2010 The artist relocated to Santos, also on the coast of São Paulo. The monograph *Emmanuel Nassar* was published in pocket-book format.²⁰ Featuring essay and critical commentary by Marcelo Campos, the publication was prompted by the loan of eight works by Nassar in the João Sattamini Collection to the Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC Niterói). He produced six large diptych paintings, each measuring 1.80 × 1.80 m, for the solo exhibition *Emmanuel Nassar a óleo* [Emmanuel Nassar in Oil] at Galeria Millan in São Paulo. Untitled, composed of metal sheets previously used as advertising panels, was permanently installed at the newly inaugurated Sesc Belenzinho in São Paulo’s eastern zone. The work is now part of the Sesc Brazilian Art Collection.

2011 Nassar relocated to São Paulo. The publishing house Editora Francisco Alves/Barléu Edições released the book *Emmanuel Nassar*, featuring an essay by Tadeu Chiarelli and an extensive critical chronology organized by Margarida Sant’Ana. In Porto Alegre, he participated in the 8th Mercosul Biennial, *Ensaíos de geopoética* [Essays on Geopoetics], curated by José Roca, where he produced the work *Bandeira* [pp. 116-17], now part of the Museu de Arte do Rio collection.

2012 For the solo exhibition *Este Norte* [This North] at the Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica in Rio de Janeiro, curated by Felipe Scovino, he installed approximately 55 works.

2013 He participated in the project *Os amigos da gravura* at the Museu da Chácara do Céu in Santa Teresa, Rio de Janeiro, with a multiple work consisting of fifty individually painted diptychs on canvas and MDF. Installed as a large panel, the work gradually dissolved during the exhibition as pieces were sold, reflecting themes of transience and transformation central to his practice.

2014 He took part in the group exhibition *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas* [There Are Schools That Are Cages and Schools That Are Wings] at the Museu de Arte do Rio, curated by Janaina Melo and Paulo Herkenhoff, while actively working in his studio, producing works such as *Trapass* [p. 285], which traveled to Art Basel Miami, and *Grade* [pp. 332-33], later acquired by the Barjeel Art Foundation collection in Sharjah, UAE.

2015 He held a solo exhibition at Mul.ti.plo Espaço Arte in Rio de Janeiro. Taking advantage of the gallery’s location above a bookstore, Nassar developed a work conceptually linking the two spaces. For the show, he created an installation in which 400 copies of his artist book *Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz*, originally published in 2003, were stacked to form a column that began in the bookstore, passed through the ceiling, and continued into the gallery space.

2016 Galeria Millan in São Paulo presented a solo exhibition offering an overview of his career from the 1990s through 2016. At the time, *seLecT* magazine described part of the installation presented in the exhibition: *The artist from Pará—then dividing his time between São Paulo and Belém—transformed the gallery’s largest wall into a structure for a large, rhythmic collage composed of diverse elements. It directly reflected the artist’s working process, which absorbed, recreated, and reconstructed elements from his daily life, employing a variety of techniques and compositional approaches.*²¹

2017 He participated in the group exhibition *Potência e adversidade: arte da América Latina nas coleções* [Power and Adversity: Latin American Art in Portuguese Collections] at the Museu de Lisboa, curated by Marta Mestre. The show brought together works by Latin American artists from public and private Portuguese collections, including Ana Mendieta, Anna Maria Maiolino, Antoni Muntadas, Artur Barrio, Carmela

Gross, Cildo Meireles, Gabriel Orozco, Hélio Oiticica, Jac Leirner, Jorge Macchi, Marepe, Nelson Felix, Paulo Nazareth, Rosângela Rennó, Tunga, and Waltercio Caldas.

2018 He presented one of his most significant exhibitions: *Emmanuel Nassar 81–18*. The show occupied the fourth floor of Estação Pinacoteca and featured works from the early 1980s alongside new works created for the occasion. Divided into three major sections, the exhibition highlighted recurring visual and structural strategies in Nassar’s practice. The use and reconstruction of visual elements found in flags, the creation of contraptions from everyday objects, and imagery referencing popular and circus aesthetics appeared in most of the selected works. The spacious exhibition rooms also allowed curator Pedro Nery to emphasize the installational aspect of Nassar’s work by reassembling pieces such as *Fachada*, 1989 [pp. 102-03].²² The exhibition produced a catalogue with essays by Nery and Thierry Dufrêne. Following the show, *Cruzeiro do sul*, 2001-18 [p. 353], entered the institution’s collection. He held the solo exhibition *Trapiocas* at Kubik Gallery in Porto, Portugal, with an introductory text by Marta Rodrigues.

2020 The artist returned to Belém after a period living in São Paulo. Amid the movement restrictions imposed by the Covid-19 pandemic, he refocused on studio production. In 2020, the Museu Murilo Mendes in Juiz de Fora, Minas Gerais, received a donation of works by four artists, including Nassar’s Untitled, 1990.

2021 The work *Trapioca Box* [p. 42] was included in the group exhibition *Histórias brasileiras* [Brazilian Histories] at the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) as part of the *Flags* and *Maps* section, organized by Tomás Toledo and Lília Schwarcz. The following year, the work was added to the museum’s collection alongside *Exquadro*, an acrylic painting on canvas from 2012 [p. 5]. About the *Trapiocas*, the artist explained: *Trapiocas is the title of a series of objects in which I gathered found items from open-air markets and scrap. The term evokes tapioca, a food emblematic of Brazil. Since I feed on symbols, I saw the possibility of corrupting or customizing my work by introducing the English word “trap”. Hence, arapucas, tricks of the eye. Trapioca Box used to be a tapioca sales tray on the streets of Belém. I also sell my Trapiocas out there.*²³ He participated in the group exhibition *Língua solta* [Loose Tongue], curated by Fabiana de Moraes and Moacir dos Anjos, which marked the reopening of the Museu da Língua Portuguesa in São Paulo.

2022 In September 2022, he opened the solo exhibition *Lataria espacial* at the Museu de Arte do Rio. The show offered a retrospective view of Nassar’s career, bringing together around 40 of his works. *Lataria espacial* [pp. 346-47] was also the title of a newly created work for the occasion: a large-scale sculpture with straight forms and a simple structure, made by joining and painting galvanized zinc plates. The result was a colorful aircraft reminiscent of toy airplanes. He also participated in the group exhibition *Desvairar 22* [Hallucinate 22] at Sesc Pinheiros in São Paulo, curated by Eduardo Sterzi, Marta Mestre, and Verônica Stigger, with curatorial assistance by Renato Menezes. Marking the centenary of the 1922 Modern Art Week, the show sought to revisit and propose alternative narratives about Brazil through works by modernist and contemporary artists.

2023 He presented *EN2023* at Galeria Millan in São Paulo, with an essay by Antonio Gonçalves Filho. For the installation, the artist created a new work composed of 56 metal panels extending from floor to ceiling, over three meters high. In a critical essay about the exhibition published in the *seLecT* magazine, Mateus Nunes wrote: *Nassar always worked retrospectively, reaffirming that systems of thought based on categorization and segregation had already broken down—regardless of whether the activity was art, accounting, or advertising. It had long been understood that broader, more sustainable modes of thought drew from epistemologies closer to those of Indigenous peoples, transmitted even in diluted form to those born and raised in urban centers in the Amazon. This was not new, but it bore repeating: Nassar’s works pointed north again.*²⁴

He participated in *Bubuia*, the first edition of the Bienal das Amazônias in Belém, curated by Keyna Eleison, Sandra Benites, and Vânia Leal, and in the group exhibition *Brasil futuro: as formas da democracia* [Brazil Future: The Forms of Democracy], organized by Lília Schwarcz, Paulo Vieira, Márcio Tavares, and Rogério Carvalho, at the Museu Nacional da República in Brasília, which traveled to cities across Brazil, including Rio de Janeiro, Salvador, and Belém. *Roda alfabética*, 2008 [p. 87], was included in *Chão da praça: obras do acervo da Pinacoteca* [Ground of the Square: Works from the Pinacoteca Collection], the inaugural exhibition of the new Pinacoteca building in São Paulo, Pina Contemporânea, curated by Ana Maria Maia and Yuri Quevedo.

