



NA “SAGRADA” COLINA DO IPIRANGA – PRIMEIRAS IDEIAS SOBRE TIRADENTES E A INCONFIDÊNCIA MINEIRA NA EXPOSIÇÃO DO MUSEU PAULISTA

MARIANA DE CARVALHO DOLCI*

Na Europa do final do século XVIII, o museu como instituição pública tornava-se uma realidade incontestável, mas foi só a partir do século XIX, vinculado ao novo papel que as coleções e os museus passaram a ter na vida das nações, que os objetos e o patrimônio foram revalorizados (GOUVÊA *et al*, 2003:31).

A Revolução Francesa de 1789 foi decisiva para a mudança na compreensão do patrimônio cultural, nascida da contradição entre o desprezo pelos valores do Antigo Regime e a preservação do passado. O invisível, ou seja, o significado que os objetos possuíam ligados a esse momento, foi substituído por outro significado, enquanto objeto de valor, representante da identidade nacional. Lançou-se a ideia de que o Estado deveria ser o tutor de todo o patrimônio, voltado para as duas direções: a “história nacional”, em que os monumentos são as obras, e a “instrução”, cujas obras são consideradas meios de enriquecer de maneira contínua o conhecimento das gerações futuras (GOUVÊA *et al*, 2003:31-32).

O museu tornava-se símbolo dessa formação nacional. As iniciativas voltadas para a exaltação das glórias locais formavam progressivamente os lugares de memória. O empreendimento museológico, consolidado no século XIX, não se limitou à Europa e se disseminou pelo mundo. Analogamente, cada cidade importante se esforçava em ter um espaço dedicado às suas lembranças, que serviriam também, como espelhos da consolidação nacional das nações que se tornavam independentes no fim do século (GOUVÊA *et al*, 2003:33).

No Brasil, a introdução dos museus se fez no século XIX pelo viés da história natural, “no qual se insere organicamente a Antropologia e, como enclave evocativo e celebrativo, a História” (GOUVÊA *et al*, 2003:33). Com a transferência da família real para o Brasil e especialmente, com a Missão Artística de 1816, quando foram criadas as primeiras instituições voltadas para o desenvolvimento das ciências e das artes na colônia. A partir de

* Mestranda em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo orientada pelo Prof. Dr. Amílcar Torrão Filho. Bolsista CNPq.

1870, o quadro cultural brasileiro começa a mudar com a “introdução de novas ideias”, originárias de uma nova elite intelectual, essencialmente vinculada às academias de direito e aos Institutos Históricos.

A criação de um museu em São Paulo data do contexto da independência, quando em 1824, Lucas Antonio Monteiro de Barros, na qualidade de presidente de província, pede contribuições voluntárias, com o aceite de Dom Pedro I, para a criação de um museu e de um monumento grandioso em homenagem à emancipação política do Brasil (FIGUEIREDO; VIDAL, 2005: 128). Ao contrário daquilo que frequentemente se imagina, a proclamação do príncipe D. Pedro, na colina do Ipiranga e às margens do riacho do mesmo nome, não teve repercussão no momento de sua ocorrência. Além de não merecer acolhida especial da parte dos inúmeros e atuantes jornais que circulavam na Corte do Rio de Janeiro e em várias outras regiões do então Reino do Brasil, a ela também não se referiram os membros do governo da Regência e tampouco foi àquela época interpretada como baliza definidora do curso da história. Foi em 1826 que o Parlamento aprovou, em sua primeira legislatura, a introdução do 7 de setembro na categoria de “festividade nacional” (OLIVEIRA, 2002:65-6).

Em março de 1885, José Luiz d’Almeida Couto ordena o início do projeto do arquiteto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi, aprovado por Pedro II como homenagem à independência brasileira. O fato é que, até então, a elite política local, não vendo sentido prático em tal centro, retardava seu apoio e contribuição. No entanto, com o enriquecimento econômico da região, um museu em São Paulo parecia constituir um suporte para outras significações, representando a ascensão de uma nova província no cenário nacional. A obra, que deveria também unir o museu à capital, a despeito dos inúmeros contratemplos estava concluída em 1890. O edifício permaneceu, porém, desocupado, uma vez que o palácio, construído em pomposo estilo clássico, não oferecia condições para o funcionamento de uma escola. O Museu Paulista cumpria, dessa forma e até então, apenas a função de monumento histórico, sem uma perspectiva científica mais delimitada. Era antes uma espécie de “casa de fachada” para projetos alentados do futuro (FIGUEIREDO; VIDAL, 2005: 128). De 1891 a 1893, ficou conhecido como Museu do Estado.

