

Associação Nacional de História – ANPUH  
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – 2007

A visibilidade tardia: a circulação da obra “Tiradentes esquartejado” e sua  
apropriação pelos artistas na década de 70\*.

Maraliz de Castro Vieira Christo \*\*



*Tiradentes esquartejado* passou quase um século praticamente desconhecido. Rechaçada pela crítica, quando de sua exposição no Rio de Janeiro, em 1893, acusada de denegrir a imagem do herói, a tela não circulou como imagem, não foi reproduzida em gravuras ou ilustrou textos sobre a Conjuração Mineira. Hoje, sua imagem parece-nos familiar por sua reprodução em enciclopédias a partir dos anos 70 e, posteriormente, em livros didáticos, mas este *locus* tende a obscurecer a percepção de seu poder corrosivo ao vinculá-lo, na maioria das vezes, a um discurso oficial.

---

\* A presente comunicação baseia-se no primeiro capítulo de nossa tese *Pintura, história e heróis: Pedro Américo e "Tiradentes esquartejado"*, UNICAMP, 2005. A tese recebeu o Grande Prêmio Capes de Tese Florestan Fernandes em 2006 (concedido pelo Ministério da Educação à melhor tese defendida em 2005 no conjunto das grandes áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes).

\*\* Prof.<sup>a</sup> de História da Arte do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

A apropriação de *Tiradentes esquartejado* pelos artistas Arlindo Daibert, Sandro Donatello Teixeira e Wesley Duke Lee durante a ditadura militar nos revela um olhar diferente sobre a tela de Pedro Americo. Seu potencial contestatório foi percebido pelos artistas que, destacando a fragmentação, a perna dilacerada ou a materialidade do cadafalso, falaram de seu próprio tempo, contrapondo-se à cristianização do herói como interpretação unívoca do quadro.

### **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 idéias*, de *investigação conceitual*, como mais tarde definiria Roberto Pontual<sup>1</sup>. 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-Rio de Janeiro, na qual mostra 61 trabalhos compondo quatro séries de desenhos: *Alice no País das Maravilhas*, *Persephone*, *Gran Circo Alegria de Viver* e *Ofício das Trevas*.

<sup>1</sup> PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos*. Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro: JB, 1987, p. 450.

Em sua primeira mostra individual em São Paulo, na Galeria Entreates, 1978, Arlindo apresenta a exposição denominada “Arlindo Daibert – Desenhos”. São 35 trabalhos divididos em 4 séries: *Fantástica*, *Investigações*, *Crítico-erótica* e *Açougue Brasil*.

Da série *Açougue Brasil*, o trabalho principal<sup>2</sup> sobrepõe a uma antiga fotografia da família, no açougue do avô, um desenho em acetato de parte do *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Americo, fundindo pela transparência as duas imagens.

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 Americo:

*“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 entredevoravam, 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.*

<sup>2</sup> *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.

*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.<sup>3</sup>*

*(...)*

*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.<sup>4</sup>*

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 esquartejado*, 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.

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.

Arlindo apropriou-se da perna dilacerada de *Tiradentes esquartejado* como se fora um pernil. Porém, descomunal, que se recusa a permanecer enfileirado, ocupando o mesmo 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, humana, metamorfoseando o significado do Açougue Brasil, associando memória de infância à memória social, pluralizando os sentidos.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

Arlindo privilegia o detalhe<sup>5</sup>, o detalhe-*dettaglio* como observa o historiador francês Daniel Arasse. Em *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*<sup>6</sup>, 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:

(...) *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.*<sup>7</sup>

Tanto Arlindo soube reconhecer o *dettaglio* no quadro de Pedro Americo, 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 *Açogue Brasil*, Arlindo privilegia a cabeça. Desenha-a 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, apresenta duas fileiras, cada qual com seis imagens de cabeças, em preto e branco, 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 silenciada e esta antecipa, no contexto da ditadura, o destino daqueles que ainda falam.

<sup>5</sup> Sobre o detalhe na obra plástica de Daibert ver: GUIMARÃES, Júlio Castanõn, “Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert” DAIBERT, Arlindo, *Imagens do grande sertão*. Belo Horizonte:UFMG / Juiz de Fora: UFJF, 1998, p. 22-23.

