

De original e inédito a pasticho:
a trajetória de o Tiradentes de Araújo Guerra
(São Paulo, 21 de abril de 1889)

From original and unpublished to pasticho:
the trajectory of Araújo Guerra's Tiradentes
(São Paulo, April 21, 1889)

volume 14 número 27 jun/dez 2020



André Figueiredo Rodrigues¹

andre.f.rodrigues@unesp.br

*Cultura Material:
objetos, imagens e representações - 1/2*

Resumo

Em 21 de abril de 1889 circulou na cidade de São Paulo o número 43 do semanário humorístico e ilustrado *A Platéia*, com tema dedicado à memória centenária da prisão de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, por sua participação na Inconfidência Mineira. Em sua primeira página consta uma imagem até então imaginada como original e inédita de Tiradentes, desenhada por Araújo Guerra: uma pessoa de traços jovializados e que destoava até então da construção que dele se fazia nos anos finais do Império, que o representava sob traços de semelhança com Jesus Cristo. Portanto, busca-se neste artigo analisar essa imagem; assim como o seu histórico e fonte de inspiração.

Palavras-chave: Tiradentes; Inconfidência Mineira; *A Platéia*; Araújo Guerra; São Paulo.

Abstract

On April 21, 1889, the number 43 of the humorous and illustrated weekly newspaper *A Platéia*, circulated in the city of São Paulo, with a theme dedicated to the centennial memory of the prison of Joaquim José da Silva Xavier, the Tiradentes, for his participation in the Inconfidência Mineira. In its first page there is an image of Tiradentes until then imagined as original and unpublished, drawn by Araújo Guerra: a person of jovialized traces and different from the construction made of him in the final years of the Brazilian Empire, which represented him resembling Jesus Christ. Therefore, this article seeks to analyze this image as well as its history and source of inspiration.

Keywords: Tiradentes; Inconfidência Mineira; *A Platéia*; Araújo Guerra; São Paulo.

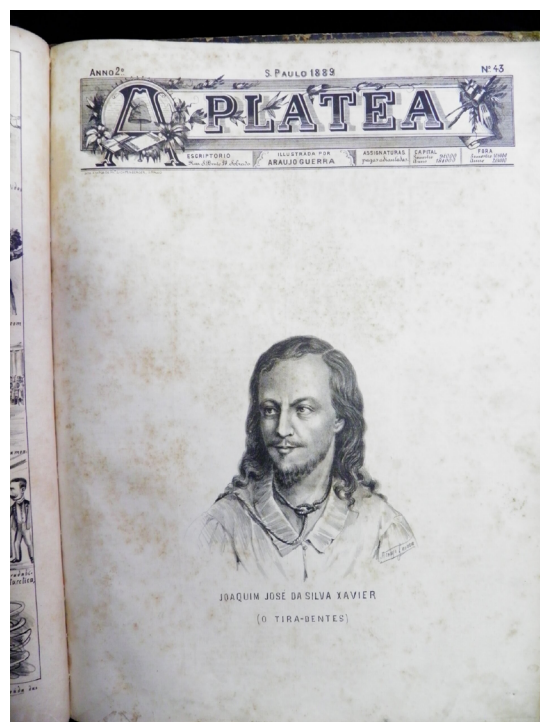
¹ Doutor em História pela USP, São Paulo – SP. Professor do Departamento de História da Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de Assis, SP. Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq – nível 2. E-mail: andre.f.rodri-gues@unesp.br

O início da história

Dentre os objetos pessoais de um dos mais importantes professores de Direito da cidade de Guarulhos e membro da Academia Guarulhense de Letras, no Estado de São Paulo, encontra-se uma preciosidade: um volume encadernado em capa dura com alguns exemplares do pouco conhecido semanário humorístico e ilustrado *A Platéia*.

Em um de seus números, o 43, circulado no dia 21 de abril de 1889, em São Paulo, capital do estado, reproduz-se em sua primeira página uma misteriosa e até então inédita imagem do personagem que se homenageava naquele dia: o alferes Joaquim José da Silva Xavier, na época ainda pouco reputado, mas, hoje, conhecido pelo seu apelido de Tiradentes e condecorado ao patamar de o maior dentre todos os heróis brasileiros, por sua participação na sedição que se pretendia arquitetar em Minas Gerais, no ano de 1789, a denominada Inconfidência Mineira.

Figura 1 – Primeira página de *A Platéia*, edição nº 43, de 21 de abril de 1889



Fonte: A PLATÉA. São Paulo, ano 2, edição 43, 21 abr. 1889, p. 1 (capa). 52 x 30 cm. Acervo particular.

O jornal ilustrado *A Platéia*

Na história da imprensa paulista, o periódico *A Platéia*, fundado por Pinheiro da Cunha e Eduardo Antônio de Araújo Guerra, surgido depois da abolição da escravidão, em 1º de julho de 1888, é pouco conhecido, muito em virtude da dificuldade de acesso aos exemplares de seus anos iniciais e a sua não presença no projeto de digitalização de periódicos brasileiros circulados nos séculos XIX e XX da Fundação Biblioteca Nacional – a Hemeroteca Digital.

Com periodicidade semanal e publicado aos domingos pela ma-

nhã, o jornal durou pouco mais de dois anos. Nesta fase, destacou-se pela irreverência e oposição ao governo republicano dos marechais Deodoro da Fonseca, como presidente, e Floriano Peixoto, no cargo de vice-presidente.

Em uma segunda fase, iniciada em 1891, o semanário dominical transformou-se em jornal diário, publicado no período vespertino e com uma nova roupagem: o seu conteúdo humorístico e de críticas ao governo e aos costumes citadinos, notadamente paulistas, cedeu lugar à matéria informativa. Neste novo formato o periódico circulou até 1894, quando teve seu alvará de funcionamento cassado pelo então presidente Floriano Peixoto, pela oposição que se fazia ao seu governo. Para continuar existindo e burlar a determinação que lhe impedia de circular, adotou o título “Diário da Tarde”. A partir de 1895, em uma terceira fase, a mais conhecida, e com intervalos, volta a usar o seu nome original, após o encerramento do estado de sítio proclamado pelo presidente, até 1952, quando deixou de existir (CARNEIRO; KOSSOY, 2003, p. 92).

Mas, dessa história, o que nos interessa analisar são as motivações que levaram os redatores de *A Platéia*, em 1889, a dar destaque a um personagem da história de Minas Gerais até então pouco conhecido nas terras de Piratininga. Na edição de 21 de abril aparece registrado em sua primeira página uma imagem, até aquele momento “desconhecida”, de Tiradentes, desenhada por Araújo Guerra: um

alferes com traços jovializados. Mas, afinal, de onde partiu a inspiração para que o artista retratasse o alferes Joaquim José daquela maneira? Apesar de seu “ineditismo” em divulgar ao público paulista a imagem de um alferes jovem, quais foram suas inspirações para desenhá-lo completamente diverso do que até aquele tempo se praticava? Por que Araújo Guerra o retratou assim? Sobre quais bases artísticas? Sobre quais bases históricas e culturais seu desenho – e mesmo o universo material do periódico – se alicerça? Eis alguns dos questionamentos e desafios a serem enfrentados daqui por diante.

