

"Trapioca", de Emmanuel Nassar: arapucas modernas

Mateus Carvalho Nunes
Agnaldo Farias

Como citar:

CARVALHO NUNES, M.; FARIAS, A. "Trapioca", de Emmanuel Nassar: Arapucas modernas. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 353-370, set. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8668865. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668865>.

Imagem [modificada]: Emmanuel Nassar, *TrapiocaBox*, 2021. Pintura sobre madeira e chapa metálica 67x45x11,5 cm. Foto: Cortesia do artista.

"Trapioca", de Emmanuel Nassar: arapucas modernas

"Trapioca", by Emmanuel Nassar: Modern traps

Mateus Carvalho Nunes; Agnaldo Farias*

RESUMO

O trabalho busca apresentar as matrizes artísticas híbridas e as circulações de imagens de diversas tradições materializadas no trabalho de Emmanuel Nassar (n. 1949), sobretudo na série *Trapioca*, feita em 2021. Pretende refletir sobre como as noções de modernidade podem ser lidas em complexos cenários periféricos, como no Brasil e na Amazônia, estabelecendo sistemas visuais e estéticos que misturam operações e imagens estrangeiras com características e princípios locais. Essa reflexão é motivada pela insurgente revisão historiográfica sobre os impactos do modernismo no panorama das artes no Brasil e na heterogeneidade da produção brasileira, especialmente fora dos principais núcleos de discussão já consagrados.

PALAVRAS-CHAVE

Emmanuel Nassar. Arte contemporânea paraense. Interpretações do modernismo. Modernidade na Amazônia. Recepções de tradições artísticas.

ABSTRACT

This paper aims to present the hybrid artistic matrices and the circulation of images from different traditions materialized in the work of Emmanuel Nassar (b. 1949), especially in the series *Trapioca*, made in 2021. It intends to reflect on how notions of modernity can be read in complex peripheral panoramas, as in Brazil and the Amazon, establishing visual and aesthetic systems that mix foreign operations and images with local characteristics and principles. This reflection is motivated by the insurgent historiographical review of the impacts of modernism on the art scene in Brazil and on the heterogeneity of Brazilian production, especially outside the main discussion centers already established.

KEYWORDS

Emmanuel Nassar. Pará's Contemporary Art. Interpretations of Modernism. Amazon Modernity. Reception of artistic traditions.

Introdução

Diversos fatores somam-se para um nordestamento de leituras sobre o trabalho de Emmanuel Nassar (Capanema, PA, 1949). Desde marcos intrinsecamente artísticos, como a satirização de um cânone geométrico e cromático purista já aplaudido, até a exaustiva manipulação do traço formado erudito, mas que se transveste como ingênuo. A plena atenção aos movimentos artísticos modernos e contemporâneos enrobustece o artista que maquina suas narrativas à sombra de uma periferia da modernidade que cobre a Amazônia – mas que, no caso de Nassar, não o assola, mas o protege.

Esse distanciamento faz com que o artista observe com olhos atentos as movimentações alheias, os complexos e tecnológicos aparatos utilizados, interpretando seus funcionamentos à sua própria perspectiva. Analisar o trabalho de Nassar é perceber, através de um ponto de vista, como tradições artísticas canônicas – originais da Europa e dos Estados Unidos, sobretudo – podem ser recebidas e operadas na Amazônia contemporânea. Com um alto nível provocativo de entropia e desordem impostos pelo artista, envolto pelo calor e pela umidade exacerbantes de Belém, essas distorções poéticas e visuais são possíveis incômodos ou resistências¹ a um purismo artístico estruturante de muitos movimentos modernos.

