

Quando a estória é boa, a verdade é irrelevante: Entrevista com Emmanuel Nassar

When a story is good, truth becomes
irrelevant: Interview with Emmanuel Nassar

Quando la historia es buena, la verdad es
irrelevante: Entrevista con Emmanuel Nassar

Júlia Hallal (USP-Brasil)¹

Marco Giannotti (USP-Brasil)²

1 Júlia Hallal é mestranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (PPGAV/USP). Possui Bacharelado em Artes Visuais pela FEBASP (2019). Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0082176346591442> Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-1675-2915> E-mail: juliahallal@usp.br

2 Marco Giannotti é pintor e professor livre-docente no Departamento de Artes Plásticas – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9886309524100476> Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3646-9217> E-mail: marcog@usp.br

RESUMO

A presente entrevista com Emmanuel Nassar aborda sua trajetória artística, seus processos de criação e suas reflexões sobre a produção plástica, com ênfase nas relações cromáticas e no uso da ironia em seu corpo de obras. O texto resulta de uma série de diálogos iniciados em agosto de 2025 e desenvolvidos ao longo do mesmo ano entre ambos os artistas. Inserida em uma pesquisa dedicada ao estudo da cor e da ironia, a entrevista propõe questões que aprofundam a compreensão do desenvolvimento cromático na obra de Nassar, bem como suas possíveis conexões com pensamentos, narrativas e circunstâncias pessoais, especialmente no que se refere ao emprego da ironia em sua prática visual.

PALAVRAS-CHAVE

Emmanuel Nassar; Entrevista; Cor; Ironia; Arte.

ABSTRACT

This interview with Emmanuel Nassar addresses his artistic trajectory, creative processes, and reflections on artistic production, with an emphasis on chromatic relationships and the use of irony in his body of work. The text results from a series of dialogues initiated in August 2025 and developed throughout the same year between both artists. Embedded within a research project dedicated to the study of color and irony, the interview raises questions that deepen the understanding of chromatic development in Nassar's work, as well as its possible connections to personal thoughts, narratives, and circumstances, particularly with regard to the use of irony in his visual practice.

KEY-WORDS

Emmanuel Nassar; Interview; Color; Irony; Art.

RESUMEN

La presente entrevista con Emmanuel Nassar aborda su trayectoria artística, sus procesos de creación y sus reflexiones sobre la producción plástica, con énfasis en las relaciones cromáticas y en el uso de la ironía en su cuerpo de obras. El texto resulta de una serie de diálogos iniciados en agosto de 2025 y desarrollados a lo largo del mismo año entre ambos artistas. Inserta en una investigación dedicada al estudio del color y de la ironía, la entrevista plantea cuestiones que profundizan la comprensión del desarrollo cromático en la obra de Nassar, así como sus posibles conexiones con pensamientos, narrativas y circunstancias personales, especialmente en lo que respecta al empleo de la ironía en su práctica visual.

PALABRAS-CLAVE

Emmanuel Nassar; Entrevista; Color; Ironía; Arte.

Apresentação

Aos 19 anos, Emmanuel Nassar estava no primeiro ano de Engenharia, sem imaginar que um dia se tornaria um artista. No entanto, sua perspectiva mudou radicalmente após sua primeira viagem à Europa, em julho de 1969. Durante essa experiência, movido por uma convicção súbita e inexplicável, decidiu abandonar o curso para buscar um novo caminho. A viagem, que o levou a visitar 40 países em 30 dias, combinada com seu contato recente com a arte, impactou profundamente seu percurso pessoal e profissional. Em seu retorno ao Brasil, optou por ingressar no curso de Arquitetura (Mattar, 2003, p. 10).

Logo após ingressar na Universidade Federal do Pará (UFPA)³, Nassar foi contratado por uma agência de propaganda, onde atuou como redator e diretor de arte ao longo de uma década⁴. Nesse período, o artista se dedicou à arte e à pintura, desenvolvendo uma trajetória polifônica que o levou a descobrir sua própria consciência artística nas pequenas fissuras do cotidiano – “exercendo o ofício como um clandestino” (Campos, 2010, p. 6). Sua produção, marcada por constantes experimentações no campo da pintura, incorporou as diversas influências que encontrou ao longo do caminho, refletindo uma confluência de saberes e práticas de uma arte que comunica, retrata, questiona, provoca e tensiona.

