

EMMANUEL NASSAR: NAS MARGENS DO URBANO

Emmanuel Nassar: at the Margins of urban

Marisa Mokarzel.

Doutora em Sociologia (Arte). UNAMA. Belém/PA
Professora do curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem; de Moda e do
Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia;
Diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.
e-mail: marisamokarzel@globo.com

RESUMO: Discute-se a linguagem da obra e o processo criativo de Emmanuel Nassar no contexto do circuito de arte em Belém (Amazônia brasileira), vigente nos anos 1980 e 1990; sob o suporte teórico do sociólogo da arte Pierre Francastel, do historiador da arte Tadeu Chiarelli e do poeta e estudioso da Amazônia João de Jesus Paes Loureiro. Este artigo teve origem na tese de doutorado “Percurso Transversais e Descontínuos: visualidade amazônica e o circuito de arte em Belém (1980–2000)”, da autora, defendida na Universidade Federal do Ceará – UFC, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

Palavras-chave: Emmanuel Nassar. Artes Visuais. Linguagem. Circuito de Arte.

ABSTRACT: It discusses the language of the work and the creative process Emmanuel Nassar in the context of the art circuit in Belém (Brazilian Amazon), current in the years 1980 and 1990, under the theoretical support of the art sociologist Pierre Francastel, the art historian Tadeu Chiarelli and the poet and scholar of the Amazon João de Jesus Paes Loureiro. This article originated in the doctoral thesis “Discontinuous Transverse and pathways: visual art circuit and the Amazon in Belém (1980-2000),” the author, defended at Federal University of Ceará - UFC, the Postgraduate Program in Sociology.

Keywords: Emmanuel Nassar. Visual Arts. Language. Circuit of Art

Emmanuel Nassar guarda na memória elementos advindos do caboclo ribeirinho ou daquele que habita a cidade. Navega, em silêncio, pelo cenário amazônico, conduzindo seu olhar pela imensidão das águas perdidas na outra margem, que os olhos não conseguem alcançar. É na solidão que o caboclo contempla as nuances do barrento rio, a cor em movimento do barco que trafega. Ele admira a acrobacia de cada boto que se deixa flagrar em pleno salto. Das matas, desvela o tom de verde que não se repete, mas deixa decifrar o voo do pássaro movimentando-se no labirinto de árvores, tecendo um

singular cromatismo na paisagem.

As obras de Nassar trazem referenciais da cultura amazônica e ao se entrar em contato com sua história de vida, descobre-se outras referências de ordem familiar. Seu avô transferiu-se da Síria para o Brasil aos 17 anos e foi morar em Capanema, no Pará. Primeiro tornou-se mascate, depois comerciante até se estabelecer em Belém com uma cadeia de lojas de tecidos, espalhadas por vários municípios do Pará. Este rendoso ramo comercial foi herdado pelo pai do artista.

Nassar nasceu em Capanema e antes de ir morar em Belém, aos seis anos, costumava acompanhar o pai, percorrendo várias cidades em função da cadeia de lojas deixada pelo avô. Sua infância foi um movimentado convívio com mostruários de estamparias, com brincadeiras inventadas entre embalagens e miudezas, pontuadas por inúmeras visitas ao depósito repleto por um festival de coloridos tecidos. Os olhos impregnados de estampas estocaram formas e cores, conservando-as em delicado relicário, escondido na memória.

Anos mais tarde reinventou o que viu e hoje num interminável gesto, transfere as finas camadas de imagens para suas obras. No diário imaginário, ficou o registro de algo guardado, cerzido em infinitas linhas de incertas demarcações: “não sei aonde que começa e aonde que termina isso”.¹

Mesmo sem a certeza do momento exato em que essas imagens de infância emigram para o seu trabalho, Nassar reconhece que em seu imaginário elas recebem abrigo. Mas para Nassar existe uma data precisa que demarca a sua opção pela arte: 1969, ano em que o homem pisou pela primeira vez a lua e ele fez sua primeira viagem à Europa. Ao retornar, decidiu abandonar a engenharia, transferindo-se para o curso de arquitetura, onde se aproximou cada vez mais do campo artístico.