2024 From April to August 2024, Nassar presented *Lataria espacial* as a solo exhibition in the Sala de Vidro at MAM SP, in Parque Ibirapuera. Cauê Alves, chief curator of the institution and curator of the show, wrote: *Rather than praising the high performance and power of a small aircraft, the artist ironically pointed to the social contradictions of*

the country and to the contrast between the imagination of the elite and that of the people, precisely showing that this separation was no longer so clear.²⁵

The work *Roda de bicho*, 1986 [pp.68-69], was included in the group exhibition *Fullgás: artes visuais e anos 1980 no Brasil* [Fullgás: Visual Arts and the 1980s in Brazil], curated by Raphael Fonseca, with assistant curators Amanda Reis Tavares and Tálison Melo, which traveled to the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo, and Belo Horizonte. The exhibition revisited 1980s Brazilian art through a broad geographical lens, and the work appeared in the section dedicated to pieces responding to the decade’s turbulent social and political realities.

2025 From August to October 2025, Nassar presented a substantial body of work in the solo exhibition *Este Norte 2025* at Galeria Almeida & Dale in São Paulo. In November, he published this monograph.

Notes

- 1** In 1949, the IBGE did not carry out the national demographic census. The closest available data is from the 1950 survey, when Capanema recorded a resident population of 27,480. See Estado do Pará: Censo Demográfico. *Série Regional*, v. 10, Part 1. Rio de Janeiro: IBGE—Conselho Nacional de Estatística, Serviço Nacional de Recenseamento, 1956, p. 64.
- 2** Artist’s statement featured in the program “Visual Arts—Emmanuel Nassar,” Sesc TV, 2011. Directed by Cacá Vivaldi.
- 3** Gil Veira Costa. *Espaços em trânsito: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense*. Belém: IAP, 2014, p.63.
- 4** Jorge Eiró. *Arquitextura dos afetos: esccriteiras sobre desenhos de artistas-professores*. Doctoral Thesis in Education. Graduate Program in Education, Institute of Educational Sciences, Universidade Federal do Pará, 2014, pp.34-35.
- 5** Telephone interview with Emmanuel Nassar, August 8, 2025.
- 6** *Circuito—Entrevista | Emmanuel Nassar—PGM20* Program, November 5, 2015.
- 7** Paulo Herkenhoff, “As latitudes de Emmanuel Nassar.” In Denise Mattar (Ed.). *Emmanuel Nassar: a poesia da gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, pp.33-34.
- 8** Excerpt from the artist’s testimony given to the program “Grandes personagens brasileiros—Emmanuel Nassar,” *TV Cultura*, 2012. Excerpt from 1:06 to 2:20.
- 9** Artist’s testimony published in issue 128 of *Dasartes* magazine, April 25, 2023.
- 10** Gil Vieira Costa. *Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições movediças e tensões globais*. 2019. 631 f. Doctoral Thesis (PhD in History)—Graduate Program in Social History of the Amazon, Institute of Philosophy and Human Sciences, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019, p.545
- 11** Aracy A. Amaral., “O popular como matriz.” In *O popular como matriz*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Usp, September 1985, pp.2-5.
- 12** Artist’s statement, available in his digital archive, on the work *Exquadro*, 2012.

- 13** Artist’s statement, available in his digital archive, on the work *Bandeiras*, 1993.
- 14** Today, Pará is made up of 144 municipalities. Since 2013, Mojú dos Campos separated from Santarém and became an autonomous municipality.
- 15** Ligia Canongia, “Emmanuel Nassar—Um pop brasileiro?” In *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Galeria Laura Marsiej, 2000. Republished in this edition, pp.378-81.
- 16** Denise Mattar (Cur.). *Emmanuel Nassar: a poesia da gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- 17** Rita Sobreiro, *Emmanuel Nassar: pintura*. Galeria 3+1 Arte Contemporânea, Lisbon, November 2007, critical text.
- 18** Oscar D’Ambrosio, “A instauração do equilíbrio.” In *Emmanuel Nassar: Instabile 2008*. São Paulo: Galeria Millan, 2008.
- 19** Thais Rivitti, “Emmanuel Nassar: Fachada invertida.” In *Brasil Arquitetura, Emmanuel Nassar, Fábio Miguez, Ana Prata, Marcia de Moraes*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, Universidade de São Paulo, 2009.
- 20** Marcelo Campos. *Emmanuel Nassar/Marcelo Campos*; revised and translated by Renato Rezende. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010.
- 21** “Emmanuel Nassar realiza individual na Galeria Millan,” *seLecT*, March 26, 2016.
- 22** First exhibited at the 20th São Paulo Biennial in 1989, the work was donated by the artist to the Pinacoteca de São Paulo collection in 2016.
- 23** Artist’s statement, available in his digital archive, on the work *Trapioca Box*, 2021.
- 24** Mateus Nunes, “A armadilha da retrospectiva,” *seLecT*, August 2, 2023.
- 25** Cauê Alves. *Emmanuel Nassar: Lataria espacial*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2024, critical text.

Thierry Freitas is an art historian (Unifesp) and curator. He contributes texts and essays to publications and art institutions. Since 2019, he has been part of the curatorial team at the Pinacoteca de São Paulo, where he organized exhibitions such as *Chico da Silva e o Ateliê/Escola do Pirambu* (Pinacoteca de São Paulo and Pinacoteca do Ceará), *Gervane de Paula: como é bom viver em Mato Grosso* (2024), and *Tecendo a manhã: vida moderna e experiência noturna na arte do Brasil* (2025).

Lista de obras [List of Works]

ANEL CELESTE, 2021
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 40 × 40 × 5 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] MARCELINO RAFART DE SERAS, SÃO PAULO (P. 4)

EXQUADRO, 2012
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 131 × 131 CM
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND
DOAÇÃO [GIFT] GALERIA MILLAN, 2022
MASP.11419 (P. 5)

P&B, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 24 × 52 × 4 CM (P. 6)

LATA7, 2015
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, VIDRO E AÇO [ENAMEL ON SHEET METAL, GLASS AND STEEL], 59 × 37 × 4 CM (P. 7)

CHAPA 182, 2012
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM (P. 10)

CHAPA 196, 2014
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM (P. 11)

TRAPX, 2015
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, MADEIRA E PREGO [ENAMEL ON SHEET METAL, WOOD AND NAIL], 35 × 80 × 3 CM (PP. 12-13)

MONDRIEN, 2018
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, MADEIRA E FERRO [ENAMEL ON SHEET METAL, WOOD AND IRON], 48 × 54 × 3 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (P. 16)

LABIRINTINO, 2020
ACRÍLICA SOBRE TELA E MADEIRA
POLICROMADA [ACRYLIC ON CANVAS AND POLYCHROME WOOD], 60 × 43 × 7 CM (P. 17)

