

“EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA” DE LYGIA PAPE – PRODUÇÃO E CENSURA DO DESEJO, FEMINISMO E CONSUMO

"EAT ME: GLUTTONY OR LUST" BY LYGIA PAPE – PRODUCTION AND CENSORSHIP OF DESIRE, FEMINISM AND CONSUMPTION

Talita Trizoli

FEMINISMO
DESEJO
CONSUMO
ARTE BRASILEIRA
CENSURA

A partir do filme “Eat Me”, de Lygia Pape – obra referencial no que tange a arte brasileira experimental da década de 70, e censurada por acusações de atentado a moral durante a ditadura civil-militar – o presente ensaio discorre sobre as relações entre comer e desejo, transmutadas em atividade político-poética pela artista, onde às conexões com a teoria antropofágica de Oswald, a conceptualização da boca como máquina-desejante de Deleuze/Guattari, o “comer” como prática de resistência simbólica em Agamben, dividem espaço com os debates feministas no âmbito nacional, e sua reverberação na prática artística.

FEMINISM
DESIRE
CONSUME
BRAZILIAN ART
CENSORSHIP

Considering the movie "Eat Me" by Lygia Pape – a reference piece for the experimental Brazilian art of the 70s, and accused of moral assault during the civil-military dictatorship – this essay elaborates a dialogue between the conceptual relationship of eating and desire, transmuted into political and poetic activity by the artist, where the connections to the cannibalistic theory of Oswald, the conceptualization of the mouth-machine desiring in Deleuze/Guattari, and the "eating" as a practice of symbolic resistance in Agamben share space with feminist debates in the national level and its reverberations in artistic practice.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

Em “Uma Fome de Boi”, Agamben (2014) discorre sobre as significâncias ritualísticas perdidas em certas festividades contemporâneas – sejam de ordem pública, como o carnaval, a páscoa, sejam de ordem privada, como aniversários, batizados e mesmo funerais. Essa fantasmagoria festiva, onde os excessos da festa são hoje simulacros melancólicos das antigas relações sagradas com o tempo, torna-se relevante no ensaio quando o autor as compara com as concepções vitais de purificação e edificação das vivências de festas ancestrais, como o Sábado judeu, o Ramadã islâmico e a “Expulsão da Bulimia” em Queroneia (Grécia).

Grosso modo, o comer comemorativo nessas festividades opera como um gesto de celebração do divino, de suspensão do cotidiano pelo controle e privação alimentar. O alimentar-se deixa de ser o simples ato de engolir substâncias e elementos para a nutrição de sobrevivência, e transmuta-se em um prazer suspenso pelo tempo da festa.

O nome do texto faz referência à parte de uma comemoração grega, a já citada “Expulsão da Bulimia”, onde para reverenciar a fartura e inaugurar o espaço temporal das orgias culinárias, as famílias da cidade de Queroneia escolhiam um escravo doméstico e o expulsavam da residência, gritando “Fora, a Bulimia, dentro, riqueza e saúde” (AGAMBEN, 2014: 154). A bulimia ali referida descreve o ruminar infundável do boi, que automaticamente se alimenta, sem o sentido de prazer e deleite necessário à festa.

O “Comer Festivo” em Agamben vincula-se ao conceito de inoperosidade, postura essa de negação em relação aos fluxos contemporâneos de subjetivação que nos escapam - e que se contrapõe a concepção de Levi-Strauss, onde o “Comer” alinha-se aos processos de estruturação simbólica dos grupos sociais, apontando justamente para uma atitude de afirmação dos gestos de simbolização no cotidiano (LEVI-STRAUSS, 2004).

Esses dois autores, tão díspares em leituras, tempos e abordagens, convergem na conclusão de que “Comer”, não-comer, digerir, ruminar, regurgitar, vomitar, são ações plenas de potencialidade – uma potencialidade acima de tudo simbólica dos gestos. Vista pelo prisma Guattari/Deleuze, apresenta-se como território discursivo de uma máquina-desejante, de gesticulação construtiva e desconstrutiva de subjetivações.

