

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
MUSEOLOGIA

Tatiana Vasconcelos dos Santos

Dos próceres da Independência a *los héroes porteños*:
Museu Paulista e Museo Histórico Nacional de Buenos Aires,
estudo comparativo

versão corrigida


São Paulo
2022

Tatiana Vasconcelos dos Santos

Dos próceres da Independência a *los héroes porteños*:
Museu Paulista e Museo Histórico Nacional de Buenos Aires,
estudo comparativo

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação Interunidades em
Museologia da Universidade de São
Paulo para obtenção
do título de Mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Garcez
Marins 

Linha de Pesquisa: História dos
processos museológicos, coleções e
acervos

Versão corrigida (*)

A versão original encontra-se disponível
na biblioteca do MAE/USP

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.
Email: tativas@usp.br

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP, com os dados fornecidos pela autora

Santos, Tatiana Vasconcelos dos
Dos próceres da Independência a *los héroes porteños*: Museu Paulista e Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, estudo comparativo / Tatiana Vasconcelos dos Santos; orientador Paulo Cesar Garcez Marins. -- São Paulo, 2022.
123 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia) -- Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2022.

1. Museu Paulista. 2. Museu Histórico Nacional.
3. Afonso Taunay. 4. Adolfo P. Carranza. 5. Retrato.
I. Marins, Paulo Cesar Garcez, orient. II. Título.

Bibliotecária responsável:
Monica da Silva Amaral - CRB-8/7681

SANTOS, Tatiana Vasconcelos dos. **Dos próceres da Independência a *los héroes porteños*: Museu Paulista e Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, estudo comparativo**. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovada em 17 de novembro de 2022.

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Paulo César Garcez Marins (Orientador)

Universidade de São Paulo

Profa. Dra.

Cecília Helena Lorenzini de Salles Oliveira

Universidade de São Paulo

Profa. Dra.

Gabriela Pellegrino Soares

Universidade de São Paulo

Profa. Dra.

Carlos Rogério Lima Júnior

Pontifícia Universidade Católica de SP

AGRADECIMENTOS

“o que a vida quer da gente é coragem”

Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*

Não tenho frase que expresse com maior precisão o que foi o processo desta dissertação. Início do mestrado com o Incêndio do Museu Nacional, percurso de pesquisa durante a pandemia de covid-19, finalizando a escrita com a reabertura do Novo Museu do Ipiranga, haja fôlego para lidar com a vida e conseguir dar um ponto final (espero que também seja de partida para novos voos) nesta dissertação. E aqui menciono apenas os episódios externos e de compartilhada experiência coletiva, pois “o correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta”. E assim foi o processo das transformações íntimas também, o que reforça e intensifica os agradecimentos, pois sem essas pessoas, eu não teria chegado até aqui.

Primeiro, e não apenas por formalidade, agradeço imensamente ao meu orientador Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins que soube acolher minhas ideias, desejos, ânimos, confusões, dúvidas, aflições, inseguranças e me ensinou muito além do que uma dissertação de mestrado propõe, me apontou caminhos para a vida com seus conselhos e puxões de orelha e conversas sempre bem humoradas e estimulantes. Guardo com muito carinho as reuniões formais e informais de orientação sempre muito inflamadas e cheias de ideias geniais, que nem sempre conseguia absorver de imediato. Muito obrigada!

Agradeço a banca de qualificação e defesa formada pelas Profs. Dras. Gabriela Pellegrino e Cecília Helena Salles de Oliveira pela generosidade nos comentários e indicações de referências bibliográficas, e também pelas perguntas cirúrgicas e precisas que me fizeram rever e limitar as questões da dissertação.

Aos Professores com os quais aprendi e aprendo muito, e que de uma forma ou de outra estão presentes nessa dissertação e/ou minha formação, seja por uma conversa de incentivo, um convite para debater o projeto, um livro emprestado, disciplinas cursadas, compreensão nas demandas de trabalho, enfim, manifesto minha admiração e agradecimento. São eles Ana Paula Simioni, Camilo de Mello Vasconcelos, Solange Lima, Vania Carvalho, Maria Aparecida Borrego (Cidinha), Ana Paula Nascimento, Aline Montenegro, Ana Magalhães, João Paulo Pimenta, muito obrigada.

A Coordenação da Pós-Graduação, Prof. Dra. Maria Cristina Bruno que nos deu o apoio necessário no início da pandemia e nos acolheu com reuniões semanais para

que os discentes pudessem se manter conectados e em troca. Obrigada! Agradeço também aos colegas da secretaria de Pós-Graduação, sempre atentos e prestativos às nossas dúvidas.

Aos colegas do Museu Paulista, muito obrigada pelos anos todos de troca e convivência. Prof. Dra. Rosaria Ono, diretora do museu, agradeço pela compreensão de sempre em relação às demandas que surgem ao conciliar trabalho e pesquisa. Agradecimentos que se estendem ao Adilson José de Almeida, supervisor da Seção Técnica-Científica de Documentação e Gestão de Acervo, onde trabalho. Carinho especial para aqueles que me socorrem, convivem e estão sempre dispostos a ajudar com uma conversa animada no café, nos “chororôs” de corredores, no dividir e compartilhar atividades para aliviar prazos apertados e por toda amizade que extrapola os muros institucionais. Tatiana Hermann, Isabela Arruda, Flávia Urzua, Ina Hergert, Roberta Santana, Shirley Ribeiro, Luciano Beraldo, Thiago Malakowsky, Ricardo da Mata e demais que com certeza irão ficar bravos comigo por não os ter nominado individualmente, mas acreditem, amo vocês.