O jornal *A Platéia* e estudos de cultura material e da visualidade

Antes de avançar na discussão da imagem do alferes Tiradentes estampado em *A Platéia*, é oportuno comentar brevemente a relação possível entre jornal ilustrado e humorístico com cultura material e visualidade.

A imprensa de caráter humorístico se constitui em uma significativa fonte de pesquisa da História a respeito das formas de comunicação e informação entre os indivíduos de uma coletividade, oportunizando que, em suas páginas, sejam revelados detalhes dos mais variados elementos constitutivos que caracterizam uma dada sociedade, em um específico momento histórico (ALVES, 2009, p. 25).

A imprensa como fonte deve ser tomada como um espaço de representação, ou melhor, de momentos particulares da realidade; sendo sua existência fruto de determinadas práticas sociais de uma época. Nisto, a produção de conteúdos ou mesmo de imagens que estampam as suas páginas pressupõe “um ato de poder no qual estão implícitas relações a serem desvendadas” (CAPELATO, 1988, p. 24). No horizonte das preocupações que se buscam desvelar é importante entender e mesmo incluir as imagens, ou a “materialidade das representações visuais”, como “coisas que participam das relações sociais e, mais que isso, como *práticas materiais*” (MENESES, 2003, p. 14).

Nesse universo as imagens devem ser interpretadas como testemunhas “dos arranjos sociais passados”, pelos quais os artistas viam o mundo social que participavam, uma vez que se torna relevante compreender quem produziu as imagens, qual o seu conteúdo e para qual fim elas foram produzidas (BURKE, 2004, p. 232-234). Mas é através da noção de representação, aplicada ao estudo de imagens, da dimensão visual e de textos de periódicos, como nos ensina Roger Chartier, que os “indivíduos e os grupos dão sentido ao seu mundo” (CHARTIER, 2002, p. 66; LOPES, 2017, p. 30-31; MENESES, 1983, p. 111).

Ao se visualizar na primeira página d'*A Platéia* – plataforma de observação da cultura material – uma imagem representativa de como possivelmente poderia ter sido o

alferes Tiradentes, é-nos permitido interpretar como uma determinada realidade social foi construída e transmitida através de uma visão de mundo – ou melhor, de uma visão de mundo de um pequeno grupo de homens que participavam das atividades políticas dos últimos anos do período monárquico brasileiro – e como essa interpretação de mundo era comunicada aos leitores, de acordo com suas intenções, posições e interesses (LOPES, 2017, p. 31; MENESES, 2003, p. 26).

A dimensão visual deve servir-nos, portanto, como explica Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, como “vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade.” (MENESES, 2003, p. 28). Nessa situação, a imprensa periódica, ao trazer imagens e/ou textos, não se preocupava apenas em informar algo, mas discutir, analisar e combater acontecimentos ou personagens. Seus redatores e ilustradores, dentro de certas condutas editoriais e dadas as condições técnicas materiais vigentes, escolhiam quais aspectos gráficos seriam usados, dependentes da função social que o jornal se prestava.

Cabia aos seus redatores escolherem o assunto dominante a se tornar notícia e ser levado à sociedade. O mesmo ocorria com a seletividade das imagens a ilustrarem suas páginas, que eram notadamente produtos de “apelo visual indelével”, que deveria atingir, inclusive, os segmentos sociais menos letrados (ALVES, 2009, p. 32). Mas, afinal, qual a possível intenção de

se divulgar um assunto ou uma imagem em detrimento de outro tema ou elemento visual?

Como nos lembra Ulpiano Meneses, trabalhar historicamente com imagens nos obriga, por óbvio, “a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação”. Ainda segundo ele, as imagens não têm sentido em si, imanentes. “Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos”. É a interação social, contínua, que “produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar”. E para que isto se realize, é necessário tomar a representação visual como “um enunciado, que só se apreende na fala, em situação”. Daí, ainda de acordo com Ulpiano, ser importante retratar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens (MENESES, 2003, p. 28).

Além disso, cabe-nos a imperiosa necessidade de situar as imagens, tanto quanto possível, em contextos situacionais, o que, de certo, não é fácil. Isto se torna possível quando um hebdomadário caricato, como *A Platéia* ou tantos outros de mesmo gênero, passa a ser analisado quando se materializa o documento, “quando nele se reconhece também sua condição de objeto material”. Por documento entende-se tudo o que seja ca-

paz de fornecer informações a um questionamento do observador, qualquer que seja sua natureza funcional, tipológica ou material. Uma figura pode “reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos.” (MENESES, 2003, p. 29).

Nesse caminho, faz-se também necessário analisar precipuamente a interação social afetiva da imagem. A tudo isto, o exemplo da misteriosa imagem em que se ilustra um Tiradentes então inédito, em São Paulo, na data de 21 de abril de 1889, serve de exemplificação aos estudos de cultura material e da visualidade. Não à toa, o que se segue direciona-se pelo caminho apresentado, na busca por se investigar a visualidade do Tiradentes, assim como os sistemas de comunicação, a produção / circulação / consumo / ação dos recursos e produtos visuais que dele advieram (MENESES, 2003, p. 30).

Araújo Guerra e o seu jornal *A Platéia*

O primeiro dos desafios a se enfrentar no enalço dos enigmas acerca da imagem, até então inédita, do Tiradentes desenhado por Araújo Guerra é procurar saber quem foi ele como artista e mesmo sobre o jornal ilustrado que ajudou a fundar na cidade de São Paulo.

Sobre a trajetória de Eduardo Antônio de Araújo Guerra as informações são escassas. Sabe-se que nasceu em Portugal, em data des-

conhecida. Migrou para o Brasil na década de 1870, estabelecendo-se no sul do Império brasileiro, na província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Na cidade de Pelotas, em sociedade com o litógrafo francês Eduardo Chapon, lançou o jornal humorístico e ilustrado *Cabron* (1879-1881), ficando sobre ele a responsabilidade artística e a direção literária. Em Porto Alegre, a partir de 1881, fez ilustrações e caricaturas para o jornal *O Século*, de propriedade de Miguel de Werna. Dois anos depois, em julho de 1883, ainda na capital gaúcha, fundou o periódico humorístico e ilustrado *A Lente*, que circulou durante quase três anos, trazendo a público 138 números (LOPES, 2009, p. 188, 182; MAGNO, 2012, p. 372; DAMASCENO, 1962, p. 76-79, 87-88).