Veja-se o caso da Antropofagia, o ritual canibal tupinambá, apropriado como metáfora dos procedimentos de formação cultural do brasileiro por Oswald de Andrade. O Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1976) – sobre a égide da frase aforística “Somente a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” – realoja o ato canibal ritualístico de posse do inimigo e absorção de suas forças vitais e espirituais, em metodologia de socialização coletiva. O comer-antropofágico de Oswald é assim uma analogia às práticas culturais de apropriação discursiva e significativa das mentalidades tupiniquins, que demandam uma relação de “tomada”, “devoramento” e “posse” de uma cultura dominante e institucionalizada, a fim de elaborar uma narrativa e imagética própria.

Comer torna-se então o ato violento de captura do outro, e seu regurgito ritualístico, ou excreção, o gesto máximo de transmutação simbólica, como um performar escatológico de relações de subjetivação.

Mas é preciso considerar o dispositivo desejante embutido no ato de comer, que é potencializado no período moderno com as análises freudianas de constituição das leis morais a partir do controle social do desejo. Em “Totem e Tabu” (FREUD, 2012), vê-se o elaborado jogo de permissão e interdição dos desejos que supostamente permitiam as sociedades se estabelecerem estruturalmente. Para tanto, segundo o pai-primor-

dial alemão, é preciso a existência do Totem, manifestação física, para a institucionalização do Tabu, manifestação conceitual – e a destruição ou ruptura do material, no âmbito físico dos significados, levaria ao pó o âmbito conceitual.

No entanto, como conclama Oswald (ANDRADE, 1976), é preciso transmutar o Tabu em Totem, reverter os jogos de significação, a fim de criar uma cultura outra, ou parafraseando Foucault, uma vida outra (FOUCAULT, 2011). E essa reversão das regras freudianas, e consequentemente de Levi-Strauss também, permitem então a instauração de um aparato outro, uma máquina-desejante de subjetividades (DELEUZE, GUATTARI, 2010: 16), ativada aqui pelo devorativo e regurgitante, e opositora de um comer meramente ruminante/alienante.

Em certos trabalhos de Lygia Pape (*1924, +2004), artista brasileira pertencente a tríade estrutural do Neoconcretismo, com Hélio Oiticica e Lygia Clark, e em contato direto com Mário Pedrosa, é possível verificar essa relação da boca como máquina-desejante de subjetividades, e o “comer” como operativo antropofágico dos desejos (vide “Poemas Visuais, Língua Apunhalada”, e “Roda dos Prazeres”, ambos de 1968). Nessa particular abordagem na produção papeana, interessa aqui o projeto “*Eat Me*”, justamente por sua crítica direta a produção capitalista do feminino como objeto e veículo do desejo masculino.

No ano de 1975, com a ajuda do cineasta Dileny Campos, e os amigos artistas Artur Barrio e Claudio Sampaio, a artista friburguense Lygia Pape realizou um filme experimental de 10 minutos no formato de 35mm, depois de uma primeira tentativa em 16mm, intitulado “*Eat Me*”. A película é de fato parte de uma série homônima desenvolvida pela artista ao longo dos anos, com diversos desdobramentos em formatos variados, como duas exposições com instalações, respectivamente em São Paulo e



Figura 1. Lygia Pape (1927-2004) Stills de *Eat Me*, 1975. Filme 16 e 35mm transferido para o digital. © Projeto Lygia Pape

Rio de Janeiro, objetos, gravuras e serigrafias, e uma pesquisa teórica de 1978, intitulada “A Mulher na Iconografia de Massa”.

No caso do filme, vê-se na película uma sucessão de bocas em movimentação lenta, que ora são de Barrio e Sampaio, ora da própria Pape. Essas bocas estão com enquadramento em close, ocupando assim toda a dimensão do limite fílmico da projeção, e adquirindo assim uma monumentalidade obscena de poros, carnes, dentes, pelos e salivas, que é potencializada pelo popular e mundano batom vermelho que cobre os lábios dos participantes.