Aos colegas do Museo Histórico Nacional argentino, Sofia Oguic, pesquisadora, e na época a responsável pelo Arquivo Histórico do Museo Histórico Nacional (AHMHN), que gentilmente me recebeu nas duas ocasiões em que estive em Buenos Aires para pesquisar, sempre muito alegre e receptiva, me apresentou o Arquivo Carranza e foi a responsável por me apresentar a instituição e me colocar em contato com outros pesquisadores do tema. Passamos dias agradáveis a base de chás, conversas e muitas fotografias. Miguel Ruffo, pesquisador do MHN, por disponibilizar seu tempo numa agradável conversa matinal, me apresentou os personagens da publicação *Los héroes* (1910), além de disponibilizar artigos e textos em elaboração para que eu pudesse me acercar do tema da iconografia de maio no MHN e teve a paciência, generosidade e disponibilidade de ir buscar o exemplar na Biblioteca do museu, porque a inexperiente pesquisadora não tinha levado a publicação para a entrevista. Magalí Ruth, o presente da jornada portenha, documentalista do MHN, foi quem me acompanhou todas as tardes enquanto pesquisava e me apresentou a deliciosa torta de maçã perto da Plaza del Congreso. Amiga querida e que sempre me socorre quando necessito de alguma consulta no arquivo do MHN a distância. Por último, mas não menos importante, agradeço à ex-diretora, Viviana Mallol, e ao atual diretor do MHN, Gabriel Di Meglio, pelo acolhimento. Ao Gustavo Fabián, do Archivo General de la Nación, agradeço imensamente pelo seu jeito curioso e atencioso que ofereceu todo o acolhimento à esta pesquisadora recém chegada do Brasil. E a Carolina Carman pela indicação de bibliografia, pelos comentários pertinentes ao projeto submetido para edital de

intercâmbio (não realizado por causa da pandemia de COVID-19) e pela disposição imediata a ajudar nesta jornada.

Aos amigos, Carlos Lima Jr., Marcelo Paiva, Célia Becker, Michelli Monteiro, Luiz Mizukami, Marcos Blau, Mayra Saito, Thana Mara, Francine Venâncio, Nathan Gomes, Eduardo Polidori, Ana Carla e os já famosos e imprescindíveis “Smiths”, amigos e “mi petit comité” da Pós-Graduação em Museologia, Ligia Kulaif, Kika Landi, Josy Tojo, Nicholas Betoni e Camila Aderaldo, muito obrigada! Vocês foram fundamentais nessa jornada incentivando, cada um a seu modo, oferecendo o que podia, e o que não podia também, para que esta amiga conseguisse seguir em frente “quem tem amigo tem tudo” (Emicida). Gratidão que não tem palavras! Peço licença para agradecer em especial a Kika pelo apoio incondicional durante todo o processo, que me ajudou nas correções, não me deixou desistir, aliviou a pressão dos prazos me ajudando com as referências e exerceu uma pressão diária para que o desânimo (tempos sombrios de isolamento pandêmico) não tomasse conta do meu humor diário. Carlos Lima Júnior, querido amigo, que aqui também destaco por ter me ajudado com os primeiros rascunhos do projeto, pelas sugestões bibliográficas e compartilhamento de achados nos arquivos, amigo que acompanhei e ainda acompanho a bela jornada de pesquisa e que tive a satisfação de ter na minha banca de defesa.

Obrigada à minha família por todo apoio recebido neste período, pelas palavras de incentivo, pela compreensão das ausências e por muitas vezes cuidar da minha vida prática para que eu pudesse ter tempo para pesquisar e estudar. Amo vocês!

Agradecimento especial ao meu pequeno núcleo familiar, meu amado irmão Tiago Vasconcelos e minha mãe Valdélia (Val), pessoas essenciais na minha vida, a quem amo de um jeito que não contenho as lágrimas ao expressar aqui em palavras. Nossa trajetória foi dura, mas carregada de amor, carinho e incentivo mútuo. Orgulho diário do que nos tornamos, obrigada por terem me apoiado - de todas as formas que alguém pode apoiar - vocês cuidaram de mim até quando nem sabiam o que estavam fazendo. Amo vocês demais e é a quem dedico este trabalho.

Para encerrar, preciso agradecer a minha grande parceira, um “xêro” e um “au-au” para minha companheirinha de escrita, sempre presente e paciente, Nairóbi.

*toda esa memoria congelada
con desvíos del tiempo y de la ruta
fue llenando los cofres del olvido*

*resumiendo
y ya que ciertamente
el olvido está lleno de memoria
vamos a destaparlo / a revelarlo*

Mario Benedetti, El olvido está lleno de memoria

*Os mortos... Suas casas mortas... Parece
impossível sua evocação completa porque de
coisas e pessoas só ficam lembranças
fragmentárias.*

Pedro Nava, Baú de Ossos

RESUMO

SANTOS, Tatiana Vasconcelos dos. **Dos próceres da Independência a los héroes porteños: Museu Paulista e Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, estudo comparativo**. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Assim como Afonso Taunay (1876-1958) se envolveu na criação de uma iconografia paulista iniciada durante o preparo do Museu Paulista para os festejos do centenário de Independência do Brasil em 1922, Adolfo Pedro Carranza (1857-1914), diretor e fundador do Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, também o fez para as comemorações do centenário de Independência argentina em 1910. Esta dissertação se debruça na análise do ciclo curatorial que levou a duas publicações realizadas para os festejos dos centenários de Independência, *Grandes vultos da independência brasileira* (1922), de Afonso Taunay, e *Los héroes de la Independencia* (1910), de Adolfo P. Carranza. Estas são o ponto final de um ciclo curatorial que envolveu a aquisição de obras e a sua difusão.

Palavras-chaves: Museu Paulista; Museo Histórico Nacional; Afonso Taunay; Adolfo P. Carranza; Retrato.

ABSTRACT

SANTOS, Tatiana Vasconcelos dos. **From Independence heroes to *Buenos Aires heroes*: Museu Paulista and Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, comparative study**. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Just as Afonso Taunay (1876-1958) was involved in the creation of an iconography from São Paulo that began during the preparation of the Museu Paulista for the celebrations of the centenary of Independence of Brazil in 1922, Adolfo Pedro Carranza (1857-1914), director and founder of the Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, he also did it for the celebrations of the centenary of Argentine Independence in 1910. This dissertation focuses on the analysis of the curatorial cycle that led to two publications made for the celebrations of the centenary of Independence, *Grandes vultos da Independência Brasileira* (1922), by Afonso Taunay, and *Los héroes de la Independencia* (1910), by Adolfo P. Carranza. These are the end point of a curatorial cycle that involved the acquisition of works and their dissemination.