<sup>6</sup> ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996, p. 11-12.

<sup>7</sup> ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996, p. 12. **Tradução:** (...) Podemos considerar esses detalhes [*dettaglio*] como momentos do quadro, momentos da sua criação, 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.

### **Sandro Donatello Teixeira, *O massacre de Tiradentes* (1976 e 1992)**

Necessário observar que, na década de 70, outro artista igualmente se apropriou, conscientemente ou não, da perna dilacerada pintada por Pedro Americo. Trata-se de Sandro Donatello Teixeira (1945).

O artista iniciara seu aprendizado no ateliê do pai, Oswaldo Teixeira; nos anos 60 viajara para a Europa, fixando-se, na década seguinte, no Rio de Janeiro<sup>8</sup>. Com uma pintura densa, nos anos 70, o artista busca a denúncia social. Em 1974, por exemplo, participa, com os trabalhos *Teatro da Rua I*, *Teatro da Rua II*, *Senhor Dono da Morte* e *Senhor Dono dos Lucros*, da Bienal Nacional de São Paulo.

No Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro, encontra-se a sua obra *O massacre de Tiradentes*. Nela percebe-se, no plano inferior, parte da perna dilacerada do quadro de Pedro Americo. O artista privilegia a visão da coxa presa à haste. Circundando-a, sobre um fundo vermelho, duas cabeças e grafismos que lembram as palavras *Tiradentes* e *libertas*. No plano superior, dentro de uma moldura, vê-se um corpo num pau-de-arara. Um forte traço em espiral une a coxa de Tiradentes ao sexo do homem torturado. As imagens tanto do corpo no pau-de-arara, na parte superior, quanto da perna de Tiradentes, na parte inferior, são bruscamente cortadas, sugerindo sua continuidade no espaço do espectador. A atualização do drama de Tiradentes incorporando torturados políticos é evidente, como esclarece o próprio artista: *Meu Tiradentes (esquartejado assim como o de Pedro Américo) tem um pouco de cada brasileiro que foi torturado na época da ditadura. É uma homenagem a todos aqueles que lutaram e foram sacrificados na luta pelo Brasil livre.*

A idéia do quadro surgiu de um convite do *Jornal do Brasil* para que alguns artistas expusessem a sua visão de Tiradentes, quando o decreto-lei de 1966 foi revogado, em 1976. Lembremo-nos de que o decreto-lei de 1966 impunha como modelo oficial, para figurar nas repartições públicas, a estátua do herói, realizada por Francisco de Andrada, em 1926, e situada diante do Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro. O *Jornal do Brasil* publicou, na época, o desenho de Sandro que, em 1991, transformou-se numa grande tela, a pedido do jornalista José Costa, autor de *Os pintores e o suplício de Tiradentes, como os mais destacados artistas viram a morte do Protomártir da Independência*, segundo relatou-nos Sandro Donatello:

---

<sup>8</sup> AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. 2ª ed rev. e amp. Curitiba: UFPR, 1997, p.353.

*Fui convidado pelo falecido José Costa quando ele estava preparando o livro para fazer um trabalho sobre Tiradentes. Essa tela, de grandes proporções é de acrílico s/ madeira. Ela foi baseada em outro trabalho feito por mim para o JB alguns anos antes. Acontece que havia um Decreto-Lei que proibia qualquer representação de Tiradentes que não fosse a tradicional (cabelo, barba, etc...). Quando esse decreto caiu, houve uma reportagem no JB com alguns artistas para darem sua visão do Tiradentes. Alguns anos depois o José Costa me fez o convite e então tive a oportunidade de realizar a obra (na minha visão Tiradentes está num pau de arara). Esse quadro foi comprado pelo Dr. José Carlos Brito, um advogado conhecido meu e doado para a Assembléia. Nessa época me deram a medalha de Tiradentes que ofereci ao comprador do quadro. O trabalho então passou a fazer parte da casa. Alguns membros acharam pornográfico e o colocaram no porão. Anos mais tarde, quando a Deputada Heloneida Stuart foi realizar uma homenagem a Tiradentes (peça de teatro na Assembléia), foi realizada uma pesquisa para saber se havia algum trabalho que representasse Tiradentes na casa. Foi então que encontraram meu quadro guardado (no porão da ditadura). Aliás era o único que havia dentro do Palácio Tiradentes. Autorizei a publicar a fotografia do quadro no convite, e qual não foi minha surpresa quando vi que estava o trabalho de Scliar na capa e o meu na última folha (mais uma censura). A Deputada censurou meu trabalho e parece que ela não queria que fosse exposto. Depois da notícia sair no jornal, a Assembléia decidiu que a obra tem que ficar permanentemente exposta no Palácio Tiradentes. Ela está localizada na entrada do plenário<sup>9</sup>.*