ELETROGEOMETRIA, 2020
ESMALTE SOBRE MADEIRA, FIAÇÃO E SOQUETE [ENAMEL ON WOOD, ELECTRIC WIRE AND SOCKET], 50 × 99 × 5 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] VERA E [AND] MIGUEL CHAIA, SÃO PAULO (PP. 18-19)

MISSÃO ESPACIAL, 2009
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 180 × 180 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (PP. 26-27)

CHAPA 2216, 2022
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM (P. 29)

LUIZ BRAGA
SIDERAL, 1989
IMPRESSÃO FOTOGRÁFICA [PHOTOGRAPHIC PRINT], 100 × 150 CM
CORTESIA DO ARTISTA [COURTESY OF THE ARTIST] (PP. 30-31)

CÉU DO BRASIL, 1988
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 150 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] VERA E [AND] MIGUEL CHAIA, SÃO PAULO (P. 33)

SONOROS BRASIL, 1985
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 80 × 80 CM
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (MAC USP)
DOAÇÃO DO ARTISTA [GIFT OF THE ARTIST] (P. 34)

CHAPA 2304, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM (P. 35)

LATARIA ESPACIAL, 2022
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 800 × 800 × 230 CM (PP. 36-37, 346-47)

CÉU VERDE, 2010
ACRÍLICA E BORDADO SOBRE TECIDO [ACRYLIC AND EMBROIDERY ON FABRIC], 90 × 130 CM (P. 38)

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 [ACRYLIC AND ENAMEL ON METAL, ACRYLIC AND LATEX ON WOOD, COPPER WIRES AND PORCELAIN SOCKETS, LATEX ON HARDBOARD, WOOD, SCREWS, NAILS AND METAL MESH], 62 × 150 × 8,9 CM
PINACOTECA DE SÃO PAULO
DOAÇÃO [GIFT] FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ, 2015 (PP. 40-41)

TRAPIOCA BOX, 2021
ESMALTE E METAL COLADO SOBRE MADEIRA [ENAMEL AND SHEET METAL GLUED TO WOOD], 68 × 45,5 × 12 CM
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND
DOAÇÃO [GIFT] GALERIA MILLAN, NO CONTEXTO DA EXPOSIÇÃO *HISTÓRIAS BRASILEIRAS* [IN THE CONTEXT OF THE *BRAZILIAN HISTORIES* EXHIBITION], 2022
MASP.11418
(CAPA E [COVER AND] PP. 42, 120)

ANDY WARHOL
BRILLO BOX (SOAP PADS), 1964
ACETATO DE POLIVINILA E TINTA DE SERIGRAFIA SOBRE MADEIRA [POLYVINYL ACETATE AND SILKSCREEN INK ON WOOD], 43,3 × 43,2 × 36,5 CM
MUSEUM OF MODERN ART, NOVA YORK [NEW YORK]
DOAÇÃO DE [GIFT OF] DORIS E [AND] DONALD FISHER (P. 43)

TRAPESCALE, 2014
ESMALTE SOBRE MADEIRA, CHAPA METÁLICA, FERRO E PENEIRA [ENAMEL ON WOOD, SHEET METAL, IRON AND SIEVE], 56 × 178 × 7 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] MARCELINO RAFART DE SERAS, SÃO PAULO (PP. 44-45)

TRAPVIEW, 2014
ESMALTE SOBRE METAL E FERRO [ENAMEL ON METAL AND IRON] 53 × 56 × 8 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] MARIA FERNANDA E [AND] CRISTIANO GUIMARÃES DUARTE, SÃO PAULO (P. 46)

TRAPLINES, 2014
AGLOMERADO DE MADEIRA, METAL E FERRO [WOOD HARDBOARD, METAL AND IRON], 55 × 70 × 5 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] CLEUSA GARFINKEL, SÃO PAULO (P. 47)

COKE, 2022
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM (PP. 48-49)

SEM TÍTULO [UNTITLED], *C/RCA* 1982
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 100 × 30 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] ELF GALERIA, BELÉM (P. 50)

SEM TÍTULO [UNTITLED], 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 91 × 141 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] ELF GALERIA, BELÉM (P. 51)

NEW HOLLYWOOD, 2017
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 180 CM (PP. 52-53)

CHAPA 147, 2009
CHAPA 148, 2009
CHAPA 149, 2009
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM CADA [EACH]
COLEÇÃO [COLLECTION] ADRIANA MALFITANO, MIAMI, FLÓRIDA, ESTADOS UNIDOS [FLORIDA, UNITED STATES] (PP. 54-55)

JOSEPH BEUYS
SULPHUR-COVERED ZINC BOX (PLUGGED CORNER), 1970/74
FOLHA DE ZINCO, SULFATO E GAZE [SHEET ZINC, SULPHUR AND GAUZE], 64 × 31 × 18 CM CADA [EACH]
PINAKOTHEK DER MODERNE, MUNIQUE [MUNICH] / COLEÇÕES DE PINTURAS DO ESTADO DA BAVÁRIA [BAVARIAN STATE PAINTING COLLECTIONS] (P. 56, À ESQUERDA [LEFT])

INTUITION, 1968
CAIXA DE MADEIRA COM ADIÇÃO DE ESCRITA A LÁPIS [WOODEN BOX WITH HANDWRITTEN PENCIL ADDITION], 30 × 21 × 5,5 CM (P. 56, À DIREITA [RIGHT])

SCALA NAPOLETANA, 1985
MADEIRA, FIO DE AÇO E CHUMBO [WOOD, STEEL WIRE AND LEAD], DIMENSÕES VARIÁVEIS [DIMENSIONS VARIABLE]
TATE E [AND] NATIONAL GALLERIES, LONDRES E ESCÓCIA [LONDON AND SCOTLAND]
ADQUIRIDO EM CONJUNTO COM NATIONAL GALLERIES DA ESCÓCIA ATRAVÉS DO FUNDO D'OFFREY, COM ASSISTÊNCIA DO FUNDO MEMORIAL DO PATRIMÔNIO NACIONAL E DO FUNDO DE ARTE, 2008
[ACQUIRED JOINTLY WITH THE NATIONAL GALLERIES OF SCOTLAND THROUGH THE D'OFFAY DONATION WITH ASSISTANCE FROM THE NATIONAL HERITAGE MEMORIAL FUND AND THE ART FUND] (P. 57, À ESQUERDA [LEFT])

ESCADA, 1988
TINTA INDUSTRIAL SOBRE MADEIRA [INDUSTRIAL PAINT ON WOOD], 198 × 40 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] FABIO FAISAL, SÃO PAULO (P. 57, À DIREITA [RIGHT])

TRAPIOCA2EM1, 2021
ESMALTE E METAL COLADO SOBRE MADEIRA [ENAMEL AND METAL GLUED TO WOOD], 90 × 67,5 × 11 CM (P. 58)

LYGIA CLARK
BICHO, 1960
ALUMÍNIO [ALUMINUM], DIMENSÕES VARIÁVEIS [DIMENSIONS VARIABLE]
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], CULIACÁN, MÉXICO [MEXICO] (P. 59)