Nassar é um dos expoentes do que se conhece por “visualidade amazônica” (Fletcher *et al.*, 2017), uma corrente artístico-estética que busca, na arte contemporânea, responder às complexidades que giram em torno da prática artística na Amazônia. O artista, pessoalmente, opera essas matrizes compondo o que é frequentemente chamado de “pop ribeirinho” (Herkenhoff, 2021: 230) ou “estética da gambiarra” (Nassar, 2003), apresentando de forma híbrida e autobiográfica as possíveis integrações dos movimentos artísticos consagrados na história da arte e as imagens e narrativas do seu cotidiano no Pará, como a arquitetura popular, os brinquedos de miriti e os anúncios do comércio de alimentos típicos.

Podemos ler, de certa forma, a obra de Nassar como uma pintura de bastidores, interessada nas maquinagens e nos aparatos necessários para que algo funcione. Mostra o avesso das coisas, o que seria considerado “a parte suja”, mas que também desvela suas estruturas: se situa longe dos purismos geométricos e cromáticos – sobretudo do concretismo, do construtivismo e do neoconcretismo brasileiro – absorvidos pelos brasileiros Waldemar Cordeiro (1925-1973), Ivan Serpa (1923-1973), Geraldo de Barros (1923-1998), Lothar Charoux (1912-1987), Aluísio Carvão (1920-2001), Franz Weissmann (1911-2005), Hélio Oiticica (1927-2004), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Ubi Bava (1915-1988) e Willys de Castro (1926-1988), por exemplo.

Toque, troca, propaganda

Como se aprende a partir das máscaras indígenas do Xingu e das técnicas ilusionistas do barroco italiano: enganar é trabalho muito difícil. A cena é posta, a ampla narrativa é construída, e cada obra, independentemente da plataforma, é um fragmento memorial e imagético que se teve ao se encantar com o espetáculo. Desde o início, porém, Nassar já anuncia e alerta o espectador que está à entrada do seu mundo fantasioso e ilusório: não há o engano tacanho e desavisado. As questões éticas aí estão resolvidas: as mãos lavadas, a língua dita e os olhos prontos.

E é da mesma forma cristalina 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, mas pula no barco, entendendo que seu conceito artístico é atualmente lido – e também vendido e consumido – como uma marca. Os alinhamentos com uma arte *pop* são não somente inevitáveis como intencionais, e as questões mercadológicas não apenas orbitam o trabalho de Nassar como estruturam seu próprio conceito.

O artista compreende que o mercado de arte ultrapassa as dinâmicas de subsistência, da visceralidade e da fisiologia humanas, e habita o campo do presentear²: com o fragmento imagético, presenteia-se a si mesmo ou ao outro. Talvez essa clareza de intenções e a negação de uma demagogia sobre o capital façam com que, nesse caso muito específico, se desnudem os balangandãs entrópicos mercadológicos e a venda da obra de arte retorne a seu cerne principal de troca. Para Nassar, o ato da venda é um momento mágico que conecta dois sonhadores: o que sonha em ter uma lembrança dessa narrativa consigo, e o que almeja pulverizar seu conceito ao universo. Ficcional e fabuloso na mesma ordem de grandeza do ato de dar valor material a algo tão arbitrário e volátil. A obtenção desse fetiche sana, ao menos temporariamente, o desejo de possuí-lo.

Para Roland Barthes (1977: 205), “todo objeto tocado pelo corpo do amado se torna parte daquele corpo, e o sujeito se une passionadamente a ele”³. Dessa forma, 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 de si: lembranças de um toque.

Nassar detém um interesse especial pelos funcionamentos simples, pela genialidade humana condensada em dinâmicas precisas, como o toque e a troca – sobretudo quando envolvem algum nível de entropia e dissonância. 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, versando sobre uma “visualidade amazônica” (Herkenhoff, 2021: 230). Nassar se debruça sobre o engenho humano: tanto no aspecto maquínico quanto no intelectual. Essas dinâmicas simples 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.