Em 1888, mudou-se para São Paulo e ao lado de Pinheiro da Cunha lançou o periódico ilustrado *A Platéia*, que dirigiu e ilustrou até 1929. Faleceu em 31 de janeiro de 1937 (MAGNO, 2012, p. 372-373). Aliás, a história desse jornal merece um estudo a parte, pois a cronologia de sua existência é por demais interessante e cheia de nuances. Em rápidas palavras, o semanário paulistano surgiu quando a luta abolicionista já se encerrava, em um momento em que se tomava corpo a aplicação da lei da abolição da escravidão, já que a libertação dos escravos foi um processo permeado por histórias de tragédias, preconceitos, injustiças e violências em que centenas de milhares de escravizados passaram, da noite para o dia, de um regime de dor, exploração e

humilhação, para um regime pré-democrático, em que a igualdade de direitos e oportunidades deveria prevalecer. Infelizmente, a história foi outra: negros e seus descendentes alijados e não adequadamente integrados às regras de uma sociedade livre baseada no trabalho assalariado (RODRIGUES, 2016). Em paralelo a estas discussões que ganham vulto em suas páginas, em seu primeiro ano e meio de vida soma-se, também, uma ardorosa propaganda dos ideais republicanos que existiam então na defesa pela instauração da República e se opondo de maneira veemente à Monarquia constitucional de dom Pedro II (COHN; HIRANO, 2009).

De início, o jornal guiou-se pela mesma divisão espacial que periódicos congêneres adotavam naquele período e que o próprio Araújo Guerra seguiu nos semanários que anteriormente criou. Em oito páginas, a primeira apresentava um cabeçalho bem concebido com informações sobre a sede do jornal, o nome do ilustrador e os valores das assinaturas. A seguir, um desenho – “simples, emblemático ou hieroglífico” sobre o personagem ou o assunto central da edição – preenchia a lauda. A segunda e a terceira páginas eram ocupadas com o expediente, o editorial, artigos de assuntos diversificados, cartas e notícias da semana. A sexta e a sétima páginas concentravam-se, em especial, na parte literária. As ilustrações ocupavam metade do jornal e a elas eram destinadas a quarta, a quinta e a oitava páginas. (LOPES, 2009, p. 181)

Figuras 2 e 3 – Cabeçalhos de A Platéia



Fonte: Acervo particular.

Em seu expediente, na página 2, constam informações sobre a aquisição do jornal. Em abril de 1889, seu número avulso era vendido a 500 réis e suas assinaturas assim se tabulavam: para a capital, o semestre custava 9 mil réis e o pacote anual era 18 mil réis; e para fora, o ano inteiro estava fixado em 20 mil réis e o semestre a 10 mil réis. As assinaturas começavam em qualquer dia e “acabavam no final de março, junho, setembro ou dezembro”. O escritório da *Platéa* ficava na Rua São Bento, nº 59, e seus exemplares se achavam à venda nas Charutarias Java, X. P. T. O União e Café Americano. Na cidade de Santos era comercializado no Bazar Americano.

Dentre as suas fases de existência, apenas a parte correspondente ao período em que circulou como jornal diário, a partir de 1895, é encontrada com mais “facilidade”. Deste momento, por exemplo, a Hemeroteca do Arquivo Público

do Estado de São Paulo contém em seu acervo a coleção – não completa – de 1895 a 1952. Já da fase anterior, quando sua circulação era dominical, sobraram apenas duas coleções integrais conhecidas: uma custodiada em Atibaia e outra em Guarulhos. As reproduções e informações constantes neste artigo foram extraídas da coleção particular guarulhense.

Mas, dentre as várias ilustrações constantes naquela folha, a exposta na edição de 21 de abril de 1889 é especial por se tratar de um dos primeiros desenhos realizados sobre o alferes Tiradentes antes de sua apropriação como herói pela República brasileira. E, em virtude de praticamente não se conhecer ou ser rara a exposição de exemplares dos primeiros anos de *A Platéia*, a imagem que estampa aquela edição traz uma representação praticamente “inédita” do alferes Joaquim José e torna a sua divulgação uma comemoração aos estudiosos da Inconfidência Mineira.

O Tiradentes de Araújo Guerra ou a representação de Joaquim José antes de ser “herói”

A aceitação de Tiradentes como herói, iniciada nos últimos anos do Império, viu com a Proclamação da República sua imagem cair na simpatia popular. E com a República, o alferes Joaquim José incorporou-se à representação pictórica brasileira. Vestindo a roupa dos condenados e com barba, bigode e cabelos longos, ele sempre aparece caracterizado sob uma boa aparência. Já o pintaram em cenas que ocorreram desde a sua prisão no Rio de Janeiro até em episódios diversos da Inconfidência Mineira, como a leitura da sentença, acorrentado na prisão, na vã tentativa de resistência, para, finalmente, mostrá-lo frente ao carrasco e nas quatro partes em que seu corpo foi dividido para ser exposto de maneira pública em algumas localidades instaladas no caminho entre o Rio de Janeiro – onde foi preso, sentenciado e morto – e Minas Gerais – onde proclamava a ideia de liberdade contra o poder da Coroa portuguesa na região (COSTA, 1992, p. 8-9; RODRIGUES; CABREIRA, 2020, p. 11).

Dos partícipes do movimento mineiro, Joaquim José foi o único a assumir participação na revolta mineira e, por isso, condenado a morte na forca. Já de seu aspecto físico, não se conhecem dele quaisquer imagens e, em virtude disto, artistas concederam-se o direito de licenças poética e artística para re-

tratá-lo alegoricamente. Em razão disso, os quadros históricos pintados sobre o seu envolvimento na Inconfidência e mesmo os resultados dele advindos prescindiram de “características de fidelidade documentada aos assuntos neles apresentados” (MATHIAS, 1969, p. 25).

Os nossos artistas, a quem deveriam ser dados às tarefas de criarem, por assim dizer, a imagem do Tiradentes, enfrentaram, de início, o problema de contarem quase exclusivamente com a própria inspiração, já que as informações existentes sobre ele eram escassas e de pouca valia (MATHIAS, 1969, p. 28).

Especificamente sobre o seu aspecto fisionômico, partiu-se praticamente do zero. Dentre os documentos de apuração e julgamento da Inconfidência Mineira, conhecidos pelo título de *Autos de Devassa*, há apenas duas únicas referências a sua figura. A primeira trata-se da observação ligeira e fugidia feita pelo poeta Inácio José de Alvarenga Peixoto referindo-se ao primeiro encontro que tiveram no escritório do contratador João Rodrigues de Macedo, em Vila Rica. Segundo ele, Tiradentes era “um oficial feio e espantado” (AUTOS, 1982, v. 5, p. 117). No contexto, a palavra “feio” equivale a não-refinado, não-elegante, uma pessoa que não agrada à primeira vista pelo modo de se vestir. Já o vocábulo “espantado” parece semelhar-se a exaltado, “tendo-se como referência ser o alferes aquele tipo de pessoa que tem o olhar vivo, sempre alerta, penetrante e que dá ideia de estar permanentemente atento ao que se passa em sua vol-

ta, característica de personalidade agitada, exaltada, inquieta.” (JARDIM, 1989, p. 80). E isto se evidencia ainda nesse mesmo depoimento, quando Alvarenga refere-se também à conversa que tivera com o tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrada, na qual o militar lhe contara que Joaquim José falava tão inflamado que chegava a chorar (AUTOS, 1982, v. 5, p. 118).

Outra descrição do aspecto físico de Tiradentes transmitida nos Autos de Devassa foi passada pelo estalajadeiro João da Costa Rodrigues, que acrescentou um pequeno detalhe: na época da pregação revolucionária, o alferes “tinha cabelos brancos” (AUTOS, 1978, v. 2, p. 450).