As bocas masculinas, com seus pelos faciais salientes que beiram certa obscenidade familiar devido ao enquadramento, e a erupção de ocasionais dentes brancos, indicando aí uma ameaça de violência antropofágica, movem-se repetidamente, num movimento contínuo hipnótico, em fluxos de sucção e excreção, numa ambivalência anatômico-pornográfica entre o comer e o coito – atividades essas onde os movimentos dos corpos eclipsam interdições culturais, quando submetidos às suas pulsões de desejo.

As bocas masculinas, performatizando bocas femininas, expelem e sugam então ora uma pedra plástica vermelha ou uma azul (um simulacro de desejo como pedras preciosas) ora expelem e sugam gosmas salivares, enquanto a boca feminina, suga, lambe e chupa fragmentos de uma carnal, mas amorfa, salsicha com molho (simulacro peniano).

No início da película de cores esmaecidas, as bocas masculinas movem-se lentamente, ao ritmo de gemidos femininos como trilha sonora, deixando transparecer a pedra vermelha que ali emerge das profundezas digestivas, para depois sugá-la, jogá-la entre a língua e as carnes da boca. No momento que os gemidos femininos indicam um clímax, um orgasmo gritante, a pedra vermelha transmuta-se em uma azul,



Figura 2. Lygia Pape (1927-2004) Stills de Eat Me, 1975. Filme 16 e 35mm transferido para o digital. © Projeto Lygia Pape

1. Uma confluência de fatores contribuiu para a eclosão do feminismo brasileiro na década de 1970. Em 1975, a ONU declara o Ano Internacional da Mulher, pelo impacto que já se fazia sentir do feminismo europeu e norte-americano, favorecendo a discussão da condição feminina no cenário internacional. Essas circunstâncias se somavam às mudanças efetivas na situação da mulher no Brasil a partir dos anos 1960, propiciadas pela modernização por que vinha passando o país (comentadas adiante), pondo em questão a tradicional hierarquia de gênero. Ao mesmo tempo, esse processo desenrolou-se no amargo contexto das ditaduras latino-americanas, que calavam vozes discordantes. O feminismo militante no Brasil, que começou a aparecer nas ruas, dando visibilidade à questão da mulher, surge, naquele momento, sobretudo, como consequência da resistência das mulheres à ditadura, depois da derrota das que acreditaram na luta armada e com o sentido de elaborar política e pessoalmente essa derrota. SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In: Rev. Estud. Fem. vol.12 no.2 Florianópolis Mai/Ago. 2004, p. 02

indicando assim um trânsito do desejo latente e ameaçador, representado pelo vermelho, para uma estabilidade, uma calma dos sentidos, uma satisfação das pulsões, presentificado pela cor azul.

A imagem do filme muda então para a boca feminina devoradora de masculinidade, com a salsicha maleável e rosa, coberta por molho, e que invade os lábios, abstrai-se em meio a abjeção da cena. Ela, a boca, máquina-desejante de satisfação e subjetividade, eroticamente também vermelha, obscena em ritmo de sucção e excreção, exhibe-se como cena incomoda para além do desejo ali ativado/produzido, por não se localizar nem no vocabulário visual usual da pornografia, nem como imagem anatômica dos movimentos corporais.

Mas sua presença é curta na narrativa visual de Pape. Logo em seguida, a boca feminina é substituída pela masculina, e em seguida novamente pela feminina, em um ritmo acelerado de progressão matemática, indicando aí uma aceleração do fluxo-sanguíneo típica da excitação erótica. Enquanto as imagens se sobrepõem rapidamente uma à outra, interpõem-se o som em português “A Gula ou a Luxúria?” – mas também em inglês, francês, alemão e espanhol.