Keywords: Museu Paulista; Museo Histórico Nacional; Afonso Taunay; Adolfo P. Carranza; Portrait.

RESUMEN

SANTOS, Tatiana Vasconcelos dos. **De los próceres de la Independencia a los héroes porteños: Museu Paulista y Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, estudio comparativo**. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Así como Afonso Taunay (1876-1958) participó en la creación de una iconografía paulista que comenzó durante la preparación del Museu Paulista para las celebraciones del centenario de la Independencia de Brasil en 1922, Adolfo Pedro Carranza (1857-1914), director y fundador del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, también lo hizo para las celebraciones del centenario de la Independencia Argentina en 1910. Esta disertación se centra en el análisis del ciclo curatorial que derivó en dos publicaciones realizadas para las celebraciones del centenario de la Independencia, *Grandes vultos da Independência Brasileira* (1922), de Afonso Taunay, y *Los héroes de la Independencia* (1910), de Adolfo P. Carranza. Estos son el punto final de un ciclo curatorial que implicó la adquisición de obras y su difusión.

Palabras clave: Museu Paulista; Museo Histórico Nacional; Afonso Taunay; Adolfo P. Carranza; Retrato.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01: Interior do edifício-monumento do Ipiranga: andar superior visto da escadaria central (IC 13312) – Fotografia.....	30
FIGURA 02: Interior do edifício-monumento do Ipiranga – andar superior visto da escadaria central (IC 13306) – Fotografia.....	31
FIGURA 03: Interior do edifício-monumento – Bezzi na escadaria central (IC 1306) – Fotografia	31
FIGURA 04: Fachada do Museo Histórico Nacional (MHN) no Parque Lezama – Fotografia	33
FIGURA 05: Sede do MHN situada a Rua Santa Fé, 3951 – Fotografia	34
FIGURA 06: Adolfo P. Carranza posando em uma sala de exposição de retratos dos “padres fundadores” e pinturas de batalhas. Nessa época o museu funcionava na Rua Moreno, 330, Buenos Aires (1891c.) – Fotografia.....	35
FIGURA 07: Mitre visita o MHN em 11 de novembro de 1901 (fotografia tirada por Leplage). Foi acompanhado de José Evaristo Uriburu (ex-presidente da República Argentina), Carlos Saavedra Lamas, Guillermo Udaondo e Ernesto Quesada – Fotografia	39
FIGURA 08: Museu Paulista, escadaria nobre, nicho-estátua de D. Pedro I (IC 293) – Fotografia	42
FIGURA 09: Museu Paulista, escadaria nobre, lances médio e superior à esquerda – brasões – aspecto anterior a 1935 (IC 297) – Fotografia	43
FIGURA 10: Museu Paulista, escadaria nobre, lance médio e superior à direita – ânforas e brasões (IC 299) – Fotografia	44
FIGURA 11: Museu Paulista – Salão de Honra (IC 386) – Fotografia	45

FIGURA 12: Museu Paulista – Escadaria nobre – Lance médio à direita (IC 1597) – Fotografia	53
FIGURA 13: Museu Paulista, escadaria nobre – estátua de Francisco Dias Velho (IC371) – Fotografia	54
FIGURA 14: Museu Paulista – Ânfora com água do rio Tocantins (IC 375) – Fotografia	55
FIGURA 15: Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, de Oscar Pereira da Silva (1920) – óleo sobre tela – 135cm diâmetro – lat. sul (IC19530).....	56
FIGURA 16: Martim Francisco Ribeiro de Andrada, de Oscar Pereira da Silva (1919) – óleo sobre tela – 135cm diâmetro – lat. sul (IC 19531)	56
FIGURA 17: José Joaquim da Rocha, de Oscar Pereira da Silva (1920) – óleo sobre tela – 135cm diâmetro – lat. norte (IC19527).....	57
FIGURA 18: Cônego Januário da Cunha Barbosa, de Oscar Pereira da Silva (1920) – óleo sobre tela – 135cm diâmetro – lat. norte (IC 19528).....	57
FIGURA 19: Retratos na lateral oeste da sanca: Lima e Silva, Joanna Angélica e Labatut (da esq. para direita) – Fotografia.....	58
FIGURA 20: Retratos na lateral leste da sanca: Barão de Pirajá, Lord Cochrane e Paula Souza (da esq. para direita) – Fotografia.....	59
FIGURA 21: Retratos na lateral norte da sanca: Visconde de Cairú, Marquês de Queluz, Marquês de Valença, Marquês de Barbacena, Marquês de Maricá e Antônio Rebouças (da esq. para direita) – Fotografia.....	59
FIGURA 22: Retratos na lateral sul da sanca: Lino Coutinho, Cipriano Barata, Hipólito da Costa, Frei Sampaio, Vergueiro e Xavier Curado (da esq. para direita) – Fotografia	60
FIGURA 23: Salão Nobre do Museu Paulista – Fotografia.....	61