Posteriormente, em situações e momentos diversos, outras duas descrições apareceram e passaram a lançar mais abstrações sobre a imagem do alferes. Em conversa com o imperador dom Pedro II, ocorrida em 25 de maio de 1860, ou seja 68 anos após a morte de Tiradentes, o centenário capitão de milícias Antonio Dias Barbosa Ferreira, na época tenente e o responsável pelo comando da escolta que conduziu o alferes ao patíbulo, disse que naquele dia, 21 de abril de 1792, o padecente, “que ele pessoalmente conhecia, e em cujo rosto se via a resignação e a coragem”, era “de mediana estatura, de cabelos louros, claro” (NOTÍCIAS, 1860, p. 2).

Já na edição de 19 de novembro de 1892, o jornal *Minas Gerais*, Diário Oficial dos Poderes do Estado, traz impresso o relato de Severino Francisco Pacheco, então com 115 anos, ex-praça de cavalaria do

Segundo Regimento de Ouro Preto, que joga mais luz sobre os traços de Joaquim José: era um “homem alto, simpático, bonito e gênio alegre” (NOTICIÁRIO, 1892, p. 1).

Como se observa, as descrições de como seriam os referenciais físicos de Tiradentes pautaram-se mais pela ausência e discrepâncias de informações, do que por similaridades que permitissem elaborá-lo figurativamente como “talvez” poderia ter sido. Não sendo isso possível, como ponto de partida, optou-se por construir um arquétipo que tornava indispensável buscar na História o exemplo de um homem cuja vida mostrasse certas afinidades com a figura de um bravo conspirador mineiro. Pelo movimento rebelde mineiro ter sido delatado por traidores e todos os seus principais envolvidos presos, sendo ainda Tiradentes o único a assumir participação na Inconfidência Mineira e ser condenado a morte, a sua dor passou a representar o eixo a ser seguido para o personagem que se criará a partir de então. “Quase que por intuição houve uma corrida para um mesmo modelo”: a figura sublime de Jesus Cristo, “o homem que se sacrificou pela causa da justiça e da verdade” e que recebeu como recompensa “uma coroa de espinhos e a cruz do martírio” (MATHIAS, 1969, p. 28).

A partir disso, as primeiras representações de Tiradentes passam a seguir, em linhas gerais, ao clássico tipo nazareno. Disso, fez-se a semelhança o “rosto” do alferes Joaquim José, cristianizando-se a sua imagem e mitologizando-se o

personagem na História e na historiografia (MATHIAS, 1969, p. 28; RODRIGUES; CABREIRA, 2020, p. 16).

Como informa José Murilo de Carvalho, o “cerimonial do enforcamento, o cadafalso, a forca erguida a altura incomum, os soldados em volta, a multidão expectante – tudo contribuía para aproximar os dois eventos e as duas figuras, a crucificação e o enforcamento, Cristo e Tiradentes.” (CARVALHO, 1998, p. 68). Estratégia significativa também foi representá-lo com cabelos e barbas longas, semelhante a fisionomia com que também se simboliza Jesus Cristo. Nas imagens do alferes Joaquim José no patíbulo, por exemplo, passaram a desenhá-lo sempre olhando para cima, assim como Cristo em seu martírio, no momento em que pediu perdão pelos pecados do mundo.

Esta interpretação – que relaciona Tiradentes a Jesus Cristo – manifestou-se, a princípio, nas Letras, ao interpretar a cena, os procedimentos e o ritual de execução do 21 de abril em termos bíblicos; depois, ao ser retratado pelas Artes Plásticas (gravura, pintura e estátuária) (SERELLE, 2002, p. 22-23). Por último, ganhou as páginas da História. Mas, nessas relações, sua representação visual surge, ou melhor, se consolida e se torna popular – nas imagens como “o conhecemos” –, apenas a partir da Proclamação da República.

O contexto histórico na qual Tiradentes surge como herói nazareno, na associação de sua história à trajetória próxima a de Cristo no texto bíblico, é o mesmo momento em

que cresce a propaganda republicana, aliada à campanha abolicionista. E é na fase final desses últimos dois eventos brasileiros, que o jornal humorístico *A Platéia* ascende ao público.

A partir de 1881, por exemplo, associações republicanas instaladas na cidade do Rio de Janeiro, capital do Império, como o Clube Republicano de São Cristóvão, decidiram transformar o dia 21 de abril em manifestação pública (ENDERS, 2014, p. 225). Para tanto foi alugado o teatro Príncipe Imperial, na Praça da Constituição, hoje Praça Tiradentes, e, diante de uma sala cheia, os principais líderes do movimento republicano renderam-lhe homenagens. E nesse evento surge em um busto (dos dois ali expostos) o “primeiro” Tiradentes com barba (RODRIGUES; CABREIRA, 2020, p. 72).

O sucesso da celebração acabou por institucionalizar o encontro anual em homenagem ao alferes. Criou-se, inclusive, um clube específico com o seu nome – Clube Tiradentes –, para perpetuar a memória do dia de sua morte e difundir a imagem do herói entre a população (ENDERS, 2014, p. 225). Seus filiados, inclusive, mantiveram, a partir de 1882 e até o ano de 1897, a publicação anual da revista *Tiradentes*, em cujas páginas foram divulgadas poesias e textos, dos mais destacados escritores da época, que, em sua maioria, fundem na figura do futuro herói mineiro religiosidade e civismo, buscando a afinidade popular por meio de imagens melodramáticas (MILLIET, 2001, p. 47). É nesse contexto que aparece a cor-

da de sua força como símbolo de sua elevação ao patamar de mártir e é justamente ela o símbolo que o distingue do personagem bíblico.

Em 14 de janeiro de 1890, praticamente dois meses após a Proclamação da República e para dar concretude ao regime político implantado no Brasil, Tiradentes foi declarado herói da Independência e da República e a data de seu suplício na forca, o 21 de abril, transformado em feriado nacional pelo Decreto nº 155-B. Desde então, diversos monumentos e representações pictográficas de sua “provável” imagem foram elaborados em sua homenagem. Mas, independentemente disso, na maior parte das vezes, sua representação seguiu a fórmula de apresentá-lo com bata, barba e cabelos compridos; por vezes, com a corda no pescoço, quando se quis mostrá-lo como um revolucionário, um inconfidente. Já quando aparece representado sem o laço da corda envolto em sua cabeça, procuraram-no apresentá-lo, na maior parte das vezes, vestido de mártir, como o Cristo brasileiro ou aquele que morreu pelos “pecados” tupiniquins; ou ainda como militar.

