



Nazareth Pacheco e o corpo

Alessandra Monachesi Ribeiro

Abordagem do percurso da obra da artista Nazareth Pacheco pelo viés psicanalítico, que coloca em cena a questão do olhar. Seus objetos sedutores e aprisionantes cativam o espectador e o imobilizam, criando um jogo entre assepsia e sedução que recoloca o corpo no foco da obra de arte, a partir da dor causada ou imaginada sobre esse corpo. Reflexão a respeito de como a produção da artista permite ao psicanalista pensar sobre um corpo que se presentifica pela dor, desdobrando-o em questões pertinentes à subjetividade contemporânea.

Nazareth Pacheco, psicanálise, corpo.

*Artigo recebido em fevereiro de 2009 e aceito para publicação em março de 2009.

Quando faz seus trabalhos com miçangas, cristais, contas, giletes, agulhas, Nazareth Pacheco se corta. Recentemente, decidiu dar algum destino ao sangue que sai de suas mãos e foi então que ele virou obra: fotografias de gotas de sangue, o verme-lho vivo contra uma textura suave e branca de papel ou tecido que lhe serve de base. Ou então vidros pequenos, de farmacêutico, encontrados em antiquários, cheios de sangue, expostos em uma redoma de acrílico como jóias em vitrina de joalheria. Vidros fotografados, além das gotas, do fio por onde passa o sangue e, até mesmo, de um conta-gotas sujo do mesmo, que nos relembra, em relação à série inteira, que a repulsa não ficou ausente dos trabalhos de Nazareth, ainda essa vez.

Repulsa e atração: tal é a polaridade com que a artista parece brincar e nos seduzir para seus objetos tão lindos, tão limpos, tão perfeitos e, ao mesmo tempo, tão inacessíveis. Não me toque, eles parecem dizer. Mas, se quiser arriscar... Que perigos jazem na superfície ou na intimidade desses objetos com os quais Nazareth nos presenteia e nos desafia?

O acrílico transparente brilha e é, para ela, a marca do desejo. Desejo que tem a ver com brilhos, ofuscamentos, atração daquilo que se revela no que se esconde. O brilho revela o objeto e esconde seu perigo, minimiza-o, ao mesmo tempo em que o coloca ainda mais em evidência. Trata-se de um jogo de presença e ausência? Ou de presença e presença?

A cadeira de acrílico transparente brilha e quase disfarça seu desconforto com tal ofuscamento. Mas uma das marcas dos objetos de Nazareth Pacheco é justamente o olhar – único sentido que ainda pode circular com alguma segurança por suas obras – antecipar algum perigo: uma cadeira com saliências em seu assento, ainda que permita o sentar, não nos provê qualquer conforto. Melhor mantermo-nos afastados ou nos arriscarmos em seu contato?

Gotas, 2007. Metacrílico.
Foto: Nazareth Pacheco e Rômulo Fialdini.

Que só tenha restado o olhar, não é sem alguma ironia, se lembrarmos que se trata aqui de uma obra de arte, para cuja história o olhar foi sempre convocado e, algumas vezes, desprezado. Que se retorne ao olhar, parece-me digno de nota. Ainda mais se lembrarmos que Nazareth cria, no começo de seu percurso, aquilo que Tadeu Chiarelli denominou, em 1991, 'objetos dependentes'. De quê? Do toque, da manipulação do espectador, do espaço circundante, enfim, um objeto cuja existência dependeria da relação que pudesse manter com o outro. Nessa época, objetos de borracha, sempre com pontas e saliências, que fariam lembrar objetos de tortura, talvez, criando uma estranha sensação de hostilidade. Objetos a serem manipulados, mas não acolhedores, nem simpáticos, nem convidativos.

Lembro-me de ler, em algum dos textos da graduação em Psicologia, a tal experiência da mãe de arame e da mãe de pano. Apresentavam-se a um macaco filhote duas bonecas-mães, uma de arame e uma de pano, sendo que a de arame, desconfortável, fria e pouco convidativa, era aquela à qual ficava acoplada uma mamadeira, com alimento para o filhote. Adivinhe a qual mãe ele ia se abraçar?

No período da faculdade, tal história servia para provar algo como o condicionamento operante e justificar que animais e pessoas pudessem optar pelo pior, desde que fosse o melhor, ou, ainda, que ratinhos de laboratório pudessem aprender e executar ações que o levassem a tomar um choque, desde que ao mesmo sobreviesse seu alimento ou água. Mas e os objetos dependentes, de que eles nos proveem para escolhermos manipulá-los?

A resposta, a meu ver, se indicaria *a posteriori*, a partir da maneira com que Nazareth Pacheco dá seguimento a suas construções artísticas. Pois que, a eles, se seguem os 'objetos sedutores', os vestidos e colares de cristal e agulhas ou lâminas. Eis aqui a mãe de pano, mas agora repleta de surpresas e perigos. Que alguém ouse aproximar-se, e que consiga até mesmo vestir um desses objetos tão convidativos, como se poderá despir sem se esfacular todo? Era melhor ter abraçado os emborrachados dependentes pois, depois deles, pouca chance restará para que tamanha proximidade com os objetos de Nazareth ainda possa ter lugar.

Vestidos e colares são adornos femininos e é ao corpo e ao desejo feminino que eles apelam. Impossível deparar-se com vitrina tão sedutora e não sentir a tentação de aproximar-se, tocar, experimentar. Mas, frente às lâminas, ai! Quem dera ter coragem! O corpo se dói por antecedência enquanto o olhar fica prisioneiro daquilo que cobiça e que não pode ter, ainda que não possa mais deixá-lo. Os 'objetos sedutores' de Nazareth parecem prender seu espectador do lado de fora, refugiando-se em redomas inacessíveis, mas, também, do lado de dentro, uma vez que o olhar fica cativo de seus brilhos, de seus perigos, da sedução e da repulsa. Tendo-os visto, difícil é afastar-se.