BONIFACIO BEMBO E [AND] FRANCESCO ZAVATTARI (ATRIB. [ATTRIB.])
CARTA DE TARÓ PARA A FAMÍLIA VISCONTI-SFORZA [TAROT CARD FOR THE VISCONTI-SFORZA FAMILY], *C/RCA* 1450-80
ILUMINURA SOBRE PAPEL CARTÃO [ILLUMINATION ON CARDBOARD], 17,3 × 8,7 CM
THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM, NOVA YORK [NEW YORK]
COMPRADO POR [PURCHASED BY] PIERPONT MORGAN, 1911 (P. 65)

RODA DA FORTUNA, 1988
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 150 × 150 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] ANDRÉA E [AND] JOSÉ OLYMPIO PEREIRA, SÃO PAULO (P.66)

ROLETA, 1988
ÓLEO SOBRE TELA [OIL ON CANVAS], 150 × 150 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (P.67)

RODA DE BICHO, 1986
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130,5 × 150,5 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] LÚCIO CHAMON JR. (PP.68-69)

SEM TÍTULO [UNTITLED], 1995
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 180 CM (PP.70-71)

GENIUS, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 140 × 90 CM (P.73)

ACIDENTE DE TRABALHO, 1986
ESMALTE SOBRE MADEIRA, ALUMÍNIO E BOCAL DE LÂMPADA [ENAMEL ON WOOD, ALUMINUM AND LAMP SOCKET], 55 × 203 × 5 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] JOÃO SATTAMINI
EM COMODATO COM O [LONG-TERM LOAN WITH] MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI, RIO DE JANEIRO (PP.74-75)

AS MÃOS, 1993
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 200 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] PEDRO BUARQUE DE HOLLANDA, RIO DE JANEIRO (PP.76-77)

MARINALDO SANTOS
FOGO CRUZADO, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 60 × 90 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] JORGE ALEX ATHIAS, SOB GESTÃO DE [UNDER THE MANAGEMENT OF] SILVEIRA ATHIAS ADVOGADOS (P.78)

CURRUPIU GIGANTE, 1984
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 71 × 210 CM
FUNARTE/SISTEMA INTEGRADO DE MUSEUS E MEMORIAIS/ SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO PARÁ (PP.78-79)

EN SERRA, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 100 × 200 CM (P.81)

SERRA EN, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 150 × 200 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (P.81)

ALTAR, 1992
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 100 × 130 CM (P.82)

MÃO, 1990
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM (P.83)

RODA, 1985
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 80 × 80 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (P.84)

CÍRCULO EM CHAMAS, 1989
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 150 × 150,5 CM
MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM RIO)
DOAÇÃO DO ARTISTA [GIFT OF THE ARTIST] (P.84)

RODA COM MARTELO, 1991
ACRÍLICA SOBRE MADEIRA [ACRYLIC ON WOOD], 200× 170 × 7 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] FABIO FAISAL, SÃO PAULO (P.86)

RODA ALFABÉTICA, 2008
ESMALTE SOBRE FERRO [ENAMEL ON IRON], 231 × 231 × 26 CM
PINACOTECA DE SÃO PAULO
DOAÇÃO DO ARTISTA [GIFT OF THE ARTIST], 2015 (P.87)

RODA8118, 2018
ESMALTE SOBRE CHAPA DE ALUMÍNIO [ENAMEL ON ALUMINUM SHEET], 80 Ø CM (P.88)

RECEPCÔR, 1980
ESMALTE SOBRE MADEIRA E CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON WOOD AND SHEET METAL], 30 × 40 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA [COLLECTION OF THE ARTIST], BELÉM (P.95)

ARRAIAL, 1982-84
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 100 × 200 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA [COLLECTION OF THE ARTIST], BELÉM (PP.96-97)

O REI DA NOITE, 1984
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 60 × 60 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] ROGER WRIGHT, EM COMODATO COM A [LONG-TERM LOAN WITH] PINACOTECA DE SÃO PAULO (P.98)

GRAN CIRCO GOIANO, 1985
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 80 × 100 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (P.101)

FACHADA, 1989
ESMALTE SOBRE ALUMÍNIO E MADEIRA, FIOS ELÉTRICOS, ÓLEO SOBRE MADEIRA E SOQUETES DE CERÂMICA [ENAMEL ON ALUMINUM AND WOOD, ELECTRICAL WIRES, OIL ON WOOD AND CERAMIC SOCKETS], 355 × 1004 × 15 CM
PINACOTECA DE SÃO PAULO
DOAÇÃO DO ARTISTA [GIFT OF THE ARTIST], 2016 (PP.102-03)

BRAÇO ARMADO, 1988
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM (P.104)

JUSTIÇA, 1998
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM (P.104)

GAMBIARRA, 1988
ESMALTE SOBRE MADEIRA, PREGOS E ARAME [ENAMEL ON WOOD, NAILS AND WIRE], 122 × 135 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (P.106)

MÃODRIAN, 1994
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 180 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (P.108)

CHAPA 2501, CHAPA 2502, CHAPA 2503, CHAPA 2504, CHAPA 2505, CHAPA 2506, CHAPA 2507, CHAPA 2508, CHAPA 2509, CHAPA 2510, CHAPA 2511, CHAPA 2512, CHAPA 2513, CHAPA 2514, CHAPA 2515, CHAPA 2516, CHAPA 2517 E [AND] **CHAPA 2518**, 2024-25
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM CADA [EACH] (PP.110-11)

BANDEIRAS, 1998
INSTALAÇÃO COM BANDEIRAS DOS MUNICÍPIOS DO PARÁ [INSTALLATION WITH FLAGS OF THE MUNICIPALITIES OF THE STATE OF PARÁ] DIMENSÕES VARIÁVEIS [DIMENSIONS VARIABLE] MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM SP)
DOAÇÃO DO ARTISTA [GIFT OF THE ARTIST] (PP.112-13)

ESTRELA, 2010
ACRÍLICA E BORDADO SOBRE TECIDO [ACRYLIC AND EMBROIDERY ON FABRIC], 90 × 130 CM (P.114)

BANDEIRA, 2011
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 390 × 540 × 4,3 CM
MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR)/ SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO / FUNDO Z (PP.116-17)

BRASIL LUZ, 2000
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, MADEIRA POLICROMADA, FIAÇÃO ELÉTRICA E SOQUETES [ENAMEL ON SHEET METAL, POLYCHROME WOOD, ELECTRICAL WIRING AND SOCKETS], 130 × 130 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] REGINA PINHO DE ALMEIDA, SÃO PAULO (P.118)

BANDEIRA NEGRA, 2017
ACRÍLICA E BORDADO SOBRE TECIDO [ACRYLIC AND EMBROIDERY ON FABRIC], 130 × 180 CM (P.119)

HOLLYWOOD, 1989
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 100 × 200 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA [COLLECTION OF THE ARTIST], BELÉM (PP.126-27)

SONNEBERG, 2017
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 192 × 134 CM (P.130)

CHAPA 2310, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM (P.131)

A MULHER, 1989
ESMALTE SOBRE MADEIRA [ENAMEL ON WOOD], 180 × 180 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] ALMEIDA & DALE, SÃO PAULO (P.132)

SEM TÍTULO [UNTITLED], 2007-09
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 180 × 360 CM
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (MAC USP)
DOAÇÃO [GIFT] BANCO ITAÚ VIA [THROUGH] ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO MAC USP (AAMAC) (PP.134-35)

CHAPA 2212, 2022
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] FELIPE E [AND] CAIO MARTINS DE SOUZA, SÃO PAULO (P.136)

GRAFIC, 2017
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM (PP.138-39)

ESTRELA, 2003
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (P.142)