Embora o artista tenha dado início ao seu percurso em 1970, aproveitando as descobertas feitas na escola de Arquitetura e sua experiência na propaganda, foi apenas na década seguinte que Nassar realmente começou a desfrutar das consequências de seu trabalho, alcançando uma regularidade de produção e participações em exposições. Em 1984, suas obras foram integradas ao acervo de uma galeria no Rio de Janeiro e, logo após, também em São Paulo. A partir desse momento, como afirma Nassar, inicia-se “uma trajetória de exposições e convites para fora do Brasil também” (informação verbal). Ele participou de duas Bienais de São Paulo, além da Bienal de Veneza e da Bienal de Arte de Cuenca, no Equador. Nassar descreve esse período como um momento de inflexão radical:

Ao longo desse percurso, vivi um momento de inflexão muito radical. Até 1980, meu trabalho era figurativo, cheio de técnica mista, fazia um pouco de tudo. Ainda naquele ano, porém, fiz uma obra que acabou se tornando uma síntese do que viria a desenvolver no futuro, que faço até hoje, em que predominam a geometria, as cores fortes e as cores primárias. Trata-se de um objeto de madeira que remete a um aparato tecnológico, com um sintonizador de frequência feito a partir de uma fichinha de refrigerante. É tudo muito colorido, composto por arames e pedacinhos de chapa metálica. Esse trabalho teria, supostamente, a função de “fazer o download” de todas as ideias que eu tinha naquele momento e ainda não sabia como formular (informação verbal).

3 MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAM, 2024, p. 3.

4 CENTRO MUNICIPAL DE ARTE HÉLIO OITICICA, 2012, p. 35a



Fig. 1. Emmanuel Nassar, Recepcor, 1980. Pintura sobre chapas metálicas, tampas, arame e madeira. 30 x 40 cm. Fonte: Rivelino Castro da Silva.

Recepcor (Fig. 1), que o artista possui em seu acervo pessoal até hoje, configura-se, assim, como “uma espécie de aparelho por onde são processadas todas as ideias que surgiram ao longo desses anos” (informação verbal). Segundo Nassar, a permanência dessa obra em sua produção pode ser percebida na recorrência das cores primárias, na geometria, na construção artesanal, no mal feito e no certo tom de ironia em relação à tecnologia. Esse objeto, concebido como um dispositivo capaz de materializar ideias que atravessavam seu pensamento naquele momento, é descrito pelo artista como algo que opera à maneira de um computador – um receptor: “e acho que permanece até hoje essa proposição de encarar uma técnica que às vezes se expressa na geometria desfigurada” (informação verbal).

Para além do uso de elementos simbólicos, Nassar afirma que seu trabalho também se estrutura a partir da construção de narrativas, que oferecem os alicerces para o desenvolvimento da obra e funcionam como a “motivação para a execução do trabalho” (informação verbal). Nesse processo, o artista assume diferentes papéis ao longo de seu processo criativo, atuando como um construtor de identidades, referências e personagens. Com um toque de humor e festividade, sua poética da

gambiarra⁵ é amparada pelo referencial da cultura popular e da publicidade, “de uma engenharia inutilitária” (Herkenhoff, 2003, p. 33). A respeito de uma dessas construções narrativas, o artista comenta:

Um dia, por acaso, estava folheando a Revista Veja, que na época tinha muitas matérias sobre arte, e encontrei uma matéria sobre Siron Franco, um artista muito importante na década de 80. Fiquei olhando aqueles bichos, as antas, as cobras. Ele mora em Goiás, eu nem o conhecia. Aí pensei: ele tem um circo e me encomendou gaiolas para esses bichos. E uma gaiola de circo tem que ser colorida, chamar a atenção do público, mas também precisa ter uma janelinha para o bicho respirar, comer. A partir disso, comecei a pintar como se cada tela fosse uma face dessas gaiolas. Foi a primeira vez que usei aqueles losangos com fundo preto, como se fosse uma caixa escura, com o bicho ali dentro. Cada face era diferente, uma de tela de arame, outra de madeira. Em duas semanas fiz todas as obras. Foi tudo muito rápido. Por quê? Porque me coloquei nesse papel de alguém que estava trabalhando por encomenda do Siron Franco. Veja, não tinha absolutamente nada a ver com a obra dele, mas o gatilho narrativo foi a partir do que eu vi reproduzido naquela revista. Isso desencadeou toda uma cadeia imaginativa. Meu processo é sempre assim: parte de uma narrativa em que me coloco em um papel e esse papel, frequentemente, é de um disponível para encomendas. Não estou engajado em nenhuma preferência, não sou o artista de “tais” temas. Eu sou o pintor que aceita encomendas. Um dia acordo guerrilheiro e faço uma bandeira do movimento revolucionário; outro dia, o Padre Miguel me chama para decorar o altar. Agora estou trabalhando para a NASA, para a Embraer. Eu trabalho por encomenda, mas não estou engajado em nenhum desses temas. É como quando eu era publicitário: trabalhava para diferentes clientes. Se o cliente era uma fábrica de perfume, pensava de um jeito, se era uma fábrica de vassouras, de outro. É assim que me vejo como artista: atendendo a essas demandas. Só que, agora, o cliente sou eu (informação verbal).