Esse conjunto de experiências, herdado da infância por Emmanuel Nassar vai contribuir com a formação de um imaginário preenchido por um rico vocabulário

¹ Palavras de Emanuel Nassar, em entrevista concedida à autora em 09 de agosto de 2004, ditas após narrar as lembranças de infância e fazer a relação dessas experiências com a sua obra.

amazônico. Trata-se de um repertório fornecedor de evidências que tornam perfeitamente compreensíveis os traços de sua trajetória artística.

Emmanuel Nassar: a cor que navega as ruas da periferia

Ao utilizar elementos identitários da cidade para construir sua obra, Nassar parte de imagens provenientes do cenário urbano. São rastros coloridos que invadem ruas, festas e bairros populares. Caso se percorra alguns caminhos de onde Emmanuel Nassar retira seus referenciais artísticos, se pode entender o seu comportamento de “sequestrador”² de imagens.

As cores primárias presentes nos bares, encontradas nos barcos, as figuras e letreiros que adornam as fachadas das casas comerciais são colocadas em cativeiro (imaginário), aguardando o momento exato em que o artista delas se apropria e inventa um universo plástico, pessoal, aliado aos conceitos provenientes da história da arte, tomados de empréstimo do construtivismo³. Em um processo de construção do espaço, Nassar conjuga os princípios artísticos, aprendidos na universidade, nos livros, ao vocabulário popular encontrado nesse ambiente urbano periférico.

Esse repertório que advém da cultura popular é compartilhado com outros artistas do Pará que reinterpretem esses signos, dando-lhes significados diversos, conforme opção formal ou conceitual. As obras, por exemplo, de Marinaldo dos Santos trazem uma visualidade permeada por cores puras que, mesmo comum à periferia de Belém, encontra-se também pontuada em Icoaraci, lugarejo ribeirinho próximo, onde o artista

2 Este termo foi retirado do texto de Tadeu Chiarelli, Quando se fala sobre a fotografia no Brasil. In: *Arte foto / Luiz Alphonsus...[et alii.]*; curadoria Ligia Canongia. – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. O autor diz que “se olharmos os procedimentos artísticos desenvolvidos durante o século XX, perceberemos que a colagem, o *ready-made*, a *assemblage* e a apropriação de imagens pura e simples poderiam ser alinhadas ao conceito de seqüestro”.

3 O construtivismo, fundado por Vladimir Tátlin em 1913, foi um movimento russo de arte abstrata geométrica que posteriormente influenciará a Bauhaus. No Brasil, na década de 1950, surge o concretismo, formado, em sua maioria, por artistas paulistas e cariocas, que seguem o mesmo princípio construtivista e pregam uma arte democrática, acessível pela sua simplicidade e objetividade. Em 1959, os cariocas rompem com o exacerbado racionalismo concretista e criam o neoconcretismo.

morou durante muito tempo.

Marinaldo e Nassar bebem de fontes próximas, mas dotam suas obras de conceitos que não se equivalem. Vindos de universos sociais diferentes, possuindo um capital cultural⁴ adquirido em instâncias igualmente diferenciadas, realizam obras que parecem semelhantes, mas, com um olhar mais detalhado, percebe-se os pontos nos quais os dois se distanciam. A cor chapada, a distribuição, quase matemática, das figuras no espaço plástico, somada à geometria que denota o processo intelectual de quem conhece o princípio construtivista, já denunciam que Emmanuel Nassar tem uma formação que usa os artifícios da história da arte.

Igualmente inteligente, mas constituindo o seu campo plástico no próprio riacho onde, desde pequeno, molhou os pés, ou seja, no universo que lhe é familiar, Marinaldo, mesmo que agora já domine os códigos do campo “erudito”, apropria-se daquilo que já era seu; daí o desprendimento ao lidar com as substâncias da cultura popular e dispô-las ao seu *bel* prazer. O artista reúne materiais e os faz conviver em agrupamentos, propondo soluções que não advêm da síntese, mas do acúmulo de materiais.

Observada a relação da obra de Nassar com a de outro artista, proponho retomar sua trajetória, que é um dos focos centrais desta pesquisa, como via de acesso a esse universo citadino. Gostaria, então, de analisar a instalação *Fachada* que é significativa na carreira de Nassar.