Os primeiros contornos de um museu histórico, com várias das características que esse tipo de estabelecimento comporta a partir do século XIX, já podem ser percebidos na instituição do Ipiranga, seja nas exposições, seja na forma de conceber e organizar suas coleções e, particularmente, em suas funções. Assim, é preciso entender o Museu Paulista de

acordo com o contexto e o perfil que o museu histórico adquire, em vários países, ao longo do século XIX e na virada para o XX (BREFE, 2005:30). Em 1893, o Museu do Ypiranga adquire as coleções pertencentes a Joaquim Sertório, compostas por espécimes de história natural, mobiliários, jornais e objetos da cultura indígena. E com esse material, é que foi inaugurado oficialmente o Museu Paulista, em 26 de julho de 1894. No mesmo ano, por indicação de Orville Derby (diretor da Comissão Geográfica e Geológica do Estado) é contratado o zoólogo Hermann von Ihering, conhecido por sua atuação no cenário internacional. Abria-se então um novo museu etnográfico cujo objeto era “o estudo da história natural da América do Sul e em particular do Brasil, por meios científicos” (FIGUEIREDO; VIDAL, 2005: 128).

Ana Maria Alves explica que

“Em 1916, dá-se um verdadeiro terremoto mudancista no Museu Paulista: cai o diretor-cientista e com ele se vai o projeto até então hegemônico de um instituto de ciências naturais. Em seu lugar irá se entronizar um projeto explicitamente ideológico, voltado mais para a relação memória-poder e menos para o par dialético ciência-poder” (ALVES, 2001:156).

Assume a direção do museu, Affonso d’Escragnolle Taunay, que não foi um historiador de formação, tendo se graduado engenheiro e lecionado química, física experimental e história natural durante quase vinte anos (de 1899 a 1917) na Escola Politécnica de São Paulo. Foi admitido no *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) em 1911, sendo o orador oficial de 1913 a 1915. A história, até então desprovida de caráter científico, passou a ser tomada como um ramo do conhecimento e, no caso, o único capaz de fornecer as bases para a transformação do museu enciclopédico em “museu-memorial” da nação brasileira, bem como na ideia de um espaço que associa formas distintas de coleção: museu, arquivo e biblioteca. A visão de história de Taunay era o que conduzia na constituição da Seção de História e na decoração do museu para as festas centenárias (BREFE, 2005:60).

O objetivo do novo diretor era contar a história da constituição da nação brasileira do ponto de vista de São Paulo, isto é, como resultado do esforço paulista desde os primórdios da colonização (BREFE, 2005:25). No primeiro ano de sua gestão, Taunay monta uma nova sala de exposição inteiramente dedicada à história de São Paulo. As coleções de história, até então centrais no museu e diretamente estudadas e organizadas pelo diretor da instituição, passaram a ser subordinadas ao trabalho de especialistas (escolhidos por ele), que prestavam contas anualmente à direção sobre o andamento de cada coleção. Taunay, além de diretor, também

atuava como especialista, procurando introduzir paulatinamente no acervo histórico do museu os métodos científicos que guiavam a história em sua época. Foi desse modo que delimitou os primeiros contornos da Seção de História que seria oficialmente criada em 1922 (BREFE, 2005:53).

Na escadaria principal, a efígie de Tiradentes pintada por Oscar Pereira da Silva é uma das obras que compõe a exposição permanente do Museu Paulista e que chama a atenção pelo fato do alferes estar representado ao lado das grandes personalidades da história paulista. No teto, há também uma menção ao ano de 1789, uma alusão às quatro “datas-chave” para a consolidação do Brasil independente. A Inconfidência Mineira de 1788-89 foi o movimento de mais ampla irradiação territorial que se deu no Império colonial português e, é parte integrante da historiografia nacionalista, configurando-se erroneamente como uma tentativa de independência do Brasil. Nestas representações, a população mineira setecentista aparece como um todo homogêneo, como “brasileiros”, já constituindo uma nação, uma unidade territorial. A Inconfidência resultaria do sofrimento e do ódio aos portugueses devido à opressão colonial e a reação apareceria a partir disso: a independência, que se realizaria em 1822.