Esse processo, que não apareceu sozinho no início da República, buscava legitimar o sistema de governo surgido em 15 de novembro de 1889, com a derrocada da Monarquia. Nesse quadro e no que se reverte como uma batalha por símbolos que justificassem apagar os vestígios da presença portuguesa no governo do Brasil, alteraram-se nomes e sinais representativos

do período anterior, como o termo “corte”, referência ao monárquico Rio de Janeiro, trocado, por decreto, por “capital federal”. O Largo do Paço passou a se chamar 15 de novembro; o Colégio Pedro II foi denominado Colégio Nacional e a Estrada de Ferro Pedro II foi batizada com o nome de Central do Brasil. Os motivos impressos nos selos e no papel-moeda circulantes também foram modificados, saindo rapidamente dom Pedro II e a monarquia e entrando as imagens da nova República dos Estados Unidos do Brasil. Uma nova lista de festas nacionais passou a substituir as antigas datas do calendário imperial, como o dia 1º de janeiro que celebraria a “fraternidade universal”, o 13 de maio “a fraternidade dos brasileiros”, o 14 de julho “a República”, e o 21 de abril “os precursores” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 318). Nesse último caso, tratava-se de consagrar a figura de Tiradentes como o mártir da pátria, como dissemos acima, ou aquele que morrera para defender os interesses da América portuguesa contra a opressão de Portugal.

Na construção de sua memória, os republicanos negligenciaram a face cívica do herói, em detrimento da construção sacralizada de sua representação. As obras que tiveram como tema a Inconfidência Mineira, publicadas a partir da Proclamação da República, inspiraram-se, maiormente, nas narrativas do frei José Carlos de Jesus Maria do Desterro e do frei Raimundo da Anunciação Penaforte, religiosos que acompanharam o alferes em seus últimos dias na prisão e, tam-

bém, no caminhar rumo à forca, que enfatizaram, nos relatos escritos que deixaram, Tiradentes como uma figura passiva e humilde (ANASTASIA, 1999, p. 20-21; RODRIGUES, 2002, p. 127).

Ainda hoje pouco sabemos sobre detalhes da vida do alferes Joaquim José que sejam anteriores a sua participação no movimento insurreto mineiro, como seu patrimônio material, formação intelectual e descendentes, para não falar no pleno desconhecimento que se tem dos traços de sua fisionomia. Em virtude disso, passou a ocorrer a contagem de uma “história” parcial de sua vida somada a intensa religiosidade que lhe foi imputada pelo registro oficioso, que veio a proporcionar um processo crescente de associação entre a sua figura e a de Jesus Cristo. Em linhas gerais, o personagem Tiradentes aparecerá como um homem com olhar cândido, vestes brancas com um crucifixo no peito, cabelos até os ombros, soltos, etc. A partir desse momento, a imagem do herói ganharia a iconografia política, que se apropriou de Tiradentes não só como símbolo revolucionário, mas como o mártir que se sacrificou pela República, como um “herói cívico-religioso”, “integrador, portador da imagem do povo inteiro.” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 318-319; CARVALHO, 1990, p. 70; RODRIGUES; CABREIRA, 2020, p. 76-79).

Apesar de ser esta representação a dominante na virada da República, quando se observa a imagem do alferes Tiradentes que estampa a primeira página do jor-

nal *A Platéia*, de 21 de abril de 1889, meses antes da Proclamação da República, percebe-se uma total desconexão daquela imagem ao padrão dominante. Verifica-se que o Tiradentes de Araújo Guerra (Figura 4), em detalhe da fotografia constante na Figura 1, aparece jovializado, desenhado sob traços fortes e com cuidados estéticos: ele aparece com um cabelo bem penteado, com sobrancelhas tratadas, de acentuado vinco e ligeiramente erguidas, com bigode desenhado sob os lábios cerrados e com cavanhaque hexagonal bem aparado. Apresenta um olhar forte, de determinação. Sua camisa, a alva dos condenados, apresenta requintes de elegância e abaixo de sua cabeça se observa o laço da corda já ajustado ao seu pescoço.

Figura 4 – Tiradentes, de Araújo Guerra



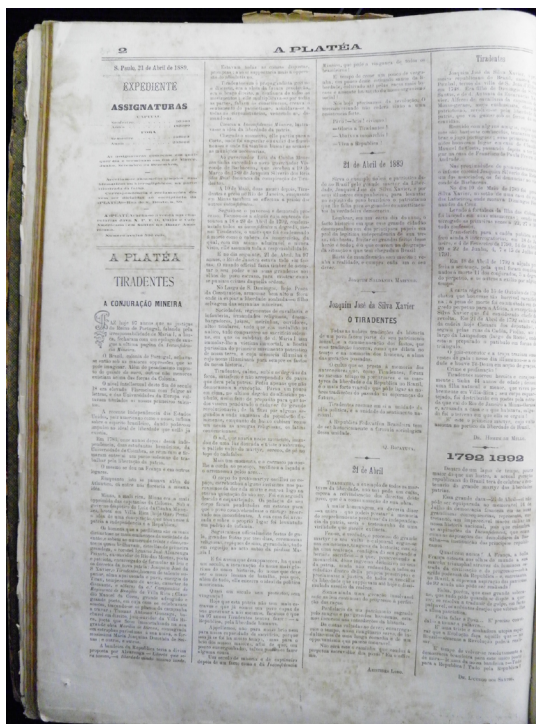
Fonte: Araújo Guerra. Joaquim José da Silva Xavier (o Tira-Dentes). In: A PLATÉA. São Paulo, ano 2, edição 43, 21 abr. 1889, p. 1 (detalhe da capa). 1 imagem, preto-e-branco. Acervo particular.

O Tiradentes jovem de Araújo Guerra mostra-se diverso das representações que até aquele tempo se praticava. Afinal, por que no instante em que já se buscava construir uma imagem cristológica de Tiradentes, nos tempos finais do Império e no alvorecer da República, Araújo Guerra o retratou assim? Afinal, quais foram as bases artísticas que lhe permitiram desenhar o alferes Tiradentes dessa maneira?

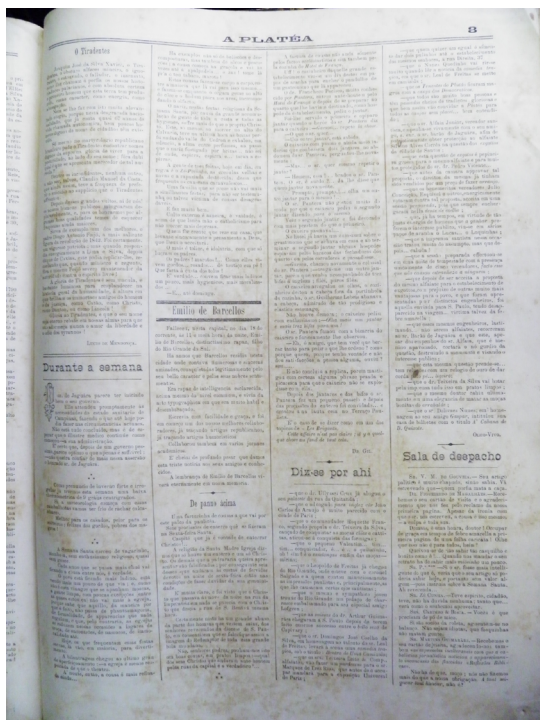
O Tiradentes de Araújo Guerra é realmente de Araújo Guerra?