A satisfação do Gozo, prometida ao longo da projeção, não se sucede. Temos um coito interrompido com orgasmo perdido. Após a aceleração e justaposição das imagens labiais, o filme é interceptado por um anúncio de conchas de cozinha, as “Conchas Cook” – e é pertinente relacionar aqui, mais uma vez, a conexão constante da artista entre fome e luxúria, comer e transar, considerando que o instrumento de interrupção da narrativa visual da sugerida cópula é objeto de atividade culinária, ou seja, mais um dispositivo de obtenção e construção de outra forma de prazer.

A analogia aqui criada pela artista, e que permeia todo o projeto “Eat Me”, são justamente: a elaboração visual-poética da construção capitalista do desejo, ou como afirma Ivana Bentes, “os dois pecados capitais, da boca e do desejo insaciável, o deixar-se dominar pelas paixões relacionam erotismo e consumismo” (BENTES, 2012); a objetificação do feminino; e as relações duais entre sexo e comida, num país onde a antropofagia paíra como espectro latente. A artista afirma, no catálogo de 1976 da exposição na Galeria Arte Global, que “Os elementos consignados para este projeto se referem à mulher-objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais” (PAPE, 1976: 08).

Essa crítica de Pape para com os processos de sujeição do feminino aos padrões masculinos de desejo, que a aloca no âmbito de objeto e veículo de volúpia, pode ser vinculada a uma série de eventos e discursos em voga na sociedade brasileira da época. O ano de 1975, período de criação da obra, é icônico nessa temática de gênero, por se tratar do ano eleito pela ONU como “Ano da mulher”.

Ao longo do ano, publicações de livros, artigos jornalísticos, revistas femininas e de variedades circularam apresentando assertivas e debates sobre a questão da mulher, a fim não apenas de evidenciar a data festiva, mas principalmente tentando destacar o movimento feminista local, preterido pelas lutas de efetivação democrática dentro do regime ditatorial¹.

Publicações como “A Mística Feminina” de Friedan em 1971 e suas andanças em território nacional, acompanhada pela editora, escritora e feminista Rose Marie Muraro, para promover o livro-bomba do sonho americano e debater com a imprensa local, a publicação da jornalista Heloneida Studart do pequeno livro-panfleto “Mulher-

2. Mas a exposição não tinha um discurso ideológico assim direto no sentido de ser uma transação feminista, porque eu tenho sérias dúvidas sobre essas posições. PAPE, Lygia. *Objetos de Sedução: EAT ME*. In: Lygia Pape. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, pp. 47.

3. Vide SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, 13(30): 591-611, setembro-dezembro/2005.

4. O que vi, ou, melhor, a experiência que tive me causou um verdadeiro choque. O misto de estranheza e encantamento que senti se deveu não apenas aos objetos que encontrei, inimagináveis para mim àquela época no mundo da arte, que também eram estranhos ao meu cotidiano... Com a designação “objetos de sedução” carimbada em preto, esses sacos continham: batons de tom vermelho bem vivo (cujos suportes de cor preta tinham o dizer “Promessa” gravado em letras douradas), pelos pubianos, rubras maçãs, dentaduras com gengivas rosadas e dentes brilhantes, miniaturas de róseos bustos femininos com estrelas e a palavra “Darling” em dourado. Ainda no interior da tenda, um neon vermelho, suspenso, propagava a inscrição EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA? – título da instalação de Lygia Pape, a autora da exposição. CONDURU, Roberto. *A Dimensão Estética na Formação e Atuação Docente Contra a Domesticação*: Lygia Pape, Educação e Arte. Disponível em: http://30reuniao.anped.org.br/sessoes_especiais/sessao%20especial%20-%20roberto%20conduru%20-%20int.pdf Acessado em 08 de abril de 2015

-objeto de cama, mesa e banho” de 1974 – inclusive utilizado como item de sedução/combate por Pape no “Objetos de Desejo” – mas também “A Libertação da Mulher”, em 1972, da própria Muraro, e os inúmeros artigos de Carmen da Silva na revista feminina “Claúdia”, resultaram em certa circulação dos ideais feministas, que eram no momento difusos, e tratados de forma pejorativa e marginalizada.