CHAPA 38, 2005
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 180 × 130 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (P.143)

TRAPIOCALEG, 2021
ESMALTE SOBRE TELA, MADEIRA E TELA DE AÇO [ENAMEL ON CANVAS, WOOD AND STEEL MESH], 38 × 110 × 9 CM (PP.144-45)

AVESSO, 2021
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM (P.146)

AZUL, 2020
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM (P.147)

SEM TÍTULO [UNTITLED], 1987
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 100 × 130 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] ALMEIDA & DALE, SÃO PAULO (P.148)

SEM TÍTULO [UNTITLED], 1987
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 140 × 200 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (P.149)

ACORRENTADOS, 1989
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 150 × 200 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA [COLLECTION OF THE ARTIST], BELÉM (PP.150-51)

ESTRELA, 1989
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 180 × 65 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] ALEXANDRE MARTINS FONTES, SÃO PAULO (P.152)

ÁFRICA, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 150 × 150 CM
MUSEU DE ARTE MURILO MENDES / UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUÍZ DE FORA, MINAS GERAIS (P.153)

BRASIL, 1996
ESMALTE SOBRE CHAPA DE ALUMÍNIO [ENAMEL ON ALUMINUM SHEET], 130 × 200 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (PP.154-55)

NOITE BRASILEIRA, 2000
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 130 × 200 × 5 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] FERNANDA FEITOSA E [AND] HEITOR MARTINS, SÃO PAULO (PP.156-57)

ROSAS, 1988
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 76 × 178 CM (PP.158-59)

SERRA NEGRA, 2021
ESMALTE SOBRE TELA, MADEIRA, TELA DE AÇO E FERRO [ENAMEL ON CANVAS, WOOD, STEEL MESH AND IRON], 35 × 68 × 9,5 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] VERA E [AND] MIGUEL CHAIA, SÃO PAULO (PP.160-61)

LARANJA, 2020
ESMALTE SOBRE TELA, MADEIRA E TELA DE AÇO [ENAMEL ON CANVAS, WOOD AND STEEL MESH], 32 × 80 × 8,5 CM
COLEÇÃO FAMÍLIA HEES [HESS FAMILY COLLECTION], CHICAGO, ESTADOS UNIDOS [UNITED STATES] (PP.162-63)

AMARELO, 2020
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 40 × 40 CM (P.164)

TRAVE, 2019
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 40 × 40 CM (P.165)

NOITE E DIA, 1988
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 110 × 260 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] DULCE E [AND] JOÃO CARLOS DE FIGUEIREDO FERRAZ, RIBEIRÃO PRETO, SÃO PAULO (PP.166-67)

ABERTURA, 2018
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 50 × 50 CM (P.168)

CHAPA 48, 2005
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 180 × 130 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (P.169)

LAMPARINA, 2019
ESMALTE SOBRE MADEIRA, VARETAS DE AÇO PINTADO E LAMPARINA DE ZINCO [ENAMEL ON WOOD, PAINTED STEEL RODS AND ZINC OIL LAMP], 19 × 69,8 × 12,5 CM
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (MAC USP)
DOAÇÃO DO ARTISTA E DA [GIFT OF THE ARTIST AND] GALERIA MILLAN (PP.170-71)

PONTEIRO, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 22 × 60 × 5 CM (P.172)

TRIO, 2019
ACRÍLICA SOBRE TELA, MADEIRA E TELA DE AÇO [ACRYLIC ON CANVAS, WOOD AND STEEL MESH], 53 × 31 × 20 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], RIO DE JANEIRO (P.173)

DIAGONAL, 2018
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 44 × 34,5 CM (P.174)

EMBALAGEM, 2023
ACRÍLICA SOBRE TELA E MADEIRA [ACRYLIC ON CANVAS AND WOOD], 45 × 33 × 5 CM (P.175)

ENQUADRO, 2018
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, TELA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL, CANVAS AND WOOD], 42 × 33 × 4 CM (P.176)

TECIDO, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 42 × 44 × 2 CM (P.177)

EU, 2021
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 60 × 60 CM (P.178)

OLHADO, 2021
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 60 × 60 CM (P.179)

CORTE COM SERRA, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 55 × 34 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] VILMA EID, SÃO PAULO (P.180)

CHAPA 2311, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (P.181)

CHAPA 188, 2013
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM (P.182)

CHAPA 2316, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM (P.183)

VARAMÃO, 1993
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 200 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] ORANDI MOMESSO, SÃO PAULO (PP.184-85)

QUEBRA GALHO, 2021
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM (PP.186-87)

LEAVES, 2024
ACRÍLICA E MADEIRA SOBRE TELA [ACRYLIC AND WOOD ON CANVAS], 32 × 39 × 30 CM (PP.188-89)

INSTABLE, 1993
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 132 × 200 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES / INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM), RIO DE JANEIRO (PP.190-91)

PAX, 2022
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM (P.192)

SELFIE, 2021
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM (P.193)

VERDE, 1987
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 180 CM (PP.194-95)

TORRES, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 140 CM (PP.196-97)

TRAPFILTER, 2025
ACRÍLICA SOBRE TELA E PENEIRA [ACRYLIC ON CANVAS AND SIEVE], 40 × 71 × 7 CM (P.198)

CARNAVAL, 1989
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 50 × 80 CM (P.199)

MARTELO, 2023
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 40 × 40 CM (P.200)

PREGO, 2014
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 50 × 52 CM (P.201)

SEM TÍTULO2, 2023
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 40 × 40 CM (P.202)

SATÉLITE, 2022
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM (P.203)

CORAÇÃO, 2019-24
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 180 CM (PP.204-05)

BALLOONS, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 180 CM (PP.206-07)

MORANDI NASSAR, 2021
ESMALTE E METAL COLADO SOBRE MADEIRA, MADEIRA, GARRAFAS DE VIDRO, COPO-MEDIDOR METÁLICO E LAMPARINA DE ZINCO [ENAMEL AND METAL GLUED TO WOOD, WOOD, GLASS BOTTLES, METAL MEASURING CUP AND ZINC OIL LAMP], 45 × 66 × 11 CM (PP.208-09)

PASSARIN, 2014
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 130 CM (PP.210-11)

FEMALE NUDE, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 20 × 20 CM (P.212)

SEM TÍTULO2, 2023
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 24,5 × 24,5 CM (P.213)

TROÇO1, 2015
MADEIRA E METAL [WOOD AND METAL], 26 × 20 × 7 CM (P.214)

TROÇO3, 2015
MADEIRA E METAL [WOOD AND METAL], 26 × 15 × 9 CM (P. 215)

TAPA BURACO, 2015
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 48 × 68 CM (P. 216)

PÊNDULO, 2015
MADEIRA E METAL [WOOD AND METAL], 48 × 11 × 3,5 CM (P. 217)

BANANAS, 2020
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (P. 218)

CABINE103, 1988
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM (P. 219)

MARTELO, 2010
ACRÍLICA E BORDADO SOBRE TECIDO [ACRYLIC AND EMBROIDERY ON FABRIC], 90 × 130 CM (PP. 220-21)

NOVA ESTRELA, 2010
ACRÍLICA E BORDADO SOBRE TECIDO [ACRYLIC AND EMBROIDERY ON FABRIC], 90 × 130 CM (P. 222)

LIBERDADE E AMIZADE, 2011
ACRÍLICA E BORDADO SOBRE TECIDO [ACRYLIC AND EMBROIDERY ON FABRIC], 90 × 130 CM (P. 223)

