



5

Corpo cativo:
arte e dor
na obra de
Nazareth
Pacheco

Gabriel Gutierrez

PROJETO GRÁFICO Laura Daviña

EDIÇÃO Júlia Ayerbe

COMPOSTO EM Linux Libertine

Este exemplar foi produzido em junho de 2016 no Publication Studio São Paulo.
Sua primeira versão foi impressa em agosto de 2015.

Edições Aurora traz para o campo editorial produções visuais e escritas sobre arte e política numa perspectiva expandida. Situa-se no espaço autônomo .Aurora, onde realiza sua produção e abriga eventos e debates como forma de estimular a vida social do livro e a reflexão acerca de temas que nos provocam. Desde 2015, integra a plataforma internacional Publication Studio, projeto com o princípio de produzir livros sob demanda, viabilizar a publicação e a disseminação, pelo mundo, de autores que acreditamos e admiramos.

WWW.EDICOESAURORA.COM

Ela usava diamantes nas solas dos sapatos.

PAUL SIMON

[...] porque dizemos sempre meu corpo, como se existisse um eu em algum lugar externo ao corpo que é dono desse corpo, porque não existe nenhum eu em outro lugar que não seja o próprio corpo. Quer dizer o eu é o corpo.

MARIA RITA KHEL

Espelho espelho meu! Quem é mais bonito do que eu?

MADRASTA DA BRANCA DE NEVE

e de todos que passam em frente ao espelho.

*Cada criatura do mundo
como um livro e imagem*

é para nós um espelho

Nossa vida

nossa morte

nosso presente, nossa passagem

são fielmente significado

ALAIN DE LILLE, século XII

A sola pelo sapato, o sapato pelo pé, o pé pelo corpo. O corpo em todas suas extensões e significações inerentes ou criadas. A arte desveladora dos simulacros nas dimensões políticas, sociais, sexuais e econômicas. Na dialética entre o continente e o conteúdo, entre o corpo e o que ele porta, entre o gênero e suas representações, encontra-se um vazio

que garante, para a arte, um campo de olhar. O que cativa e é cativado? A resposta: tocamos ao mesmo que somos tocados pela materialidade e simbolismo presentes nas relações entre corpo e arte. Neste espaço impalpável da arte, as instâncias de olhar e ser olhado se confundem, desvelando aquilo que não vemos — perda de todos os parâmetros de certezas.

Neste interstício, a artista Nazareth Pacheco cria suas obras, objetos, joias. Suspende como num tempo outro, o corpo, não só o feminino, historicamente dilacerado por lanças, facas, bisturis, pregos. Aqui, lançaremos nosso olhar para além do ofuscamento das joias, dando nitidez a questões que tratam sobre aquilo que as porta — o corpo. Conduziremos esse ensaio por meio da análise e reflexão sobre a obra de Nazareth Pacheco, que soube articular e ressignificar questões sobre a experiência do corpo enquanto vivência contemporânea. O achegamento da artista ao universo da joalheria, não tanto da disciplina nem da técnica, mas de seu significado latente, aborda conceitos como valor e desejo, atração e repúdio como paradigma de beleza.

No falar pelo que não é dito, o silêncio pode ser compreendido como preenchimento, por oposição ao próprio vazio que se apresenta com ele. Vazio, que neste caso significa ausência. O corpo está ausente.

Nazareth Pacheco trabalha sobre o corpo ausente, o que pode significar presente pela sua ausência. Através da falta, a artista articula seu discurso sobre a natureza do reconhecimento enquanto jogo entre matéria e imagem. A ausência está diretamente ligada à visão que penetra e recria o espaço a nossa volta através de uma imbricação do Ser e daquilo com o que ou quem ele se relaciona. A distorção do olhar é apontada enquanto experiência perceptiva.

Estudada por diversos filósofos e pesquisadores, a percepção pode ser interpretada sob as mais diversas correntes de pensamento e situações. No entanto, o que nos interessa é saber que a percepção não é apenas uma tradução e captação simples dos estímulos que recebemos. Faz parte de uma ação ligada a experiências corporais externas e internas. Perceber é pensar. Podemos notar que a percepção da obra e de seu sentido gera uma imagem (ação) de acordo com um pensamento. Ela já é o ato de pensar.

