

MEMÓRIAS DE NAZARETH PACHECO: DO CORPO À OBRA

Hiáscara Alves Pereira¹

Resumo

Este texto tem como objetivo investigar as motivações pessoais, estéticas e culturais que levaram Nazareth Pacheco a criar, na década de 1990, adornos e vestidos, utilizando materiais cortantes e perfurantes. Desse modo, a partir de informações obtidas em entrevistas com a artista, matérias publicadas na imprensa e outros documentos escritos, procurou-se estabelecer relações entre os objetos de arte em questão e o ambiente em que foram desenvolvidos.

Palavras-chave: Processo de criação. Arte contemporânea. Cultura.

Résumé

Ce article vise à enquêter sur les motivations personnelles, esthétiques et culturelles qui ont mené Nazareth Pacheco à créer, dans les années 1990, des ornements et des robes, utilisant des matériaux coupant et de perforation. Ainsi, à partir d'informations obtenues dans les interviewes avec l'artiste, d'articles publiés dans la presse et autres documents écrits, nous avons essayé d'établir des relations entre les objets d'art en question et l'environnement dans lequel ils ont été développés.

Mots-clés: Processus de création. Art contemporain. Culture.

A artista Nazareth Pacheco nasceu em 1961, em São Paulo, e desde menina vive na capital paulista. Começou sua trajetória artística na transição dos anos 1980-1990, acumulando no decorrer das duas últimas décadas, uma produção reconhecida pela crítica e por espaços de arte localizados no Brasil e no exterior. Por conseguinte, alguns de seus objetos se encontram em coleções particulares ou públicas, por exemplo, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e do Rio de Janeiro. Outros estão no Museu de Arte

¹ PPGA/UFES

Contemporânea de Niterói (RJ) através da coleção João Sattamini, como também no Instituto Itaú Cultural (SP).

Essa paulistana tornou-se conhecida, sobretudo, nos anos de 1990, época em que confeccionou uma série de objetos triviais de uma materialidade extremamente hostil. Dentre os mais célebres estão os vestidos de gilete (*Sem título*, 1997-1998) e uma coleção de colares (*Sem título*, 1997) elaborados a partir de ferramentas hospitalares que, normalmente, são usadas para fazer incisões na pele ou furá-la - lâminas de bisturi, agulhas de sutura e lancetas. De forma irônica, a artista ao introduzir elementos cortantes e perfurantes na estruturas desses objetos, subverteu suas funções originais de adornar e/ou cobrir o corpo.

Na arte de Pacheco, esse confronto entre os materiais e a forma resulta em obras, ao mesmo tempo, sedutoras e ameaçadoras. Uma vez que de longe, o conjunto de suas obras atrai o olhar por sua beleza formal e brilho, mas quando analisadas de perto a superfície visual cortante desses objetos causam estranheza e inquietação no observador atento, como se o prendesse num jogo de atração *versus* repulsa.

Essa particularidade presente em algumas obras de Nazareth Pacheco levou-nos, nesse estudo, a dirigir o nosso olhar ao momento inicial dessa prática e, também a formular as seguintes indagações: Qual seria o princípio direcionador dessa poética tão intrigante? E quais seriam as circunstâncias que contribuíram para que materiais tão perversos tomassem a forma de vestidos e colares?

O propósito é tentar discutir as motivações que levaram a artista a produzir essas obras. Desse modo, busca-se entender a obra não de maneira isolada, mas como parte de um todo formado ao longo do tempo. Nesse sentido, pretende-se estabelecer um diálogo entre os materiais, as obras, a fala da própria artista e o ambiente em que estava inserida. Tendo descrito tais procedimentos, pode-se começar pela análise, ainda que parcial, do processo criativo de Pacheco para se encontrar as possíveis respostas.