E não que atraíam apenas o desejo feminino, uma vez que, se os homens não necessariamente se enchem de júbilo frente a uma vitrina repleta de adornos – e aqui falo por meio

de clichês sobre homens e mulheres, mas sustento que seja assim, uma vez que é de certo imaginário comum que a artista parece fazer uso e crítica – certamente haverá entre eles aqueles que se sentirão fortemente afetados pela constatação de que, na impossibilidade de se adornar que as obras apresentam, a mulher está desnudada, enquanto outros se regozijarão ainda mais com a ideia de que, em se tendo adornado, as mulheres estarão todas retalhadas. Desejo ou vingança, que elas paguem por sua cobiça da mesma maneira que eles pagam pela impossibilidade de acessar aquele corpo que estava ali, convidando, e que agora só dá notícias por sua ausência.

A assepsia das obras de Nazareth é a manobra que parece relacionar o desejo, a sedução e o aprisionamento do olhar. E como ao psicanalista nunca antes ocorrera a inflexão de ser o desejo asséptico? Como eu não havia pensado nisso antes? É a pergunta-chave do paciente em análise, que põe o inconsciente em cena para que ele diga.

A perfeição, a limpeza, a pureza da transparência do desejo, do acrílico duro e frio, do brilho asséptico de um diamante, das poucas cores, do preto, do branco e do vermelho, das vitrinas, do que aparece em linhas simples, claras, da forma bem feita. Não parece tão absurda tal associação, se nos lembrarmos de que, durante longo período na história da arte, aquilo que se considerava obra de arte tinha uma relação intrínseca com o Belo que, por sua vez, remetia a uma perfeição da representação, da mimese, das formas, em que a obra servia como janela para o mundo e deveria, por isso, apagar-se enquanto coisa feita. A boa obra era a que passava despercebida enquanto tal. A pincelada se apagava, não havia rastros do trabalho do artista. Massas de cores deveriam ser convincentes em se apresentar como aquilo que retratavam. E nesse retrato, algo que se destacava com constância enquanto imagem da perfeição e representação do Belo era, justamente, o corpo da mulher. O corpo da mulher como imagem da perfeição, da beleza e da sedução justamente em sua assepsia, em sua inocuidade, em sua correspondência tácita com o ocultamento da pincelada, do gesto, do traço do artista. O que esse corpo oculta quando se presta a ser imagem revelada no ocultamento de sua fatura?

1 1927.

Podemos nos remeter a Freud¹ e ao objeto-fetichismo, aquele em que o olhar se fixa, seu último ponto de atração e parada antes que ele se depare com a castração. E temos, assim, o olhar, o corpo, a castração e o feminino colocados em relação e em jogo em uma obra de arte. O corpo da mulher se apresenta belo, asséptico e intocado, imagem passiva dada ao olhar ativo, intocada pela falta. O que traz o olhar?

2 1991.

Começo com Jean-Pierre Vernant² e seu *A morte nos olhos – figurações do outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó*, em que ele aborda o mito de Perseu, no qual o herói decapita Medusa cuja cabeça toma para si. O autor enfatiza o papel do olho, do olhar, do ver e do ser visto nessa narrativa, já que Medusa não pode ser olhada de frente, sob pena de transformar aquele a quem olha em pedra. E Perseu, quando a decapita, olha para o outro lado ou, noutras versões, para seu reflexo no espelho, evitando, com isso, cruzar seu olhar petrificante.

Salto, em seguida, para Tania Rivera³ e seu *Arte e psicanálise*, quando ela aborda a estranheza do olhar a partir da obra de Marcel Duchamp. Pois foi Duchamp quem propôs uma arte ‘não retiniana’ que mostrasse outra dimensão do olhar, o que aparece em sua crítica mordaz à fetichização da obra de arte através dos *ready-mades*. E, principalmente, em sua obra póstuma, os *Étant donnés*, na qual a figuração serve para desconstruir a função do olhar.

3 2002.

Nessa instalação, por entre os furos em uma porta de madeira, vemos um corpo nu de mulher deitada sobre a grama, de pernas abertas e segurando, em uma das mãos, uma luz. A genitália feminina cruamente à mostra faz o mesmo efeito que *L'origine du monde*, de Gustave Courbet: o segredo, espiado por detrás de uma cortina ou de um buraco em uma porta, se revela brutalmente e... nos olha.

Aí se encontra a desconstrução do olhar na obra duchampiana. Parafraseando Georges Didi-Huberman, o que vemos nos olha. A respeito disso também dizia Lacan⁴ em “A esquizo do olho e do olhar”, quando afirma que ao olhar preexiste o ser olhado, posto que só se pode ver de um ponto de vista, enquanto se é olhado de toda parte. Estaríamos, então, submetidos ao ver. A esquizo do olhar não diz respeito ao trânsito entre visível e invisível, mas a uma elisão inevitável, calcada na ideia da consciência que se dobra sobre si mesma, do vendo-se ver-se que escamoteia a função do olhar. Somos olhados. O que olhamos nos faz olhados. E isso que olha mostra, para Lacan, a “falta constitutiva da angústia de castração”.⁵

4 1964.

5 1964, p. 74.