Para responder sobre as prováveis inspirações que levaram Araújo Guerra a desenhar o alferes Tiradentes de maneira jovializada e destoante do padrão, que até então se praticava, é preciso analisar a ilustração dentro do conjunto em que ela se insere, nas páginas d'A *Platéa*. Na edição 43, de 21 de abril de 1889, o desenho de Araújo Guerra ilustra a primeira página do jornal (Figura 1). Nas duas seguintes, páginas 2 e 3, aparecem sete textos alusivos ao alferes Joaquim José e ao movimento sedicioso mineiro (Figuras 5 e 6).

Figuras 5 e 6 – Páginas 2 e 3 de A *Platéa*, edição de 21 de abril de 1889



Fonte: A *PLATÉA*. São Paulo, ano 2, edição 43, 21 abr. 1889, p. 2. 52 x 30 cm. Acervo particular.



Fonte: A PLATÉA. São Paulo, ano 2, edição 43, 21 abr. 1889, p. 3. 52 x 30 cm. Acervo particular.

Nestas duas páginas encontram-se impressos os seguintes textos: “Tiradentes ou A Conjuração Mineira”, editorial; “21 de abril de 1889”, de Joaquim Saldanha Marinho; “Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes”, de Quintino Bocaiúva; “21 de abril”, de Aristides Lobo; “Tiradentes”, do barão Homem de Melo; “1792-1892”, de Licurgo dos Santos (todos constantes na página 2 e visualizados na Figura 5) e “O Tiradentes”, de Lúcio de Mendonça (na primeira coluna, no canto superior, página 3, Figura 6).

Os artigos são assinados pelos mais destacados representantes do movimento republicano, sendo o primeiro dos textos firmado por Joaquim Saldanha Marinho (1816-1895) que, na época em que fora presidente da província de Minas Gerais (1865-1867), procurou reabilitar

o nome do alferes Tiradentes e foi o responsável por lançar, em 3 de abril de 1867, a pedra fundamental do primeiro monumento público em evocação à memória dos inconfidentes em Minas Gerais, no exato local onde em 1792 fora exposta sua cabeça (CARVALHO, 1990, p. 57; RODRIGUES; CABREIRA, 2020, p. 80-81).

Em 3 de novembro de 1870, Saldanha Marinho participou da fundação do Clube Republicano da cidade do Rio de Janeiro e integrou sua comissão diretora, juntamente com Quintino Bocaiúva (1836-1912) e Aristides da Silveira Lobo (1838-1896) (aliás, segundo e terceiro autores dos textos publicados). Um mês depois, em dezembro, foi um dos signatários do Manifesto Republicano, redigido por Bocaiúva e Salvador de Mendonça (1841-1913), entre outros, divulgado no primeiro número do jornal *A República*, órgão oficial do Clube Republicano, considerado o “marco inicial da propagação do ideal republicano que triunfaria definitivamente a 15 de novembro de 1889”. Dos 57 signatários do documento, Aristides Lobo foi um deles (LOPES, s./d., p. 2; PESSOA, 1970, p. 404).

Mas foi dentro do ambiente de discussões surgidas nas associações que pediam a implantação da República no Brasil, que o culto ao alferes Joaquim José se revelou mais vivo e ganhou amplitude (ENDERS, 2014, p. 225; MILLIET, 2001, p. 82-85). Em um deles, o Clube Republicano de São Cristóvão, no ano de 1881, como se explicitou, transformou o dia 21 de abril em manifestação

pública (ENDERS, 2014, p. 225). Seu evento anual, ocorrido no teatro Príncipe Imperial, contou com a coroação de folhas de dois bustos em gesso de Tiradentes (sendo que se tem notícias visual de apenas um deles), seguido de discursos dos principais líderes do movimento republicano, como Lopes Trovão e Quintino Bocaiúva (RODRIGUES; CABREIRA, 2020, p. 72).

Em virtude do sucesso realizado pela celebração em sua homenagem, criou-se o Clube Tiradentes, nascido em torno do compromisso de festejar anualmente na capital do Império a morte de Tiradentes. Essa associação manteve relação estreita com o Clube Republicano de São Cristóvão e era frequentado por Quintino Bocaiúva e Saldanha Marinho.

Estes clubes, como outros semelhantes existentes nas províncias brasileiras, surgiram em função do Manifesto Republicano. Deles, o mais importante era o de São Paulo, que realizou uma convenção na cidade de Itu, no interior do Estado, em 18 de abril de 1873, e um congresso na capital logo depois, quando se fundou o Partido Republicano Paulista (SILVA, s./d., p. 2).

Pelo menos entre a elite letrada, os clubes republicanos ajudaram a disseminar o ideal de República pelo país, assim como eleger personagens que personificassem ideais republicanos necessários para a união da população em torno do projeto político que buscavam construir. Utilizando Tiradentes como modelo, republicanos como Saldanha Marinho, Quintino Bocai-

úva e Aristides Lobo passaram a explicar a população, que participava dos eventos patrocinados por aqueles clubes ou mesmo que liam alguns dos vários jornais editados por eles, o que significava república. Exemplos extraídos de falas de Tiradentes, ou mesmo de narrações de algumas de suas ações em prol do estabelecimento de um governo republicano independente de Portugal na capitania de Minas Gerais, divulgadas no processo da devassa, inspiraram republicanos a escolhê-lo como herói da República que almejavam.

No contexto, seus textos, notadamente oriundos de reuniões ou debates que participavam, impressos nos jornais dos clubes republicanos, traziam em seu bojo informações de um Tiradentes que muito se identificava com o “brasileiro” da segunda metade do século XIX. Isto se confirma nos textos constantes nas páginas 2 e 3 d’A *Platéa* (Figuras 5 e 6), que apresentam o alferes como um personagem de origem humilde ou como sendo o único pobre a participar da Inconfidência (em contraste com o rico e suntuoso sistema monárquico); uma pessoa trabalhadora (que se rebelara contra o governo por ter sido preterido nas intenções de ascensão social e econômica); um militar (que detinha a patente de alferes, o menor grau dentre os miliares de linha envolvidos, mas que na essência se assemelhava aos demais militares que representavam o grande número de participantes do governo monárquico); e o rebelde que dera sua vida pelo ideal republicano e

pelo sonho de ver sua capitania / província liberta dos ditames metropolitanos.

Ideias transmitidas por Saldanha Marinho, Quintino Bocaiúva e Aristides Lobo em seus artigos e, também, proclamadas por outros republicanos que seguiam por essa mesma matriz. Suas colocações, por serem eles personagens influentes e destacados na sociedade, circulavam também entre várias associações, ora por meio de palestras que proferiam em agremiações dispersas ou pela divulgação de seus textos em veículos impressos não necessariamente divulgados no Rio de Janeiro.

Na província de São Paulo, os mais importantes foram formados em Itu, Sorocaba, Jundiaí, Campinas e Piracicaba. Na capital ocorreram reuniões republicanas que traziam informações dos eventos patrocinados no interior da província e nas outras localidades do país. Dentre os participantes do Clube Republicano de São Paulo estava Araújo Guerra, “republicano declarado e militante”, que mantinha ótima interlocução com republicanos vinculados ao Clube Tiradentes e ao grupo de São Cristóvão. Sabe-se que, anteriormente, teve contato intenso com ideias republicanas enquanto estava em Porto Alegre. Seu jornal humorístico *A Lente*, de acordo com Athos Damasceno, era um periódico republicano que se constituía “um perigo para o regime vigente” (DAMASCENO, 1962, p. 89, 82).