A maioria dos críticos que acompanharam de perto a produção da artista, concorda que seus trabalhos tiveram como ponto de partida questões

personais, visto que Nazareth Pacheco nasceu com uma doença congênita² que a fez passar por uma série de intervenções cirúrgicas e estéticas durante os primeiros dezoito anos de vida, com a finalidade de reparar problemas anatômicos e conquistar sua aparência atual.

De fato, a paulistana deixou clara essa associação entre arte e vida quando, em 1992, resolveu dar um tratamento formal a elementos derivados de sua história individual, lançando mão de registros e objetos concernentes aos procedimentos médicos aos quais fora submetida. Nazareth Pacheco colecionou durante anos, fotografias, radiografias, bulas, laudos médicos, receitas, medicamentos, seringas, mechas de cabelos, máscaras de rosto, arcada dentária, dentre outros documentos que testemunhavam um processo longo e doloroso. Esses fragmentos de sua coleção particular eram como uma espécie de diário íntimo relativo às modificações sofridas pelo seu corpo.

A artista reuniu todo esse material e, depois, separou os que faziam referência aos tratamentos cirúrgicos dos estéticos, na sequência dividiu-os em pequenos grupos. Foi um procedimento demorado, cerca de um ano, aproximadamente. A partir dessa divisão, Pacheco organizou uma série de trabalhos acondicionados em várias caixas de madeira forradas de chumbo e fechadas com vidro. Em uma das caixas, colocou duas fotografias de si mesma com poucos meses de idade antes e depois da cirurgia de lábio leporino. Em outra, mostrou seu retrato no auge da adolescência, usando um tapa-olho após sofrer um transplante de córnea, acompanhada de vários laudos clínicos. Numa terceira, depositou sua foto de costas exibindo os cabelos compridos e, do lado, compondo o espaço interior desse suporte, uma mecha do próprio cabelo cortado e amarrado.

Nessa série, os registros fotográficos funcionaram como um resgate da memória da artista. Já o chumbo, utilizado para recobrir o fundo das caixas, lembra os pesados coletes obrigatoriamente usados em exames radiológicos, nos quais esse elemento químico está presente, como se tais obras fossem uma radiografia do próprio corpo da artista.

² Essa anomalia congênita é conhecida como Síndrome da Banda Amniótica. A artista precisou passar por uma série de cirurgias: correção do lábio leporino, transplante de córneas, colocação e retirada de pinos metálicos nos pés e nas mãos para orientar o crescimento adequado dos ossos.

Nazareth Pacheco fez uso não só dos elementos mencionados, mas de diferentes outros que pudessem falar de sua memória física e psíquica. Dentre os registros que encarcerou em caixotes de madeira, havia uma chapa radiográfica dela, ainda bebê, demonstrando malformações ósseas nas mãos, juntamente, com uma análise clínica sobre sua deficiência. No fundo de outro recipiente, depositou uma seringa e um garrote³ fazendo alusão ao pânico que sentia diante da visão da agulha penetrando em sua pele durante os procedimentos médico hospitalares. Quanto aos procedimentos estéticos, várias dessas caixas de madeira continham: máscara, cera depilatória, receituários, bulas, frascos, tubos e embalagens de medicamentos que se relacionavam diretamente com os tratamentos de pele pelos quais Nazareth Pacheco precisou passar.

Essa série de trabalhos, num total de quinze caixas, recebeu o nome de *Objetos aprisionados* e foi exibida na mostra individual “O corpo como destino”, apresentada no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, no ano de 1993. O espaço da galeria foi dividido em duas partes. À direita, ficavam as obras que remetiam as cirurgias. À esquerda, as referentes aos processos de embelezamento.⁴ Ambas demonstrando os fragmentos de memória que transmitem a história de um corpo/objeto retocado diversas vezes.

Em uma entrevista⁵ que nos foi concedida, Nazareth Pacheco relata que a princípio não existia a preocupação de transformar aquela documentação numa exposição, e sim, a tentativa de lidar com coisas que ainda não havia exorcizado em relação ao seu próprio corpo. Porém, tudo aquilo acabou sendo exposto numa galeria por conta de alguns críticos - Stella Teixeira de Barros, Maria Alice Milliet, Ivo Mesquita - que visitaram o seu ateliê na época e a incentivaram a mostrar seu trabalho intimista.