FIGURA 24: Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos, de Domenico Failutti (1921) – óleo sobre tela – 233cm x 133cm – Salão Nobre (IC 19544)	62
FIGURA 25: Maria Quitéria de Jesus Medeiros, de Domenico Failutti (1920) – óleo sobre tela – 233cm x 133cm – Salão Nobre (IC 19547)	63
FIGURA 26: Museu Paulista – Salão de Honra – Lados Sul e Leste (IC 381) – Fotografia	66
FIGURA 27: Museu Paulista – Salão de Honra – Lados Sul e Oeste (IC 382) – Fotografia	66
FIGURA 28: Projeto de decoração para sanca do Museu Paulista, de Rodolfo Amoedo (1919) – desenho – 32,5cm x 53cm (IC 16079)	67
FIGURA 29: Museu Paulista, escadaria, nicho (sanca lateral sul) (IC 292)	68
FIGURA 30: MP (peristilo): placa em homenagem aos próceres da Independência (IC 288) – Fotografia	70
FIGURA 31: MP (peristilo): placa em homenagem aos próceres da Independência (IC 289) – Fotografia	71
FIGURA 32: El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810, de Pedro Subercaseaux (1910) – óleo sobre tela – 2970cm x 3960cm (N. 859).....	73
FIGURA 33: Mariano Moreno en su mesa de trabajo, de Pedro Subercaseaux (1908) – óleo sobre tela – 1680cm x 1570cm (N. 863).....	73
FIGURA 34: El Himno Nacional en el sala de María Sánchez de Thompson, donde se cantó por primera vez, 1813, de Pedro Subercaseaux (1909) – óleo sobre tela – 2213cm x 3040cm (N. 3068)	74
FIGURA 35: Juramento de la Junta Gubernativa, 25 de mayo de 1810, de Da Re (1909) – guache (esboço) – 355cm x 500cm (N. 873)	74

FIGURA 36: Mariano Moreno, litografia de Narcise Desmadryl – <i>Galeria de celebridades argentinas</i>	77
FIGURA 37: Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810, de Juan M Blanes (1901) – óleo sobre tela – 280cm x 400cm (N.868 – Colección Ángel Justiniano Carranza).....	77
FIGURA 38: Los últimos momentos de Mariano Moreno, de Egidio Querciola (1911) – óleo sobre tela – 1170cm x 1670cm (N.869).....	79
FIGURA 39: Reprodução do retrato de “Marechal Manoel Joaquim Oliveira Álvares” (IC 1054) – Fotografia	82
FIGURA 40: Marechal Manoel Joaquim Oliveira Álvares, de Domenico Failutti – pastel – 122cm x 87cm (IC 15155).....	82
FIGURA 41: Retrato de Mariano Moreno da obra <i>Los héroes de la Independencia</i> , de Adolfo Carranza (1910), ed. Lajouane	85
FIGURA 42: Retrato de José de San Martín na obra <i>Galeria de celebridades argentinas</i> , de Bartolomeu Mitre <i>et al</i> (1857).....	88
FIGURA 43: Retrato de José de San Martín da obra <i>Los héroes de la Independencia</i> , de Adolfo Carranza (1910), ed. Lajouane	89
FIGURA 44: José de San Martín em Bruxelas, de Merceditas San Martín [atribuída] (1828c.), óleo sobre tela – 990cm x 810 (N.1166)	90
FIGURA 45: <i>Na era das bandeiras</i> , de Afonso Taunay – editado pela Companhia Melhoramentos de São Paulo, Weiszflog irmãos incorporado – 2ed. – 1922.....	97
FIGURA 46: <i>Historia das bandeiras paulistas</i> , de Afonso Taunay (v.1) – Edições Melhoramentos, 1951	98
FIGURA 47: <i>Retirada da Laguna</i> , de Alfredo Taunay (Visconde de Taunay). Editora Melhoramentos, 1935	98

FIGURA 48: *La historia argentina en cuadros para niños*, de Imhoff e Levene, 1921,
p.101 104

FIGURA 49: *La historia argentina en cuadros para niños*, de Imhoff e Levene, 1921, p.99
..... 105

FIGURA 50: *La historia argentina en cuadros para niños*, de Imhoff e Levene, 1921,
p.111 105

LISTA DE SIGLAS

AHMHN	Arquivo Histórico do Museo Histórico Nacional
ANH	Academia Nacional de História
IHGB	Instituto Histórico Geográfico Brasileiro
IHGSP	Instituto Histórico Geográfico de São Paulo
JHNA	Junta de Historia y Numismática Americana
MHN	Museo Histórico Nacional
MP	Museu Paulista
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Introdução	20
Capítulo 1: Heróis para a Pátria	28
1.1. Museu Paulista e Museo Histórico Nacional argentino e seus diretores nos centenários da Independência	28
1.2. As comemorações dos centenários da Independência	40
Capítulo 2: Imagens para os heróis	51
2.1. Iconografias para nação	51
2.2. Biografias e retratos: publicação em comemoração ao centenário	80
Capítulo 3: Livros para as imagens	94
3.1. Diretores e editores	94
3.2. Do livro de História aos livros didáticos	100
Considerações finais	107
Fontes consultadas	109
Referências bibliográficas	112

À Naomi Kato Vasconcelos, sobrinha amada

INTRODUÇÃO

O Museo Histórico Nacional (MHN) argentino, inaugurado em 1889 sob administração municipal e nacionalizado em 1891, teve um papel fundamental nas ações dos festejos do centenário da Independência do país ocorrido em 1910, colaborando ativamente para a construção de um imaginário sobre a memória nacional. Já o Museu Paulista (MP), cuja ênfase como museu de história se deu a partir de 1917, foi um dos principais palcos nacionais do centenário de Independência, tendo sido preparado para esse fim na gestão de Afonso Taunay.

Afonso Taunay¹ assumiu a direção do MP em 1917 com a missão de preparar a instituição para as comemorações do centenário da Independência (1922). A preparação envolvia a encomenda de pinturas e esculturas para a decoração do prédio que representasse visualmente personagens e episódios que considerava centrais no processo de Independência do Brasil, assim como a mobilização de objetos, documentos iconográficos, cartográficos e textuais para a concretização de exposições que ocupariam as dependências do edifício.

O MHN foi criado a partir do Decreto de 24 de maio de 1889 e teve suas portas abertas ao público apenas em 1890, quando Adolfo P. Carranza² foi nomeado seu diretor. A missão institucional consistia em “el mantenimiento de las tradiciones de la Revolución de Mayo y de la guerra de la Independencia” e com esta missão Carranza passa a escrever cartas aos familiares dos “héroes de la pátria”, assim como a instituições depositárias de acervo instituídas antes da criação do MHN, como foi o caso do Museo Publico (criado em 1812), com a intenção de reunir o acervo relacionado ao período de Independência da Argentina.