Seus guias referenciais, assim, não se limitam à sua trajetória profissional e acadêmica e tampouco se restringem ao seu território. Suas obras refletem e atravessam, igualmente, o pessoal e a experiência. “Tão erudita quanto popular, ou nem muito erudita nem muito popular”⁶ – assim, seu corpo de trabalho, crítico e lírico, torna-se uma “arte de fronteira” (Meira, 2003, p. 3), responsável por transformar o “imaginário popular brasileiro numa espécie de experiência plástica singular” (Nassar, 2003, p. 5).

5 “Emmanuel Nassar - A poesia da gambiarra” foi o título dado para a exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) nas cidades do Rio de Janeiro e Brasília, entre os anos de 2003 e 2004, com curadoria de Denise Mattar. No catálogo da mostra, Mattar diz: “Sua obra contrapõe a sabedoria do povo ao agressivo processo de globalização que invade a periferia das cidades amazônicas, e, entre a farsa e a ironia, o artista nos revela as engenhocas, os gatilhos, as gambiarras e as maquinações que driblam a extrema pobreza cada vez mais confrontada com a extrema riqueza. Não se trata da estética do precário, mas da sua ética”. (Mattar, 2003, p. 8)

6 Chiarelli, 1989, s.p.

Quando a estória é boa, a verdade é irrelevante: Entrevista com Emmanuel Nassar

J.H. De que maneira a ironia se manifesta nos seus trabalhos?

E.N. Uma grande característica do meu trabalho é, justamente, a presença de uma certa ironia ácida. Ironia essa que pode vir tanto em uma surpresa no uso de materiais não convencionais quanto na escolha dos títulos das obras. Por exemplo, desenvolvi uma série de trabalhos em que adotei o radical *trap*. Esse elemento, que se une ao restante da palavra, dá origem a um termo que parece tapioca, mas é “trapioca”. Em inglês, *trap* é armadilha. Isso se tornou, então, uma espécie de “armadilha do olhar”. Uma ironia em relação ao que se pode encontrar no trabalho. Uma espécie de armadilha em que você pode cair.



Figs. 2 e 3. Emmanuel Nassar, Trapioca Box, 2021, Pintura sobre chapa metálica e tabuleiro de tapioca em madeira, 67 x 45 x 11,5 cm. Créditos: Ana Pigosso.

J.H. E na questão da materialidade, na escolha consciente do material, de que forma você enxerga a presença da ironia?

E.N. Acho que o uso de materiais muito inusitados, no universo da arte contemporânea, é uma das formas de romper essa tradição. Um exemplo é o uso do

eucatex perfurado, uma coisa totalmente... não conheço ninguém que pintou sobre eucatex perfurado. Eu também, repetidas vezes, usei chapas de zinco galvanizado com amassados e marcas de ferrugem, presas com rebites aparentes, emendas e reparos. Tudo isso me fascina. Também a ideia de que eles podem ser consertados, rearranjados, repintados...

J.H. E, por exemplo, o trabalho com os livros, que na verdade não são livros, são telas – tem um jogo de ironia aí também, não?

E.N. Pois é, quando vi uma tela de 20 x 30 centímetros, percebi que, com a sua espessura, parecia um livro. Então comecei a pintar a frente da tela, em uma das faces, e isso acentuou mais essa ideia. Também tinha uma “lombada”, onde assinei o trabalho, reforçando essa leitura. Depois, fiz alguns trabalhos desses, individualmente, assim como livros-objetos. Tive a ideia, então, de juntar vários destes, como se fossem um arranjo de livros em uma estante. Disso, surgiu uma série desses conjuntos de oito, dez livros juntos. Livros que são telas. Às vezes eu deixo o verso aparente, para que fique evidente que são telas. São telas-livros.

J.H. Sem mascarar completamente que são telas, né?

E.N. É, sem mascarar completamente que elas são telas.