Antes mesmo dessa produção autobiográfica, as primeiras peças tridimensionais criadas por Pacheco, no início de sua trajetória, em 1989, já faziam alusões a um corpo torturado. Eram peças filiformes confeccionadas em borracha preta vulcanizada repleta de pinos pontiagudos do mesmo material

³ Tudo de borracha usado nas coletas de sangue. O garrote é amarrado antes da punção, de forma a encontrar a veia mais facilmente.

⁴ MORAES, Angélica de. Registros de coragem. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p.16, 06 de Outubro de 1993.

⁵ Entrevista concedida a autora em 06 de junho de 2009.

que lhes atribuíam à semelhança de instrumentos de tortura, como os chicotes usados em jogos sadomasoquistas.

Analisando em retrospecto esses objetos, pode-se dizer que a perversidade neles implícita já anunciava o rumo que tomaria a futura produção da artista. Uma vez que, após expor os *Objetos aprisionados*, em 1993, começa a utilizar instrumentos médicos numa produção estética que se desdobraria em outros trabalhos. É o caso dos vestidos de giletes e dos colares de materiais cortantes ou perfurantes (citados no início deste texto) que foram construídos na segunda metade da década de 1990.

Após as explanações precedentes, torna-se inegável que alguns aspectos da poética de Nazareth Pacheco tiveram uma relação estreita com a sua história pessoal, no entanto é preciso ter cuidado para não reduzir sua obra à biografia, pois essa seria uma leitura demasiadamente simplista e linear. A esse respeito, a geneticista Cecília Almeida Salles alerta sobre a impossibilidade de se encontrar um ponto que possa ser determinado como a origem do projeto poético de um artista, visto que o “ambiente no qual aquele processo está inserido e que naturalmente, o nutre [...] forja algumas de suas características”.⁶

Assim, quando se busca o entendimento do processo criativo de um indivíduo deve-se considerar cada obra de arte, como parte de uma densa e complexa rede de conexões que forma um todo. Nessa grande cadeia, o artista é visto como um “ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais em que há sempre uma dimensão histórica e crítica” que precisa ser considerada.⁷

Nesse sentido, para uma melhor compreensão do projeto poético de Nazareth Pacheco, faz-se necessário uma breve recapitulação do contexto dos anos 1990, porquanto os trabalhos da artista denotam muito daquele período. Para tal tarefa, será utilizado o conceito de Crítica inferencial apresentado por Michael Baxandall no livro *Padrões de intenção: A explicação histórica dos*

⁶ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Anablume, 2004. p.37.

⁷ FERNANDES, Maria Paula Palhares. *Comunicação nos processos de criação: cadernos de artistas*. 2009. 273 f. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p.126.

quadros⁸, uma vez que permite realizar inferências sobre as causas que levam a configuração de um objeto de arte em certas circunstâncias. Assim sendo, procura-se pesquisar o ambiente da artista para se obter uma compreensão mínima de como seus objetos receberam a forma que tem.

Com efeito, uma revisão contextual demonstrou que a partir do final da década de 1980, o corpo reaparece como o mote das pesquisas artísticas em virtude de uma série de fatores que afetaram a conjuntura sócio-cultural da época, e mudaram o modo de percebê-lo esteticamente. De acordo com Kátia Canton, colaboraram para esse interesse dos artistas: a AIDS, às mutações propiciadas pelas cirurgias plásticas, o culto ao corpo, os avanços da engenharia genética, bem como outros acontecimentos que produziram numerosas inquietações e contestações no meio artístico.⁹