Nassar, que por décadas trabalhou como publicitário após sua formação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará, tem a publicidade como um dos núcleos de sua pesquisa e de sua produção artística. O artista opera imagens de marcas conhecidas⁴ e de imagens facilmente reconhecíveis, como a bandeira do Brasil⁵ e o Palácio da Alvorada⁶, profundamente inseridas no cotidiano brasileiro. Faz-se interessante revisitar ícones nacionais e ideais modernos que são baseados na propaganda: assim como no século XVI, quando o solo brasileiro foi visto como uma terra de inesgotáveis oportunidades extrativistas, da mesma forma é a Amazônia no início do século XX.

As matrizes modernas chegavam a Belém cumprindo o que sua história sempre ansiou: atingir um ápice de desenvolvimento, totalmente estruturado por um sistema higienista de pensamento e por um viralatismo social. Uma quase Lisboa no século XVIII, uma quase Paris nos séculos XIX e XX. Talvez por desde a colonização ter sido violentada com esses movimentos de “quase”, Belém nunca conseguiu atingir seu pleno potencial sendo ela mesma: híbrida, complexa, úmida, como as pinturas e gambiarras de Nassar.

Na primeira metade do século XX, há uma retomada propagandística da visão predatória colonialista que se tinha sobre a Amazônia. Foram criadas leis de incentivo fiscal para a instalação de grandes empresas extrativistas na região, ações propagandísticas federais para migração de trabalhadores – sobretudo brasileiros pobres – para a Amazônia e a construção de continentais rodovias e ferrovias que levavam os trabalhadores para esse suposto Éden⁷, ao mesmo tempo em que escoavam sua produção para a região sudeste do Brasil e para o exterior. Vendia-se uma imagem fabulosa de possível prosperidade – entranhada aos ideais de modernidade e industrialização –, de sonhos enriquecedores, de encontrar ouro em meio ao barro bruto. As atividades mineradoras – como o gigantesco e atroz garimpo da Serra Pelada –, os enormes plantios de monocultivo e a extração de madeira são cicatrizes dessa propaganda insustentável da Amazônia. Não coincidentemente alinhadas a uma estratégia de apagar a história, essas

medidas extrativistas de cunho modernizador têm sido paulatinamente retomadas por um governo iconoclasta e genocida, com a exterminação da natureza e dos povos originários e de resistência como etapas do seu projeto de país (Nunes, 2022).

Armadilha

A nova série de objetos produzidos por Nassar, feitos a partir de bancas de venda de tapioca, se interessam pelas mesmas dinâmicas. Quanto ao toque, flertam com princípios do *ready-made*, apresentando o objeto cotidiano abertamente reconhecível como elemento principal da obra, mas alterado a partir de precisas operações do artista. Importante, portanto, que essas bancas não tenham sido feitas para a aplicação artística, mas para o uso cotidiano. Aí, então, entra a dinâmica da troca: Nassar as adquire 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 o havia prometido vender a banca assim que terminasse a venda das tapiocas, Nassar comprou-as todas e, com a ajuda do tapioqueiro, distribuiu-as para quem estava na praça. Há tempos a Praça da República não via algo tão republicano.

Com uma dessas caixas de madeira que deixaram de ser bancas de tapioca, Nassar faz uma referência às famosas pinturas de natureza morta e objetos de Giorgio Morandi (1890-1964) [Figs. 2 e 3]. O artista bolonhês, famoso por suas pinturas de louças, vidros, candeeiros, vasos e castiçais, é homenageado-parodiado por Nassar em *MorandiNassar* (2021) [Fig. 1]. Nessa obra, embora apresente-se na parede, como o usual suporte da pintura sobre tela, Nassar trabalha com a cuidadosa disposição de objetos cotidianos dentro do quadro formado pelos limites da caixa de madeira, um *mise-en-scène* adaptado às realidades amazônicas: um pedaço de madeira serrado em forma de cubo; uma lamparina metálica sobre outro cubo de

madeira – este pintado em amarelo puro, uma das cores características do trabalho de Nassar, juntamente com as duas outras cores primárias –; um copo medidor de farinha de mandioca, amplamente usado nos mercados de Belém; uma garrafa vazia de bebida, cheia de pó de gesso e tampada com uma rolha de cortiça, e uma garrafa ornamental. Tudo isso é posto na frente de uma chapa metálica reutilizada da construção civil, que compõe o fundo da obra. O artista, em tom bem-humorado, indaga sobre a representação de objetos e a possibilidade de usar os próprios em si, como uma mimesis platônica reversa, incentivada pelo *ready-made*.