SEM TÍTULO [UNTITLED], 2011
BORDADO SOBRE TECIDO [EMBROIDERY ON FABRIC], 52 × 73 CM (P. 224)

LIBERDADE E AMIZADE 1, 2021
BORDADO SOBRE TECIDO [EMBROIDERY ON FABRIC], 50 × 70 CM (P. 225)

PEDRA, 2013
PEDRA, MADEIRA, FERRO E GRAFITE SOBRE PAPEL [STONE, WOOD, IRON AND GRAPHITE ON PAPER], 20 × 54 × 10 CM (PP. 226-27)

PASSA RODA, 2015
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 57 × 67 CM (P. 228)

CHAPA 111, 2008
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] SOCORRO DE ANDRADE LIMA, SÃO PAULO (P. 229)

ARM, 2008
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 180 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (PP. 230-31)

ARTAPIOCA, 2013
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, MADEIRA, PENEIRA E PEDRA [ENAMEL ON SHEET METAL, WOOD, SIEVE AND STONE], 90 × 180 × 10 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (PP. 232-33)

PENEIRADO, 2013
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, MADEIRA E PENEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL, WOOD AND SIEVE], 60 × 166 × 10 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (PP. 234-35)

CÉU AZUL, 2010
ACRÍLICA E BORDADO SOBRE TECIDO [ACRYLIC AND EMBROIDERY ON FABRIC], 90 × 130 CM (PP. 236-37)

SEM TÍTULO [UNTITLED], 1986
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 150 CM
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND
COMODATO [LONG-TERM LOAN]
MASP B3–BRASIL, BOLSA, BALCÃO, EM HOMENAGEM AOS EX-CONSELHEIROS DA [IN HONOR OF THE FORMER BOARD MEMBERS OF] BM&F E [AND] BOVESPA C.01253 (PP. 238-39)

GÁS, 1997
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM (P. 240)

TRAPIOCA111, 2017
ESMALTE SOBRE TELA, MADEIRA, PENEIRA, GARRAFA DE VIDRO E SAL GROSSO [ENAMEL ON CANVAS, WOOD, SIEVE, GLASS BOTTLE AND COARSE SALT], 210 × 98 × 10 CM (P. 241)

LUZ, 2015
ACRÍLICA SOBRE TECIDO, MADEIRA, FIAÇÃO ELÉTRICA E SOQUETES DE PORCELANA [ACRYLIC ON FABRIC, WOOD, ELECTRICAL WIRING AND PORCELAIN SOCKETS], 150 × 200 CM (PP. 242-43)

FLAMENGO, 1990
ESMALTE E SOQUETES SOBRE MADEIRA [ENAMEL AND SOCKETS ON WOOD], 130 × 200 × 6 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] RAFAEL MORAES, SÃO PAULO (PP. 244-45)

PASSAROLETA, 2025
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM (P. 246)

VERMELHO27, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM (P. 247)

JOGATINA, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (P. 248)

QUATRO, 2025
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM (P. 249)

VERSO, 2019
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, MADEIRA E ARAME [ENAMEL ON SHEET METAL, WOOD AND WIRE], 110 × 160 × 5,5 CM (PP. 250-51)

MONDRIANFAKEARTBOOK-COLLECTION, 2022
ÓLEO E ACRÍLICA SOBRE TELA [OIL AND ACRYLIC ON CANVAS], 40 × 30 × 4 CM (P. 252)

ALINHAMENTO, 2018
ESMALTE SOBRE MADEIRA, PREGO, VARETAS DE AÇO E MARTELO [ENAMEL ON WOOD, NAILS, STEEL RODS AND HAMMER], 60,1 × 26,9 × 35 CM
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (MAC USP)
DOAÇÃO DO ARTISTA E DA [GIFT OF THE ARTIST AND] GALERIA MILLAN (P. 253)

INSTABILE 5698, 1998
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 180 CM
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM SP)
DOAÇÃO DO ARTISTA [GIFT OF THE ARTIST] (PP. 254-55)

SLIP, 2017
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 42 × 44 × 6 CM (P. 256)

ESCORA, 2017
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 80 × 80 CM (P. 257)

LATA3, 2015
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, ALUMÍNIO E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL, ALUMINUM AND WOOD], 53 × 40 × 4 CM (P. 258)

LATA1, 2015
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 53,5 × 42 × 7 CM (P. 259)

ALVORADA, 2017
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 180 CM (PP. 260-61)

CASABRANCA, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM (P. 262)

CASAROSA, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM (P. 263)

CHAPA 198, 2015-23
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (P. 264)

CHAPA 2301, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (P. 265)

ROTATIVA, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM (P. 266)

PARALELA, 2021-24
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM (P. 267)

LÂMPADAS, 2018
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 80 × 80 CM (P. 268)

MANIVELA, 2021
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM (P. 269)

CRUZ, 2021
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 40 × 40 × 4 CM (P. 270)

ESTICA, 2012
ESMALTE SOBRE MADEIRA E ARAME METÁLICO [ENAMEL ON WOOD AND METAL WIRE], 90 × 90 × 4,5 CM (P. 271)

TRAP, 2013
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, MADEIRA E PENEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL, WOOD AND SIEVE], 150 × 90 × 10 CM
NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA COLEÇÃO MUNICIPAL DE ARTE DA CIDADE DO PORTO, PORTUGAL (P. 273)

TAUIPOCA, 2013
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, MADEIRA, PENEIRA E PEDRA [ENAMEL ON SHEET METAL, WOOD, SIEVE AND STONE], 85 × 136 × 3 CM (PP. 274-75)

B003, 2019
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 50 × 70 CM (P. 276)

FIAT LUX, 2024
ACRÍLICA SOBRE PAPEL [ACRYLIC ON PAPER], 24,5 × 24,5 × 2 CM (P. 277)

PREGOS, 2025
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 40 × 40 CM (P. 278)

ALVORADA, 2020
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 130 CM (P. 279)

BRINKEDO, 2019
ESMALTE SOBRE MADEIRA [ENAMEL ON WOOD], 65 × 76 × 5 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (PP. 280-81)

ENGRENAGEM, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM (P. 282)

TABULEIRO, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM (P. 283)

ESTEIO, 2024
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 90 × 90 CM
COLEÇÃO [COLLECTION]
GABRIEL E [AND] BIANCA KAZAPI, FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA (P. 284)

TRAPASS, 2014
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL AND WOOD], 55 × 48 × 4 CM (P. 285)

OSSOS DO OFÍDIO, 2018
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA, FERRO E MADEIRA [ENAMEL ON SHEET METAL, IRON AND WOOD], 44 × 140 × 35 CM (PP. 286-87)

ENGATE, 2019
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E FERRO [ENAMEL ON SHEET METAL AND IRON], 110 × 160 CM (PP. 288-89)

FENDA, 2019
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA E FERRO [ENAMEL ON SHEET METAL AND IRON], 110 × 160 CM (PP. 290-91)

PRETO E BRANCO, 2020
ESMALTE SOBRE MADEIRA [ENAMEL ON WOOD], 47 × 94 CM (P. 292)

MÃO DIREITA, 2018
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 200 × 155 CM (P. 293)

CHAPA 4, 2006
CHAPA 28, **CHAPA 29** E [AND] **CHAPA 25**, 2007
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM CADA [EACH]
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (PP. 294-95)

FONTANASSAR, 2019
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 110 × 160 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (PP. 296-97)