Ao invés disso, a Inconfidência foi expressão de uma série de ambiguidades e contradições próprias do período: os protagonistas, suas ações e seus projetos podem ser bem mais compreendidos se considerados no contexto de heterogeneidade social e econômica da qual o conteúdo político e o sentido do movimento são expressões diretas (RESENDE; VILLALTA, 2007: 629).

Thaís Nívia de Lima Fonseca explica que Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, tornou-se personagem símbolo da Inconfidência Mineira e da luta pela liberdade e pela independência do Brasil. É celebrado como herói nacional há mais de um século, tornou-se portador de qualidades extraordinárias, em geral, indiscutíveis para a maioria dos brasileiros que conhecem sua história ou dela ouviram falar (RESENDE; VILLALTA, 2007: 650). Silva Xavier despontou como síntese das ideias para as quais o movimento seria precursor no Brasil. Ele se tornou, talvez, o personagem mais popular da história nacional, ganhou contornos heroicos e status de mito político.

Affonso de Taunay e o objetivo de sua nova exposição: 7 de setembro de 1922

Usando como base, o livro “O Museu Paulista” da professora Ana Cláudia Fonseca Brefe, podemos começar a delinear o que pensava Affonso de Taunay sobre Tiradentes e a Inconfidência Mineira na montagem da exposição do Museu Paulista para o 7 de setembro de 1922. Para tanto, devemos voltar ao início de seus trabalhos como diretor para entender sua concepção de história.

Affonso de Taunay assumiu a direção do Museu Paulista em fevereiro de 1917 como diretor em Comissão, substituindo Armando Prado, nomeado diretor em agosto do ano anterior, após o afastamento de Hermann von Ihering, em decorrência das investigações realizadas pela Comissão de Sindicância, que iniciara seus trabalhos em janeiro de 1916, a fim de instaurar um inquérito administrativo (por desconfiança de desvio de verbas pelo diretor) e um inventário das coleções da instituição do Ipiranga. Graças ao conjunto de informações levantadas por essa Comissão, Taunay, até então alheio à esfera dos museus, pôde ter uma noção geral das coleções pertencentes ao Monumento do Ipiranga, das lacunas que estas apresentavam, bem como dos problemas enfrentados e criados pelas administrações anteriores, o que lhe permitiu traçar suas primeiras metas e prioridades administrativas e institucionais (BREFE, 2005:97).

O mais grave de todos os equívocos de Ihering aos olhos de Taunay foi, sem dúvida, o abandono à própria sorte das coleções de história originais do museu, além do completo desinteresse em aumentá-las, esquecendo-se de que o Palácio do Ipiranga fora construído e concebido como um memorial da Independência brasileira e, nesse sentido, voltado para a exaltação de fatos memoráveis da tradição nacional (BREFE, 2005:88). Apesar de Taunay ter conservado o “espírito enciclopédico” da instituição, mantendo todas as coleções de ciências naturais do Museu em perfeito estado de conservação, bem como incrementando-as por meio do trabalho de especialistas e dos viajantes que continuamente forneciam espécimes novos, a transformação pela qual a instituição passaria já pôde ser notada nos primeiros meses da nova administração (BREFE, 2005:87).

Pouco a pouco, Taunay começaria a adquirir elementos fundamentais para a composição iconográfica do museu que foi um dos pilares para o arranjo da Seção de História, oficialmente criada em 1922, e um dos elementos básicos da decoração do museu para as festas centenárias. A construção de um novo universo estético foi o grande suporte de Taunay na conciliação histórica do museu foi, sobretudo no rearranjo estético de todas as

salas, galerias, peristilo, escadaria, salão de honra que o desvio imposto pelo novo diretor, em relação à gestão anterior, se materializou e pôde ser amplamente notada até mesmo pelo espectador mais desatento. São as imagens e a forma pela qual foram dispostas que reconstruíram o espaço e o dotaram de sentido (BREFE, 2005:102).

Ao assumir a direção do Museu Paulista, Taunay demonstrava um comprometimento em restaurá-lo plenamente à sua condição original, ou seja, fazer dessa instituição um verdadeiro memorial da nação brasileira, indo ainda muito além, criando um verdadeiro museu histórico nos moldes das instituições novecentistas, narrando e expondo então uma dada versão da história nacional. Tinha, para isso, em mãos, o mais importante instrumento, isto é, o próprio espaço do museu, que, fincado na “sagrada” colina do Ipiranga era a própria materialização do gesto fundador da nação brasileira (BREFE, 2005:106).