Antes, porém, de me deter na obra de Nassar, seria importante apresentar o conceito de “pensamento plástico”, pois este pode servir de instrumento de análise no que concerne à linguagem adotada pelo artista, que foi responsável, em parte, pela sua inserção no circuito nacional. É interessante observar que a arte é elaborada a partir de códigos flexíveis que se formam e se transformam com alguma liberdade, ao contrário da linguagem verbal que conta com o apoio de um sistema gramatical mais fixo, em que as mudanças ocorrem lentamente. Contudo, essa aparente solidez da língua torna-se mais fluída ao ser utilizada pela literatura moderna, rica em metáforas e construtora de

4 Este termo é utilizado por Pierre Bourdieu e significa o acúmulo de conhecimento adquirido durante a formação do indivíduo e serve como elemento de distinção.

uma narrativa nada convencional. Por isso, mesmo utilizando-se da língua, instrumento ordenador da fala, a literatura também está sujeita a um número significativo de interpretações.

Pierre Francastel, que realiza estudos de sociologia da arte, considera que “a linguagem figurativa é, ao mesmo tempo, um instrumento de informação e um instrumento de pensamento. Ela possui suas leis, suas regras variáveis conforme os países e as épocas” (FRANCASTE, 1993, p.119). Ao comentar os quadros do início da Renascença, de Gentile da Fabriano e de Paolo Uccello, observa que diante de uma obra, capta-se primeiro o conjunto, mas depois é preciso deter-se nas figuras isoladamente, lendo fragmento por fragmento, parte por parte, até descobrir a ordem dos elementos e como eles se relacionam para adquirir um valor de significação. E este valor de significação estaria, assim, ligado à intenção primitiva do artista que, por sua vez, é comandada pelo conjunto das representações e das crenças advindas de um ambiente cultural.

Sem negar a importância de uma investigação sobre o raciocínio verbal, Francastel observa a existência de uma forma de pensamento que traduz a obra de arte com todos os seus elementos constitutivos. A esta forma de articular o pensamento através de imagens ele denominou de «pensamento plástico» ou «pensamento figurativo», considerando que assim seria possível compreender melhor a trajetória das pessoas de nosso tempo e de tempos passados, através de um conjunto de realidades figurativas que são conjuntos de significação perfeitamente elaborados.

No que se refere ao signo plástico, vale dizer que ele é o produto de uma invenção e está inserido em um sistema portador de significação que se localiza na memória e na imaginação e não no real⁵. Na verdade, ele surge no final de um “processus” de atividade ao mesmo tempo intelectual e manual, onde se encontram elementos oriundos de três termos: o percebido, o real e o imaginário. Para Francastel, a arte ocupa “memórias”, quer seja a do artista que cria, quer seja a do espectador que se relaciona com o que foi criado pelo artista. A obra não é o duplo do real e jamais é o substituto de outra coisa; é,

5 O real ao qual Francastel se refere é o mundo que nos circunda, ou seja, o mundo dos objetos, das pessoas.

em si, a coisa simultaneamente significante e significada.

Para analisar a obra *A Fachada* (Fig.1), realizada por Emmanuel Nassar, posso valer-me dos princípios teóricos de Pierre Francastel, mesmo que o trabalho de Nassar não seja uma pintura, mas uma instalação que traz imagens pintadas. Trata-se, na verdade, de algo muito mais complexo do que uma pintura, mas mesmo assim é possível observar os signos plásticos que dela participam e que foram organizados através de um “pensamento figurativo” proveniente de imagens retiradas do real, como as fachadas dos bares populares, que foram percebidas e transportadas para o imaginário do artista. Se seguirmos o processo adotado por Francastel, vamos notar que cada figura presente na instalação de Nassar remete a um significado e que o conjunto de figuras combina-se, produzindo um novo sentido. E tudo está relacionado à intenção do artista de manifestar-se através de um conjunto de representações advindas do universo cultural de Belém.