FIG. 1. Emmanuel Nassar, *Morandi Nassar*, 2021. Pintura sobre madeira, chapa metálica, madeira, objetos em metal e vidro, gesso em pó e rolha de cortiça, 67x45x11 cm. Foto: cortesia do artista.



FIG. 2. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1948. Óleo sobre tela, 30,7x37cm. Fonte: Sotheby's.

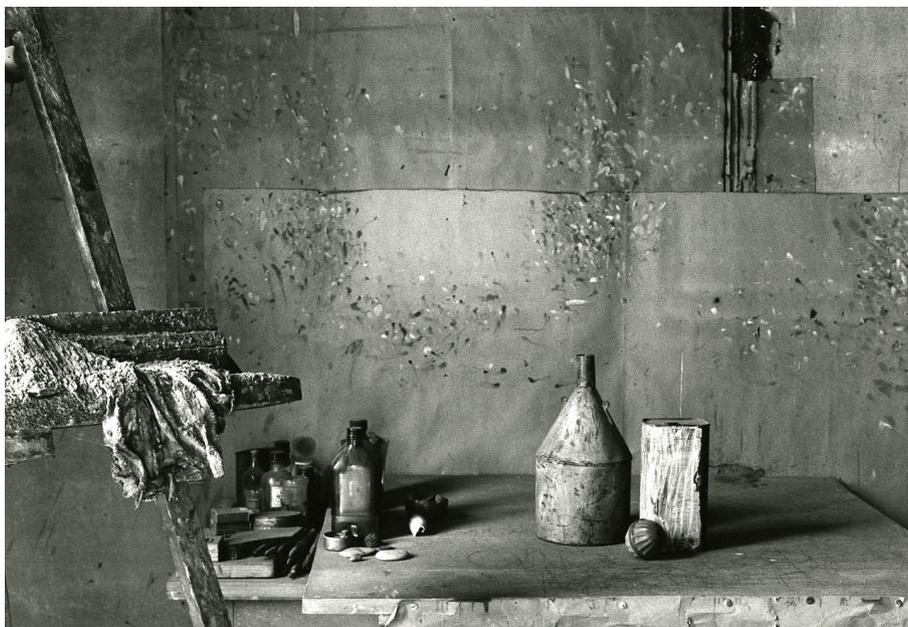


FIG. 3. Paolo Monti, *Servizio fotografico (Bologna, 1981) [Ateliê de Giorgio Morandi]*, 1981. Fotografia em gelatina sobre prata, 24x30cm. Fonte: Acervo Biblioteca Europea di Informazione e Cultura (número de inventário BEIC 6341001).



FIGS. 4-5. – Emmanuel Nassar, *TrapiocaBox*, 2021. Pintura sobre madeira e chapa metálica 67x45x11,5 cm.

Fotos: cortesia do artista.

Os vínculos com a arte pop contemporânea e os princípios do *ready-made* seguem no título de outra obra da mesma série: *TrapiocaBox*⁸ [Figs 4 e 5]. Nassar se aproxima de *Brillo Box (Soap Pads)* (1964) [Fig. 6] de Andy Warhol (1928-1987), em uma identificação do consumo local, particular da

Amazônia. Regionaliza o objeto, saindo da escala industrial dos sabões em pó estadunidenses a que Warhol se remete, partindo para um consumo artesanal de tapiocas, produzidas de forma caseira e ancestral, em que nem as embalagens nem os produtos seguem um padrão estandardizado. Warhol, ao remeter-se à problemática do consumo, dirige-se diretamente à cultura industrial e publicitária estadunidense dos anos 1960; enquanto Nassar, além de tratar desses assuntos em uma realidade amazônica, também denuncia problemas socioambientais da Amazônia atual⁹.