Talvez se trate de olhar algo no lugar do que não se vê, do que falta, da castração, como afirmará Rivera a respeito de Duchamp, apoiada por Lacan e por Freud (aos quais retornarei adiante). Mas a desconstrução, aqui, parece-me localizada precisamente na inversão do olhar/ser olhado, no movimento do olhar, não em seu objeto ou falta, afirmação que Lacan também apoia, da maneira que acabo de mencionar. Cito Lyotard e seu *Les transformateurs Duchamp* sobre a obra do artista:

Você põe seus olhos nos buracos da porta espanhola, você vê uma vulva iluminada ao ar livre por uma lâmpada de 150watts, sem pêlos, e você acredita ver tudo que quer ver. O que você queria mesmo ver pelos buracos da porta? Justamente, após tê-lo visto, este buraco de mulher, você não sabe mais. Isto e não-isto. Buracos sobre buraco (...). O que há a ver em um buraco? Um buraco, diz Madame Rose, é feito para ver, não para ser visto.⁶

6 Apud Rivera, p. 56-57.

O buraco da mulher como o buraco do olho. O buraco que se vê como o buraco que olha. O buraco de Duchamp nos olha, arrancando o espectador de sua obra da posição de *voyeur*. Exatamente como ocorre, parece-me, nas obras de Nazareth Pacheco.

Com Nazareth não há portas ou buracos, mas a armadilha do olhar posta às claras. Seus objetos de arte brilhantes, sedutores, raramente se escondem detrás de cortinas, portas ou buracos como segredos revelados. Sua estratégia é outra: seduzir e aprisionar por meio do olhar.

7 1927.

O *voyeur* é cativo de seu objeto-fetice. Para Freud, no texto “Fetichismo”,⁷ tal objeto é um substituto para o pênis da mãe que o sujeito insiste em preservar como existente, não reconhecendo, assim, a castração. Essa recusa funciona porque perceber a mãe como castrada implicaria a assunção dessa condição para o próprio sujeito e, posto que seja justamente a isso que se procura fazer face – quer nas neuroses, nas psicoses ou nas perversões – como condição para o desenrolar da organização do psiquismo, a saída fetichista se posta como recusa/evitação da percepção da mulher enquanto castrada.

O *voyeur* é cativo do objeto-fetice uma vez que é o mesmo que esconde, evita, detém o olhar um átimo antes da borda, do buraco, da constatação da castração. O objeto é seu triunfo e sua proteção contra o buraco. O que Nazareth Pacheco parece fazer com suas obras é, justamente, aprisionar seu espectador no objeto-fetice não para o desviar do buraco mas, ao contrário, para ali arremessá-lo irremediavelmente. Os objetos-fetice de Nazareth são como a cabeça da Medusa, colocando o buraco em cena naquilo que deveria evitá-lo.

Não é sem inteligência e ironia que tal manobra se dá. Os objetos de Nazareth Pacheco são de enorme apelo retiniano. Daí sua fascinação, seu poder de encantamento, sua sedução. A beleza e o brilho de contas de cristal transparente povoam os vestidos, os colares, os balanços, as cadeiras... Tudo transparece brilho, em uma beleza deslumbrante e asséptica que parece não ter fim.

8 1964.

O olhar, para Lacan,⁸ de maneira coerente com o que Freud anuncia com seu texto sobre o fetichismo, é um apaziguador. É possível perder-se nele e, com isso, perder-se da falta que o olhar disfarça. Na reciprocidade entre o olhar e o ser olhado o sujeito encontra um álibi, passando despercebida sua queda. Ou seja, ele permanece na ignorância do que há para além da aparência.

O olhar escamoteia, e as obras sedutoras de Nazareth Pacheco tiram todo proveito dessa sedução que envolve o olhar. Curioso, porém, é que, com isso, ela confina seu espectador em algo que ali mesmo se revela e o interpela, como se aquele *voyeur* fosse o personagem do filme *Laranja mecânica*, de Kubrick: uma vez cativado pelos olhos, está pego por sua armadilha de giletes, pregos, bisturis e toda espécie de objetos cortantes que compõem – em harmonia com o brilho dos cristais – vestidos, colares, balanços, redes, cortinas, bancos...

O objeto-fetice de Nazareth Pacheco atrai o olhar e, antes mesmo que se aperceba, torna-o prisioneiro de um mundo de objetos perigosos que não podem ser tocados, mas

que não deixam desviar-se. O olhar prende, e só se pode olhar. O personagem de Kubrick novamente, cativo que só pode olhar. Sem desvio, sem evitação e sem o encontro com o objeto. Como no mito de Perseu, *voyeurs* transformados em pedra.

Volto a Vernant, para quem a cabeça da Medusa comporta traços de insólito e estranheza. Ali se embaralham masculino e feminino, belo e feio, humano e bestial, o de dentro e o de fora. Mas tal mistura inquietante traz a marca do horror e da morte. Estamos no campo do monstruoso, do terrificante e do grotesco.

Freud nos pode auxiliar novamente, com seu texto “O estranho”,⁹ no qual também o olhar possui importante papel na definição do que seja o *unheimlich* causa de horror. O estranho familiar inquieta por seu paradoxo, através do qual recoloca a questão do olhar em sua relação com a castração. Estranho como categoria do assustador que remete ao que é conhecido, familiar. Coincidindo com seu oposto, o familiar remete ao estranho. Abordando o conto de E.T. Hoffmann “O homem da areia”, que rouba os olhos das crianças, Freud relaciona o temor de perder os olhos com o medo da castração, estando o olho no lugar do órgão sexual masculino.

9 1919.

O estranho estaria ligado a um modo de apresentação, a algo que se dá a ver quando deveria permanecer oculto, trazendo para a estranheza uma associação com o olhar e com o que se dá a ver, gerando horror e familiaridade. Em Freud, a visão da genitália feminina é o que ocorre aos olhos, remetendo à castração e à inquietação causada por sua constatação. Ou, então, à sua negação, como vimos que ele propõe no texto sobre o fetichismo.