A designação “feminista”, na época era utilizada como forma de insulto para as mulheres, uma maneira de desqualificar seus discursos e posturas políticas, muitas vezes desacreditando suas condições performativas de gênero.

Dessa maneira, tanto a elaboração do projeto “Eat Me” de Lygia Pape, quanto as declarações de esquivo da artista quanto a uma conexão de seu trabalho com o problema da mulher², são justificáveis por esse cenário contraditório e fomentativo das lutas representativas da segunda onda feminista. As críticas a constituição do feminino como objeto de deleite e consumo do masculino eram pauta de discussão entre os consumidores de revistas, jornais e mesmo programas televisivos e radiofônicos.

Mas apesar de circulação do tema feminista, a recepção de tais questões não fora necessariamente empáticas à causa. A resistência de diálogo e implementação das demandas do programa emancipatório feministas foram objeto de repúdio, escárnio e injúrias, seja no âmbito do fórum público, com jornalistas, políticos e artistas emitindo pareceres misóginos, machistas e conservadores, seja no fórum íntimo, com comentários sexistas e infantilizadores.³

Como sintoma desse desprezo para com as temáticas feministas, e exemplificação do caráter conservador que pairava no imaginário coletivo, novamente o trabalho “Eat Me” de Pape se mostra pertinente.

Apesar do filme ser datado de 1975, é de 1976 que surge a polêmica do projeto, principalmente na mostra da Galeria Arte Global em São Paulo, já que a do Rio de Janeiro se mostrara mais “blindada” à censura e críticas moralistas – mas ambas as exposições geraram reações de repúdio à erotização abjeta das bocas, e fascínio libidinoso dos visitantes.⁴

Começamos pela mostra carioca. No Rio de Janeiro, a exposição intitulada “Eat ME: A Gula ou a Luxúria”, teve lugar na Sala Experimental do MAM-RJ, e sua montagem



Figura 3. Lygia Pape (1927-2004). *Objetos de Sedução – Cílios*, 1976. © Projeto Lygia Pape



Figura 4. Lygia Pape (1927-2004). Objetos de Sedução – Dentadura, 1976. © Projeto Lygia Pape

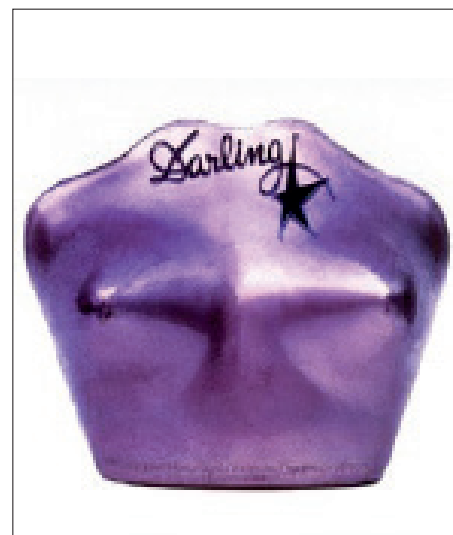


Figura 5. Lygia Pape (1927-2004). Objetos de Sedução – Busto, 1976. © Projeto Lygia Pape



Figura 6. Objetos de Sedução – Cabelos negros com maçãs, 1976. © Projeto Lygia Pape

consistiu em barracões com plástico preto, de caráter improvisado como estandes de camelô, e apresentavam o título da mostra em neon vermelho, criando assim um ambiente entre os clichês de motel e dos bordéis de prostituição. O espaço era escuro e pequeno, e essas barracas negras, mas também brilhantes, aqueciam, assustavam e atraíam o público para seus objetos de “venda”: vários saquinhos de papel branco com os “objetos de sedução”, que seriam materiais de consumo de massa ligados ao embelezamento feminino, ou mesmo que remetessem a certo padrão de beleza idealizado, sexualizado e popular. Vidros de esmalte, perfumes baratos, batons, cílios postigos, dentaduras, bustos femininos, fotos de divas seminuas, fragmentos de cabelos de peruca e naturais, dividiam espaço com pequenos panfletos com textos femininas,



Figura 7. Lygia Pape (1927-2004). Eat Me – A Gula ou a Luxúria, 1976. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. © Projeto Lygia Pape

evidenciando assim as contradições latentes do feminino, justamente nessa época de lutas representativas e incômodos identitários.