De qualquer maneira, a publicação de textos de partidários da

República em abril de 1889 na cidade de São Paulo se explica pelos contatos que mantinham os grupos republicanos entre si. Não à toa que os seis artigos assinados tragam entre os seus três primeiros nomes personagens republicanos de primeira grandeza (Saldanha Marinho, Quintino Bocaiúva e Aristides Lobo) e, na sequência, personagens que colaboraram em diversos jornais promovendo a campanha republicana.

Em vista disto, é do universo dos clubes republicanos que as primeiras imagens e informações sobre o alferes Tiradentes surgem e passam a ser divulgadas. É neste ambiente e no diálogo que empreende com colegas republicanos que Araújo Guerra busca inspiração. Mas, ainda, um desafio se coloca: descobrir qual a base estético-artística utilizou para desenhar o personagem histórico Tiradentes da maneira como apareceu retratado em sua folha humorística e ilustrada?

Para não destoar do estilo estético dos demais jornais humorísticos congêneres que circulavam no Brasil daquele instante, faltava *A Platéia* uma imagem ilustrativa que representasse a figura a estampar a primeira página do assunto escolhido para a edição de 21 de abril de 1889: a comemoração do centenário do início da repressão imposta aos sediciosos envolvidos na Inconfidência Mineira e da prisão de “seu líder”, o alferes Tiradentes, em cárcere na cidade do Rio de Janeiro. Por isso, devido ao 21 de abril cair especificamente em um domingo e ser a data de lançamento de sua edição para circulação ao públi-

co; além de também referenciar o dia que representa a data de sua execução na forca, mais a junção de ser aquele ano o centenário da repressão imposta aos demais partícipes da intentona rebelde mineira, a edição de número 43 do periódico escolheu-o como a pessoa a ser homenageada naquele número corrente. Provavelmente feita esta escolha, ainda permaneceu um desafio prévio ao artista ilustrador: que imagem estampar na capa daquela publicação? Como representar Tiradentes – tido como o líder da Inconfidência Mineira e protagonista símbolo de seu fracasso –, em abril de 1889, se ainda naquele instante não se fazia popular qualquer representação artística que lograsse permitir que Araújo Guerra utilizasse como modelo para visualizar fisio-nomicamente como Joaquim José pudesse ter sido?

Hoje, é possível afirmar que antes de o desenho de Araújo Guerra lançar-se impresso no jornal *A Platéia*, apenas cinco outras “imagens” sobre Tiradentes foram desenhadas ou pintadas, e que apenas uma delas, na época, ganhou visibilidade, mas não tão grande notoriedade: o óleo sobre tela *A resposta de Tiradentes ao desembargador Rocha*, de Leopoldino de Faria (1836-1911).

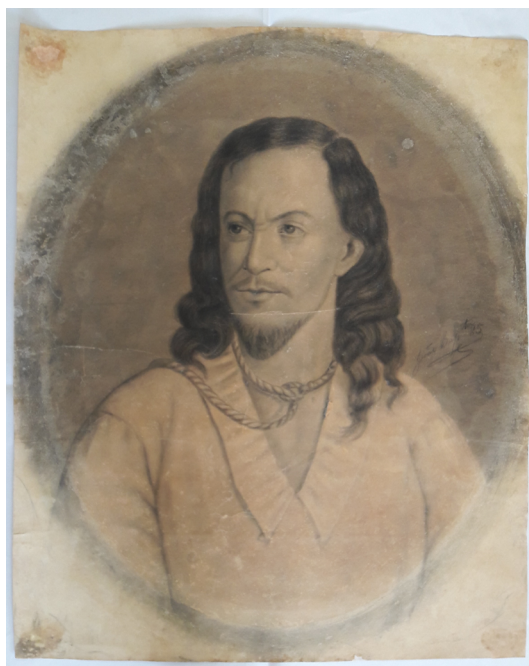
Na época de *A Platéia*, essas imagens eram desconhecidas do público amplo e mesmo do meio artístico, a “exceção” da pintura de Leopoldino de Faria que esteve exposta em 1880 em um dos salões do Hospital da Ordem 3ª de São Francisco, na cidade de Campos. De lá, o quadro foi mostrado na *Typographia Nacional*, no Rio de Janeiro.

Na sequência, a tela foi enviada para Minas Gerais e passou a ser exposta em uma das salas do Paço da Câmara Municipal de Ouro Preto; onde se encontra até hoje (GIANNETTI, 2016, p. 371-381). Já o desenho e pintura que lhe serviram de modelo foram incorporados modernamente ao acervo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e lá se encontram atualmente em exposição. De qualquer maneira, tanto o quadro final quanto o seu esboço não se tornaram referências visuais para o Tiradentes ali aparecido, pois não prestaram a qualquer reprodução imagética que tivesse por base o Tiradentes ali esboçado. Por isso, a descoberta do desenho de Araújo Guerra passou a representar novo alento nos estudos sobre imagens do alferes Joaquim José anteriores à sua incorporação ao rol de heróis republicanos. Em um primeiro momento, a descoberta de seu Tiradentes mostrou-se original e inédita.

A partir da descoberta do Tiradentes de Araújo Guerra e dali mais três anos de uma intensa pesquisa em acervos iconográficos localizados em várias instituições arquivísticas e museológicas da cidade do Rio de Janeiro e de municípios vizinhos, encontramos o desenho-fonte que serviu de inspiração para que Araújo Guerra ilustrasse o seu alferes jovializado e destoante do padrão que se imaginava sobre ele na época. Sua imagem tem por origem um desenho oval a lápis de cera sobre papel (Figura 7), confeccionado por João Baptista da Costa (1865-1926), provavelmente esboçado no

ano de 1885. A descoberta causou-nos, de início, enorme decepção, que, depois, reverteu-se em novo desafio: compreender como o desenho de Baptista da Costa transformou-se no modelo do Tiradentes de Araújo Guerra.

Figura 7 – Tiradentes, de João Baptista da Costa



Fonte: João Baptista da Costa. *Tiradentes*. 1885. 1 original de arte, crayon (lápiz de cera sobre papel); 79 x 64 cm. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro.

O pasticho de Araújo Guerra

João Baptista da Costa é reconhecido como um dos mais importantes pintores de paisagem brasileiros da passagem do século XIX para o XX. Nascido em uma família pobre de Itaguaí em 24 de novembro de 1865, ficou órfão aos oito anos de idade e por sua própria

iniciativa entrou para o Asilo de Meninos Desvalidos no Rio de Janeiro em 1873, onde aprendeu música, encadernação e desenho. O professor Antônio Araújo Souza Lobo observou sua aptidão para o desenho e o estimulou a prosseguir os estudos em Artes, conseguindo seu ingresso, em 1885, na Academia Imperial de Belas Artes, tendo como professores Rodolfo Amoedo e Zeferino da Costa. Ele completou seus estudos em Paris. Foi professor e em seguida diretor da Escola Nacional de Belas Artes (antiga Academia Imperial) (BAPTISTA, 2019; RUBENS, 1947, p. 5-20; MORAIS, 2010, p. 321).