Foi sem dúvida, por meio desse investimento direcionado sobre as imagens relativas ao passado paulista que Taunay se tornou um dos responsáveis pela difusão e fixação da ideia de um nacionalismo paulista, já esboçada pela produção historiográfica do *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* (IHGSP), que vê o paulista, em suas várias gerações – bandeirante, tropeiro, cafeicultor -, como o responsável pelo progresso não só do estado de São Paulo, mas de todo o país. Esse também é o caso do Museu Paulista, naquele momento em que, ao se aproximar o centenário da Independência brasileira, ele se torna o foco das atenções das camadas dirigentes do estado de São Paulo, que o viam como “*o lugar certo no momento exato*” para reforçar o papel hegemônico de São Paulo na República Velha, em contraposição ao Rio de Janeiro (BREFE, 2005:114).

Havia a preocupação de Taunay em obter cópias absolutamente fiéis aos originais – fac-símiles -, o que não poderia ser diferente, tendo em vista a forma pela qual ele concebia o documento histórico, isto é, como um testemunho do passado e, nesse sentido, como matéria-prima indispensável para reconstruí-lo tal como ele aconteceu. O segundo ponto é que essa documentação colecionada não constitui apenas um vasto painel de exposição do passado paulista a ser admirado pelo público que frequentava o museu. O interesse de Taunay foi mais além, pois esse material foi amplamente utilizado por ele para compor seu trabalho historiográfico sobre São Paulo – especialmente sobre bandeirantismo. Esse dado pode ser constatado por sua ampla produção nos jornais e revistas da época, nos quais publicou seus primeiros estudos sobre São Paulo de Piratininga que, no início da década de 1920, apareceram em forma de trilogia a respeito da pequena vila colonial (BREFE, 2005:99).

No ano de 1919, a Secretaria do Interior do Estado de São Paulo, à qual o Museu do Ipiranga estava subordinado, solicitou a Taunay um plano detalhado sobre o que poderia ser feito para o preparo do Monumento do Ipiranga para as festas centenárias de 1922. Assim, em meados daquele ano, ele enviou uma carta a Oscar Rodrigues Alves, então Secretário do Interior, esboçando algumas de suas ideias iniciais para a decoração do museu e qual seria o orçamento aproximado necessário e essas primeiras intervenções. Destacou que Tommaso Gaudenzio Bezzi, arquiteto responsável pela construção do palácio na década de 1880, deixou 24 lugares situados no alto das paredes, onde deveriam ser postos retratos dos “pró-homens da Independência”, estando quatro no peristilo, quinze em torno da escadaria e cinco no salão de honra, em cima do quadro de Pedro Américo (BREFE, 2005:99).

Uma das hipóteses levantadas no projeto de pesquisa e que começa a “ganhar corpo” a partir daqui é a de que, além da intervenção direta do governo do estado de São Paulo na composição do museu para as festas centenárias, Taunay também discutia suas ideias para decoração interna do monumento com seus consócios do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* e *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, trocando opiniões sobre quais homens da Independência deveriam ser retratados e que acontecimentos históricos mais significativos no processo de constituição da nação brasileira mereceriam ser “transpostos” para telas, a fim de figurarem nos grandes painéis deixados pelo arquiteto (BREFE, 2005:115).

Em 18 de julho de 1919, Basílio de Magalhães, membro do IHGB, escreveu a Taunay em resposta à sua carta enviada ao instituto no início daquele mês, solicitando aos consócios cariocas “algumas lembranças de nomes para retratos que devem figurar no salão de honra e nas salas do Museu Paulista, quando se festejar o centenário da Independência do Brasil”. Entre eles existiam algumas divergências quanto aos personagens a serem representados, apesar de a maioria das indicações serem similares (BREFE, 2005:115).

Sobre os acontecimentos históricos que pretendia representar em grandes painéis, suas ideias eram ainda bastante vagas, mas sua tendência era escolher fatos que, de seu ponto de vista, já manifestassem no período colonial brasileiro um desejo de separação da metrópole portuguesa e de constituição de uma nação independente. Enumerava, assim, alguns, como a “Proclamação de Amador Bueno”, a “Guerra dos Emboabas”, a “Guerra dos Mascates”, a “*Inconfidência Mineira*” (grifo meu), a “Revolução Pernambucana” (BREFE, 2005:117).