FIG. 6. Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964. Serigrafia e pintura em tinta sintética de polímero sobre madeira, 43,3x43,2x36,5 cm. Fonte: Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artist Rights Society (ARS), New York.

Além disso, referir-se à palavra “trap”, em inglês, “armadilha” em português, que alude ao mecanismo de prender e de fechar, também se conecta a outras obras do artista, como *Trap Trap* (2006), *Trapescale* (2014) e *Traptic*¹⁰ (2015). Os dispositivos de engano, de armadilha e de ilusão, recorrentes na obra de Nassar, se repetem e se direcionam, de um modo crítico – de certa forma satírica e bem-humorada –, à historiografia de arte contemporânea.

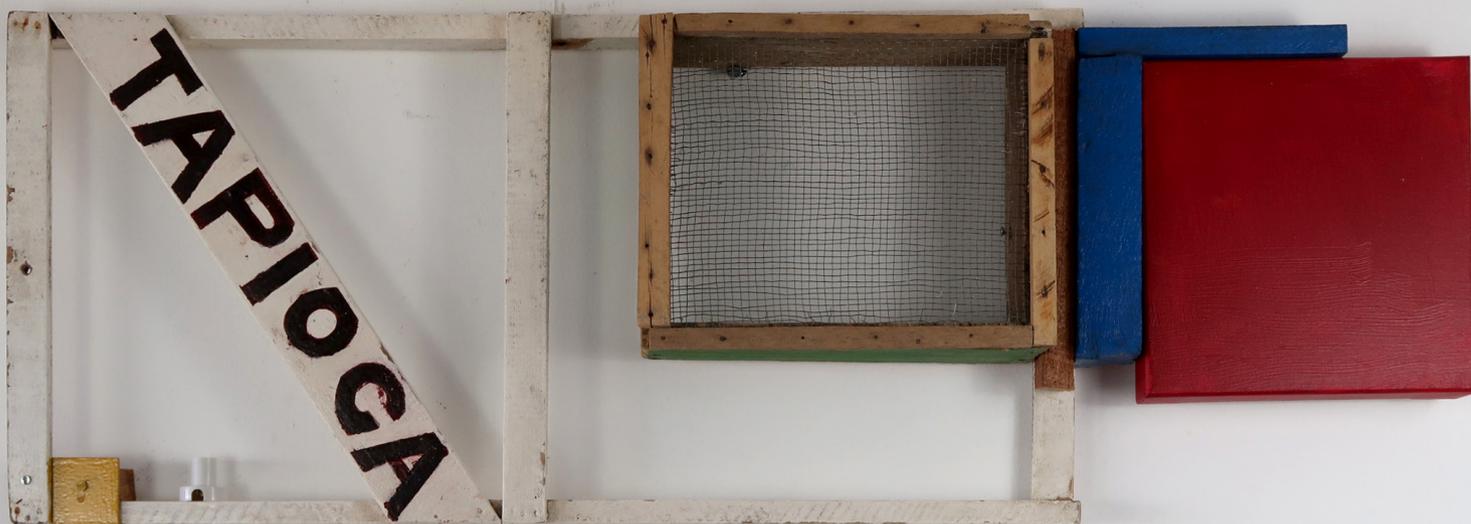


FIG. 7. Emmanuel Nassar, *TapiocaLeg*, 2021. Pintura sobre madeira, peneira de arame, bocal de lâmpada e acrílica sobre tela, 38x110x9 cm. Foto: Cortesia do artista.