Fig. 4. Emmanuel Nassar, Leaves, 2024, Acrílica sobre telas e galho, 30 x 32 x 39 cm. Fonte: Emmanuel Nassar. Créditos: Ana Pigosso.

J.H. Emmanuel, me fale um pouco sobre a escolha das cores no seu trabalho, da construção dessa identidade cromática tão particular.

E.N. Houve um momento em que eu senti que a paleta de cores no meu trabalho mudou radicalmente. Até 1980, trabalhava muito com luz e sombra, técnicas mistas... mas depois passei por um período em que fiquei com a mente ocupada com a memória de cores fortes, principalmente as primárias. Acho que isso vinha muito da periferia de Belém, dos barcos, das casas. Essas cores pareciam rondar, assim, na minha cabeça, sem que soubesse como elas iriam se materializar. Até que eu construí uma obra chamada *Recepcor*, que seria uma espécie de aparelho para fazer o download dessas percepções de cor e geometria que eu tinha em mente, mas não sabia ainda como executar. Essa obra tinha várias plaquinhas de metal, pintadas em cores diferentes, funcionando tal como uma antena para essas percepções de cor. A partir dela, o meu trabalho mudou radicalmente e começaram a surgir obras marcadas pela geometria e pelo uso das cores primárias, algo que vemos até hoje no que faço.

J.H. E como é o seu processo de escolha no início da execução de um trabalho?

E.N. Acho que cada obra começa com alguma motivação inicial que se desenvolve e vai se transformando durante o processo – não é algo completo nem fixo. Por exemplo, neste trabalho com os livros, eu imaginei algo com folhas, folhas de um livro, mas também as folhas das árvores, já que o papel vem delas. E, portanto, também têm folhas verdes. E me lembrei dos vários tons que a folha pode ter, verdes claros e escuros... então cada um dos livros, cada um dos volumes, tem uma tonalidade diferente de verde. Além disso, tem ainda o título do livro, *Leaves*, que significa “folhas” em inglês. Então o trabalho reúne várias camadas de leitura, envolvendo o processo da linguagem tanto da literatura quanto das artes plásticas.

J.H. Vemos bastante no seu trabalho a cor sólida, chapada, como no uso do vermelho em telas maiores. Essa cor “limpa” é algo que se tornou uma preferência?

E.N. Às vezes. Por exemplo, tem uma obra aqui nessa exposição em que eu propositalmente não preparei o fundo, porque queria que tivesse um vermelho esmaecido, com a aparência de uma parede desgastada. Ao contrário das outras, em que faço uma base branca, nessa eu deixei a tela crua e entrei direto com o vermelho. Isso fez com que a cor ficasse meio lavada, dando essa sensação de “coisa desgastada”, junto a essa tonalidade.

J.H. Você pensa nas cores, então, por trabalho. Não existe uma regra, certo?

E.N. Então, em cada situação, a cor precisa contribuir para aquilo que eu imagino que possa ser. Muitas vezes eu também uso a cor chapada, mas acrescento um leve toque de uma cor mais escura, preto ou marrom, para “sujar”, como se fosse uma superfície manchada, usada por muito tempo, empoeirada. Espalho essa cor mais escura com um tecido ou mesmo com um pincel grande, para deixar marcas e para que não fique com uma cor chapada, pura e muito limpa. Algumas áreas ficam com essa impressão de sujeira, de marca do tempo e do uso, para que o resultado seja mais orgânico do que puro.

J.H. E a sua formação em arquitetura e o seu trabalho na publicidade influenciaram o uso das cores? Vem deste lugar também?

E.N. Vem de várias referências, tanto eruditas quanto populares. Pode surgir de uma superfície que vejo na rua – uma caixa, uma parede, um barco, uma fachada de uma casa – ou pode ser de alguma referência da arte contemporânea mesmo, algumas obras que conheço e de que gosto. Quando deixei de trabalhar em agência publicitária, muitas pessoas me parabenizaram, mas eu acho que trabalho até hoje com publicidade – assim como com arquitetura. Nas minhas exposições, penso muito no espaço, nas soluções para ele, em como as obras vão ser colocadas e expostas. Eu não joguei nada fora, tudo foi se somando. Tem quem pense que você deixa de ser uma coisa para ser outra. Não deixa, só vai acrescentando e fazendo uma combinação que, às vezes, é o motivo da originalidade. É difícil encontrar alguém que tenha passado exatamente pelas mesmas experiências que eu: que tenha nascido na cidade em que nasci, feito arquitetura, trabalhado com propaganda. São muitas influências distintas e é difícil repetir da mesma maneira. Acho que a chance de ser original está justamente em assumir todas essas experiências e aprender com todas elas, sem negar nenhuma.

J.H. E sobre a presença do mapa do Brasil, como se dá essa leitura nos seus trabalhos, para você?

E.N. Eu uso muitas vezes o mapa do Brasil como uma forma, repetidas vezes, como se fosse uma espécie de logomarca, de identidade. Preciso de referências para me localizar, e o mapa do Brasil é uma boa orientação. Muitas vezes também repito as estrelas que estão na bandeira do Brasil, que são uma constelação. E essa constelação, como vimos, serviu de orientação para muitos dos navegadores, que navegavam por instrumentos. Também é um recurso de orientação.

J.H. Assim como o “E” e o “N”, certo?

E.N. Sim, como o “E” e o “N”. O mapa do Brasil, somado ao “E” e ao “N”, são referências à geografia. Acredito que tenha uma referência de espaço e tempo,

porque funcionam como se fossem coordenadas que ajudam a se localizar no mapa. Nós sabemos que o mapa não é território, é uma representação do território que nos ajuda na orientação do espaço. As minhas iniciais, que lembram pontos cardinais, são uma espécie de bússola para mim. O “E” é um ponto do mapa. Sou eu, é o indivíduo, é o consciente – o Eu. Já o “N” é o campo, é o espaço, é o universo. Não sou só eu, são os antepassados, todos que podem representar o inconsciente. É como se fosse um instrumento de localização dentro do universo. E nada melhor do que também demarcar o mapa do Brasil como o meu espaço.

O meu tema sou eu

Das memórias da periferia de Belém às viagens imaginadas rumo ao espaço, das telas que se tornam livros às estrelas que orientam navegadores, Nassar constrói um universo onde o improvisado se torna método, a cor se converte em memória e o lúdico convive com o rigor. Seus símbolos operam como coordenadas que articulam identidade, pertencimento e imaginação, e suas obras não apenas representam o real, mas o deslocam, criando ficções a partir da experiência cotidiana e de seus próprios referenciais.

Ao longo das falas aqui reunidas, torna-se evidente que a obra de Emmanuel Nassar se estrutura a partir de um território singular, onde memória, linguagem, cor e ironia se entrecruzam como estratégias de construção de sentidos. Sua trajetória, marcada pela passagem entre campos distintos, da arquitetura à publicidade, do cotidiano amazônico às referências eruditas da arte contemporânea, revela uma prática que opera sempre em trânsito, recusando fronteiras rígidas e transformando cada experiência em matéria sensível. Entre a geometria imperfeita, a materialidade improvisada e as narrativas inventadas, sua obra afirma um modo próprio de ver e reorganizar o mundo.

No centro desse processo, o artista reafirma: o meu tema sou eu. E é justamente nessa inseparabilidade entre vida e obra, entre percurso pessoal e elaboração poética, que sua produção encontra densidade. Ao final, o que suas cores, objetos e histórias nos oferecem é uma poética que continua a se expandir – crítica e lírica, popular e erudita, rigorosa e festiva – sempre em movimento.

Referências

CAMPOS, Marcelo. **Emmanuel Nassar**: Engenharia cabocla. In: Emmanuel Nassar. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Funarte, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. Emmanuel Nassar: erudito e popular. **Revista Galeria**, n. 14, 1989. Disponível em: <<http://www.emmanuelnassar.com/assets/erudito-popular---tadeu-chiarelli-1989.pdf>>. Acesso em: 06 dez. 2025.

CENTRO MUNICIPAL DE ARTE HÉLIO OITICICA. Emmanuel Nassar: Este Norte. Rio de Janeiro, 2012. **Catálogo de exposição**. Disponível em: <<http://www.emmanuelnassar.com/assets/este-norte.pdf>>. Acesso em: 06 dez. 2025.

MATTAR, Denise. “Meu tema sou eu”. In: NASSAR, Emmanuel. **Emmanuel Nassar – A poesia da gambiarra**. Curadoria de Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. p. 7-23.

HERKENHOFF, Paulo. As latitudes de Emmanuel Nassar. In: NASSAR, Emmanuel. **Emmanuel Nassar – A poesia da gambiarra**. Curadoria de Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. p. 29-68.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAM. **Release: Emmanuel Nassar**. 2024. Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2024/04/release-mam-emmanuel-nassar.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2025.

NASSAR, Emmanuel. 1949. **Emmanuel Nassar – a poesia da gambiarra**. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. 172 p.

Submissão: 02/02/2026

Aprovação: 27/04/2026