La Intendencia de esa Capital por decreto de 24 de mayo ppdo [pasado] resolvió crear un ‘Museo Histórico’ para concentrar, colocar y guardar convenientemente las tradiciones de la revolución de mayo y de la guerra de Independencia.³

Libro de Notas I (p. 9)

Assim como Afonso Taunay atuou na criação de uma iconografia nacional encomendada para os festejos do centenário da Independência do Brasil no MP, Carranza sentia “Hacia comienzos del siglo XX, la necesidad de crear nuevas imágenes

¹ Afonso Taunay ficou na direção do MP de 1917 a 1945.

² Primeiro diretor do MHN fica no cargo até 1914, ano de sua morte.

³ Modelo de carta enviado por Carranza a várias pessoas a partir de 10 de fevereiro de 1890.

‘faltantes’ del relato de la historia nacional (...) con vistas a los festejos del Centenario” (CARMAN, 2013, p. 213).

la pintura de tema histórico ocupó un lugar muy importante en el relato visual sobre el pasado nacional ofrecido por el Museo. En efecto, aquel no solamente compró y obtuvo en donación obras de arte con esas características, sino que incorporó a las colecciones de la institución cuadros obtenidos por encargo a diversos artistas (CARMAN, 2013, p. 23).

Na publicação *Grandes vultos da independência brasileira: publicação comemorativa do Primeiro Centenário da Independência Nacional*⁴ lançada em 1922, Taunay reproduz alguns retratos encomendados por ele para a decoração do MP, acompanhados da biografia de cada um dos personagens ali representados. Tais retratos compunham uma série de representações de “homens ilustres”, que deveriam ser lembrados e homenageados. Para a execução desses retratos, Taunay intensificou seus contatos com instituições do Brasil e do exterior, além de campanhas em jornais de grande circulação, de modo a obter cópias fotográficas de imagens desses “vultos” da Independência que servissem como documentos para subsidiar as encomendas de pinturas que faria aos pintores Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti.

Assim como Taunay, Carranza também despendera, desde a fundação do MHN, grandes esforços na busca de retratos para reproduzi-los em lâminas a serem difundidas em escolas públicas⁵, assim como para subsidiar informações para artistas na composição de obras de arte, entendendo a importância da circulação de retratos para “inculcar a los niños el amor a nuestros próceres”⁶. Alguns desses retratos aparece na publicação *Los héroes de la Independencia: noticias biográficas*, editada em 1910⁷.

Por se tratarem de obras historiográficas dos dois diretores, fomos levados a indagar sobre a apropriação que cada diretor fez desse tipo de publicação, pensando não apenas nas concepções sobre processos e personagens das independências, mas

⁴ TAUNAY, Affonso. *Grandes vultos da independência brasileira: publicação comemorativa do Primeiro Centenário da Independência Nacional*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1922.

⁵ OGUIC, Sofia Rufina. Una aproximación a la incidencia de Adolfo Pedro Carranza en la construcción iconográfica de la Historia Argentina. *In: XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, p. 1-25. Disponível em: <https://cdsa.aacademica.org/000-010/997>.

⁶ Carta de Adolfo Carranza ao presidente do Conselho Nacional de Educação em 1 de setembro de 1890. Livro de Notas I (p. 38).

⁷ CARRANZA, Adolfo P. *Los héroes de la Independencia: noticias biográficas*. Buenos Aires: Editora J. Lajouane, 1910.

no papel dos museus que dirigiam para a construção de um imaginário nacional, ou seja, no papel da difusão nos ciclos curatoriais⁸.

Compreender os processos de produção, aquisição, exibição e também difusão de imagens permite problematizar o papel dos museus na cristalização de imagens sobre o passado, o que os configura como um dos principais “lugares de memória” nas sociedades ocidentais (NORA, 1993). Assim, a partir da análise comparativa da preparação do MHN e do MP para os festejos dos centenários nacionais, procuramos entender o agenciamento que permitiu a fixação de uma certa memória da Independência do Brasil e da Argentina, mediante a circulação dos retratos de determinados protagonistas estabelecidos por esses museus e transbordados visualmente para a sociedade por meio de sua divulgação impressa. Trata-se, portanto, de um estudo sobre o poder das imagens musealizadas na construção de imaginários nacionais, nos quais os processos de aquisição, exposição e difusão são extremamente interligados. Aproximá-los permitiu compreender especificidades na eficácia dessa cadeia de ações curatoriais, visto que o MHN e o MP se comportaram de maneira diferente e desigual na exibição das imagens que deram origem às publicações mencionadas. Tais experiências de difusão também permitem identificar como esses museus sul-americanos inseriram-se rapidamente na era da reprodução de suas imagens em livros, um formato editorial acessível e muito mais barato do que as gravuras e reproduções mecânicas no século XIX.

A historiografia dos museus de história brasileiros do início do século XX concentra-se na reconstituição da história institucional e nos estudos sobre formação e exposição de seus acervos, pouco explorando análises comparativas. São estudos referenciais sobre essa perspectiva aqueles realizados por Ana Claudia Fonseca Brefe para o Museu Paulista e o de Regina Abreu para o Museu Histórico Nacional, situado no Rio de Janeiro. O mesmo pode ser dito sobre o Museo Histórico Nacional argentino, cuja análise mais detida foi realizada por Carolina Carman, que investigou os anos iniciais da instituição, desde sua fundação em 1889 até o traslado para o Parque Lezama em 1897, detendo-se no grupo de agentes fundacionais e na formação inicial de seu acervo.