O fetiche é constituído por objetos ou órgãos que substituam o falo ausente na mulher mas, ainda mais importante, de uma maneira que o processo decorrente da interrupção da constatação da castração seja também considerado. Nas palavras de Freud:¹⁰ “(...) o interesse do indivíduo se interrompe a meio caminho, por assim dizer; é como se a última impressão antes da estranha e traumática fosse retida como fetiche.” Os sapatos, as peles, as *lingeries*... o que quer que tenha consistido no último momento em que a mulher podia ser considerada como fálica frente ao olhar da criança. Mas como não se trata apenas de negação e recusa, de não ver, a escolha do objeto-fetiche traz, ainda, a constatação da castração, saber e não saber, a interrupção do olhar a meio caminho e o que é visto.

10 1927, p. 157.

Nas obras de Nazareth Pacheco, essa ambiguidade do que se dá a ver e não é visto também parece presente, de maneira a permitir-me afirmar seus objetos como fetiches. O brilho dos cristais que ofusca os olhos desvia – e aí está seu poder de sedução – do também brilho – metálico e frio – daquilo que fere e mutila. Os objetos cortantes não passam, contudo, despercebidos em meio à trama atraente tecida pelas mãos da artista. São notados – daí seu poder de aprisionamento. O que se dava a ver foi visto, o olhar acolhido pelas luzes da obra, em busca de repouso, assentou-se sobre facas, pontas, lâminas e se

cortou. E, por ser olhar, não pode mais fugir do que o enganou que, ao se revelar, não mais o liberta posto que não o pacifica.

11 1964.

Retorno, então, a Lacan¹¹ naquilo que fala sobre a pacificação do olhar, mostrando que o ver-se vendo-se é manobra do olhar que afirma que o que é percebido pertence ao indivíduo, extraindo daí o vidente que se torna apenas um olho. Há uma escotomização que advém da consciência, posto que o sujeito busca acomodar-se ao olhar e, com isso, confunde-se com ele. Ao olhar, escotomiza-se o olho de quem me olha como objeto, e, ao ver esse olho, é o olhar que desaparece.

12 1964, p. 88.

Ao discorrer sobre o quadro *Os embaixadores*, de Hans Holbein, Lacan afirma que "(...) esse quadro não é nada mais do que é todo quadro, uma armadilha de olhar. Em qualquer quadro que seja, é precisamente ao procurar o olhar em cada um de seus pontos que vocês o verão desaparecer".¹² No quadro de Holbein é o objeto flutuando em primeiro plano que pega aquele que olha em sua armadilha. Na obra e Nazareth Pacheco, é a conjunção entre os brilhos de cristais e os brilhos metálicos.

13 1964, p. 99.

É o próprio Lacan quem vai afirmar que o objeto nos olha no nível do ponto luminoso. O olhar como jogo da luz com a opacidade. É através dele que o sujeito se faz quadro. O quadro, para ele, manifesta algo do olhar. O que o artista faz ao produzir sua obra é a seleção de um modo de olhar. E, àquele que olha, o que apresenta reflete-se no que segue: "*Queres olhar? Pois bem, veja então isso!* Ele oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõem as armas. Aí está o efeito pacificador, apolíneo, da pintura. Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta abandono, deposição, do olhar".¹³

Mais além da aparência não há coisa em si, mas o olhar. A relação do olhar com o que se quer ver é uma relação de logro, afirmará Lacan e, da mesma forma, o sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá a ver não é o que ele quer ver. O que se vê na obra de Nazareth Pacheco é aquilo que se pretendia haver visto? Parafraçando Lyotard ao falar sobre os *Étant donnés* de Duchamp, após encontrarmos-nos com os brilhos e rasgos de seus objetos, já não sabemos.

14 1964, p. 73.

Quando o sujeito conta sua história, age nele aquilo que o comanda, o seu núcleo de real. Há o acidente que se repete e a verdadeira realidade, o sentido velado que remete à pulsão. Por isso, Lacan dirá que no encontro há a esquizo do sujeito fundada pela repetição. E pergunta: "(...) como fazer alguma vez juntar-se essa duplicata, em que se tornava então a representação, com o que se supõe que ela deva cobrir?"¹⁴ Como fazer haver o encontro entre sujeito e o real que o determina e escapa? É nesse sentido que Lacan examinará o olhar e o olho, a função escópica em sua relação com a repetição.

O quadro pacifica o olhar, então. Mas o próprio Lacan, ao falar sobre a pintura expressionista, aventará ainda um algo mais, certa satisfação – como na satisfação da pulsão – que também é conferida pelo quadro ao que é pedido pelo olhar. Assim, a função do olho não esgota o caráter do órgão, não resume a pulsão a um movimento de apaziguamento. A ideia do olhar que se pacifica naquilo que encontra como obra, o que coloca a pulsão escópica como engodo da castração parece deixar de lado algo que a produção de Nazareth Pacheco vem constantemente reafirmar: que o olhar que se apazigua é, também, perturbado e aprisionado nesse jogo de sedução com o objeto-fetichista que, por sua vez, não se omite em revelar suas garras, facas, agulhas para realizar seu efeito de sedução/repulsa. Voltemos a Nazareth e vejamos aonde ela nos leva com sua reflexão.