Na confecção de toda a iconografia do museu, percebe-se a intervenção direta de Taunay no trabalho dos artistas, fornecendo dados históricos precisos por meio dos documentos que arregimentava e dos contatos que fazia, opinando sobre as cores a serem empregadas, a disposição dos personagens na tela, não hesitando em pedir alterações sempre que julgasse necessário, o que algumas vezes lhe rendeu desavenças com os pintores. O ponto de partida de todas as telas e esculturas, sem exceção, foi sempre a pesquisa histórica realizada por Taunay a respeito dos personagens retratados e dos episódios a serem narrados nos quadros, além das discussões constantemente abertas com o secretário do Interior e com o próprio presidente do estado de São Paulo, Washington Luís, um homem profundamente culto que, antes de enveredar pelos caminhos da política, teve participação ativa nas atividades do IHGSP, realizando pesquisas sobre o passado paulista e demonstrando-se, também, profundamente penhorado em exaltar certos fatos e feitos da história brasileira. Como presidente do estado de São Paulo, justamente no período em que a decoração histórica do museu estava sendo amplamente realizada, ele contribuiu com a dotação de verbas extraordinárias, inúmeras doações feitas às coleções históricas e, também, opinando sobre os elementos que deveriam (ou eram dignos de) pertencer ao acervo do Museu Paulista.

Graças às boas relações que mantinha com as autoridades competentes do estado, o diretor quase sempre tinha seus pedidos atendidos. Assim, no final de 1920, em razão das obras de abertura da Avenida da Independência, ele conseguiu autorização da Secretaria do Interior para o fechamento do museu por tempo indeterminado. Essa medida lhe permitiu preparar com maior tranquilidade o monumento para as festas centenárias, longe dos olhos do público, o que também criou um certo “tom de mistério”, e expectativas em relação à aquilo que estava realizando, inclusive porque sua reabertura só se fez no dia 7 de setembro de 1922 (BREFE, 2005:126).

Taunay expôs (como lhe fora pedido) as razões que o levaram a escolher os dezoito personagens cujos retratos seriam colocados nos medalhões da sanca da escadaria monumental do museu, todos eles vultos “da história nacional cuja memória se refira a fatos da Independência de que foram grandes fatores” (BREFE, 2005:126-127). Lembrava que onze retratos da galeria de homens da Independência já estavam prontos, sendo eles: Dom Pedro I, José Bonifácio, Antônio Feijó, Joaquim Gonçalves Ledo, José Clemente Pereira, Antônio Carlos e Martim Francisco, cônego Januário Barboza, J. J. Rocha, a imperatriz Leopoldina e a heroína baiana Maria Quitéria de Jesus. Em seguida, passou a enumerar os

nomes que, de seu ponto de vista e em relação aos feitos aos quais estavam ligados, deveriam compor os dezoito retratos, salientando ainda que já possuía as reproduções de todos aqueles que seriam as matrizes para a confecção das telas.

Destaca inicialmente os mártires da Independência, tendo à frente *Tiradentes* (grifo meu), depois Domingos José Martins e José Luiz Mendonça. A esses nomes seguiam os “Deputados às Cortes e de propagandistas e agitadores que se bateram em prol da Independência nacional, na imprensa, maçonaria, na tribuna popular, etc.”, que poderiam ser representados por Vergueiro, Hippolyto da Costa, frei Sampaio, Paula Souza, Cypriano Barata e José Lino Coutinho. Depois, lembra dos chefes militares, Joaquim de Oliveira Álvares e Joaquim Xavier Curado (...). A lista lembrava-se também dos próceres da insurreição baiana contra o domínio português, chefes militares arregimentados da resistência nacional na Campanha da Independência: Visconde de Cajahiba (Argollo Ferrão), Visconde de Pirajá (Pires de Carvalho e Albuquerque)”, terminando pelos nomes de Estevam Rezende e pelo Marquês de Maricá. Na mesma carta acrescentava que, de muitos dos “patriotas” que participaram ativamente de todos os acontecimentos relacionados à Independência brasileira, não foi possível obter retratos, sugerindo que seus nomes fossem gravados numa placa de mármore, a fim de que sua memória pudesse ser preservada. Entretanto, ainda restaria espaço suficiente no museu para abrigar a imagem daqueles que ainda conseguisse os retratos. Finalizava afirmando: “Quer-me parecer, porém que os dezoito retratos acima indicados sintetizam em si com os onze já executados, os mais notáveis próceres graças aos quais se libertou o Brasil” (BREFE, 2005:127).