Maria Margareth Lopes se preocupou de maneira inovadora com as relações binacionais entre museus da Argentina e do Brasil, mas seus estudos e investigações estão voltados aos museus de ciências do século XIX, não se detendo nas questões

⁸ A encomenda de imagens foi de grande relevância para a formação de um imaginário político e social relacionado às memórias nacionais nos museus ocidentais, incluindo-se diversos na América Latina, como sinalizam Ana Cláudia Fonseca Brefe (2005) e Camilo de Mello Vasconcellos (2007).

inerentes aos museus de história. A partir do estudo comparativo desenvolvido em seu doutorado (2009) entre os Museu Nacional (RJ), Museu Paraense Emílio Goeldi (PA) e o Museu Paulista (SP), Lopes analisou, em diversos artigos, as principais contribuições para a institucionalização das ciências naturais no Brasil e América Latina do século XIX, o que se deu necessariamente por meio de intercâmbios institucionais. Em artigo escrito com Irina Podgorny (2014), Lopes aponta que foram extensas as relações entre o MP e o Museu de História Natural de La Plata (Argentina), o que fica evidente nas mais de trezentas cartas trocadas entre Hermann von Ihering, diretor do MP de 1894 a 1916, e Florentino Ameghino, especialista em paleontologia sul-americana de mamíferos e diretor do Museu de História Natural de La Plata de 1902 a 1911).

No âmbito das produções memoriais que se processavam nesses dois países nas primeiras décadas do século XX, podemos verificar, por meio dos estudos de Michelli Cristine Scapol Monteiro (2017) e de Fanny Tamisa Lopes (2012) que artistas estrangeiros dedicados à construção de monumentos históricos circulavam ativamente entre Buenos Aires e São Paulo. Ettore Ximenes, o vencedor do concurso para a construção do *Monumento à Independência* em São Paulo, de cuja Comissão Julgadora Taunay fez parte, já atuara em Buenos Aires na construção do *Mausoléu ao General Belgrano*, inaugurado em 1906 (MONTEIRO, 2016). Luigi Brizzolara, que realizou duas monumentais esculturas de Bandeirantes para o MP em 1922, sob a encomenda de Taunay, já havia vencido o concurso para o Monumento à Independência Argentina em 1908 e novamente em 1909 (LOPES, 2012).

Já numa perspectiva comparativa voltada à compreensão das representações visuais exibidas em Buenos Aires e São Paulo, Paulo César Garcez Marins aponta, em “O Museu da Paz” (2017), que as pinturas de história expostas no MHN e no MP são francamente opostas, pois enquanto a instituição portenha reúne obras de teor francamente beligerante, a paulistana privilegia cenas pacíficas, em franco contraste tanto com as exibidas em Buenos Aires quanto com as cenas bélicas que caracterizavam tanto a célebre Galerie des Batailles de Versalhes:

Essa convergência visual entre o *Musée de l’Histoire de France* e o *Museo Histórico Nacional* – em que a construção da nação se simboliza pelo conflito bélico explícito, e em que o povo e a defesa armada do território configuram-se mutuamente na gestação da nação – está quase totalmente ausente no Museu Paulista, seja na aquisição de obras, seja nas exposições formuladas por Afonso Taunay quando diretor do Museu Paulista, entre 1917 e 1945 (MARINS, 2017, p. 163).

No prefácio do livro de Ana Cláudia Fonseca Brefe, Ulpiano Bezerra de Meneses aponta alguns caminhos trilhados pela autora, como a tarefa de “situar no campo da

disciplina a história presente no museu” (o que significa pensar no quadro de referência, na rede de interlocutores), o cenário político e cultural dos museus históricos no século XIX e os “modos específicos pelos quais tais conteúdos e interesses incorporavam práticas e assumiam forma visual no museu”.

Ana Cláudia está muitíssimo bem informada sobre esse quadro [museus históricos do final do século XVIII], principalmente no que se refere à Europa e, de maneira particular, à França. Ainda que se possa reclamar, para contraponto, a presença discreta de referências não-europeias, seu quadro é eficaz e contribui como moldura para o entendimento do papel político e ideológico no contexto específico brasileiro e paulista (BREFE, 2005, p. 16).

A menção de Meneses à “presença discreta de referências não-europeias” foi o primeiro “insight” para pensar possíveis diálogos de análise comparativa entre museus de História latino-americanos, seguido da leitura da bibliografia mencionada acima. A partir deste ponto, iniciamos a consulta nos arquivos institucionais dos dois museus, tendo como propósito compreender o ciclo curatorial que levou a essas publicações, e também buscando possíveis referências das práticas curatoriais dos museus em comparação e que fossem conhecidas dos diretores das duas instituições, o que não ocorreu.

Posto isto, percebemos que para aprofundar nas questões sobre as trocas das práticas curatoriais dos diretores, seria necessário a consulta a outros arquivos, como os dos Institutos de História, e dadas as limitações inerentes ao tempo de pesquisa e escrita de uma dissertação de mestrado, além dos entraves promovidos pela pandemia, não foi possível avançarmos nestas questões. Assim, não justificando de antemão as falhas e ausências deste trabalho, queremos ter conseguido, ao menos, sistematizar e apresentar os principais problemas que permitirão o aprofundamento em futuros trabalhos.

A justificação pela comparação entre o Museu Paulista (São Paulo, Brasil) e Museo Histórico Nacional (Buenos Aires, Argentina) se dá a partir de uma tradição de museus nacionais de história compartilhada num ambiente transnacional, que desde sempre foi marcada por olhares recíprocos, por trocas e buscas de referências (PRADO, 2005). Os museus históricos nacionais não surgem como novidade num dos países, mas surgem em relação, desde o que era praticado na Europa, assim como na América Latina, que buscavam também compor os seus repertórios de memória, de história, um panteão que servisse de contorno para as projeções de nacionalidade.

A análise comparativa possibilitou olhar de outras formas para os objetos que estão sendo comparados, em especial para o Museu Paulista, que tem uma bibliografia

já bem consolidada. Trazer a Argentina para a comparação foi trilhar o caminho inverso, esse vai e volta abriu novas perspectivas, perguntas, hipóteses interpretativas, que sem a comparação não seria possível.

Do ponto de vista teórico e conceitual, Dominique Poulot foi uma das referências centrais para o trabalho, especialmente seu livro *Uma História do Patrimônio no Ocidente* (2009), que permitiu compreender como as homenagens aos homens ilustres, a partir da Revolução Francesa, realizaram uma inversão da sacralidade, pois a exaltação e reverências até então rendidas às divindades religiosas e aos túmulos localizados em igrejas, foram pela primeira vez transferidas para os homens, sem mediação religiosa. Para Poulot, a construção de espaços de culto cívico, como os museus ou monumentos, seria uma alternativa eficaz para esse movimento dessacralizador que procurava diminuir o poder da igreja, dando ênfase ao Estado e ao homem. Tais processos reforçaram o papel do estado na constituição de memórias coletivas, por meio dos “lugares de memória”, como apontado por Pierre Nora, processo em que os museus de história se integram de maneira exemplar, como formuladores das “comunidades imaginadas”, na acepção de Benedict Anderson (2008).

Também temos como central para o aporte teórico deste trabalho os escritos de Ulpiano Bezerra de Menezes, sobretudo os estudos sobre cultura visual (âncoras no tripé: produção, musealização e disseminação de imagens), assim como a experiência no Museu Paulista na formulação da exposição de longa duração “Imagens Recriam a História”, com a curadoria do Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins, que desdobrava questões, não apenas da produção das pinturas históricas pertencentes ao acervo do MP, mas sua ampla disseminação e apropriação em suportes variados, incluindo os livros didáticos.

Para lidar com as questões postas pelas biografias e os retratos, apoiamos-nos nas análises de Armelle Enders (2014) sobre a construção das biografias e dos retratos como instrumentos de definição das biografias nacionais, vertente historiográfica que compreende a Nação como ser vivo, carregada de valores morais, cívicos a serem impostos a sociedades “ingênuas e ignorantes”.

Para a realização desta pesquisa, foram mobilizadas como fontes primárias, felizmente consultadas antes que as restrições impostas pela pandemia de COVID-19 impusessem inúmeros obstáculos para o acesso a arquivos e para o trânsito internacional de pesquisadores correspondência, relatórios e fotografias dos arquivos institucionais. No Museu Paulista, foram consultados relatórios anuais, cartas e fotografias do Fundo Museu Paulista, sob custódia da Seção Técnica-Científica de Documentação e Gestão de Acervo da Divisão de Acervo e Curadoria do MP. Quanto ao MHN, foram consultadas as memórias anuais, livros de notas, diários e a

documentação institucional do Fondo Adolfo Pedro Carranza / Fondo Gestión Fundacional, sob a custódia do Arquivo Histórico do MHN argentino. A pesquisa pretendia a consulta dos arquivos das editoras Companhia Melhoramentos e a Editora Lajouane, que publicaram as obras ilustradas de Taunay e de Carranza, mas infelizmente se mostrou impossível, a primeira por estar o Centro de Memória em reforma, e a segunda por não possuir um arquivo organizado e disponível ao público-pesquisador.

Finalmente, a dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro trata brevemente dos centenários de Independência no Brasil e Argentina, enfatizando como os museus passaram a ser instrumentos importantes na formulação e consolidação de uma narrativa de identidade nacional por meio das encomendas de pinturas de História e retratos, no propósito de criar uma iconografia nacional que representasse seu nascimento e desse rosto aos pais da pátria. Para isto apresentamos os dois museus de história da América Latina fundados no final do século XIX e seus respectivos diretores relacionados às comemorações dos centenários nacionais, Adolfo P. Carranza e Afonso Taunay, que foram figuras fundamentais na criação e difusão de uma iconografia oficial para as celebrações dos festejos dos centenários de Independência, ocorridos em 1910 e 1922, respectivamente.

No segundo capítulo, procuramos demonstrar como as encomendas e as propostas de eleição de personagens para a formulação de um panteão foram (ou não) executadas a partir da negociação realizada entre diretor, artistas e membros do governo estadual, no caso do MP, e do governo nacional, no caso do MHN. Essas encomendas de quadros históricos foram publicizadas por Adolfo Carranza e Afonso Taunay através das publicações realizadas pelas editoras Lajouane (MHN) e Melhoramentos (MP). Ainda neste capítulo, nos concentramos em iluminar os agentes presentes e atuantes nos processos de seleção dos homenageados e da criação de suas representações e sua posterior difusão por meio das publicações comemorativas do centenário de cada diretor.

No terceiro capítulo, apresentamos como foi realizada a difusão das coleções visuais dos Museus por meio da relação dos diretores com as editoras. Para isso, atentamos à compreensão de qual seria o público-alvo dessas publicações e como a difusão das coleções museais por meio de publicações ilustradas é indispensável para compreender o papel político dos museus na construção das identidades nacionais.

CAPÍTULO 1

CAPÍTULO 1

HERÓIS PARA A PÁTRIA

Esse capítulo tem como objetivo apresentar aspectos biográficos de Adolfo Pedro Carranza e Afonso Taunay, diretores do Museo Histórico Nacional da Argentina (MHN) e do Museu Paulista (MP), que foram figuras fundamentais na criação e difusão de iconografias nacionais que circularam nas celebrações dos centenários de Independência, ocorridos em 1910 e 1922, respectivamente na Argentina e no Brasil.

As encomendas de quadros, esculturas e monumentos que tais diretores realizaram, materializaram visualmente episódios e personagens celebrados pela historiografia dos dois países. Entender essa produção visual e a rede de agentes envolvida em sua construção permite compreender os objetivos desses diretores, bem como dos grupos de agentes a eles associados, formados por políticos, intelectuais, historiadores e artistas. Para tanto, entendemos ser inicialmente necessário fazer uma breve apresentação dessas instituições, assim como a trajetória desses diretores.

1.1. Museu Paulista e Museo Histórico Nacional argentino e seus diretores no centenário da Independência

O Museu Paulista (MP), hoje um museu de História, nem sempre teve esse perfil. Criado em 1895, nasceu com um perfil enciclopédico, abrigando seções de História Natural e de História, além de obras de arte que representassem vultos e episódios do passado.