Na primeira metade da década de 1990, havia uma preferência entre os artistas por temáticas mórbidas e pela utilização de vestígios do corpo, como sangue, unhas, pele, ou ainda o uso de materiais hospitalares, roupas e objetos corporais. As referências à sexualidade, à temporalidade, à dor e à morte eram constantes. Para a historiadora Aracy Amaral, a disseminação mundial do vírus do HIV foi determinante para o surgimento dessa nova tendência artística que ficou conhecida entre os críticos, como:

[...] mórbida por aludir com frequência à morte. Resultado de uma juventude que, nestes tempos assombrados pela AIDS, experimenta – como nenhuma antes dela – o represamento da sexualidade pelo temor ao contágio e as lágrimas pela perda precoce de amigos e amores.¹⁰

Por essa e outras razões, proliferou naquele período o número de exposições sobre o corpo no Brasil e no exterior. No cenário nacional, a maior parte das produções resvalou em obras intimistas de caráter confessional, ligadas à memória individual do artista. Assim, o corpo aparece “como moldura, tema e campo limitado de experimentações, muitas vezes catárticas e

⁸ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

⁹ CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.50.

¹⁰ Entrevista concedida a Angélica de Moraes. MAM exhibe “arte mórbida Caderno 2. Jornal, O Estado de São Paulo. São Paulo, p.14, 27 de set. 1994.

autobiográficas”.¹¹ Essa foi a conclusão ao qual chegou Kátia Canton ao investigar as preocupações estéticas da novíssima geração de artistas brasileiros que começou a trabalhar nos anos de 1990. Segundo Canton, houve também a proeminência de temas relacionados à identidade, à violência, à dor, à efemeridade da vida, além de um cinismo que aparece nas obras como descrença nos valores vigentes.

Era esse o ambiente cultural de Nazareth Pacheco, e é provável que essa atmosfera introspectiva tenha sido um impulso para o desenvolvimento de sua poética, pois é exatamente nesse contexto que as referências ao seu próprio corpo e memória se tornam mais explícita. Infere-se que, naquele momento, a artista teria se deparado com os seguintes problemas: Como dar um tratamento formal a elementos derivados de vivências pessoais? Como tirar partido dos materiais? E a primeira solução formal que encontrou (como visto anteriormente) para resolver tais questões, foi aprisionar os registros, objetos e os demais vestígios dos procedimentos médicos, que vivenciou, em caixas de madeira forradas de chumbo.

Nesse sentido, pode-se dizer que as diretrizes de seu trabalho derivaram de fatos individuais (sua memória) e gerais (tendência estética pautada no corpo decorrente de problemáticas sócio-culturais). Mas, isso não sugere que a artista tivesse consciência dessas questões. Porquanto, de acordo com Baxandall algumas das causas que levam a configuração de uma obra de arte “podem ter estado implícitas nas instituições as quais o ator aderiu de modo inconsciente”.¹²

Artista engajada, Nazareth Pacheco participou de mostras significativas do país que reuniram diversos artistas por afinidades poéticas nos anos 1990, para citar algumas: a coletiva “Espelhos e Sombras” apresentada, no Museu de Arte Moderna - MAM - de São Paulo (1994) que agrupou uma geração de jovens artistas que traziam em comum a referência à memória e ao corpo; o “25º Panorama de Arte Brasileira” (1997), também exibido no MAM paulista, onde foram reunidas obras que, “[...] trabalhassem com o corpo ou com a sua imagem, com os resíduos de sua ação no mundo e/ou com as emanações de

¹¹ CANTON, 2000, p.14.

¹² BAXANDALL, 2006, p. 81.

sua memória afetiva, cultural e étnica”¹³; outro evento importante foi a “XXIV Bienal Internacional de São Paulo” (1998), cujo o eixo *Um e Outro* que era uma subdivisão do segmento *Um/e entre Outro/s*, concentrou trabalhos ligados ao desejo erótico, à fugacidade da vida, à dilaceração do corpo e a subjetividade do artista.