Nazareth propõe assim experiências corporais, relacionando-as diretamente com a visão, principalmente com aquela que se desenvolve por meio da dinâmica do espelho. A obra da artista é especular. Formalmente, a escolha de materiais refletivos como a lâmina de barbear e depois o espelho propriamente dito, apoiam essa abordagem. Para além da materia-

lidade, outros desdobramentos possíveis se apresentam e estão relacionados com algo mais profundo do que aquilo que podemos tocar. Distorções começam a acontecer no âmbito imaginativo — daquilo que vemos e projetamos de nós mesmo. Os valores de ver e ser-visto se confundem, problematizando a existência do corpo num dilatamento de tempo, tenha ele passado ou nem ao menos chegado a estar.

Quando nos deparamos com os vestidos, joias, espaços, contas e lâminas, somos impelidos a uma experiência corporal imaginativa de um tempo passado e um tempo futuro. O corpo que veste ou adentra a obra que se apresenta intocável, imagina-se em um primeiro momento mutilado, suicidado. O mesmo corpo, neste instante, vê-se relutando, fugindo da flagelação. Um momento antes e um momento depois do contato que não pode ir além da impalpável captação do olho, recepção da luz que é refletida.

Não nos referimos aqui às condicionantes científica e física da reflexão da luz e sua captação. Antes falamos da recepção da luz enquanto imagem, já alterada quando entra e sai dos olhos. É a experiência visual que nos faz participantes na construção da obra. Quando Nazareth refere-se a seus objetos como construção, cremos que seja no sentido da partilha, no processo de completude das obras em questão. A

obra só se completa através do cativo do olhar. Só encontra eco na projeção da incompletude humana. O dispositivo propulsor da máquina imagética criada nos tem como combustível. As obras são alteradas. Aí, repousa o balanço que citamos no começo deste ensaio. Espaço interno que na circunferência dos sentidos separa os opostos tão unidos: dor e prazer, beleza e feiura, atração e repulsão.

Tudo se apresenta como uma experiência do corpo, e não necessariamente nova. A opção pelo corpo nivela tudo aquilo que é carne, e por consequência, tudo aquilo que morre. Em um sentido mais amplo, esta opção difunde e partilha grandemente o poder desestabilizador da obra. O contratempo presenciado pertence à relação do corpo com o espelho e a imaginação especular que estabelecemos com o outro, a todo instante. Merleau-Ponty relaciona tal dilatação à possibilidade de existência através de corpo vidente que se sabe visível. Este olhar reconhece nele mesmo o poder de ser visto a “si mesmo... que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro...”¹ A passagem pelo tempo por meio da visão pressupõe um corpo. A ação do olho é uma experiência que não está fora da carne, mas faz parte dela.

1 PONTY, Merleau Maurice. *O olho e os espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Em uma análise breve da produção da artista, percebemos que Nazareth trabalha torcendo e contorcendo coisas e sentidos, seja através da matéria, seja por meio do diálogo que as obras estabelecem com o espectador. A desativação de sentidos dá aos objetos criados força e vida própria, enquanto ferramentas do imaginário. A metamorfose latente deste corpo se apresenta, como diz Christine Greiner, numa “instância de ruína e ausência”. Nesse sentido, a imagem representativa do corpo pode ser lida “como sugerir o que não foi mostrado, e explicitar o que faz falta”, colocando em vista “o gesto que deixa de comunicar e (que) expõe a própria impotência”.

As primeiras torções ou desativamentos propostos pela artista surgem nas obras feitas em material delicado como látex, peles de borracha. A pele pode significar aqui o limite entre o interno e externo, além de ser o primeiro contato com a dor. Como órgão mais exterior do nosso corpo ela é responsável pela defesa e pela construção formal daquilo que somos. A pele nos contém enquanto forma no espaço. Nessa primeira etapa do trabalho da artista, o objeto, como corpo inerte, é aprisionado e modificado por peças e tiras de chumbo enrijecido. Há, nesse sentido, a presença do devir enquanto movimento daquilo que se comprime e resiste em perpétua passagem

e mutação. Esse movimento relaciona-se a uma extensão da escultura que a coloca num lugar vivo e potencial, um contínuo do movimento da própria ação da artista sobre a matéria. Essa força braçal criadora gera um movimento perpétuo de estrangulamento cuja ideia presenciamos. A obra em sua extensão não cessa no tempo.

As torções tomam outra dimensão quando a artista escolhe o corpo como matéria de experiência. A força propulsora não reside mais no braço da artista, mas na ideia que os objetos delicadamente construídos sugestionam. A partir de então, as obras são libertadas e tornadas autônomas, ganhando vida através do olhar desconstruído que por eles passeia. A pele não mais representa resistência. O corte metafórico é incisivo e certo.

Podemos citar basicamente três obras da artista, que julgamos essenciais na deflagração da crise que perpassa corpo e imagem. Todas “sem título”. Para tanto, adotaremos humildemente a nomenclatura didática e imagética de “O vestido”, “O quarto” e “O camarim”. Essa sequência funciona como progressão para o encadeamento dos pensamentos aqui colocados. Partimos da escala mais íntima, a mais esvaziada — de algo mais próximo ao corpo, “O vestido”, passando para o pensamento deste corpo

no adentramento em um espaço representativo. “O quarto”, chegando finalmente em “O camarim”, depositário da luz e do espelho enquanto instrumentos de projeção do olhar.

O primeiro contato com os vestidos delinea sensações em nosso imaginário de beleza, ritual, preparação e fascínio. O brilho, a textura e a rica matéria não só atraem nossos olhos como também geram a vontade de escorregarmos por entre seus panos para assumirmos aquela pele quase que imaterial, sublime. A aproximação é instantânea, bem como a aflição que tem a mesma duração das lambidas de olhar que atiramos sobre o vestido. Lâminas se misturam a cristais sublinhando seu brilho e fazendo de sua beleza uma armadilha.

É difícil não fugir da leitura dos gêneros e das trocas que ambos sofrem entre si. Embora o sujeito feminino esteja muito presente (ou ausente) na obra, podemos destacar a delicada teia de sentidos que para além da pura aflição do cortante, a artista tece para falar das relações construídas e em construção que giram em torno daquilo que chamamos desejo, e por consequência, batalha de morte. Não se pode desconsiderar que entre as pérolas de vidro, parte da imagem feminina de brilho, estão as gilettes que, embora sirvam para ambos os sexos, são um objeto

que pertencem ao campo masculino de atuação. A lâmina é de barbear. Do desenho interno das lâminas de barbear, Nazareth tira e realiza, *a posteriori*, seus volumes verticais em forma de pilones, em acrílico ou madeira, como grandes peças de xadrez, que trazem em si o peso fálico da masculinidade e da castração materna. De um vazio interno exterioriza-se a forma.

Nesta trama, preciosamente criada, não sabemos o que sustenta o quê. Ao mesmo tempo em que giletes ligam os aros de cristal, são esses que possibilitam a leveza e flutuamento das lâminas, suspensão da dor e do corte — preparação para ação agressiva. Uma gilete deitada não corta nada. É preciso que ela saia fora do plano, conquiste o espaço, para adquirir seu caráter opressor. Neste sentido, se analisarmos a construção de cada obra, veremos que Nazareth se aprofunda na dificuldade das relações masculinas e feminina, o que implica um sadismo daquilo que corta e um outro, daquilo que se faz vítima. A projeção repousa no outro, e o teste de limite do corpo questiona a própria essência do “si mesmo” — daquilo que reconhecemos e da alteridade da qual tentamos fugir.

O desconforto da obra de Nazareth coloca no limite a articulação entre o reconhecimento do próprio corpo e aquilo que ele enxerga. Dessa forma, ela nos

faz deparar com algumas discussões sobre o abjeto, uma “categoria de não ser”,² uma condição em que não nos identificamos nem como sujeitos nem como objetos. É de certa forma aquilo que separa e isola a “cama” intocável e asséptica. Sobre os conceitos de abjeto vários estudos foram feitos e citados por Greiner na tentativa de entender movimentos como a territorialização e desterritorialização dos corpos como uma dinâmica que possibilita o banimento e a não absorção do que se apresenta enquanto alteridade. O campo do abjetável se torna, neste sentido, e como bem ponderado por Greiner, as bordas. Diante da imagem de nosso corpo retalhado, expurgado e transfigurado, somos colocados frente a frente com situações em que o abjetável de cada um se torna possível. Esse desequilíbrio gera aflição e ao mesmo tempo prazer, através do jogo imaginativo. Somos colocados as bordas de nós mesmos.

No limite do “quarto” criado por Nazareth, o olhar se torna cada vez mais *voyeur*, deslocando o tempo e o sujeito. A quem pertence o “quarto” proposto por ela? A cama asséptica de acrílico cristalino se torna cama de dissecação, rodeada pela cortina

2 Ver GREINER, Cristine. *O corpo em crise — novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablumme, 2010.

de contas e giletas. O véu de proteção, as quatro paredes de fechamento, a intimidade intocável e sagrada são transmutados em “arame farpado”. O corpo não chega até a cama, e a ideia de chegada, tornando público e visível a profanação da carne que é posta a mostra, é abjetável. Neste lugar, testa-se e profana-se os limites de prazer, descanso, sono, dor, inquietude e o desconforto. O sangue é a potência da mácula do leito, que nos apresenta tanto o local das paixões, como o findar da morte. Aliás como diz Miriam Chnaider citando Bataille, o que é o ato sexual que não “a paródia do crime?” O excretável nos é apresentado como a parte altera de nós mesmos.³

O mesmo sentido podemos encontrar no “camarim”. O rito da beleza, de preparação, lugar sagrado de concentração e corporificação das personagens, é profanado pelo simples pensamento e imagem da passagem do corpo pelo limite de flagelação. Já cantava Elis, “quem descerra a cortina / da vida da bailarina / há de ver cheio de horror”. Que personagem é criado se o corpo não estiver na sua aparente completude? Aqui talvez cheguemos a um ponto

3 CHNAIDERMAN, Miriam. "Inventando corpos e ou desvelando o erótico em inquietante devassidão: o encantamento dolorido. In *Nazareth Pacheco*. São Paulo: Brito Cimino, 2003.

crucial. O tempo ainda se dilata naquilo que entra e sai de cena. Num pré e num pós cortina.

Dentro de um camarim, o espelho comum devolveria exatamente aquilo que gostaríamos de parecer. Ajudaria-nos a realizar e corrigir todas as imperfeições da imagem, nos desmaterializando de frente a personagem que imbuímos. O espelho da madrasta de Branca de Neve é ativado com a presença. O ditão em tom de pergunta faz viver não a imagem da madrasta no espelho, mas uma representação masculina. O reflexo é uma resposta masculina (altera) que irremediavelmente completa de pronto: tu és a mais bela, senhora. A presença do espelho para além de oracular, se torna a projeção do olhar daquele corpo sobre a sua imagem refletida ali. Na busca de uma resposta, a bruxa projeta num outro a afirmação daquilo que ela gostaria de ouvir (ser). Obviamente, podemos encontrar aqui um aspecto da dominação masculina sobre a construção do ideal feminino de beleza e de seu olhar. Mas sobretudo, podemos ler a diferenciação de gêneros como uma figuração da alteridade e do olhar que pousa sobre ela. O nosso olhar acaba se tornando o olhar de um outro. Ao imaginarmos nosso corpo fora de nós mesmos, não fazemos nada mais do que imaginar o olhar alheio,

mesmo que sendo uma experiência pessoal sobre dor ou rejeição.

Nazareth mais uma vez desativa o caminho. Primeiramente a cortina de giletes, num só corte, fere a ânsia pela imagem e beleza. Em um golpe, somos colocados diante da imagem altera de nós mesmos. Somos deslocados, mais uma vez, enquanto profanadores de um espaço sagrado que construímos diariamente através do aprofundamento do sentido de indiferença. O espelho de Nazareth contesta a imagem que gostaríamos de ver. Ele distorce, nos torna elásticos, transforma nossa pele em látex, subjugada pelo seu peso e poder de chumbo. Somos aprisionados através da constatação imagética daquilo que negamos enquanto excrescência. Cristine Greiner lança um exemplo interessante para falar sobre a falha no ver, que nada mais é do que uma lacuna de percepção. Segundo ela, quando se coloca óculos ou lentes distorcidas, os padrões de estímulo normais da percepção são alterados. Isso não implica em “ver diferente”, mas em “falhar em ver”. No espelho disposto dentro do camarim, a imagem se fixa, e com o movimento do corpo entra em metamorfose. A falta de nitidez do espelho nos aponta o próprio desfoque do olhar, e o desconforto da exposição da imagem desnudada, falha em ver (ou ver-se impotente).

Esta falha se estende até aquilo que não nos pertence, a quem projetamos. Perdemos as bases de identificação. Mais uma vez a impotência é descrita enquanto incompletude.

A ausência do corpo e a presença do olhar convulsionado nos revela uma existência vazia e deflagrada pela imagem. O vestido está vazio, o camarim está vazio e a cama imutável. O corpo é frágil, bem como a visão do outro. Não há nada que se relacione com a matéria atrás do espelho senão a quimera que fazemos de nós mesmos.

Gabriel Gutierrez, São Paulo, 1985, é artista e arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e pela Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette. É fundador e artista do espaço autônomo .Aurora.

O vazio, o corpo ausente, o eu e o outro, as dimensões do desejo e a distorção que permeia as relações materiais contemporâneas são alguns dos temas tratados neste ensaio de número 5. Por meio da obra da artista Nazareth Pacheco, Gabriel Gutierrez lança um olhar sobre as dinâmicas travadas entre o mundo visível e o corpo, que em crise, o habita.