As bancas de tapioca, caixas de madeira pintadas de branco, com “tapioca” escrito nas laterais de forma anunciativa, são originalmente postas num cavalete dobrável do mesmo material, com o mesmo acabamento. Os dois elementos principais têm sua materialidade centrada em suas dinâmicas: os cavaletes são dobráveis, elementos que abrem e fecham para o fácil transporte; enquanto a banca que armazena as tapiocas a serem vendidas tem uma tampa afixada com dobradiças metálicas, que abre e fecha facilmente. 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-los justamente a partir de vê-los – e os protegem de moscas indesejadas no clima tropical. Puro engenho.

Dobradiça

Nassar desnuda as bancas de tapioca de suas telas metálicas e, numa delas, aplica a silhueta do território brasileiro no centro, recortada em chapa metálica branca [Figs. 4 e 5]. As leituras podem ser das mais diversas: desde a sugestão de uma tapioca com o formato do Brasil, quanto uma metonímia de que o país é feito do alimento mais brasileiro de todos, a mandioca, matéria-prima da tapioca. Engenhosamente, o artista utiliza, em outra obra [Figs. 8 e 9], o mecanismo das dobradiças da peça como um dos protagonistas do trabalho, havendo a possibilidade de a tampa ser aberta, configurando um díptico.

O tabuleiro torna-se uma espécie de cartografia, quando, além da representação do território brasileiro, o artista pinta suas iniciais, “EN”, uma oposta à outra [Figs. 4 e 5]. Essa banca de tapioca não desnor-teia o espectador, ao apresentar incongruências do leste e do norte como elementos aqui colineares, mas o norteia, no sentido de o imbuir da cultura e da visualidade do norte do Brasil. Puro engenho, pura troca: como vender tapioca.

Repassando a obra de Nassar, confrontando-a com essa nova série fundada nas bancas portáteis, trôpegas, quase capengas, feitas de uma engenhosidade premida pelo apuro e falta de recursos materiais, com as quais os cozinheiros/camelôs oferecem pelas ruas e praças da cidade um alimento de raiz indígena, literalmente, cuja pureza vibra com sua alvura, percebe-se que o protagonismo das dobradiças que compõem a banca onde se prepara e vende a tapioca pode e deve ser estendido a toda produção nassariana. Nosso artista não foi o primeiro a pensar a dobradiça, as virtudes de uma obra que bascula de um lado para outro, de dentro para fora, de cima para baixo, assumindo configurações variadas. E o leitor depreende os *Bichos*¹¹ de Lygia Clark (1920-1988), produzidos a partir da década de 1960, responsáveis por um novo capítulo na história da arte, redefinindo, simultaneamente, o espectador da arte e a própria noção de arte (Farias, 2001). A poética de Nassar opera uma dobradiça de outra ordem, com articulações inesperadas,

próprias de quem mora numa metrópole fincada no seio da floresta, rodeada por ela; uma abstração para os habitantes das metrópoles do sul, pretensamente mais aparentadas com as metrópoles europeias, norte-americanas e asiáticas, para quem a verdura em sua expressão espessa só é encontrável em programas televisivos, imagens de folhinhas e sucedâneos, e eventuais visitas aos jardins botânicos e seus ecossistemas apaziguados à força de projetos.



FIGS. 8-9. Emmanuel Nassar, *Trapiocazem1*, 2021, pintura sobre madeira e chapa metálica, 45x67x11 cm (fechado) e 90x67x11 (aberto). Foto: cortesia do artista.