Percebe-se que embora as referidas mostras concentrassem temáticas variadas, todas tinham em comum, o corpo como elemento propulsor da obra. Esse contexto da arte contemporânea brasileira, repleto de obras intimistas, confessionais e autobiográficas, provavelmente, teria permitido que a artista passasse por todo um processo de interiorização e fosse além de seu drama particular.

O vestido de giletes e cristais exposto no “Panorama” e o conjunto de colares exibido na “Bienal” seriam o resultado de questões que teriam surgido após a exposição dos *Objetos aprisionados* em caixas de madeira. A artista procurou transpor a fronteira do individual para o coletivo e criar objetos que pudessem remeter aos inúmeros procedimentos torturantes que não só ela, mas milhares de indivíduos se submetem para atender às exigências externas.¹⁴ Porém, no caso dela as cirurgias foram necessárias para corrigir malformações congênitas. A artista não teve opção.

Essa preocupação de Nazareth Pacheco procede de uma época em que os avanços da medicina estética, da cosmetologia e das cirurgias plásticas, levam os indivíduos a uma busca frenética por formas corporais consideradas ideais, sem prever os esforços para atingi-las, que muitas vezes ultrapassam os limites corporais. Tal obsessão pela aparência, na cultura ocidental, teria sido uma das causas (outras foram a história pessoal da artista e a tendência artística do momento) que convergiram para que materiais hospitalares cortantes e perfurantes tomassem a forma de adornos e vestidos. Em depoimento a Tadeu Chiarelli, a artista confirma o princípio direcionador desses trabalhos e diz o porquê dos materiais agressivos:

Chegou um momento em minha vida em que a questão do modelo ideal de beleza passou a ter um peso grande e foi por meio desta

¹³ CHIARELLI, Tadeu. A experiência do artista como parâmetro. In CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997. p. 14.

¹⁴ CHIARELLI, Tadeu. Uma realidade dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco. In: _____. *Arte internacional brasileira*, 2 ed. São Paulo: Lemos- Editorial, 2002. p. 294.

questão que, trabalhando com esses dados, a minha experiência de vida foi “transformada” em arte [...].
[...] os materiais cortantes e de perfuração escolhidos para confecção desses objetos estavam diretamente ligados a objetos que sempre me causaram medo e pânico: agulhas, lâminas etc., os quais sempre eram utilizados nas cirurgias às quais me submeti.¹⁵

Nazareth Pacheco transformou elementos e questões que a perturbavam em arte, procurando estabelecer um diálogo consigo mesmo e com o mundo. Somente uma pessoa que traz na pele as marcas de experiências tão dolorosas, poderia como ninguém transformá-las em arte. A artista, por meio dos vestidos e colares, procura provocar o espectador, causando situações de estranhamento para levá-lo à reflexão. Os objetos de Pacheco estabelecem relações com o momento histórico e o ambiente cultural em que estão inseridos. Em sintonia com as manifestações artísticas dos anos 1990 e numa troca com a sociedade suas obras refletem diversas questões representativas da contemporaneidade: Violência, medo, dor, culto ao corpo, etc. Assim, inferindo sobre as circunstâncias que impulsionaram a artista a criar vestes e adornos, chegou-se à conclusão de que o “corpo” seria a peça chave dessa rede de ações intrincadas, pois ele aparece permeando toda sua produção e interligando o contexto social, o cultural, a tendência artística e a história pessoal da artista.

¹⁵ CHIARELLE, Tadeu. *Fascículos de Arte Contemporânea*. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm> Acesso em: 10 ago. 2010.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. Uma realidade dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco. In: _____. *Arte internacional brasileira*, 2 ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p.292-296.

_____. *A experiência do artista como parâmetro*. In _____. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997.

_____. *Fascículos de Arte Contemporânea*. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm> Acesso em: 10 fev. 2010.

FERNANDES, Maria Paula Palhares. *Comunicação nos processos de criação: cadernos de artistas*. 2009. 273 f. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p.126.