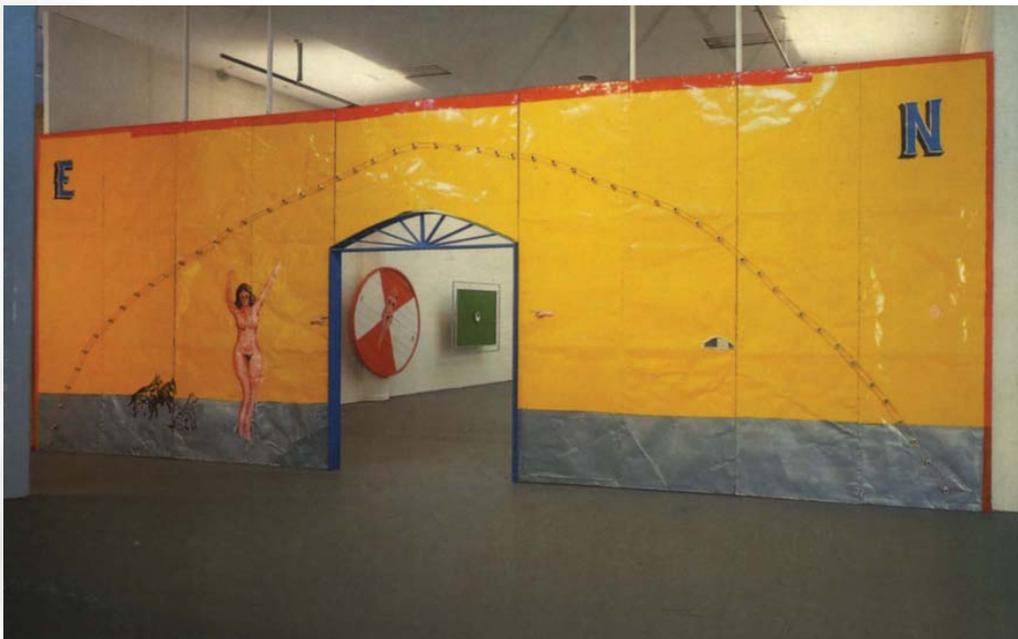


Fig. 1 - Instalação *A Fachada* de Emmanuel Nassar, realizada pela primeira vez na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1989. Imagem retirada do postal da 20ª Bienal.

Paes Loureiro (2000) reconhece que no homem da Amazônia - o “artesão” das cores - há o gosto pela simetria. Com suas pinceladas, este artesão faz com que as fachadas, bares e placas funcionem como suportes pictóricos. Existe “a reelaboração da natureza sob o prisma de suas cores *básicas*, como se o homem diante de sua exuberância

tropical, [...] buscasse a síntese, a redução ao essencial, ao elemento universal” (PAES LOUREIRO, 2000, p. 382). Da mesma forma, na obra de Emmanuel Nassar, prevalecem as cores básicas, a síntese visual, herança da publicidade, quando aprendeu a fornecer o máximo de informação com o mínimo de imagem.

Nassar, na mencionada instalação exposta na Bienal de 1989, faz com que o espectador se depare com uma espécie de circo fictício, que propõe um espetáculo que jamais existirá, ou com uma casa noturna que promete as mais secretas sensações. A fachada metálica, convidativa e enganadora, não reproduz e nem quer reproduzir o portal de alguma companhia mambembe ou de um atraente bordel, provável de existir no interior do Pará ou em algum bairro popular da cidade de Belém. As cores primárias e os desenhos *naifs* também habitam as fachadas dos bares da periferia e das casas de diversão localizadas no subúrbio. É dali que as luzes coloridas se acendem, seduzindo o trabalhador que, cansado da labuta, quer gastar o parco salário na fugaz promessa de alegria.

Na obra do artista, essas luzes sedutoras ao mesmo tempo em que convidam o passante a entrar e ver o que lá dentro ocorre, revelam a impossibilidade desse tipo de propaganda, pois as lâmpadas estão ausentes da instalação de Nassar, existem apenas os bocais, distribuídos em série, adornando a fachada. E os fios elétricos, ao invés de se conectarem a uma tomada e fornecerem a luz colorida que atrai o freguês, somente acompanham a curva já traçada pelos bocais. O vazio reservado à luz contrasta com a bilheteria preenchida de branco e cinza, vedada à possível compra de bilhetes.

Nesta simulação de entretenimento, chama atenção o desenho da mulher nua (atriz, prostituta, ou tão somente um ser solitário?), insinuando um número de dança para uma plateia de gatos ou cães amestrados que, em plena acrobacia do coito, deixam presa à fachada a sua sexualidade (Fig.2). Somando-se a esses elementos figurativos e enfatizando a explícita porta de entrada, encontra-se o dedo indicador (Fig.3), ícone tão comum à publicidade, inúmeras vezes reproduzido no universo das artes gráficas. A imagem da mão, retirada de livros e revistas por Nassar, aponta para a única entrada:

aquela que emoldura os quadros, ou seja, o espaço reservado ao artista. Ali está a sua outra obra, a pintura propriamente dita, o verde abstrato de cunho construtivista e a roleta branca e vermelha, aguardando o lançador de facas pousar a lâmina rente ao corpo da *partner*.



Fig. 2 - Detalhe da obra *A Fachada* de Emmanuel Nassar, a qual se encontrava no portal de entrada da instalação. Imagem retirada do postal da 20ª Bienal Internacional de São Paulo de 1989



Fig. 3 - Detalhe do dedo indicador presente nos catálogos de propaganda e que Nassar se apropria. Imagem retirada do postal da 20ª Bienal Internacional de São Paulo

São encontradas nessa mesma fachada (Fig1.), as letras **E** e **N** identificadoras do artista. As iniciais, estrategicamente distribuídas, encontram-se, dessa vez, nos pontos extremos da geografia pictórica, nos pontos extremos da linha imaginária que corta o corpo feminino, exposto ao giro da roleta, sujeito ao perigo pontiagudo, submetido à perícia do artista popular: o lançador de facas. Para Lígia Canongia⁶, “As próprias iniciais **EN** do nome do artista, presentes em muitas obras, são emblemáticas, não remetem ao “sujeito” Emmanuel Nassar, [...]. Essas iniciais se confundem, dada a sua colocação na pintura, com as direções Norte e Este, [...]”.

Incorporadas como signo à obra, as iniciais são motivo de inúmeras

6 Curadora e crítica de arte, afirmativa constante do texto “Emmanuel Nassar - um pop brasileiro”, incluído no catálogo da exposição de Nassar, realizada em 2000 na Galeria Laura Marsiaj do Rio de Janeiro.

interpretações, sendo observadas por Stella Teixeira de Barros⁷, mais uma vez como significando as coordenadas geográficas: “E e N podem significar também Este e Norte, mas seus lugares na obra extrapolam os mapas convencionais”. O próprio Emmanuel Nassar, não rejeita a possibilidade interpretativa de pontos cardeais, mas acena para outro tipo de interpretação: “O E é o de Emmanuel e o de indivíduo: Ego. E o N é de coletivo. Nassar não é só eu, tem os ancestrais, e ele poderia ser um símbolo do coletivo maior, de humanidade”.⁸

Vale notar, ainda, que esses prováveis pontos cardeais que ultrapassam os mapas convencionais, que apresentam o indivíduo e envolvem o coletivo, quase sempre ocupam os extremos do espaço figurativo. E essa distribuição espacial do E e do N perpassa um processo identitário que se origina no artista, mas que é interceptado por referências externas, por inquietações provenientes de fatores mais amplos, que dizem respeito ao contexto social em que Nassar se encontra, às suas posições diante da vida. Isto pode ser percebido no seguinte trecho da entrevista realizada com o artista⁹:

Eu acho que meu esforço sempre foi tentar conciliar partes separadas da minha vida. E acho que o grande desafio do Brasil também é o de conciliar os seus extremos. E não vejo isso como uma missão, que eu tenha que dar alguma contribuição para o Brasil. Mas, acredito que o meu problema pessoal também é conciliar extremos. A minha experiência pessoal também me faz passar por *várias* situações, conviver com realidades diferentes. E para sobreviver, tenho que conciliar. Isso não é um problema só meu. Conciliar esses dois extremos, é um problema comum à maior parte dos brasileiros, não só artistas. A gente vive uma realidade de extremos. Talvez a mais extrema situação que se possa ter no mundo, porque o Brasil é um país de grandes possibilidades, setores muito avançados muito sofisticados e ao mesmo tempo muito primitivos. [...] Acredito, que, como artista, faço a mesma coisa que faço enquanto pessoa. É uma expressão da minha contradição, da minha briga comigo mesmo. E eu acho que como jogo, meu desafio é conciliar essas duas coisas. Esteticamente também é uma espécie de retrato. Por isso que talvez se diga que eu tento, que eu uno que eu sintetizo ou procuro juntar erudito e popular.

7 O comentário de Stella de Barros encontra-se no texto “As translúcidas mãos de Nassar”, que pertence ao catálogo da exposição de Nassar na Galeria Thomas Cohn, conceituada galeria de arte contemporânea que na época (1994) funcionava no Rio de Janeiro.

8 Este depoimento refere-se à entrevista concedida a autora, em Belém, em 23 de julho de 2002.

9 Depoimento encontrado na entrevista, concedida à autora, em Belém, em 23 de julho de 2002.

Assim, o processo identitário na obra de Emmanuel Nassar é proveniente da conciliação desses dois extremos: o erudito e o popular. A síntese que conjuga os dois universos caminha por um viés de natureza artística, onde se encontram as soluções de caráter formal, advindas dos referenciais encontrados na história da arte; e outro viés, de natureza sociocultural em que estão presentes representações provenientes dos bairros periféricos da cidade ou das festas comuns à cultura paraense. O historiador e crítico de arte Tadeu Chiarelli percebe o sentido híbrido da obra de Nassar e a utilização de códigos de natureza diferente:

A condição interseccional dessa produção de Nassar, em que se percebem elementos tanto da tradição construtiva erudita quanto popular, regional, além de ser original dentro do circuito de arte do país (poucos artistas brasileiros desta década optaram por uma produção conscientemente híbrida), ganha uma significação particular, na medida que se mostra conectada com uma tendência internacional desses anos 80, quando vários artistas surgidos nesta década em vários países também trabalharam em suas produções com elementos de linguagem internacionais, acoplados a elementos de origem facilmente localizável. (CHIARELLI, 1989, p.53)

Inserida em uma tendência internacional dos anos 1980, a interseção entre o erudito e o popular conjuga as inquietações apresentadas no depoimento, já citado, do artista, no qual aponta o esforço em conciliar os extremos, não apenas em termos pessoais, mas também o que concerne à realidade brasileira. A estética do trabalho de Nassar traz esse desejo de conciliação que reflete não somente cores e formas de um imaginário local, mas, também os elementos eruditos, adquiridos como “capital cultural” acumulado mediante o conhecimento assimilado dos livros, das revistas, da formação em arquitetura, nos próprios museus. Segundo Chiarelli (1997), Nassar ficou atento à banalização e ao esgotamento das linguagens plásticas eruditas e percebeu que as formas e cores populares “guardavam semelhanças no mínimo desestabilizadoras dos conceitos que regeram (e ainda regem) uma das maiores tradições da arte neste século no Brasil e no exterior; o construtivismo, que no país bifurcou-se nas vertentes concreta e neoconcreta” (CHIARELLI, 1997, p. s/nº).

Chiarelli considera Emmanuel Nassar como um artista cujo trabalho é pontuado por indagações próprias de quem armazenou um conhecimento e detém uma visualidade

que, mesmo retirando imagens de bairros e culturas periféricas, conserva sempre um olhar e um pensamento erudito. Como foi dito por Francastel, “a linguagem figurativa é, ao mesmo tempo, um instrumento de informação e um instrumento de pensamento”; por isto, podem-se perceber na obra de Nassar representações provenientes tanto do conhecimento adquirido na cultura erudita, como advindas do ambiente sociocultural que foi propício à criação da linguagem plástica por ele adotada.