No ano de 1885, em evento patrocinado pelo Clube Tiradentes no teatro São Luís, no Rio de Janeiro, a banda do Asilo dos Meninos Desvalidos executou um hino a Tiradentes, composto por um jovem maestro, e na sala do Clube, logo depois, inaugurou-se um grande quadro a *crayon*, representando o herói mineiro (MILLIET, 2001, p. 86). O desenho (Figura 7) feito a lápis de cera sobre papel, de João Baptista da Costa, apareceu exposto pela primeira vez nesse evento. A partir de então, não se conhecem outras oportunidades em que este desenho se apresentou ao público. Provavelmente a imagem que desenhou do alferes Joaquim José seja uma de suas primeiras produções artísticas.

De qualquer maneira, a figura de Araújo Guerra n'A *Platéa* inspirou-se, nitidamente, no desenho pintado por Baptista da Costa, passado pelos frequentadores do Clube Tiradentes do Rio de Janeiro ao

colega de São Paulo, uma vez que, ao que tudo indica, também os fluminenses não tinham outra imagem como referência de como era o futuro herói mineiro a não ser a estampa aparecida na exposição de 1885.

A primeira imagem “popular” do alferes surgiu em 1890 pelo agudo lápis do caricaturista Angelo Agostini (1843-1910), em alegoria desenhada na *Revista Ilustrada* sobre a comemoração de seu dia de morte como feriado nacional republicano. Seus traços pela primeira vez construíram a fisionomia de Tiradentes a “semelhança” da representação de Jesus Cristo. De seu rabisco saiu o aspecto cristológico imputado em desenho ao alferes Tiradentes, que servirá de modelo as demais figuras surgidas a partir de então (RODRIGUES; CABREIRA, 2020, p. 146-147).

Em suma, o que Araújo Guerra realizou foi um *pasticho*, ou uma “imitação astutamente disfarçada”, feita sob dois propósitos: ou como “imitação habilidosa do estilo alheio”, para que se acredite ser dele a autoria do desenho “falsificado” (aliás, fraude comum em Artes Plásticas e em antiguidades raras), ou, então, “como apropriação de ideias e expressões alheias”, que o pasticheiro “incorpora disfarçadamente às suas ideias e as apresenta como próprias” (aliás, tipo constantemente alvo de reprimendas nos círculos universitários) (VALENTE, 1986, p. 7).

Dentre estes dois tipos, ficamos com a “primeira interpretação” para sua imitação da única

imagem possível que lhe chegou às mãos em 1889: o *crayon* de Baptista da Costa.

Referências

ALVES, Francisco das Neves. *Imprensa, cultura e sociedade no Rio Grande do Sul: estudos históricos*. Rio Grande: FURG, 2009.

ANASTASIA, Carla. Os temas da liberdade e da república na Inconfidência Mineira. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Educação. *Tiradentes: o herói que inventou a pátria*. Belo Horizonte, 1999, p. 20-30.

AUTOS de Devassa da Inconfidência Mineira. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados; Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1978. v. 2.

AUTOS de Devassa da Inconfidência Mineira. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados; Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. v. 5.

AUTOS de Devassa da Inconfidência Mineira. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados; Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1977. v. 9.

BAPTISTA da Costa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21305/baptista-da-costa>. Acesso em: 27 ago. 2020.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. *A imprensa confiscada pelo DEOPS: 1924-1954*. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado de São Paulo, 2003.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietude*. Tradução Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

COHN, Amélia; HIRANO, Sedi. Platéia, A. In: FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). *Dicionário*. 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acerivo/dicionarios/verbete-tematico/plateia-a>. Acesso em: 17 ago. 2020.

COSTA, João. *Os pintores e o suplício de Tiradentes*. Rio de Janeiro: ALERJ, 1992.

DAMASCENO, Athos. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1962.

ENDERS, Arlene. *Os vultos da nação: fábrica de heróis e formação dos brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

GIANNETTI, Ricardo. Resposta de Tiradentes de Leopoldino de Faria: notas biográficas de um quadro. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 36., 2016, Campinas. *Anais...* Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2016, p. 371-381. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/3_ricardo%20giannetti.pdf. Acesso em: 26 ago. 2020.

JARDIM, Márcio. *A Inconfidência Mineira: uma síntese factual*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1989.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. Artista do lápis: as ilustrações de Eduardo de Araújo Guerra no periódico *Cabrion*. Pelotas, 1879-1881. *História Unisinos*, v. 13, n. 2, p. 180-189, maio/ago. 2009.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. *Traços da política: a imprensa ilustrada em Pelotas no século XIX*. Porto Alegre: Editora Fi, 2017. Disponível em: <https://www.editorafi.org/094aristeu>. Acesso em: 1º set. 2020.

LOPES, Raimundo Helio. Saldanha Marinho (verbetes). In: FUNDAÇÃO Getúlio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, s./d. 4 p. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MARINHO,%20Saldanha.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2020.

MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira: os percursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

MATHIAS, Herculano Gomes. *Tiradentes através da imagem*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, São Paulo: DH-FFLCH-USP, n. 115, p. 103-117, 1983.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: M. Fontes, 2001.

MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: cortes e recortes*. Rio de Janeiro: S. Calls Escritório de Artes, 2010.

NOTICIARIO: curiosas informações. *Minas Gerais: Orgão Oficial dos Poderes do Estado*, Ouro Preto, ano 1, n. 206, p. 1217, 19 nov. 1892. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/291536/per291536_1892_00206.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

NOTICIAS diversas. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 148, p. 2, 29 maio 1860. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/217280/per217280_1860_00148.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

PESSOA, Reynaldo Carneiro. O primeiro centenário do Manifesto Republicano de 1870. *Revista de História*, São Paulo: DH-FFLCH-USP, v. 41, n. 84, p. 401-437, 1970.

RODRIGUES, André Figueiredo. *O clero e a Conjuração Mineira*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2002.

RODRIGUES, André Figueiredo. Orelha. In: SILVA, Lúcia Helena Oliveira. *Paulistas afrodescendentes no Rio de Janeiro pós-abolição (1888-1926)*. São Paulo: Humanitas, 2016.

RODRIGUES, André Figueiredo; CABREIRA, Maria Alda Barbosa. *Em busca de um rosto: a República e a representação de Tiradentes*. São Paulo: Humanitas, 2020.

RUBENS, Carlos. *Vida e glória de Baptista da Costa*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1947.

SERELLE, Márcio de Vasconcellos. *Os versos ou a história: a formação da Inconfidência Mineira no imaginário do Oitocentos*. Campinas, 2002. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Beatriz Coelho. Clube republicano (verbetes). In: FUNDAÇÃO Getúlio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, s./d. 4 p. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CLUBE%20REPUBLICANO.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2020.

VALENTE, Décio. *O plágio*. São Paulo: Editora do Lar; ABC do Interior, 1986.

Recebido em: 30/set/2020

Aceito em: 4/nov/2020