Concebido na década de 70 e realizado em tela no início dos anos 90, *O massacre de Tiradentes* passou a integrar o acervo da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, permanecendo no depósito, por ser considerado, segundo denunciou o jornalista Ricardo Boechat, “pornográfico”. Será exposto, pela primeira vez, apenas em 2000<sup>10</sup>. A trajetória do quadro de Sandro Donatello revela-nos o quanto ainda é problemática a “dessecularização” do drama de Tiradentes e a ênfase na violência imposta ao corpo.

### **Wesley Duke Lee, *Mantenha a liberdade quae sera tamen* (1979)**

---

<sup>9</sup> Depoimento dado por e-mail em 03/07/2005.

<sup>10</sup> BOECHAT, Ricardo. “Estréia anunciada”. *Jornal do Comércio*, Recife, 09/05/2000.



Dono de uma carreira já consolidada e reconhecida no Brasil, com vários anos de experiência no exterior, Wesley Duke Lee (1931) fora o iniciador de vários movimentos, a exemplo do *Realismo mágico*, e organizador de diversos grupos, como a Rex Gallery. Sua obra nos anos 70 destaca-se pelo caráter irônico e crítico, assim como pelo uso inovador de materiais e técnicas<sup>11</sup>.

A releitura de Wesley Duke Lee sobre o quadro de Pedro Americo originou-se de um pedido de Pietro Maria Bardi. O diretor do MASP convidara quatro artistas para participarem da *Exposição Arte no Brasil – uma história de 5 séculos* (1998), reinterpretando temas da História do Brasil. Maria Helena Chartuni apresentou a *Primeira Missa* (tríptico), Carlos Alberto Araújo, *Independência*, Agostinho Baptista de Freitas, *Doze histórias após a Independência* (uma história em quadrinhos abrangendo diversos temas, tais como: libertação dos escravos, Canudos, Monte Castelo, 1964...) e Wesley Duke Lee, a *Conjuração Mineira*<sup>12</sup>. Pietro Maria Bardi solicitou-lhe pessoalmente uma releitura do *Tiradentes esquartejado* de Pedro Americo, obra que o artista conhecia apenas por reprodução<sup>13</sup>. Lembremo-nos que fora Bardi um dos primeiros a divulgar o quadro de Pedro Americo, reproduzindo-o em seu livro

<sup>11</sup> Sobre a carreira de Wesley Duke Lee ver, por exemplo, os estudos de Cacilda Teixeira COSTA: *Um salmão na corrente taciturna – o percurso interior, a vida e a obra de Wesley Duke Lee*. São Paulo, 1977 (Tese de doutoramento); *Wesley Duke Lee*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980. *Antologia crítica sobre Wesley Duke Lee*. São Paulo : Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

<sup>12</sup> NASCIMENTO, Regina. “Cinco séculos de arte no Brasil”, *Ultima Hora*, 11/01/1979. “Arte no Brasil”, *Diário de São Paulo*, 19/01/1979. KLINTOWITZ, Jacob. “Um gigantesco quebra-cabeças, para contar a História do Brasil”, *Jornal da Tarde*, 13/01/1979.

<sup>13</sup> Declaração do artista feita à autora em dezembro de 2004.

*História da arte brasileira, pintura, escultura, arquitetura e outras artes*, editado pela Melhoramentos, em 1975.