CHAPA 2201, 2022
CHAPA 2215, 2022
CHAPA 2315, 2023
CHAPA 2202, 2022
SUCATA1, 2021
CHAPA 2309, 2023
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM CADA [EACH]
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM SP)
DOAÇÃO DO ARTISTA E DA [GIFT OF THE ARTIST AND]
GALERIA ALMEIDA & DALE, 2025 (PP. 298-99)

LATA PARA ANTONIA, 1981
PASTEL E ÓLEO SOBRE PAPEL [PASTEL AND OIL ON PAPER], 50 × 65 CM (P. 306)

PESOS E MEDIDAS I, 1982
ACRÍLICA E GRAFITE SOBRE PAPEL [ACRYLIC AND GRAPHITE ON PAPER], 70 × 100 CM
MUSEU DO ESTADO DO PARÁ (P. 306)

ARMADILHA, 1992
INSTALAÇÃO [INSTALLATION], DIMENSÕES VARIÁVEIS [DIMENSIONS VARIABLE]
COLEÇÃO [COLLECTION] LUDWIG FORUM FOR INTERNATIONAL ART, AACHEN, ALEMANHA [GERMANY] (P. 312)

OS OSSOS, 1993
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 130 × 200 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (P. 313)

GARRAFAS, 1995
PIGMENTOS SOBRE MADEIRA E GARRAFAS DE VIDRO COM PIGMENTOS [PIGMENTS ON WOOD AND GLASS BOTTLES CONTAINING PIGMENTS], 122 × 200 CM
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM SP)
DOAÇÃO DO ARTISTA [GIFT OF THE ARTIST], 1996 (PP. 314-15)

OITO SETE, 1987
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 60 × 60 CM (P. 316)

CIDADELA, 1990
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 100 × 100 CM (P. 317)

TELA DE GALINHEIRO, 1985
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 80 × 100 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION], SÃO PAULO (P. 318)

GAMBIARRINHA, 1986
ESMALTE SOBRE MADEIRA, CHAPA METÁLICA E PREGOS [ENAMEL ON WOOD, SHEET METAL AND NAILS], 25 × 38 × 5 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] ANDREA E [AND] JOSÉ OLYMPIO PEREIRA, SÃO PAULO (P. 319)

AMAZÔNIA, 2012
ESMALTE SOBRE MADEIRA, METAL E PLÁSTICO [ENAMEL ON WOOD, METAL AND PLASTIC], 14 × 62 × 3 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA [COLLECTION OF THE ARTIST], BELÉM (P. 319)

INCLINAÇÃO AZUL, 2009/10
ÓLEO SOBRE TELA [OIL ON CANVAS], 180 × 180 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (PP. 326-27)

CHAPA 62, 2007
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] IVO VEL KOS, SÃO PAULO (P. 328)

CHAPA 63, 2007
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 90 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (P. 329)

GRADE, 2014
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 90 × 180 × 8 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] SULTÃO [SULTAN] SOOUD AL QASSEMI, SHARJAH, EMIRADOS ÁRABES UNIDOS [UNITED ARAB EMIRATES] (PP. 332-33)

PASSARICO, 2015
ESMALTE SOBRE ALUMÍNIO, MADEIRA E FERRO [ENAMEL ON ALUMINUM, WOOD AND IRON], 26 × 53 × 4 CM (P. 334)

PASSARINHOS, 1984
ACRÍLICA SOBRE TELA [ACRYLIC ON CANVAS], 38 × 38 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA [COLLECTION OF THE ARTIST], BELÉM (P. 335)

LAMPARINAS, 2016
ACRÍLICA SOBRE TELA, MADEIRA E LAMPARINAS DE ZINCO [ACRYLIC ON CANVAS, WOOD AND ZINC OIL LAMPS], 130 × 180 × 9 CM
COLEÇÃO PARTICULAR [PRIVATE COLLECTION] (PP. 336-37)

BACIA AMAZÔNICA, 2023
ESMALTE SOBRE MADEIRA, LONA, BILHA, BANCO DE MADEIRA, PREGOS, GARRAFA PLÁSTICA, ÁGUA, ARAME METÁLICO E BACIA DE ALUMÍNIO [ENAMEL ON WOOD, CANVAS, JUG, WOODEN BENCH, NAILS, PLASTIC BOTTLE, WATER, METAL WIRE AND ALUMINUM BASIN], 205 × 285 × 145 CM (P. 340)

SEM TÍTULO [UNTITLED], 2005
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 260 × 725 CM
COLEÇÃO [COLLECTION] ROGER WRIGHT, SÃO PAULO (PP. 344-45)

CRUZEIRO DO SUL, 2001-18
ACRÍLICA SOBRE MADEIRA E LÂMPADAS [ACRYLIC ON WOOD AND LAMPS], 275 × 366 CM
PINACOTECA DE SÃO PAULO
DOAÇÃO DO ARTISTA [GIFT OF THE ARTIST], 2020 (P. 353)

SEM TÍTULO [UNTITLED], 2006
ESMALTE SOBRE CHAPA METÁLICA [ENAMEL ON SHEET METAL], 180 × 450 CM
SESC DE ARTE, SÃO PAULO (PP. 354-55)

CRÉDITOS DAS IMAGENS
[IMAGE CREDITS]

© 2025 — THE ANDY WARHOL FOUNDATION FOR THE VISUAL ARTS, INC./LICENCIADO POR [LICENSED BY] AUTVIS, BRASIL
FOTO DE [PHOTO BY]: THE MUSEUM OF MODERN ART, NOVA YORK
[NEW YORK]/SCALA, FLORENCE P.43

© ASSOCIAÇÃO CULTURAL “O MUNDO DE LYGIA CLARK”.
FOTO DE [PHOTO BY]: MARCELO RIBEIRO ALVARES CORRÊA P.59

© BEUYS, JOSEPH/ AUTVIS, BRASIL, 2025 P.56
À ESQUERDA [LEFT]: HAYDAR KOYUPINAR/ SCALA, FLORENCE/ BPK, BILDAGENTUR FUER KUNST, KULTUR UND GESCHICHTE, BERLIM [BERLIN];
À DIREITA [RIGHT]: PHILLIPS AUCTIONEERS LLC

© BEUYS, JOSEPH/ AUTVIS, BRASIL, 2025 P.57
À ESQUERDA [LEFT]: TATE

© LUIZ BRAGA PP.30-31

ACERVO [COLLECTION] EMMANUEL NASSAR PP.304, 308-09 (ACIMA [TOP]), 310 (ACIMA E À DIREITA [TOP RIGHT]), 311-12, 320 (ABAIXO [BOTTOM]), 321 (ESQUERDA [LEFT]), 325, 331, 339 (ACIMA [TOP]), 356

ALEXANDRE DORNELAS/ MUSEU DE ARTE MURILO MENDES P.153

ANA PIGOSSO CAPA, PP.4-7, 10, 12-13, 16, 29, 35, 42, 52-53, 120, 131, 136, 144-49, 160-65, 168, 170-83, 188-89, 200, 218, 252, 258-61, 264-65, 270, 298-99

ARQUIVO WANDA SVEVO/ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO PP.307, 309 (ABAIXO [BOTTOM]), 310 (ACIMA E À ESQUERDA [TOP LEFT]; ABAIXO E À DIREITA [BOTTOM RIGHT]), 320 (ACIMA [TOP]), 321 (DIREITA [RIGHT])