Em seu mestrado, a pesquisadora Vanessa Rosa comenta:

As instalações, mais diretamente que o filme “Eat Me”, lidavam com questões especificadamente feministas na linguagem que emergia como “feminista”. Encontravam-se tentativas de localizar a mulher política, estética, histórica e psicanaliticamente. A busca pela representação da mulher e do corpo feminino iniciara-se a partir da constatação de que a mulher fora praticamente excluída da “high art” ao longo dos séculos (ROSA, 2014: 223)

5. Com estrutura arquitetônica do “cubo branco”, a Galeria Arte Global, criada em 1973, estava localizada na Alameda Santos, e era de propriedade das empresas Globo, grande conglomerado midiático, e responsável por grande parcela da programação televisiva da época. A direção executiva era de Raquel Arnaud, hoje galerista referencial na arte brasileira, mas com concepção temática do colecionar e marchand Franco Terranova, também proprietário da carioca Petit Galerie, e gestor da unidade Global no Rio de Janeiro

Já se discutiu profunda, mas não esgotadamente sobre tal exclusão, de Nochlin (NOCHLIN, 1971) a Pollock (POLLOCK, 1988), via os processos revisionistas da história da arte – apesar das resistências teóricas e sociais no que concerne o sanar dessas invisibilidades discursivas. No caso de Pape, os dispositivos de exclusão operaram por níveis específicos, ligados a questão de gênero: o desejo reprimido em uma sociedade conservadora e de governo militarizado.

Na exposição paulista sucedida na Galeria Arte Global⁵ – inclusive anterior à carioca e com mesmo título – a reação pudorosa em relação a temática abordada ganhou ares potencialmente políticos. Nesse espaço, Pape também montou barraquinhas de venda popular, mas dessa vez com material transparente, procurando assim um efeito mais ‘neutro’ em relação a arquitetura da galeria. A artista também fez uso de luzes vermelhas e azuis lançadas nas estruturas metálicas, para melhor delimitar os espaços de “venda” dos objetos sedutores e pontuar as divisórias de gênero e desejo.

Nessa mostra, haviam também os saquinhos brancos de papel com a inscrição título da exposição, e itens de cosmética feminina, além de amendoins, panfletagem



Figura 8. Lygia Pape (1927-2004). *Objetos de Sedução*, 1976. © Projeto Lygia Pape

feministas, fotos eróticas, calendários, espelhos, loções afrodisíacas – e tudo vendido ao preço de 1,00 Cr\$ (1,00 cruzeiro).

Além da subversão mercadológica da mostra, Pape também ironizava o caráter aurático da obra de arte, muitas vezes potencializada pela assinatura do artista, já que “batizava”, “consagrava”, “carimbava” os saquinhos com beijos seus em batom vermelho. Novamente, a boca surge como máquina-desejante ao produzir a obra-desejo no ato do beijo, da carícia tanto afetiva quanto sexual. Em conversa com Hélio Oiticica, a artista comenta:

H. Oiticica – ...Vendem-se coisas por um valor que elas não têm, como os pintores primitivos, por exemplo. Você, por exemplo, vendeu os saquinhos “objetos de sedução” em sua exposição?

L. Pape – Sim eu vendi, mas a Cr\$ 1,00 cada, eu pretendia contestar o próprio mercado, desmistificá-lo. Em São Paulo, a Galeria de Arte Global fechou imediatamente a minha exposição. No Rio (MAM), a exposição funcionou normalmente, mas era interessante ver o novo tipo de consumidor de arte, como o varredor de rua, por exemplo, comprando uma “obra de arte”. De repente o espaço da galeria (ou o museu) passou a ter um novo significado para ele.

H. Oiticica – Neste caso a galeria funciona de uma maneira nova. E por que não?

L. Pape – Infelizmente a exposição foi fechada em São Paulo, pela própria direção da galeria (OITICICA, 2007: 19).

No entanto, não fora necessariamente seu caráter de crítica mercadológica e desejante que causara incomodo e furor nos expectadores, mas fora a metodologia de divulgação da mostra que desencadeara o cancelamento da exposição e sua suspensão

indeterminada. Como forma de divulgar suas atividades expositivas-artísticas a galeria possuía direito de uso do espaço comercial na TV Globo durante horário nobre, a fim de divulgar suas mostras e evidenciar o caráter de mecenas do conglomerado midiático. E a peça escolhida por Pape como chamariz de sua exposição foi nada mais, nada menos, que o filme “Eat Me”. Annateresa Fabris comenta:

Convidada a expor, no fim do ano passado, no MAM do Rio de Janeiro, teve problemas de censura com um filme: - sua exposição na Galeria Arte Global de São Paulo acabou sendo fechada sob pretexto de que um dos Objetos de sedução continha fotos pornográficas... Por outro lado, a chamada televisiva (que a Galeria veicula através da TV Globo) – uma boca com uma pedra preciosa dentro – foi tirada do ar no dia da inauguração da exposição (FABRIS, 1976).

Um dos motivos para tal ação foram as maciças reclamações dos telespectadores em relação a chamada televisiva da exposição com o filme “Eat Me”. Cartas e telefonemas chegaram a emissoras, com solicitações de retirada do comercial, reclamações da perda de moralidade do canal televisivo, queixas sobre o alto teor erótico da peça mostrada justamente em um canal aberto visto por “famílias tradicionais e decentes”.

Junte-se a isso a visibilidade da artista nas investigações do Regime Militar por parte de censores e denunciadores anônimos, devido tanto à sua postura anárquica de vida, seu forte vínculo com Mário Pedrosa, fundador do Partido dos Trabalhadores, Hélio Oiticica, filho de família anarquista importante na história dos movimentos sociais e políticos no Brasil, quanto com suas ações estratégicas de auxílio logístico para com combatentes de resistência. Pape inclusive, no ano de 1973, passou dois meses presa no DOI-CODI do Maracanã, Rio de Janeiro. A narrativa dada à crítica e curadora Denise Mattar em 2003 evidencia o tom delirante, realístico e culpabilizante da situação, típico da confusão mental de pessoas submetidas as torturas físicas e psicológicas do Regime Militar.

Fiquei um mês e tanto trancada lá dentro, sem comer, só tomando um líquido azul, que eu não sei nem o que era. Não comi, não comia nada. Eles não davam. Depois, fui transferida para a Vila Militar. Aí, eu entrei no processo; fui julgada e absolvida por quatro a três, quase que eu fico... (MATTAR, 2003: 82)

A exposição de Pape em São Paulo e Rio de Janeiro confrontou-se não apenas com as questões econômicas de circulação da obra de arte, como a artista pontuou em entrevistas e narrativas, mas principalmente viu-se de frente com as contradições e ambivalências das relações de gênero, de produção e propagação do desejo. Judith Butler, discorrendo sobre Foucault, afirma, em tradução livre:

A crítica de Foucault sobre o discurso do desejo, na figura do "objecto de desejo", faz bem ao nos lembrar que o desejo é um nome que não representa apenas uma experiência, mas determina a experiência em si, aquela que o sujeito do desejo pode muito bem ser uma ficção útil para uma variedade de estratégias de regulação, e que a "verdade" do desejo pode muito bem estar em uma história de corpos ainda não escrita (BUTLER, 1999: 385)

No caso de “Eat Me”, a verdade desvelada pelos jogos de significância erótica e transmutação da boca como máquina-desejante, aponta que o imaginário coletivo brasileiro da época – e talvez ainda hoje – estava mais do nunca sob a égide de uma “Fome de Boi” exponencialmente ruminante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. Uma fome boi. Considerações sobre o sábado, a festa e a inoperosidade. In: Nudez. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- BENTES, Ivana. Caos-Construção. O Formal e o Sensorial no Cinema de Lygia Pape. In: Anais do XX Compos, Porto Alegre, UFRGS, 2011, p. 08 Disponível em: www6.ufrgs.fabico/compos2011/ Acessado em 20 de março de 2012.
- BUTLER, Judith. Subjects of desire. EUA: Columbia University, 1999.
- _____. Problemas de Gênero. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.
- CARNEIRO, Lúcia e PRADILHA, Ileana. Lygia Pape. Rio de Janeiro: Lacerda Editores e Centro Cultural Hélio Oiticica. 1998.
- CONDURU, Roberto. A Dimensão Estética na Formação e Atuação Docente Contra a Domesticação: Lygia Pape, Educação e Arte. Disponível em: http://30reuniao.anped.org.br/sesoes_especiais/sessao%20especial%20-%20roberto%20conduru%20-%20int.pdf Acessado em 08 de abril de 2015.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. O Antiêdipo. Tradução de Luiz B.L.Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DEEPWELL, Katy. (Org.) Nueva Crítica feminista de arte. Estratégias críticas. Traducción de María Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles Duarte. Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América. Revista Estudos Feministas, v.14, n.1, Florianópolis Jan./Abr. 2006.
- FABRIS, Annateresa. A História da Maçã. In: Corriere Italo-Brasiliano, San Paolo, ano II, n. 41, 8 ottobre 1976
- FAVARETTO, Celso. Tropicália Alegoria Alegria. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000.
- FOUCAULT, Michel. A coragem da verdade. Curso do Collège de France (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. Volume 11. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O cru e o cozido. Mitológicas 1. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Cosac&Naify, 2004
- MACHADO, Vanessa Rosa. “Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?” - mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970”. Tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo na cidade de São Carlos, em 2014, pp. 223. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10112014-144001/fr.php> Acessado em: 01 de fevereiro de 2015.
- MATTAR, Denise. Lygia Pape. Intrinsecamente anarquista. Rio de Janeiro: Relume Du-

- mará, 2003.
- MORAES, Maria Lygia Quartim de. Vinte anos de Feminismo. Tese de livre-docência apresentada ao departamento de Sociologia do IFCH-UNICAMP em 1996.
- MURARO, Rose Marie. A Mulher na Construção do Mundo Futuro. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.
- NOCHLIN, Linda. Women, Art, and Power and Other Essays. EUA: Westview Press, 1988.
- _____. Women, Art, and Power and Other Essays. EUA: Westview Press, 1988.
- PAPE, Lygia. Lygia Pape. Catálogo Arte Global. N. 6. São Paulo, 1976.
- _____. OITICICA. Hélio. Fala, hélio. In: ARS (São Paulo) vol.5 no.10 São Paulo, 2007.
- Entrevista publicada na Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, ano 72, n. 5, p.363-370, 1978.
- _____. Objetos de Sedução: EAT ME. In: Lygia Pape. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- PINTO, Célia Regina Jardim. Uma história do Feminismo no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.
- POLLOCK, Griselda. Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art. UK: Routledge, 2003.
- SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In: Rev. Estud. Fem. vol.12 no.2 Florianópolis Mai/Ago. 2004.
- SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: EDUSP, Iluminuras, FAPESP, 1995.
- SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. In: Revista Estudos Feministas. Florianópolis, 13(3): 591-611, setembro-dezembro/2005.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. Breve História do Feminismo no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- TRIGUEROS, Teresa Alario. Arte y feminismo. Madri: NEREA, 2009.
- STUDART, Heloneida. Mulher. Objeto de Cama e Mesa. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

TALITA TRIZOLI

Pós-doutoranda no IEB-USP com financiamento FAPESP processo 19/07349-5. Doutora pela FE-USP com a tese "Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70". Mestre pelo PGEHA-USP com a dissertação "Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira". É curadora de projetos feministas, e atuou como professora colaboradora no IEB-USP.