Na verdade, pode-se dizer que Nassar se expressa através do capital simbólico ou reserva cultural que o distingue daquele pintor que deixa seu universo gravado nas placas dos bares e nas fachadas das casas de diversões. Essas figuras serviram de referência a Emmanuel, mas estão distantes dos seus próprios critérios estéticos. Como assinalou Stella Barros, em 1992, para a revista *Galeria*, a economia de imagens de Nassar é acompanhada de um acabamento que tem a intenção de ser “mal delineado nas figuras toscas sobre fundo geometrizado sem precisão [...], um tanto debochado, um tanto irreverente e até simplório, similar, como bem lembrou Aracy Amaral, ao espelhado no filme “Bye, Bye Brasil””.

De fato, em *Fachada*, obra comentada anteriormente, pode-se perceber o clima de “Bye, Bye Brasil”, filme de Cacá Diegues, que apresenta um retrato bem-humorado de um país mambembe, capaz de fabricar um mágico que, num espetáculo montado em uma cidade do interior, faz nevar em pleno céu tropical. Esse personagem que lança mão do ilusionismo, também poderia ser o *partner* da dançarina que, na instalação, se exhibe, solitária, próximo à porta da *Fachada*. Cacá Diegues e Nassar colocam o pé na estrada, percorrem os Brasis do chão de terra, as ruas da periferia e, da boleia do caminhão ou do visor do carro, mergulham nos dizeres do pára-choque, no colorido repertório visual, muito mais próximo do universo popular do que do cenário erudito de onde vêm o cineasta e o artista plástico. Ambos estão atentos ao que ali se passa, mas, intencionalmente distanciados, colocados na posição daquele que observa, que se apropria da cena e devolve-a com o requinte ou com a irreverência própria de quem domina os códigos disponíveis somente aos seus próprios “pares”.

Emmanuel Nassar tem consciência de que traz dentro de si a complexidade de quem está impregnado de valores eruditos. Não é sua intenção assumir a estética da cultura popular; ele apropria-se dela para trabalhá-la dentro de um campo plástico sobre o qual tem domínio. Nele estão presentes o conhecimento e uma vivência muito diferenciada do conhecimento e da vivência do homem simples. Os elementos retirados da história da arte, que são compostos por um repertório construtivista, juntam-se aos elementos retirados dos bairros periféricos para promover a identidade da obra de Nassar.

Em 1984, mesmo ano em que a FUNARTE promove o Seminário de Artes Visuais na Amazônia, era publicado pela SEMEC, em Cadernos de Cultura, um texto de Emmanuel Nassar, relativo à exposição Brinquedos Populares cuja pesquisa e concepção estiveram sob sua coordenação. Na apresentação dos Cadernos, Nassar (1984, p.5) confessa: “aqueles brinquedos artesanais de miriti, lata, madeira, que a gente vê colorir a cidade de Belém durante a festa do Círio de Nazaré, sempre despertaram em mim uma grande curiosidade”. Mais adiante, afirma: “aqueles brinquedos fazem parte daquilo que chamo de ‘país submerso’ que é o verdadeiro país por baixo da aparência imposta pelos padrões culturais internacionais. Imaginei até uma arqueologia que descobrisse o Brasil encoberto”. (NASSAR, 1984, p.5).

Os brinquedos (Fig.3) que Nassar selecionou para a exposição, ele os foi recolhendo pessoalmente no mercado do Ver-o-Peso, em Belém, e nos municípios de Abaetetuba e Vigia. E são justamente as formas e cores desses brinquedos que irão servir de referenciais para a constituição do seu trabalho, pois ele mesmo revela: “Há algum tempo atrás, pensei em mostrá-los juntamente com minha pintura, hoje tão marcada por esse colorido lúdico”. (NASSAR, 1984, p.6)



Fig. 4 - Brinquedos de miriti, de autoria anônima, que circulam pela cidade por ocasião do Círio de Nazaré. O colorido serve de inspiração a Emmanuel Nassar. Imagens retiradas do Cadernos de Cultura: brinquedos populares, editado pela SEMEC, em 1984.

Como se pode perceber, esse vocabulário visual referente à Região Norte já estava presente no trabalho de Emmanuel Nassar antes mesmo que os críticos do eixo Rio-São Paulo reafirmassem essa linguagem como algo que interessava ao circuito nacional de arte. Nassar já reconhecia e utilizava em seus quadros as imagens provenientes desse “país submerso”: como uma espécie de arqueólogo, estava disposto a retirar as camadas que encobriam esses objetos culturais, deixando-as visíveis em suas próprias pinturas.