CAUÊ MORENO PP.269, 340

DANIEL MANSUR P.353

EDOUARD FRAIPONT PP.26-27, 67, 83, 87, 88, 104 (ABAIXO [BOTTOM]), 119, 143, 150-51, 169, 229-31, 244-45, 319 (ACIMA [TOP]), 326-28

ESTÚDIOEMOBRA PP.38, 73, 82, 104 (ACIMA [TOP]), 130, 158-59, 196-97, 199, 212-17, 219, 236-37, 241-43, 246, 249-51, 256, 257, 274-77, 279, 285-93, 334

EVERTON BALLARDIN PP.11, 40-41, 44-47, 134-35, 232-35, 240, 271, 273, 332-33, 336-37, 354-55

FERNANDO CHAVES PP.102-03, 310 (ABAIXO E À ESQUERDA [BOTTOM LEFT])

FILIPE BERNDT PP.17-19, 58, 142, 186-87, 192, 193, 247, 268, 282-83, 317

GUSTAVO GODINHO PP.110-11, 278, 303

ISABELLA MATHEUS PP.98, 339 (ABAIXO [BOTTOM]), 342-45, 348-51

JULIA THOMPSON PP.262-63

KLEBER SANCHO PP.84 (ACIMA [TOP]), 318

LEILA REIS/ ACHT FOTOGRAFIAS PP.76-77, 184-85

LILIANE MOREIRA PP.48-49, 335

LUIZ MEDICI PP.314-15

MALU TEODORO E [AND] VINICIUS ASSENCIO PP.156-57

MARIO GRISOLLI PP.36-37, 346-47

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP) PP.238-39

MAURÍCIO FROLDI PP.166-67

OCTAVIO ARAUJO PP.50-51, 100

RAFAEL SALIM PP.68-69, 78 (ACIMA [TOP]), 138-39

RENATO PARADA PP.66, 118

RIVELINO CASTRO DA SILVA PP.95, 194-95, 198, 201-11, 220-28, 266-67, 316, 319 (ABAIXO [BOTTOM])

ROMULO FIALDINI/ TEMPO COMPOSTO PP.33-34, 54-55, 78-79 (ABAIXO [BOTTOM]), 81, 84 (ABAIXO [BOTTOM]), 86, 101, 106, 112-17, 126-27, 152, 154-55, 254-55, 294-95, 306, 322-23, 329

SERGIO GUERINI PP.70-71, 96-97, 108, 132, 248, 253, 280-81, 284, 296-97

THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM P.65

VICENTE DE MELLO PP.57 (DIREITA [RIGHT]), 74-75, 190-91, 313

INSTITUTO TEART

PRESIDENTE
[PRESIDENT]
ANTONIO ALMEIDA

VICE-PRESIDENTE
[VICE PRESIDENT]
CARLOS DALE JUNIOR

DIREÇÃO GERAL
[GENERAL DIRECTOR]
RITA WIRTTI

PROJETOS E AÇÕES CULTURAIS
[CULTURAL PROJECTS AND ACTIONS]
BEATRIZ GOMES

COMUNICAÇÃO DIGITAL
[DIGITAL COMMUNICATION]
LEONARDO REBELLO

**GESTÃO ADMINISTRATIVO-
-FINANCEIRA** [ADMINISTRATIVE
AND FINANCIAL MANAGEMENT]
VERÔNICA SOUZA
ADRIANA ZORNEK ASSISTENTE [ASSISTENT]

ASSESSORIA JURÍDICA
[LEGAL ADVISORY]
OLIVIERI ASSOCIADOS

CATÁLOGO
[CATALOGUE]

ORGANIZAÇÃO
[EDITED BY]
MATEUS NUNES

TEXTOS [TEXTS]
MATEUS NUNES
RAPHAEL FONSECA
POLLYANA QUINTELLA
LIGIA CANONGIA
THIERRY FREITAS

COORDENAÇÃO EDITORIAL
[EDITORIAL COORDINATOR]
JULIANA BITELLI

PROJETO GRÁFICO
[GRAPHIC DESIGN]
RAÚL LOUREIRO

TRADUÇÃO [TRANSLATED BY]
ADRIANA FRANCISCO

REVISÃO [PROOFREADING]
DIMITRI T. ARANTES
RAFAEL FALASCO
RAFAELA BIFF CERA

LICENCIAMENTO DE IMAGENS
[IMAGE LICENSING]
AMANDA NEGRI

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL
PRODUCTION ASSISTANCE]
SOPHIA DONADELLI

PRODUÇÃO GRÁFICA
[GRAPHIC PRODUCTION]
ACÁSSIA CORREIA SILVA

GRÁFICA E TRATAMENTO DE IMAGENS [PRINTING AND
IMAGE PROCESSING]
IPSIS GRÁFICA E EDITORA

AGRADECIMENTOS
[ACKNOWLEDGMENTS]

EMMANUEL NASSAR
AGRADECE A [THANKS TO]

FERNANDA SANTOS NASSAR
JULIA NASSAR ARAÚJO
ISABELA NASSAR ARAÚJO

INSTITUTO TEART
AGRADECE A [THANKS TO]

ALMEIDA & DALE
ERICA SCHMATZ
JOÃO MARCELO DE ANDRADE LIMA
ISABELA MARCHON
RAFAEL SALES

TODOS OS ESFORÇOS FORAM FEITOS PARA IDENTIFICAR OS DETENTORES DOS DIREITOS AUTORAIS DAS IMAGENS AQUI REPRODUZIDAS. EVENTUAIS FALHAS OU OMISSÕES SERÃO CORRIGIDAS EM FUTURAS EDIÇÕES.
[EVERY EFFORT HAS BEEN MADE TO TRACE AND CONTACT COPYRIGHT HOLDERS. ANY EVENTUAL ERROR OR OMISSION WILL BE CORRECTED IN FUTURE EDITIONS.]

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO/SP, BRASIL)

EMMANUEL NASSAR / [ORGANIZADOR MATEUS NUNES],
SÃO PAULO : COSAC : INSTITUTO TEART, 2025.

ISBN 978-65-5590-029-3

1. ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA 2. NASSAR, EMMANUEL
I. NUNES, MATEUS. II. FONSECA, RAPHAEL. III. QUINTELLA, POLLYANA.
IV. CANONGIA, LIGIA. V. FREITAS, THIERRY.

25-302122.0 CDD-700.74

ÍNDICES PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO:
1. CATÁLOGOS : ARTE : EXPOSIÇÕES 700.74
ADRIANA LUPION — BIBLIOTECÁRIA — CRB-8/6933

ESTE LIVRO FOI IMPRESSO EM OUTUBRO DE 2025 NA IPSIS GRÁFICA E EDITORA, NO PAPEL MUNKEN 120 G/M².
A FONTE UTILIZADA NA COMPOSIÇÃO DO TEXTO É A AKZIDENZ GROTESK [THIS BOOK WAS PRINTED IN
OCTOBER 2025 BY IPSIS GRÁFICA E EDITORA, ON 120 G/M² MUNKEN PAPER. THE TYPEFACE USED IN THE TEXT
COMPOSITION IS AKZIDENZ GROTESK]



COSAC

ALAMEDA CAMPINAS 463/33
JARDIM PAULISTA 01404-902 SÃO PAULO SP
TEL +55 11 32973321
COSACEDICOES.COM.BR
CONTATO@COSACEDICOES.COM.BR

ALLOS

ISBN 978-65-5590-029-3