Considerações finais

Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará, o artista, como deixa claro o próprio nome da escola, nutriu-se do inescapável cabedal moderno (Miranda *et al.*, 2015: 71-86), das lições dos mestres Walter Gropius (1883-1969), Mies van der Rohe (1886-1969), Frank Lloyd Wright (1867-1959) e, acima de todos, de Le Corbusier (1887-1965), mentor intelectual de Lúcio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012), presença ubíqua e conspícua em toda e qualquer bibliografia dirigida àqueles, como o artista, formados no Brasil ao longo dos anos 1960, 1970 e parte dos 1980. Junte-se a isso os exercícios plásticos provenientes da Bauhaus e outras instituições de ensino das formas afinadas com a pedagogia de raiz construtiva, vale dizer, abstrato-geométrica, e, por fim, adicione-se a espessa camada de noções materialistas sobre a ordem econômica e social, sobre o que subjaz à lógica de construção das nossas cidades. Agora, tente o leitor colocar-se na pele do jovem Emmanuel Nassar do lado de fora da redoma acadêmica, habitando a Belém fervilhando de contradições, pobreza, em suma, das adversidades, alimento da nossa vida, como um dia bem definiu Hélio Oiticica (1937-1980).

As referências modernas, arquitetônicas e artísticas lembram-nos que Nassar ainda na faculdade iniciou sua carreira bifurcada – de um lado a arte, de outra a publicidade. A ordem de visualidade de um Piet Mondrian (1872-1944), mais a engenharia artilosa, a favor do ócio e do brinquedo, de Alexander Calder (1898-1976), outras referências que lhe são caras, como o Morandi dessa série dedicada a tapioca, bateram de frente com a arquitetura ribeirinha, os restaurantes, botecos, alguns deles bons barracos, que se acotovelam ao longo dos rios da metrópole encravada na floresta, gritando com suas cores, tentando aliciar os clientes pelo ritmo marcado, o alto volume das músicas que jorram das caixas de sons, pelas figurações toscas e convincentes pintadas nas paredes, pelos letreiros desabusados. A propósito das cores vivas aplicadas nas construções periféricas, uma das

características de Belém, explicou sinteticamente o fotógrafo Luiz Braga, amigo de Nassar, da mesma geração, como ele, formado em Arquitetura e Urbanismo na mesma instituição: “essas cores são usadas para fazer contraste com o verde da floresta, destacar-se dele” (Farias, 2009: 124).

Foi vivendo o impacto dessa realidade, de um lado, mais a maturidade artística, de outro, maturidade que foi sendo cevada pela constatação que, afinal, diversamente do que se via e se vê nas reproduções em couchê brilhante dos livros de arte, as pinturas de Mondrian, vá lá, são feitas à mão, são até mal feitinhas. Nessa mesma realidade é onde reside a grandeza das garrafas de Morandi, comuns, ordinárias. Nassar, artífice do que para os outros não passa de matéria espúria, desde sempre foi percebendo a dobradiça existente entre o trivial e o surpreendente, cada bagulho um pórtico, um resto de construção, “um resto de toco... um caco de vidro, é a vida, é o sol”¹². O pobre, o pouco, bascula senão com o grandioso, com uma outra coisa, imprevista, surpreendente. Pois não é que desde cedo o artista passou a grafar as iniciais do seu nome – EN – em seus trabalhos? O mundo visto por ele. O mundo segundo Nassar. Nesse mundo, a assim chamada alta cultura confina com resquícios atávicos, faz fronteira, entrelaçam-se, como árvores e arbustos e lianas e cipós da sua terra natal. Tudo é dobradiça, enfim: tudo se vincula, tudo integra e garante a maleabilidade imprevista desse brasilzão inabarcável.

Referências

- BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- COSTA, G. V. *Arte, Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições movediças e tensões globais*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Pará, 2019.
- FARIAS, A. Apollo in the Tropics: Constructivist Art in Brazil. In: AGUILAR, N.; SULLIVAN, E. (orgs.). *Brazil Body & Soul*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2001, p. 398-404.

_____. O Brasil em Veneza. *Dasartes: artes visuais em revista*, ano 1, n. 3, abr/mai 2009, p. 124.

FLETCHER, J.; SARRAF, A.; CHAVES, E. Visualidades Amazônicas e Interculturais nos Primeiros anos do Arte Pará. *ILHA, Revista de Antropologia*. Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 71-102, jun. 2017.