No início de sua dissertação de mestrado, em que busca mapear pensamentos e interesses que a conduziram a tal percurso artístico, Nazareth Pacheco¹⁵ já nos apresenta suas obras aproximando-as de objetos de tortura e aprisionamento, o que ela julga ser o fio condutor de suas diversas produções. Haverá uma ênfase na qualidade de serem objetos – dependentes, aprisionados, evasivos, aprisionantes, sedutores e afins – bem como em sua função de tortura e aprisionamento, o que cria uma conversa com as ideias por mim apresentadas de objeto-fetichista e de aprisionamento do olhar como pontos de partida para a reflexão sobre seu trabalho.

A artista, logo a princípio, toma para si a fatura de suas obras de borracha e pontas que se vão colocar, como objetos tridimensionais, no mesmo espaço ocupado por seu corpo. Da parede ao chão, adquirem uma mobilidade que permite a manipulação e interação com aqueles que a observam. É dessa interação que a própria obra nasce, como se ela fosse esse contato, essa intervenção, essa marca de uma ação em que o outro – o espectador – está implicado: por isso os ‘primeiros’ objetos de Nazareth são dependentes, como nomeados por Tadeu Chiarelli.¹⁶ Eles dependem do espectador para existir enquanto objetos de arte de tal ou qual maneira, à mercê de suas explorações.

Se esses primeiros objetos dependem, eles, ao mesmo tempo, remetem, por seu aspecto pontiagudo, a objetos de tortura ou àqueles utilizados nos jogos sadomasoquistas, o que não parece ser uma aproximação casual. Comparecem a dor, a morte e a sexualidade, num jogo ambíguo que, mais tarde no percurso da artista, vai-se explicitar cada vez mais como um jogo de sedução e repulsa em que o sexual e o mortífero se encontram igualmente implicados.

Ao uso da borracha vulcanizada nesses objetos dependentes e torturantes, segue-se o uso da borracha natural, que Nazareth torce e retorce com o auxílio de uma brida de chumbo, transformando-a em verdadeiros nós, que ela diz ‘estrangulados’ em uma batalha corpo a corpo entre a borracha, o metal e o próprio corpo da artista. Trata-se do estrangulamento de um corpo por outro corpo, com o auxílio de um terceiro. Novamente a tortura em cena,



Sem título, 2003. Cristal, miçanga e gilete.
Foto: Nazareth Pacheco e Rômulo Fialdini.

15 2002.

16 1997.

bem como o jogo de atritos entre corpos, a força, os toques, a resistência e a cessão. O sexual comparece nesse ato brutal com mais violência do que o que ocorrera nas peças anteriores, cujas formas aludiam também a objetos de tortura a sedução sem, no entanto, remeter à ação desses mesmos objetos como se encontra nesses que a artista chama de 'pele de borracha natural', nos quais o ato violento e sedutor transparece, para além da forma representada, nas marcas impregnadas nas obras. Essas se tornam, então, um decalque do movimento exercido nesse estrangulamento, um registro da ação, um odor, uma transpiração. As peles tornam-se fios trançados, cordas emendadas, um nó composto e uma materialidade repulsiva.

Dos dependentes à pele e aos aprisionados, Nazareth Pacheco confina uma série de objetos pessoais em caixas de madeiras fechadas, vitrinas de uma trajetória fragmentária que parece iluminar momentos relativos ao seu corpo inserido e manipulado pelo discurso e pelas ações médicas. Um corpo alquebrado, torturado, tornado objeto da intervenção da medicina, corpo despossuído de si, alheio a seus sentidos. Tratamentos médicos e cirúrgicos, tratamentos de beleza, tratamentos como tortura em face da dor e da sedução. Tratamento como lugar em que dor e sedução se juntam como seus objetivos últimos: expulsar a dor, inserir artificios de sedução. O objeto aprisionado de Nazareth parece retratar o exato momento em que tortura e sedução se aliam num amálgama complexo que dotará, dali para frente, seus objetos-obras de uma profunda ambiguidade: sedutores e repulsivos, experiências da dor e do deleite. Nazareth escreve:

Em 1994, na exposição "O corpo como destino", no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, apresentei esta série de trabalhos relacionados ao meu corpo. A partir do momento em que estes trabalhos foram expostos em uma galeria, dei-me conta de que a minha vida íntima acabaria por se tornar pública.

Eu não tinha a menor intenção de ilustrar a minha vida por meio da minha obra. Arte não é reflexo de vida e nem terapia. Concordo com que questões ligadas à vida podem ser perceptíveis na interpretação da obra, mas é necessário separar arte e vida. Eu não sou a obra.¹⁷

17 2002, p. 30.

Para a artista, o trabalho revela questões sobre o próprio trabalho. É a obra que está em jogo quando entra em cena, e não a vida, que não pode ser por ela interpretada. Não há como analisar o autor pela obra, pois ela não se erige em sua representante. Frente à obra, se há interpretação possível, esta se resume à própria obra. Assim, quando a vida de Nazareth Pacheco se infiltra em sua obra, o que se tem como resultante é uma virada em sua produção, a partir da qual suas questões não se modificam, nem se pessoalizam, mas se esclarecem e se aprofundam ainda mais em torno dos temas da dor e da sedução, conquistando, com isso, uma amplitude que a trará, no momento mais recente, a falar sobre o sangue enquanto vida e morte.