A partir das sugestões dadas, ficou definido que a escadaria receberia revestimento de mármore branco, e nos quatro ângulos que formam a sanca, seriam postos pequenos medalhões esculturais, “cercados de ramos de louro e carvalho, trazendo os quatro milésimos dos movimentos libertadores do Brasil: 1720, 1789 (grifo meu), 1817, 1822” (BREFE, 2005:130), que rememoram os principais movimentos pela liberdade do país: 1720, lembrando a rebelião de Vila Rica e o suplício de Filipe dos Santos; 1789, a *Inconfidência Mineira* (grifo meu); 1817, a Revolução Pernambucana; e 1822, a Independência. A disposição ascendente dessas imagens, convergindo para o “fato maior” representado no salão de honra do museu, no primeiro andar, demonstrava que sua realização se fez num solo já conquistado pela audácia da empreitada paulista, o que novamente reforça a ideia do

nacionalismo paulista, habilmente estabelecido pelas escolhas de Taunay na direção do museu, completadas nos anos subseqüentes de sua gestão (BREFE, 2005:139).

A feitura das telas dos bandeirantes, tal como a execução das séries iconográficas sobre São Paulo antigo, permitem perceber claramente os procedimentos de Taunay em relação à composição histórica do museu e também a forma como pretendia construir a história. A decoração histórica do museu buscava um tom nacional – especialmente no salão de honra -, mas o solo da Independência e, portanto, da origem da nação, era paulista.

A reabertura do Museu Paulista em 7 de setembro de 1922, contudo, foi uma entre as várias comemorações do centenário da Independência em São Paulo. Desde a manhã até a noite, várias solenidades, inaugurações e visitas oficiais foram previstas em vários pontos da cidade e do estado, de modo que as autoridades governamentais realizaram uma verdadeira peregrinação ao longo daquele dia. É preciso lembrar que as discussões sobre a forma mais apropriada de comemorar o centenário, bem como sobre qual era o significado dessa data para o país, começaram, tanto em São Paulo como na capital federal, em meados da década de 1910, envolvendo diferentes setores da intelectualidade e dos governos estadual e federal. Na verdade, a celebração do centenário da Independência brasileira vai muito além do mero festejo de uma data solene, implicando um verdadeiro movimento de busca e de definição da identidade nacional. Nesse esforço, sobretudo por meio da produção literária, historiográfica e da imprensa da época, procurou-se definir o perfil da jovem nação, tentando demarcar seu lugar no século XX e em compasso com o mundo moderno (BREFE, 2005:143).

A questão é que “monumentos” e “valores de época” são emblemas de uma celebração. Não foram escolhidos e ali colocados para suscitar questionamentos a respeito do processo histórico da independência, mas para autenticar a memória da independência inscrita nas figuras e imagens que formam a decoração interna do prédio. Isso quer dizer que, no caso específico dessa temática, a visita ao Museu Paulista ainda significa, sobretudo presenciar um “lugar de memória” no qual se entra em contato com uma representação singular do passado, fundada na sobreposição de duas temporalidades distintas: a da época em que o palácio-monumento foi construído e a do momento em que a ornamentação interna foi elaborada. O que se vê não é a história, e sim suportes visuais e físicos de uma memória que em torno do 7 de setembro foi criada e reelaborada (OLIVEIRA, 2002:79).

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder: O Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945*. São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista, 2005.

FIGUEIREDO, Betânia, VIDAL, Diana. *Museus: dos gabinetes de curiosidades ao museu moderno*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; LEAL, Maria Cristina. (Org). *Educação e Museu: A construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access, 2003.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. “O Museu Paulista da USP e a memória da Independência”. In: *Cad. Cedes*, Campinas, v. 22, n. 58, p.65, dezembro/2002. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>.

RESENDE, Maria Efigênia Lage de, VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.) - *História de Minas Gerais – As Minas Setecentistas*, volume 2. Belo Horizonte: Autêntica, CIA do tempo, 2007.