*Mantenha a liberdade quae sera tamen (de O Tiradentes, de Pedro Américo)* é um grande painel, onde o artista reproduz o cadafalso presente na tela de Pedro Américo, pregando tábuas de madeira. Sobre a madeira, o artista colocou uma tela presa somente pela parte superior, onde desenhou, com traços rápidos, o corpo do Tiradentes, como se apresenta na tela de Pedro Américo. No cimo do painel, saindo de sua estrutura retangular, construiu a forca com uma corda real, cujo laço pende sobre a tela, ao lado do desenho da cabeça. O painel se apóia sobre uma base estreita com rodas de madeira.

Enquanto Arlindo Daibert viu a carne dilacerada e a cabeça muda na tela de Pedro Américo, Wesley Duke Lee fixou-se no cadafalso. Reafirmou sua tridimensionalidade, buscou a matéria concreta: madeira, tela e corda. O corpo se desfez no desenho ligeiro e nas rugas do tecido. Mesmo para se perceber o olhar de Tiradentes, que não contempla o céu, mas a nós, é necessário alguma atenção. O cadafalso fez-se mais forte que o corpo do herói, sua concretude o coloca à disposição de próximos carrascos e vítimas, atualizando seu conteúdo na conjuntura dos anos 70. Duke Lee, como Arlindo e Sandro Donatello, repele qualquer referência à cristianização do mártir, enfatizando a forca, não o crucifixo – que não é representado.

Sobre a perda do corpo na obra de Duke Lee, a escritora e psicanalista formada por Jacques Lacan, Betty Milan, se refere, num pequeno texto datilografado, encontrado nos arquivos do MASP<sup>14</sup>:

*A sentença condenou Tiradentes à forca, a ter cabeça cortada exibida sobre uma estaca no centro de Vila Rica, e ainda, ter o corpo esquartejado e suas partes expostas nas vias de acesso à capitania e nos lugares que mais ele freqüentava. Enforcado, decapitado e esquartejado, é o corpo de Tiradentes que se torna impossível.  
É isso que Wesley Duke Lee pinta, teatralizando o espaço do quadro, redimensionando a tela no espaço, desenhando um corpo que não o é.  
Disposta sobre um patíbulo de madeira onde vemos uma escada e uma forca vazia, a tela cai moldando-se aos planos da subida à forca. Invés da tela plana, esta que é conforme à história do martírio e cuja forma é a do mapa do Brasil.(...) O desenho evoca o corpo e no corpo desenhado é o corpo impossível de Tiradentes que se vê.*

Um detalhe interessante do trabalho de Wesley Duque Lee é a presença das rodas de madeira. Embora provavelmente colocadas pela simples necessidade de se deslocar o painel, reforçam o significado da obra. Assemelham-na a um elemento cenográfico, a

---

<sup>14</sup> Agradecemos a Eugênia Giorini Esmeraldo o acesso às informações do arquivo do MASP.

plataforma móvel do teatro clássico, *ekkykléma*. Como o cenário das peças gregas referia-se ao ambiente exterior de uma habitação ou paisagem, as plataformas rolantes eram utilizadas para fazer a ligação com o interior do lugar representado. Principalmente para trazer aos olhos do público os cadáveres dos personagens; nas tragédias, o assassinato nunca era encenado perante o espectador<sup>15</sup>. A ambigüidade da *ekkykléma*, de Duke Lee, revela-se no *corpo impossível* que porta.

As releituras de Arlindo Daibert, Sandro Donatello Teixeira e Wesley Duke Lee recusaram-se a enfatizar o herói. A sacralização, elemento tão valorizado pela historiografia no quadro de Pedro Americo, fora simplesmente abandonada pelos artistas, que nele viram apenas a violência. Arlindo Daibert e Sandro Donatello isolaram a perna dilacerada como metáfora para a tortura dos anos 70, tudo é *Açougue Brasil*. Duke Lee abandonou *o corpo impossível* e deu visibilidade material ao cadafalso, também alinhando-se ao discurso contestatório dos anos 70.

---

<sup>15</sup> Ekkykléma: “plateforme roulante qui amenait les cadavres hors des portes du palais”. BARTHES, Roland, “Le théâtre grec”, em *L’obvie et l’obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.82.