Mas, para chegar ao sangue, a artista desliza dos objetos aprisionados autobiográficos para os objetos femininos, ou melhor, objetos usados no corpo da mulher. Espéculos, saca-miomas, DIUs: uma parafernália ainda relativa à incidência da ação médica sobre o corpo – e não apenas o corpo da artista, mas qualquer corpo de mulher – faz emergir das entranhas desse corpo para os espaços de exposição objetos de tratamento alinhados e questionados em sua condição de tortura. Objetos comuns, cotidianos, de uso privado e íntimo, que jazem na escuridão dos mais recônditos buracos do corpo feminino, aparecem, subitamente, iluminados e seriados na sua mais inócua e inocente aparência de objetos de composição. Mas, em sua repetição harmoniosa, há sempre algo que destoia, e retorna aquilo que parecia pacificado ao seu aspecto de maior horror: um único espéculo de metal em meio a uma parede inteira de espéculos de acrílico, centenas de DIUs jogados em uma bacia de alumínio, como a grande quantidade de espermatozoides com que se confrontam com resistência e morte, um saca-miomas entre saca-rolhas, suscitando a ação feita no interior do corpo da mulher, uma extração. Extração, extirpação, invasão e morte: Nazareth Pacheco parece tentar arrancar dos objetos comuns sua aparente inocência e sua condição apaziguadora. No mesmo movimento em que cria repetições e séries tranquilizantes, perturba aquele que contempla sua obra com um cutucão, um porém, uma dissonância que cria brecha para que a dor e a repulsa voltem a instaurar-se.

Daí para os objetos sedutores, basta um passo: colares e vestidos com suas contas e pontas, aprisionados em vitrinas, inacessíveis ao toque, convidativos, proibitivos, doloridos e irresistíveis. Sua assepsia herdada dos tratamentos e objetos cirúrgicos já não lembra em nada a borracha marcada pela luta com o corpo, trazendo para o campo de uma perfeição quase perversa a tensão que a artista cria entre sedução e repulsa. O objeto sedutor/objeto-fetiche parece conjurar precisamente essa marca do corpo, do humano, dos traços de mulher postos nas obras anteriores que, agora, são limpas e límpidas como se pretendem as ações médicas. Um feminino retirado de suas excrescências como o fetiche retira os sinais da castração. Lâminas, agulhas, anzóis, giletes, cristais, miçangas e a mão da artista envolvida pelo fazer. Uma costura, uma renda, um bordado: a beleza ofusca de tanto brilho, que quase engana sobre os perigos de cortes e furos. Os cortes e furos no corpo da artista – que viraram obra – ameaçam o corpo do espectador, refém do fascínio e da dor antecipada.

Uma coleção de jóias que brilham, seduzem, despertam desejos ao mesmo tempo em que provocam ferimentos. Se, por um lado, questionam padrões de beleza, por outro não medem esforços para alcançar o corpo ideal. É a saúde física brigando com a saúde mental. Não importa a dor, o que importa é o prazer. A hora é de brilhar, e cabe a cada um estabelecer o próprio limite entre o prazer e a dor. Um prazer mental que nem sempre depende da imagem exterior.¹⁸

18 Pacheco, 2002, p. 45.

Os vestidos têm a medida do corpo da artista, um corpo sempre presente em sua ausência, que se presentifica por não estar ali, justamente como o objeto que, para sê-lo, tem que se constituir ao desaparecer. O vestido torna-se a marca da existência de um corpo que ali esteve, de um combate entre o corpo e o material, entre a mão e as miçangas, entre o sangue e as giletes. O vestido remete à ação que lhe deu origem, ao corpo, ao atrito, à fricção, à dor e ao prazer: o que antes era pele de borracha brigada, suada e estrangulada tornou-se pele de brilhos e cortes, não combatida porque impossível, proibida desse embate corporal, limpa, cristalina, fria, transparente.

Nazareth passa a se utilizar do acrílico cristal e, com ele, não apenas ela distancia suas mãos de sua obra – que ela projeta, mas manda executar em uma fábrica especializada no manejo desse material – como torna distância e aprisionamento termos ainda mais fortes de sua produção, por meio da confecção de objetos que serviriam para acomodar tornados objetos de repelir, tal como o balanço de acrílico com agulhas fixadas em seu assento, o berço de acrílico e aço com gilete, ou ainda o banco de acrílico preto, também com agulhas no assento, que a artista relaciona com um divã e com as medidas de seu corpo. Lembranças de infância, de berços e de balanços espetadas por giletes e agulhas de costura tornando impossível instalar-se no conforto da felicidade infantil como tempo perdido.

Algemas e mordanças de cristal, seduções sadomasoquistas ou objetos de tortura? A pergunta não se responde, como não se respondeu nos objetos de borracha vulcanizada do início, deixando a ambiguidade ainda uma vez viva e pulsante. Nazareth entende seus objetos como ‘facas de dois gumes’, posto que seduzem e oferecem riscos à integridade do corpo. Objetos de aprisionamento, a artista os coloca em cena como provocações à nossa condição de servidão voluntária. Não se trata apenas da mulher submetida aos métodos e padrões de embelezamento, às torturas cotidianas e comezinhas de seus tratamentos de saúde ou estéticos, mas de um tempo em que o ser humano escolhe colocar-se em uma posição servil e assujeitada, tal é a crítica da artista à contemporaneidade. O olhar que se pacifica e pasta nas obras de arte é aquele que Nazareth Pacheco fere e atormenta, provocando-o a ser pulsante. O homem servil, mais por tédio e resignação do que por dor, é o contrário daquilo a que ela parece se propor com suas obras, em um esforço de superação da vida pela produção artística, um esforço de transcendência.

19 1991.