MORAES, Angélica de. MAM exhibe arte mórbida. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 de set. 1994.

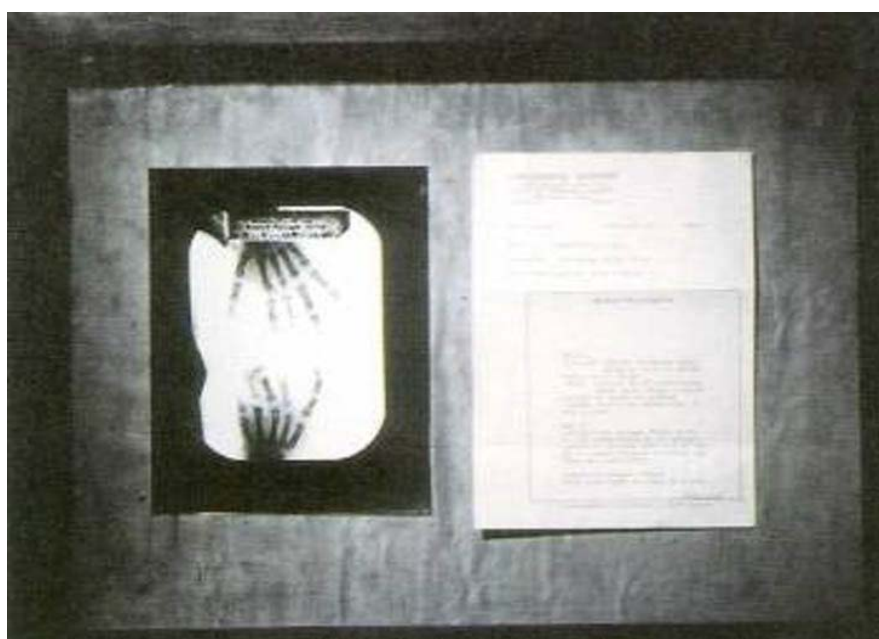
_____. Registros de coragem. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06 de Out. 1993.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Anablume, 2004.

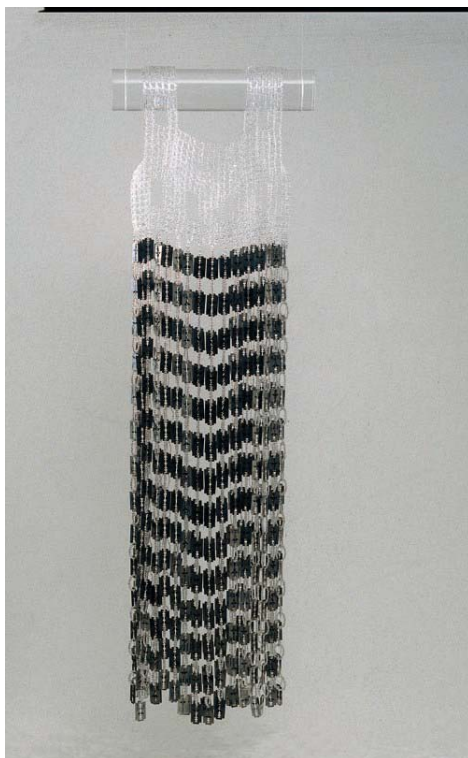
ANEXOS



Nazareth Pacheco, *Sem-título*, 1993.
Série dos Objetos aprisionados
Foto, texto e chumbo. 27 x 33,5 x 8 cm.
Fonte: Coleção da artista.



Nazareth Pacheco, *Sem-título*, 1993.
Série dos Objetos aprisionados
Radiografia, relatório e chumbo. 44 x 56 x 8 cm.
Fonte: Coleção da artista.



Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1997.
Vestido de Cristais, miçangas e lâminas de barbear. 130 x 40 x 4 cm.
Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Nazareth Pacheco, *Sem título*.
Coleção de colares exposta na XXIV Bienal Internacional de São Paulo. 1998.
Fonte: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco