

TIRADENTES NO AÇOUGUE BRASIL: APROPRIAÇÕES DE ARLINDO DAIBERT

*Maraliz de Castro Vieira Christo*¹

De Picasso a Francis Bacon, os artistas do século XX tiveram ampla liberdade de se apropriar das imagens criadas por outros artistas, a exemplo da *Gioconda*, emblema máximo do Renascimento, que passou por profundas e tortuosas transformações², dentre as quais o bigode acrescido por Duchamp, talvez seja a intervenção mais simbólica.

Tiradentes Esquartejado (1893), de Pedro Américo, foi igualmente apropriado por outros artistas, como Arlindo Daibert, Sandro Donatello Teixeira, Wesley Duke Lee e Adriana Varejão.

Neste artigo nos deteremos sobre a apropriação de Arlindo Daibert (1952-1993), na série de desenhos *Açougue Brasil*, em plena ditadura militar.

Ao analisarmos sua obra, nos lembramos do historiador francês Daniel Arasse.

Em seu livro *On n'y voit rien*, Arasse escreveu seis pequenas narrativas ficcionais, sobre as dificuldades em percebemos o que um quadro nos mostra. Buscando a compreensão da tela de Ticiano, *Venere di Urbino* (1538)³, o autor a aproxima do quadro *Olympia*⁴, que Manet produziu no século XIX. Na fala de seus personagens, Arasse esclarece:

Se a arte teve sua história e continua a tê-la, foi graças ao trabalho dos artistas e, entre outros fatores, ao seu olhar sobre as obras do passado, à maneira pela qual eles se apropriaram delas. Se não tentarmos compreender esse olhar, encontrar em certo quadro antigo aquilo que, possivelmente, atraiu o olhar de certo artista posterior, renunciaremos a toda uma parte da história da arte, à sua parte mais artística. [...] ele faz parte do que você chama de 'destino crítico' do quadro, embora seja um pintor, e não um escritor, que o tenha analisado.

[...]

*Mas, depois do que foi dito sobre A Vênus de Urbino, podemos compreender o que Manet viu no quadro e, com isso, compreender melhor o trabalho de Ticiano.*⁵

¹ Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisadora do CNPq e da FAPEMIG, membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Professora Associada do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Sua tese de doutorado recebeu o Grande Prêmio Tese CAPES em 2006.

² Ver: CUZIN, Jean-Pierre. "Autor de la Joconde". *Copier Créer, de Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, 1993, p. 412-432.

³ Galerie Degli Uffizi, Florença.

⁴ Musée D'Orsay, Paris.

⁵ ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien: descriptions*. Paris: Éditions Denoël, 2000, p. 136-137, p. 164. O texto original: "Si l'art a eu une histoire et s'il continue à en avoir une, c'est bien grâce au travail

Como Arasse, queremos perceber o que o Arlindo Daibert viu no quadro de Pedro Américo para melhor compreender a ambos.

Pedro Américo, *Tiradentes Esquartejado* (1893)

Na história da arte brasileira do final do século XIX, um quadro causa profunda estranheza por apresentar um herói aos pedaços. A tela nos mostra, em grande formato, o corpo de José Joaquim da Silva Xavier, conhecido como Tiradentes – militar enforcado e desmembrado em 1792, acusado de liderar uma conspiração contra a metrópole portuguesa. Um século após sua execução, essa personagem se transformou no principal herói da República brasileira, proclamada em 1889, e, paradoxalmente, representado de maneira pouco digna, no entender de parcela da crítica da época, por Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) – antigo pintor oficial do Império brasileiro, formado pela *École des Beaux-Arts* de Paris, responsável por importantes encomendas sobre a história nacional.

O quadro de Pedro Américo intitulado *Tiradentes esquartejado* (1893) possui uma trajetória muito diferente dos demais quadros históricos do artista. Embora pintado em Florença, lá não foi exposto, como também não participou de nenhuma exposição internacional. No Brasil, não integrou a Exposição Geral de Belas Artes. Apresentado ao público em julho de 1893, primeiramente nas dependências do jornal *Cidade do Rio* e, em seguida, na galeria “Glace Elégante”, o quadro não foi adquirido pelo Estado como seus quadros históricos anteriores. Vendido ao município mineiro de Juiz de Fora, permaneceu oculto aos olhos do público por longo tempo. De 1893 a 1922 pertenceu à Câmara Municipal, quando foi doado ao recém-criado Museu Mariano Procópio. Até 1998, o quadro nunca se ausentou do museu.

Recusado por parte da crítica carioca, em 1893, por não representar convenientemente o herói, o quadro não circulou como imagem e foi esquecido.

A tela *Tiradentes Esquartejado* infringia regras então já muito consolidadas: a integridade do corpo humano, a integridade do herói e a integridade da história. O corpo, reduzido a partes isoladas, convertido a coisa inanimada, a carne, perde sua humanidade. A exposição das atrocidades sofridas pelos heróis os transformaria em simples vítimas, demonstrando mais a barbárie do agressor e menos suas próprias qualidades; os heróis mortos deveriam ser celebrados em representações que preservassem sua imagem como espelho de grandeza. O sentido pedagógico de um quadro reside não na ênfase da morte em si, mas na reação altruísta e firme do herói diante dela. Ao optar pela representação do corpo abandonado aos pedaços sobre o cadafalso, Pedro Américo não só acentua o poder da metrópole portuguesa sobre sua colônia na América, como revela a própria fragilidade de Tiradentes e da conspiração, que foi acusado de liderar. Como entender a escolha do pintor no

des artistes et, entre autres, à leur regard sur les oeuvres du passé, à la façon dont ils se les sont appropriées. Si vous n'essayez pas de comprendre ce regard, de retrouver dans tel tableau ancien ce qui a pu retenir le regard de tel artiste postérieur, vous renoncez à toute une part de l'histoire de l'art, à sa part la plus artistique. [...] il fait partie de ce que vous appelez la 'fortune critique' du tableau, même si c'est un peintre, pas un écrivain, qui l'a analysé./ [...] Mais, après ce qu'on vient de dire sur La Vénus d'Urbain, il permet de comprendre ce que Manet a pu voir dans le tableau et, du coup, de mieux comprendre le travail de Titien”.

momento em que o panteão republicano brasileiro está sendo edificado?

Pedro Américo julgava a Conjuração Mineira um movimento débil internamente, condenado à derrota antes mesmo de sua repressão. Planejou, por iniciativa própria, ao final de 1892, ainda em Florença, uma série sobre o fato. Fez cinco esboços, concluindo em primeiro lugar o *Tiradentes esquartejado*, que deveria ser o último da série. Esta iniciaria-se com a “cena idílica de Gonzaga a bordar a fio de ouro o vestido nupcial de sua Marília até a mais importante das reuniões dos conjurados, a cena da constatação de óbito, passada diante do cadáver de Cláudio Manuel da Costa, e a prisão de Tiradentes em uma casa da antiga Rua dos Latoeiros”⁶. A enunciação dos momentos da narrativa nos evoca a estrutura de uma tragédia: felicidade, erro e catástrofe, numa relação de causa e efeito. Gonzaga, feliz na expectativa do casamento, Tiradentes errando ao confiar nos conjurados e a catástrofe das prisões e execução de Tiradentes.

Pedro Américo planejava iniciar a série com Tomás Antônio Gonzaga. Advogado, Gonzaga era tido como o mentor intelectual do movimento, responsável pela redação das leis da futura república, personagem destinado a assumir o poder, se a conjuração se efetivasse. Entretanto, o artista pensou retratar Gonzaga bordando o vestido de sua noiva, conforme sonho descrito em seu livro de poemas *Marília de Dirceu*. Preso dias antes do casamento, o poeta se dizia alheio à conjura. Acusado de ter ouvido em sua residência conversas de amigos sobre a sedição, respondeu, em depoimento, delas não ter participado, ainda que presente na mesma sala, “por estar entretido a *bordar um vestido* para o seu casamento, do qual entretenimento nunca se levantava senão para a mesa, o que não parece compatível com as idéias e paixões de uma sedição”⁷. Pedro Américo, ao representar Gonzaga como inocente condenado, por um lado incorporava a imagem predominante do poeta, na época⁸; por outro, já deixava claro o sentido de sua narrativa: se aquele que era tido como o mais capaz de liderar o movimento passava o tempo bordando, ignorando tramas à sua volta, cego pelo amor, como acreditar na Conjuração Mineira?

No segundo momento, Pedro Américo apresenta “a mais importante das

⁶ MELLO, Pedro Américo de Figueiredo e. “O Tiradentes supliciado”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1893, p. 01.

⁷ *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados; Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982, v. 5, p. 221 (grifos nossos).

⁸ Ver: DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968; SILVA, João Manuel Pereira da. *Parnaso Brasileiro ou seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1843, vol. 1. GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Nova ed. mais correta e aumentada de uma introdução histórica e biográfica pelo Dr. J. M. P. da Silva. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1845; SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes*. Romance. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1848-1851; VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. “Biographia dos brasileiros distintos por letras, armas, virtudes (Tomaz Antonio Gonzaga)”. *Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, 2º trimestre de 1849; VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 1857; BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: C.F.C., 1970; PERIÉ, Eduardo. *A litteratura brasileira nos tempos coloniais: do século XVI ao começo do XIX: esboço-histórico seguido de uma bibliographia e trechos dos poetas e prosadores d’aquelle periodo...* Buenos Ayres: E. Perie, 1885; ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Litteratura brasileira: Dirceu*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1890.

reuniões dos conjurados”. O estudo a óleo encontra-se ainda em poder de seus familiares, em Florença, Itália. O artista adotou um modelo compositivo que destaca Tiradentes como líder militar; entretanto, introduz um elemento corrosivo à cena: representa o traidor Silvério dos Reis entre os conjurados e os mostra reticentes. Ao tornar presente o ato da conjura, recusa-se Pedro Américo a fixar a alegria do encontro ou a adesão a uma causa. Não há a exaltação do momento fundante de um novo dever, do patriotismo ou da virtude cívica, como nos quadros de juramento do pintor francês Jacques Louis David (1748-1825).



Fig. 1 – Pedro Américo de Figueiredo e Mello, *A mais importante das reuniões dos conjurados* [estudo], 1892-1893; óleo sobre tela; 40 × 58 cm; Coleção Gianpaolo Figueiredo Montesi, Florença, Itália.

No terceiro momento, o episódio polêmico da morte de Cláudio Manuel da Costa reafirma a fragilidade interna da conjuração. Assassinado ou suicida, Cláudio morrerá por falta de equilíbrio emocional. Pressionado, confessou, contrariando o pacto de silêncio firmado pelos conjurados, antes de serem presos. Traiu os amigos da forma mais triste.

O penúltimo momento, a prisão de Tiradentes, afigura-se-nos preâmbulo ao desfecho da narrativa. Aumenta o sentimento de abandono do sedicioso, ensejando a consciência das angústias vividas em quase três anos de prisão. Tempo em que a imagem de Tiradentes muda, segundo o historiador Joaquim Norberto, lido por Pedro Américo: “Prenderam um patriota; executaram um frade!”⁹.

Do último momento da série, “Tiradentes esquartejado”, conhecemos os

⁹ SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *Historia da conjuração mineira: estudos sobre as primeiras tentativas para a independencia nacional baseados em numerosos documentos impressos ou originaes existentes em varias repartições*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873.

desenhos anatômicos, o estudo a óleo e o quadro definitivo. Pedro Américo opta pela representação realista do esquartejamento. Procurou, na organização dos fragmentos, alguma coerência com a estrutura corporal humana, dispondo-os cuidadosamente. Manteve a cabeça ao alto, tratada dignamente, próxima das imagens de São João Batista e distante das cabeças sofridas e cadavéricas de guilhotinados do século XIX, apresentadas por Géricault (1791-1824), Jacques-Raymont Brascassat (1804-1867) ou Denis Auguste Marie Raffet (1804-1860)¹⁰. A cabeça de Tiradentes repousa entre dois eixos (o assoalho e o mastro), metamorfoseando o cadafalso em cruz.



Fig. 2 – Pedro Américo de Figueiredo e Mello, *Tiradentes Esquartejado*, 1893; óleo sobre tela; 270 x 165 cm; Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, Minas Gerais.

¹⁰ Géricault, *Cabeças de suplicados*, 1818-1819 (Estocolmo, Nationalmuseum) – Géricault pintou vários quadros com cabeças, como também várias cópias foram feitas desses quadros por outros artistas –, Jacques-Raymont Brascassat, *Tête de Fieschi, à Bicêtre* (Musée Carnavalet), Denis Auguste Marie Raffet, *Dois estudos da cabeça de um homem morto*, 1833.

O artista manteve o tronco intacto, obstruindo a visão do corte do quadril com a túnica azul. A perna direita, situada atrás do tronco, sugere o pé representado por Géricault em *Fragments Anatomiques* (1888), exposto no Musée Fabre, em Montpellier, igualmente poupando o observador do corte da carne. Pedro Américo buscou a associação simbólica com o braço pendente da *Pietà* de Miguelangelo ou do *Marat assassinado* de Jacques-Louis David. Quadro considerado fundador da iconografia da morte revolucionária, pintado há um século antes, 1793, que o artista brasileiro conheceu intimamente durante permanência na Bélgica, onde se formou em Ciências Naturais pela Universidade de Bruxelas.



Fig. 3 – Jean Louis Théodore Géricault, *Fragments Anatomiques*, 1818-1819; óleo sobre tela; 52 x 64 cm; Musée Fabre, Montpellier, França.

Na organização espacial dos fragmentos, Pedro Américo objetivou a verticalidade como o tradicional caminho para a espiritualidade. O olhar parte da perna esquerda – presa a uma haste de madeira, como um estandarte da barbárie humana –, alcança o tronco, se eleva à cabeça levemente inclinada, cujos olhos semiabertos vislumbram a luz. Porém, nesse caminho, algo nos perturba: a carne esgarçada, espetada e amarrada da coxa esquerda. É o “detalhe-*dettaglio*”, retomando o conceito proposto pelo historiador francês Daniel Arasse, que captura o olhar¹¹.

¹¹ SOUZA SILVA, Norberto de. *História da Conjuração Mineira: estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional*. Rio de Janeiro, 1873, p. 12.

Todos os cuidados anteriores, ao ocultar os cortes e posicionar respeitosamente as partes, foram esquecidos. A carne esgarçada da coxa rouba a atenção destinada pela verticalidade à cabeça. Nosso olhar fica pendente entre uma e outra. O vermelho do sangue presente, mesmo não em excesso, na coxa e na base da cabeça, titubeia o olhar.

A disposição dos fragmentos de Tiradentes foi inspirada, em parte, no grupo inferior esquerdo de *Le Radeau de la Méduse*. Esse grupo representa a morte e a desilusão, contrapondo-se àqueles que acenam ao fundo por socorro. A perna esquerda de Tiradentes recorda as pernas que se projetam para fora da jangada, pertencentes ao filho morto seguro pelo pai. Traspassada pela haste de madeira, a perna nos lembra igualmente os corpos atados ou traspassados por galhos de árvores nas gravuras da série *Los Desastres de la Guerra*, de Goya. A autonomia da perna esquerda é a grande inquietude do quadro.



Fig. 4 – Jean Louis Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819; óleo sobre tela; 491 X 716 cm; Musée du Louvre, Paris, França.



Fig. 5 – Francisco de Goya y Lucientes, *Esto es peor*, 1810-1814; gravura a água-forte, aguada e ponta seca; da série *Los Desastres de la Guerra* [estampa 37]; 15,5 x 20,8 cm [imagem]; 24,9 x 34,1 cm [papel]; Museo Nacional del Prado, Madri, Espanha.



Fig. 6 – Francisco de Goya y Lucientes, *Grande hazaña con muertos*, 1810-1814; gravura a água-forte, aguada e ponta seca; da série *Los Desastres de la Guerra* [estampa 39]; 15,4 x 20,6 cm [imagem]; 24,9 x 34,1 cm [papel]; Museo Nacional del Prado, Madri, Espanha.

Pedro Américo sobrepõe em sua tela referências antagônicas: o corpo de Cristo, o corpo do herói republicano Marat e o corpo da vítima anônima, a exemplo das retratadas por Géricault e Goya. Se a cabeça e o tronco estão prenhes de significação positiva – a salvação da humanidade, os ideais republicanos... – a perna esquerda, reduzida à condição primordial de carne, de testemunho da barbárie humana, contamina a visão das outras partes do corpo, negando sua positividade.

Àqueles que buscam em Tiradentes o herói cívico-religioso, ele oferece o cadafalso como calvário. Para aqueles que esperam ver o líder revolucionário, ele mostra a morte por um ideal. Mas àqueles que desconfiam da história, enquanto construção de uma imagem afirmativa, ele expõe a frieza de um cadáver numa mesa de anatomia; como os náufragos da Medusa, ele o revela abandonado a sua própria sorte.

Arlindo Daibert, Açougue Brasil (1978)

Ao expor a série de desenhos *Açougue Brasil* em 1978, Arlindo Daibert (1952-1993), com 26 anos, já era reconhecido por seu *desenho de ideias, de investigação conceitual*, como mais tarde definiria Roberto Pontual¹².

O artista, desde 1972, participara de importantes exposições: IV e V Salão de Verão (1972-1973), MAM–Rio de Janeiro; Salão Nacional de Arte Moderna (1972, 1973), realizado pelo MEC, no Rio de Janeiro; I Salão Global de Inverno, em Belo Horizonte (1973); 50 anos de Desenho Brasileiro, organizada pelo colecionador Gilberto Chateaubriand (1973); Resumo do Desenho Brasileiro, MAM-São Paulo; II Salão Global de Inverno (1974), quando obteve o Prêmio *Ambassade de France*, permitindo-lhe um ano de estudos em Paris, onde participou de algumas coletivas. Em 1977, realizou, entre outras, uma exposição individual no MAM do Rio de Janeiro, na qual mostrou 61 trabalhos compondo quatro séries de desenhos: *Alice no País das Maravilhas*, *Persephone*, *Gran Circo Alegria de Viver* e *Ofício das Trevas*.

Em sua primeira mostra individual em São Paulo, na Galeria Entreartes, em 1978, Arlindo apresenta a exposição denominada “Arlindo Daibert – Desenhos”. São 35 trabalhos divididos em quatro séries: *Fantástica*, *Investigações*, *Crítico-erótica* e *Açougue Brasil*.

Da série *Açougue Brasil*, o trabalho principal¹³ sobrepõe a uma antiga fotografia da família, no açougue do avô, um desenho em acetato de parte do Tiradentes esquartejado de Pedro Américo, fundindo pela transparência as duas imagens.

¹² PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX* na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987, p. 450.

¹³ *Açougue Brasil*, 1978, lápis s/ papel, coleção particular de Neysa Campos. Outros desenhos da série encontram-se reproduzidos no catálogo e no livro *Arlindo Daibert: depoimentos* (Belo Horizonte: C/Arte, 2000, p. 82).



Fig. 7 – Arlindo Daibert, *Açougue Brasil*, 1978; desenho em acetato sobreposto a fotografia; 29 x 22 cm; Coleção Neysa Campos, Juiz de Fora, Minas Gerais.

Artista ímpar, acostumado a refletir sobre seu próprio processo criativo, Arlindo, em duas entrevistas, esclarece a relação estabelecida entre o açougue do avô e a obra de Pedro Américo:

Falar sobre a minha exposição não vai ser coisa fácil, ou melhor, falar em termos racionais. Quando aconteceu o convite para a mostra de São Paulo, me pediram para dar um apanhado geral de 77-78, uma vez que minhas aparições para o público paulista se restringiam a umas poucas coletivas. Por ocasião do Panorama de Desenho e Gravura no MAM-SP de 1977, apresentei três trabalhos que eram análises de fragmentos. Eram animais mutilados, desenhados com máximo de precisão (o que me valeu a acusação de estar resvalando para o hiper-realismo!). Na verdade, o 'realismo' era um recurso, um meio, talvez até método. O desenho central vinha sempre acompanhado da ampliação do detalhe, emocionalmente mais vigoroso. Na época, a série quase se chamou Exposição de Chagas, mas na verdade sentia tudo aquilo como um trabalho em andamento, não terminado, e por isso foi batizado de Investigações. Havia uma certa crueldade na minha dissecação metódica da dor. Eram cães degolados que farejavam a comida,

cobras que engoliam lagartos. Eu oscilava entre o animal solitário e ferido e entre as duplas que se entredoravam, num eterno jogo de carrasco e vítima.

Pensava desenvolver a idéia e preparar a exposição de São Paulo a partir dos animais. De repente, apareceu uma foto de família, foto do açougue do meu avô. Talvez neste momento seja difícil para mim racionalizar o processo todo. Um amigo, o artista mineiro Manfredo de Souza Netto, que está vivendo em Paris, mantém comigo uma correspondência na qual criticamos nossos trabalhos. Numa de suas cartas, Manfredo me perguntava se meus mutilados não seriam, de certa forma, colocações mais gerais, símbolos de todas as nossas impossibilidades atuais. Esse comentário ficou rodando na minha cabeça até o aparecimento da foto.

Foi então que percebi que realmente tudo era o Açougue Brasil, comecei a estabelecer paralelos, fiz um levantamento do ano de 1935. Passei a me dividir entre uma análise objetiva de uma situação, de uma época, e a análise subjetiva das emoções que tudo isso me despertava.

FB [Francisco Bittencourt] – A partir de então, ele começou a desenhar bois esquartejados, isolando os personagens da foto e emoldurando seus vultos com todo aquele cenário de carne.

Mas é preciso que eu descreva para você os personagens em cena na foto. Junto da caixa registradora estão minha mãe (morta em 1973 de uma leucemia que se arrastou por alguns anos, nos obrigando a um lento aprendizado da morte), meu tio (que passou grande parte de sua infância fazendo entregas do açougue, hoje próspero advogado no Rio), meu avô (o patriarca de origem alemã, amando os filhos de uma maneira violenta, não muito chegado a extravasamentos afetivos), e como coadjuvante um negro, empregado do estabelecimento.

FB – Talvez isso possa parecer sem importância, mas foram essas tênues associações afetivas, o convívio com os fantasmas familiares (a morte da mãe, a autoridade do avô), um açougue no interior de Minas, que desencadearam em Daibert o processo criador. Ele começou a trabalhar a partir da foto.

Comecei a trabalhar a partir da foto. Um dia, visitando o Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, dei de cara com o Esquartejamento de Tiradentes, de Pedro Américo. Era o que me faltava para realizar a síntese de subjetivo com o objetivo. Comecei a isolar as partes esquartejadas do herói, assim como isolava as carnes penduradas no

açougue.¹⁴

[...]

*Era uma foto de família, feita em 1935 no açougue do meu avô. As sugestões do próprio eram o fio. Comecei a fazer aproximações e associações várias. Percebi que a violência, as mutilações, os animais que se devoravam, o Tiradentes (de Pedro Américo), meu avô, o açougue, tudo isso era parte de uma violência maior chamada Açougue Brasil. Nesse ponto o desenho vai ficando mais analítico, a 'habilidade' é um meio de reproduzir e analisar o real. A figuração é um instrumento, não um fim.*¹⁵

Percebe-se claramente o itinerário percorrido pelo artista: a atração pela violência dos animais feridos ou se devorando – da série *Investigações* –, a memória da dor familiar desencadeada pela foto e o embate com *Tiradentes esartejado* no Museu Mariano Procópio. A pergunta cifrada de Manfredo de Souza Netto, citada por Daibert na entrevista, – *se meus mutilados não seriam, de certa forma, colocações mais gerais, símbolos de todas as nossas impossibilidades atuais* – desencadeia a compreensão de tudo ser o *Açougue Brasil*, em todos os sentidos.

Repetindo-se a questão de Arasse, o que Arlindo Daibert viu no quadro de Pedro Américo? No desenho que originou a série, o artista copia em minúcias, sobre o acetato, unicamente a perna esquerda traspassada pela haste de madeira, esboçando com fino traço de grafite parte das linhas do cadafalso e dos tecidos que lhe servem de fundo. Arlindo isolou o que o quadro apresenta de mais cruel e menos celebrativo, rechaçando todo o discurso religioso da representação do mártir. O artista contemporâneo viu a carne dilacerada.

A foto do açougue com seus familiares permitiria várias associações dentro da História da Arte, todas sublinhando a violência pela exibição da carne animal: lembra a tela de Annibale Carracci (1560-1609), *A loja do açougueiro*, onde vê-se igualmente o interior de um açougue, para a qual, segundo alguns historiadores, os familiares do pintor teriam pousado¹⁶; *O boi esfolado*, de Rembrandt (1606-1669), e a *Cabeça e carrés de cordeiro*, de Goya (1746-1828), ou, mais contemporaneamente, *Figura com carne* (1954), obra de Francis Bacon (1909-1992), apresentando uma figura sentada entre dois quartos de boi pendurados¹⁷. Entretanto Arlindo radicaliza, associa a carne animal à carne humana, apropriando-se da perna dilacerada de *Tiradentes esartejado*, como se fora um pernil. Porém, descomunal, que se recusa a permanecer enfileirado, ocupando o mesmo

¹⁴ Entrevista realizada por Francisco Bittencourt. "Os fantasmas de Daibert". *Correio do Povo*, São Paulo, 18 jun. 1978. Reproduzida em: *Arlindo Daibert: Depoimentos*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2000, p. 22-25.

¹⁵ Entrevista realizada por José Henrique Fabre Rolim. Daibert: expressividade interpretativa (final). *A Tribuna*, Santos, 26 jan. 1979. Reproduzida em: *Arlindo Daibert: Depoimentos*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2000, p.25-30.

¹⁶ *L'opera completa di Annibale Carracci*, 1976, p. 87-88.

¹⁷ Poderíamos também listar obras menos conhecidas como a de Pieter Aertsen, *Speisekammer mit Maria, Almosen verteilend*, 1551; Maerten van Cleve, *Ausgeweideter Ochse*, 1566 e Adriaen van Ostade, *Labattage du porc* (séc. XVII), Musée du Louvre.

espaço dos outros. A perna se projeta, situando-se entre os escritos da fotografia: “AÇOUGUE BRASIL, PHONE 1453, Arlindo Daibert – nome do avô – Especialista em LINGUIÇAS de pura CARNE DE PORCO”. Contaminada pela foto a perna de Tiradentes vira apenas carne, porém, carne humana, metamorfoseando o significado do Açougue Brasil, associando memória de infância à memória social, pluralizando os sentidos.



Fig. 8 – Annibale Carracci, *La bottega del macellaio* [A loja do açougueiro], c. 1582-1583; óleo sobre tela; 185 cm x 266 cm; Christ Church Picture Gallery, Oxford, Reino Unido.

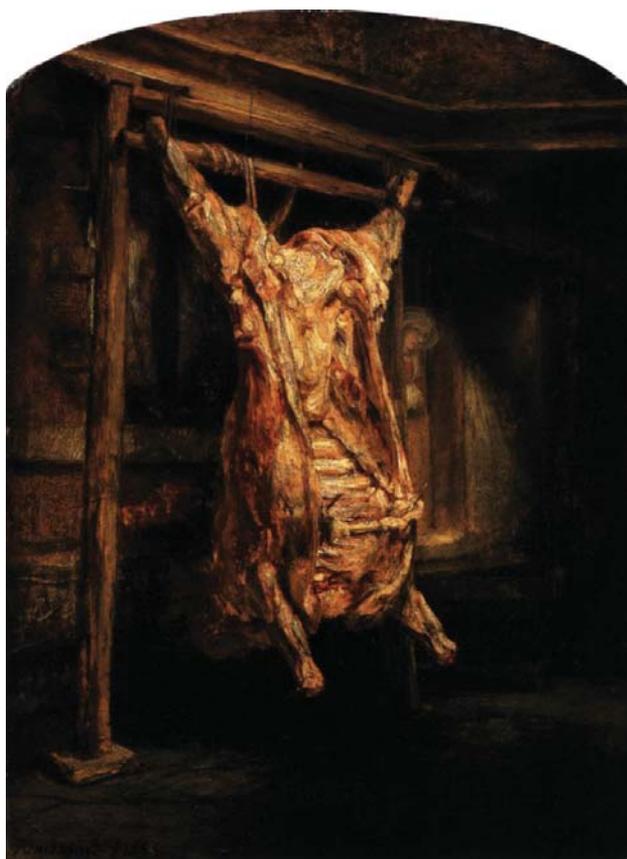


Fig. 9 – Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *De gehekelde rundvlees* [O boi esfolado], 1655; óleo sobre madeira; 94 cm x 69 cm; Musée du Louvre, Paris, França.



Fig. 10 – Francisco de Goya y Lucientes, *Cabeza y costillas de cordero* [Cabeça e carrés de cordeiro], 1810-1812; óleo sobre tela; 45 cm x 62 cm; Musée du Louvre, Paris, França.



Fig. 11 – Francis Bacon, *Figure with meat* [Figura com carne], 1954; óleo sobre tela; 129,9 cm × 121,9 cm; Art Institute of Chicago, EUA.

Arlindo privilegia o detalhe¹⁸, o detalhe-*dettaglio* como observa Arasse. Em outro de seus livros, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*¹⁹, o autor – servindo-se da diferença na língua italiana entre *dettaglio* e *particolare* – distingue entre uma simples parte de um objeto ou figura, detalhe-*particolare*, e o detalhe que perturba, que prende o olhar, detalhe-*dettaglio*. Em suas palavras:

[...] Podemos considerar esses detalhes [*dettaglio*] como momentos do quadro, momentos da sua criação,

¹⁸ Sobre o detalhe na obra plástica de Daibert ver: GUIMARÃES, Júlio Castanõn. “Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert”. In: DAIBERT, Arlindo. *Imagens do grande sertão*. Belo Horizonte: UFMG; Juiz de Fora: UFJF, 1998, p. 22-23.

¹⁹ ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996, p. 11-12.

momentos da sua percepção.

*Como particolare, é um momento no qual o pintor não deve ‘divertir-se’ excessivamente à custa da economia equilibrada do ‘conjunto todo’. Mas, como dettaglio, o detalhe é um momento que constitui um acontecimento no quadro, que tende irresistivelmente a deter o olhar, a perturbar a economia do seu percurso.*²⁰

Tanto Arlindo soube reconhecer o *dettaglio* no quadro de Pedro Américo, o elemento perturbador que prende o olhar, a perna dilacerada, quanto soube se apropriar dela como o *dettaglio* em seu trabalho.

No segundo desenho da série *Açougue Brasil*, Arlindo privilegia a cabeça. Ele a desenha no centro do papel, com a mancha de sangue que lhe serve de base. Nega-lhe a leitura cristã, aproximando-a da cabeça de guilhotinados. No alto da folha ele apresenta duas fileiras, cada qual com seis imagens em preto e branco de cabeças que se destacam na multidão com expressões fortes, muitas vezes falando. Sobre os rostos o artista, em gesto rápido e solto, desenhou um triângulo vermelho.

Arlindo associou a cabeça do cadáver de Tiradentes ao anonimato, entretanto contrapondo o silêncio do morto àqueles que ainda se comunicam, trouxe à lembrança o revolucionário, num jogo perverso: os rostos atuais são a reminiscência do que foi a cabeça silenciosa e esta antecipa, no contexto da ditadura, o destino daqueles que ainda falam.



²⁰ O texto original: “[...] On peut considérer ces détails [*dettaglio*] comme des moments du tableau, moments de sa création, moments de sa perception.// En tant que *particolare*, c’est un moment auquel le peintre ne doit pas trop s’ ‘amuser’ aux dépens de l’économie équilibrée du ‘tout ensemble’. Mais, en tant que *dettaglio*, le détail est un moment que fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l’ économie de son parcours”. ARASSE, *Le détail...*, p. 11-12.

RESUMO

O artista mineiro precocemente falecido, Arlindo Daibert (1952-1993), no início de sua carreira, em plena ditadura militar, realizou uma série de desenhos intitulada *Açougue Brasil*. No desenho principal que nomeia a série, Daibert sobrepõe a uma antiga fotografia da família, no açougue do avô, um desenho em acetato de parte do *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo, fundindo pela transparência as duas imagens. O historiador francês Daniel Arasse, nos chama atenção para a importância de se estudar a maneira pela qual os artistas se apropriam de obras do passado. O olhar de artistas contemporâneos sobre elas seriam tão importante quanto o olhar do historiador, formando o que chama de “destino crítico do quadro”. Seguindo Arasse, o que Arlindo Daibert viu no quadro de Pedro Américo? Qual o sentido de sua apropriação?

Palavras Chave: Arlindo Daibert; Pedro Américo; Tiradentes.

ABSTRACT

The artist from Minas Gerais, who died young, Arlindo Daibert (1952-1993), early in his career, in the midst of the military dictatorship, made a series of drawings entitled *Açougue Brasil* (*Brazil Butcher Shop* or *Brazil Slaughterhouse*). In the title drawing of the series, Daibert overlays an old family photograph, taken at his grandfather's butcher shop, with a drawing on acetate of a portion of the *Tiradentes esquartejado* (*Tiradentes quartered*) by Pedro Américo, transparency merging the two images. The French historian Daniel Arasse draws our attention to the importance of studying the way in which artists have appropriated works from the past. The contemporary-artist view of these works would be as important as that of the historian, forming what he calls the “critical target of the image”. Following Arasse's line of thinking, what did Arlindo Daibert see in Pedro Américo's image? What is the meaning of his appropriation?

Keywords: Arlindo Daibert; Pedro Américo; Tiradentes.