Vernant¹⁹ traz, ainda, algumas apreciações valiosas para nos interrogar acerca dessa outra possibilidade do olhar, à qual a obra de Nazareth Pacheco remete e que é sua relação com a repetição, com a pulsão e com a morte. A facialidade da Górgona, ou seja, o fato de ela ser uma das poucas personagens a ser representada de frente, encarando o espectador, mostra que o monstruoso só pode ser abordado de face, num confronto direto. Olhar Medusa nos olhos é entrar no campo de seu olhar, tornar-se morte igual a ela, transformar-se em pedra. Fascinado, o homem não pode desviar os olhos, que se perdem nos olhos da

Górgona que o olha, só podendo olhar aquilo que ela olha, tornando-se seu olhar. Trata-se de identificação ou, nas palavras do autor:

Na face de Gorgó, opera-se como que um efeito de desdobramento. Pelo jogo da fascinação, o *voyeur* é arrancado a si mesmo, destituído de seu próprio olhar, investido e como que invadido pelo da figura que o encara e, pelo terror que seus traços e seu olho mobilizam, apodera-se dele e o possui.²⁰

20 P. 103-104.

Nessa identificação, o sujeito aparta-se de si mesmo, projetando-se em uma alteridade radical. A Medusa, que diz dessa alteridade extrema, possui face que é máscara e que, ao olhar nos olhos, torna o outro também essa máscara, uma máscara da morte. Sua face é, nas palavras de Vernant, o Outro, o duplo, o estranho, a reciprocidade de nosso rosto devolvido em espelho de maneira aterrorizante: em vez de refletir apenas a aparência desse rosto, a máscara da Górgona reflete ainda essa face monstruosa, petrificada, do olhar que se esvai. No olhar de Medusa revela-se a verdade de nosso próprio rosto: a máscara da morte.

O que se descortina no olhar aprisionado pela obra de Nazareth Pacheco? A meu ver, que a assepsia é necessária à sedução e que a dor é a condição de transformar pacificação em tormenta, desfazendo o engodo do encantamento limpo ao sujá-lo de sangue e de ferida, recolocando o corpo – agora pulsante – no âmbito da obra.

Psicanalistas como Joel Birman²¹ mostram que, na contemporaneidade, vivemos sob o primado da dor, que se substituiu ao sofrimento na geração de novos mal-estares e novas patologias. O que antes se centrava no conflito psíquico, agora se registra no corpo, na ação e no sentimento. Para Birman, a subjetividade atual não consegue mais transformar dor em sofrimento, sendo a dor uma experiência do indivíduo fechado sobre si, solipsista e narcísico, enquanto o sofrimento seria uma experiência que considera a alteridade.

21 2003, 2006.

Contudo, é de outra possibilidade para se pensar a dor – ou de outra possibilidade que traz a dor para o pensar – que trato aqui, ao dialogar com a obra de Nazareth Pacheco. Se há dor como decorrente da impossibilidade de mediação, e certamente isso está presente, talvez a dor traga em si a possibilidade de construir mediações outras, insuspeitas, presentes na sua crueza e na sua corporalidade.

Jean Pontalis,²² em seu texto “Sobre a dor (psíquica)”, refaz o percurso feito por Freud em suas obras em que a dor foi considerada, como no *Projeto para uma psicologia científica*,²³ em “Inibição, sintoma e angústia”,²⁴ ou nos textos em que discorre sobre o narcisismo, o trauma, o masoquismo, a pulsão de morte e, até, a reação terapêutica negativa.

22 2005.

23 1895.

24 1926.

Nesse trajeto, Freud constrói uma oposição entre a vivência de satisfação, pautada pelo par prazer/desprazer, e a vivência de dor. Nesse dualismo, satisfação e dor estariam inscritas no corpo, sendo a dor totalmente distinta do despreazer e não assimilável a ele. Ela se caracterizaria por um fenômeno de ruptura de barreiras, seguida por uma descarga no corpo. Trata-se, assim, da dor como violação, como implosão dos limites do corpo e do eu. Trata-se, com isso, de um furo que é excesso, ou de um cheio demais que cria um vazio.

25 1920.

A dor retorna, na obra freudiana, em "Além do princípio de prazer".²⁵ O que está além do prazer/desprazer é a dor. A vivência de dor se dá no interior do "eu-corpo" e, diferentemente do que ocorre na vivência de satisfação: "(...) aqui não há metáfora, ou seja, criação de sentido, mas analogia, transferência direta de um registro para o outro: são utilizadas as mesmas palavras, são invocados os mesmos mecanismos. Como se, com a dor, o corpo se transformasse em psique e a psique em corpo".²⁶

26 Pontalis, 2005, p. 271.

Enquanto o que Pontalis denomina angústia (e que Birman nomeia sofrimento) é algo que pode ser comunicado, representado, descarregado, a dor é fechada em si. O sofrimento pode até surgir como anteparo a ela, metodologia de sua evacuação. Assim, a dor está nos confins, na junção entre psique e corpo, morte e vida. Ou seja, ela traz o campo do pulsional, das bordas e daquilo que só ali se pode dar. Como se a dor fosse o que pudesse dar ao sujeito a percepção de estar vivo, contraponto necessário à sedução imaginária na qual se inscreve por meio do olhar e do que lhe é dado a ver.

27 1995.

Se tomarmos em consideração o que escreve Bernard Marcadé²⁷ para o catálogo da exposição *Fémininmasculin – Le sexe de l’art*, podemos pensar que a assepsia da sedução está posta na história da arte de maneira a conectar o belo, o feminino e o que é olhado. O feminino passivamente se dá a ver pela atividade que lhe está posta fora, no olhar de que é objeto. E é esse feminino olhado que se entrega como engodo, como máscara ou como objeto-fetice: daí seu apelo de sedução. Trata-se mais daquilo que ele esconde no que revela o que seduz na obra de arte. A sedução feminina dos objetos de Nazareth Pacheco traz para a cena o escancaramento dessa assepsia sedutora, contrapondo-a a todas as excrescências e feridas que ali se presentificam – mesmo que ausentes – pela lembrança dos objetos cortantes e das feridas que provocam nos corpos, fazendo-os sangrarem. O que aproxima os trabalhos da artista daquilo que Marcadé aponta em relação, novamente, a Courbet e seu *L’origine Du monde*: "Aquilo que vemos é bem um sexo de mulher que nos olha. Não é mais, como em *Olympia*, o olhar de uma mulher que nos encara, mas o sexo de uma mulher (acéfala) que nos vê".²⁸

28 1995, p. 24.