Analisando-se sua obra premiada *Currupiu Gigante* (Fig.4), pode-se perceber que naquela época, Emmanuel Nassar e Osmar Pinheiro¹⁰ partem de uma mesma fonte visual e trabalham com elementos formais que guardam muita proximidade. Na gravura *Jogos II* (Fig.5), de Pinheiro, realizada também em 1984, pode-se constatar essa semelhança. Se compararmos o “colorido lúdico” presente nos brinquedos de miriti ou nos papagaios¹¹ decorados com figuras geométricas, é possível reconhecer a procedência da cor e das formas utilizadas tanto na tela de Nassar como na gravura de Osmar Pinheiro. E talvez se chegue à conclusão que antes de qualquer referência erudita, as soluções estéticas desses artistas tenham surgido da estética simples encontrada nos mercados populares do Pará.



Fig. 5 - Obra *Currupiu Gigante* de Emmanuel Nassar, realizada em 1984, premiada no Salão Nacional de Artes Plásticas. Representou o ponto de partida para sua inserção no circuito nacional de arte. Imagem retirada do catálogo *Poesia da Gambiarra*.

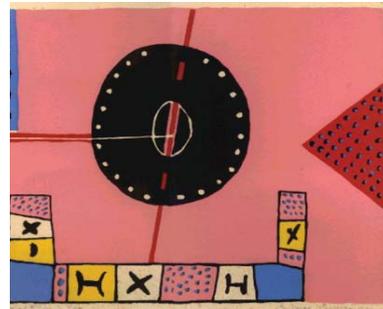


Fig. 6 - Serigrafia de Osmar Pinheiro, *Jogos II*, realizada em 1984. Vocabulário imagético comum. Imagem scaneada diretamente da obra do artista

Ao usar esses elementos existentes no contexto da cultura popular amazônica, Emmanuel Nassar caminha na contramão, pois, mesmo convivendo com a homogeneiza-

10 Osmar Pinheiro foi professor do curso de Arquitetura da Universidade Federal do Pará. Artista e teórico influenciou o circuito de arte no Pará, principalmente anos 1970 e 1980. Transferiu-se para São Paulo em 1986, onde morreu em 2006.

11 Brinquedo também conhecido por arraia, cafifa, pandorga, pipa, raia.

ção cultural, consegue destacar-se, tornando presentes em suas obras elementos culturais de sua cidade, sem restringir-se e sem deixar-se aprisionar pelo espaço regional. A afirmação de um artista em um lugar fora do eixo hegemônico detentor do poder econômico e político é difícil por vivenciar pressões de várias naturezas, situar-se em uma região não privilegiada economicamente, que, por sua vez, pertence a um país em desvantagem em relação aos Estados Unidos ou a muitos países da Europa.

Em meio ao intenso circuito de informações, Nassar apropria-se de matrizes artísticas estrangeiras sem sucumbir aos seus ditames. Produz um trabalho contemporâneo com traços culturais identificáveis que se mostram entremeados de particularidades, de nuances. Sem perder a própria identidade, transforma tanto o vocabulário erudito como o de procedência popular em imagens críticas e poéticas, transmitindo um imaginário repleto de vivências, relações afetivas e relações sociais que se atrelam, primeiro, a um projeto de arte, para logo depois se inserir na cidade, traduzindo-a em cores, formas e ideias. E é na conciliação de universos extremos - seja do local e do global, seja do erudito e do popular - que se aloja a linguagem visual proposta por Nassar.

REFERÊNCIAS

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CHIARELLI, Tadeu. Emmanuel Nassar: erudito e popular. In: *Revista Galeria*. São Paulo, No.14, 1989, p.53

_____. Sobre o Brasil, de Emmanuel Nassar. In: *Catálogo Salão Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1997.

NASSAR, Emmanuel. Brinquedos Populares. In: *Cadernos de Cultura; Estudos 2*. Belém: Secretaria Municipal da Cultura-SEMEC, 1984.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Obras reunidas*, volume 4. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.