HERKENHOFF, P. Emmanuel Nassar, o Ser no precário e a má consciência. In: HERKENHOFF, P.; FINGUERUT, S. (orgs.). *Amazônia XXI*. Rio de Janeiro, FGV Conhecimento, 2021, p. 230-233.

JOBIM, T. *Águas de março*. Nova York: Phonogram/Philips, 1973, 03'56".

MIRANDA, C.S.; CARVALHO, R. M. de; TUTYIA, D. R.. O debate regionalista na arquitetura paraense: entre o moderno e o vernáculo. In: _____. *Uma formação em curso: esboços da graduação em arquitetura e urbanismo*. Belém: UFPA, 2015, p. 71-86.

NASSAR, E. (org.). *Emmanuel Nassar – a poesia da gambiarra*. Curadoria de Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

NUNES, M.C. O dismantelo de um modernismo brasileiro. *seLecT*, v. 11, n. 53, p. 138-141, mar/abr/mai 2022.

Notas

* Mateus Carvalho Nunes é doutor em História da Arte pela Universidade de Lisboa, com período sanduíche na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal do Pará. Pesquisador Integrado do ARTIS (Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa). Professor convidado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Professor do Museu de Arte de São Paulo (MASP). E-mail: mateusnunes@campus.ul.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6089-071X>.

Agnaldo Farias é doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas. Arquiteto e Urbanista pela Universidade Braz Cubas. Professor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. E-mail: agnaldofarias@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3621-6789>

1 “As imagens que Nassar articula – ao menos de um ponto de vista particular, na condição de espectador posicionado quase cinquenta anos depois – são imagens de encorajamento e esperança: é necessário um tempo de resistência às intempéries para se alcançar um tempo de tranquilidade. Mas contra o quê, exatamente, a obra sugeria resistir?” (Costa, 2019: 325).

2 Tais trocas foram feitas em entrevista com o artista em seu estúdio, em Belém, em janeiro de 2022.

3 Tradução nossa a partir do original em francês: “Tout objet touché par le corps de l'être aimé devient partie de ce corps et le sujet s'y attaché passionnément”.

4 Como o logo da Coca-Cola, em *Chapa 38* (2005, pintura sobre chapas metálicas, 180x130cm) e *Sem*

- título* (2009, pintura sobre chapas metálicas, 90x270cm), e a embalagem dos cigarros *Hollywood*, em *Hollywood* (1989, acrílica sobre tela, 100x200cm).
- 5 Como em *Bandeira* (2011, pintura sobre chapa metálica, 390x540cm).
- 6 Como em *Alvorada* (2017, acrílica sobre tela, 90x180cm).
- 7 Sugerimos a leitura das fotografias de Paula Sampaio (1965), da série *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte*, que retratam as vidas de pessoas que foram nutridas com um sonho de enriquecimento rápido na Amazônia baseado no extrativismo natural.
- 8 A obra *TrapiocaBox* está em exposição pela primeira vez em *Histórias brasileiras*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em exibição de 26 de agosto a 30 de outubro de 2022 (com direção curatorial de Adriano Pedrosa e Lilia Moritz Schwarcz), integrando o núcleo *Bandeiras e mapas* (curado por Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo).
- 9 “denuncia problemas: queimadas, grilagem, motosserras, garimpo e envenenamento dos rios na destruição do ambiente, que precipitam o Antropoceno pelas mudanças climáticas” (Herkenhoff, 2021: 233).
- 10 Obra presente no acervo da Pinacoteca de São Paulo (número de inventário PINA09765), doação da Fundação Edson Queiroz (2015).
- 11 Sugerimos como exemplo a obra presente no acervo do Museu de Arte de São Paulo, disponível para visualização em: <https://masp.org.br/acervo/obra/bicho>.
- 12 Tom Jobim. *Águas de março*. Nova York: Phonogram/Philips, 1973, 03’56”.

Artigo enviado em março de 2022. Aprovado em julho de 2022.