E como, então, Nazareth Pacheco desmascara esse feminino limpo e sedutor em que se afiguram seus objetos-fetiches? Como os devolve a um real que nos conforma? A meu ver, articulando seus objetos à dor que causam no corpo.

Para ela é a passagem pelo feminino, através de seus vestidos de contas e giletes, ou de seus colares e outros objetos brilhantes, atrativos e perigosos, que é feita para falar do corpo e dele enquanto objeto-fetice, lugar de sedução e de dor. O corpo, lugar no qual incide diretamente o mandato da ausência de obra, construindo-se em palco para a subjetividade tornada doença, bem como para as intervenções sobre a mesma, é também o lugar no qual a artista encena uma rebelião contra esse estabelecimento de um corpo despossuído de si. O corpo mutilado, manipulado, interferido de suas obras críticas, também, dos lugares de controle, tratamento e embelezamento a que esse corpo é submetido pelos dispositivos de saúde e estética na nossa contemporaneidade, ensaia seu levante ao se tornar corpo ausente, objeto perdido, ainda que convocado pelos mesmos objetos que se afiguram como memórias de sua presença. O corpo ausente se presentifica por meio das obras e, através delas, convoca o corpo do outro a se aproximar sem poder tocar, num jogo de sedução perigoso, que acarreta sofrimento e dor ou, mais ainda, aprisionamento desse outro corpo na dor e no fascínio do olhar – único sentido ao qual sobra poder circular pelas obras, transitar sem se apaziguar, tornando-se cativo de um jogo de sedução.

O corpo como ausente, ao qual se substitui o objeto-fetice, não é lugar do apaziguamento do olhar na negação da castração mais do que denúncia desse mesmo lugar enquanto farsa, engodo, embuste de supor que ao objeto perdido suceda um substituto que lhe propicie um espetáculo de gozo do qual o sofrimento estaria ausente. O que Nazareth Pacheco nos noticia, com suas obras de contas, cristais, acrílico, facas, giletes, lâminas e agulhas é que a ferida, o rasgo, não se desvencilha tão facilmente do belo, guardando em cada objeto fascinante seus potenciais de dor.

Mas o que se mostra, também, com as obras da artista, é a maneira asséptica como tal sedução se dá, trazendo para o campo do belo o limpo, o lindo, o brilhante, o ofuscante e o perfeito. O limpo como necessário ao belo e, conseqüentemente, à sedução contrasta com o sujo dos fluidos e excrescências potencialmente presentes nos encontros entre os corpos, lembrando-nos de Freud²⁹ em seu comentário sobre a assunção pelo homem da postura ereta que deixa de lado odores e visões, mostrando-nos que depende dessa ausência de corporeidade, de substancialidade para que o corpo possa ser propagado como lugar da sedução. Um corpo despossuído de si e de sua corporeidade é a manobra que a sedução faz para surtir efeito. E tal corporeidade só se reencontra na dor, no sangue das mãos da artista cortadas na fatura das obras, naquilo que não se desmente nem se denega. A dor sendo, então, o contraponto necessário à sedução para devolver ao corpo sua condição de presença em ausência e, conseqüentemente, de marca.

29 1930.

Referências bibliográficas

BIRMAN, Joel. "Dor e Sofrimento num Mundo sem Mediação". In BIRMAN, J. (org.). *Cultura*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, v. 95, p. 25-29.

_____. *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. Uma realidade... dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco. In *Nazareth Pacheco*. Catálogo de exposição de Nazareth Pacheco na Galeria Valu Oria em junho de 1997, São Paulo, 1997.

FREUD, Sigmund: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, volumes I-XXIV. Rio de Janeiro: Imago editora, 1996 (tradução dirigida por Jayme Salomão). [Os volumes relacionados abaixo referem-se a esta edição]

_____. "Projeto para uma psicologia científica". In ESB, vol. III, 1895.

_____. "O estranho". In: ESB, vol.XVII, 1919.

_____. "Além do princípio de prazer". In ESB, vol. XVIII, p. 13-78, 1920.

_____. "Inibição, sintoma e angústia". In ESB, vol. XX, 1926.

_____. "Fetichismo". In ESB, vol. XXI, 1927.

_____. "O mal-estar na civilização". In ESB, vol. XXI, p.67-150, 1930.

LACAN, Jacques: *O Seminário: livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.

MARCADÉ, Bernard. *Féminimasculin – Le sexe de l'art*. Catálogo de exposição ocorrida no Centre Georges Pompidou em 1995, Paris, Gallimard – Electa, 1995.

PACHECO E SILVA, Nazareth. *Objetos Sedutores*, dissertação de mestrado, Departamento de Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

PONTALIS, Jean-Bertrand. Sobre a dor psíquica. In *Entre o sonho e a dor*. São Paulo: Idéias & Letras, 2005.

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos – figuração do Outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1991.

Alessandra Monachesi Ribeiro (UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil) é psicanalista, doutoranda em arte e psicanálise pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ, em que recebe uma bolsa da Capes, mestre em Psicologia Clínica pela PUC-SP, membro do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos de São Paulo e do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, autora de livros e artigos na área. / alemonachesi@gmail.com