O edifício que passou a abrigar o MP não fora, entretanto, erguido para essa finalidade, e sim para ser um monumento em homenagem à Independência do Brasil, ocorrida em 1822 na província de São Paulo. Após vários impasses em relação ao projeto e seu financiamento, os trabalhos de construção do edifício-monumento foram iniciados em 1885 e concluídos em 1890. Entretanto, com a Proclamação da República e o rompimento com o regime monárquico propositor do memorial à Independência, o local permaneceu desocupado sem definição de sua utilização. Em 1893, Bernardino de Campos, Presidente da Província de São Paulo, promulgou a lei n.º 192, de 26/08/1893, em que se estabeleceu a utilização do Monumento do Ipiranga como sede

do Museu Paulista. Em 1894, foram iniciados os trabalhos de transferência das coleções para o edifício⁹, e em 7 de setembro de 1895, o museu abriu as portas ao público.

O decreto estadual 249, de 1894, regulamentou o funcionamento do MP e definiu o seu perfil no campo das ciências naturais como “Museu Sul-Americano, destinado ao estudo do reino animal, de sua história Zoológica e da História Natural e Cultural do homem”¹⁰, mas também como instituição histórica e memorial:

Artigo 3.º - Além das colleções de sciencias naturaes:-zoologia, botanica, mineralogia, etc,- haverá no Musêu uma secção destinada á Historia Nacional e especialmente dedicada a colleccionar e archivar documentos relativos ao periodo de nossa independencia politica.

§ 1.º - Nas galerias e logares apropriados do edificio serão collocadas as estatuas, bustos ou retratos a oleo de cidadãos brasileiros que, em qual quer ramo de actividade, tenham prestado incontestaveis serviços á Pátria e mereçam do Estado a consagração de suas obras ou feitos e a perpetuação de sua memoria.

§ 2.º - Para dar cumprimento ao disposto no paragrapho precedente,o governo nomeará uma commissão que se encarregará de indicar d'entre os proeminentes da nossa Historia aquelles cuja memoria deverá ser assim perpetuada.

§ 3.º - Desta galeria de homens illustres não farão parte sinão os já fallecidos que tenham a seu favor um juizo definitivo da Historia.

(Decreto n. 249, de 26 de julho de 1894)

O edifício que passou a abrigar o museu foi erguido em estilo eclético e foi projetado por Tommaso Gaudenzio Bezz. A proclamação da República em 1889 alterou os rumos da construção, que teve suas alas frontais na direção Norte suprimidas e sua decoração interna foi também suspensa, permanecendo nichos e pedestais sem qualquer decoração que não a arquitetônica, como mostram as fotografias abaixo (Fig. 1, 2 e 3):

⁹ O acervo inicial do Museu Paulista foi formado a partir da junção do acervo proveniente do antigo Museu Provincial, pertencente à Sociedade Auxiliadora do Progresso da Província de São Paulo, e do Museu Sertório, de propriedade de Joaquim Sertório. Cf. CARVALHO, Paula Carolina de Andrade. O Museu Sertório: uma coleção particular em São Paulo no final do século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista). Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 22, n.2, p. 105-152, 2014; MORAES, Fábio Rodrigo. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 16, n.1, p. 203-233, jan./jun., 2008.

¹⁰ Decreto n. 249, de 26 de julho de 1894 que aprovou o regulamento do Museu do Estado, para execução da lei n. 200, de 29 de agosto de 1893.

FIGURA 01: Interior do edifício-monumento do Ipiranga: andar superior visto da escadaria central (IC 13312) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 02: Interior do edifício-monumento do Ipiranga – andar superior visto da escadaria central (IC 13306) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 03: Interior do edifício-monumento – Bezzi na escadaria central (IC 1306) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

O primeiro diretor do Museu Paulista foi o zoólogo Hermann von Ihering e passados 23 anos do início de sua gestão¹¹, Afonso Taunay assumiu a direção do Museu Paulista em 1917 por determinação do governo estadual com a missão de preparar a instituição para as comemorações do Centenário da Independência, a ser comemorado em 1922. A preparação envolvia tanto a formação de coleções, como a mobilização de objetos, documentos iconográficos, cartográficos e textuais para a concretização de exposições que ocupariam as dependências do edifício.

Afonso d'Escragnolle Taunay (1876-1958), que é recorrentemente lembrado como historiador das bandeiras paulistas¹², era descendente de uma família de artistas, filho de Alfredo d'Escragnolle Taunay, o Visconde de Taunay¹³, neto de Félix-Émile Taunay, pintor francês, professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Brasil e bisneto de Nicolas-Antoine Taunay, professor e pintor francês que fez parte da Missão Artística Francesa (1816). Formado em engenharia em 1900 na cidade do Rio de Janeiro, Taunay deslocou-se para São Paulo, onde passou a dar aulas na Escola Politécnica em 1901 e a desenvolver seus primeiros estudos históricos. Em 1911, foi eleito membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) e sócio correspondente do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), além de publicar sua primeira obra histórica de vulto, *A Missão Artística de 1816*, em que narra a história dos artistas franceses vindos após a derrota de Napoleão, entre eles membros de sua família. Nos anos seguintes, Taunay publicou *Frei Gaspar de Madre de Deus: conferência comemorativa do segundo centenário; Inéditos de Frei Gaspar da Madre de Deus e documentos sobre o historiador, Inéditos de Pedro Taques: documentos inéditos referentes ao autor da Nobiliarchia* (todos em 1915, na Revista do IHGSP), *Documentos sobre a vida e a obra de Nicolao Antonio Taunay (1755-1830), um dos fundadores da Escola Nacional de Bellas Artes* (em 1916, Revista do IHGB) e *Os principios geraes da moderna crítica histórica* (na Revista do IHGSP, em 1916). No ano seguinte, obteve a nomeação para a direção do MP.

O Museo Histórico Nacional (MHN) foi criado por decreto municipal em 24 de maio de 1889, como Museo Histórico de la Capital, assinado pelo prefeito Francisco Seeber, e nacionalizado em 26 de setembro de 1891, na presidência de Carlos Pellegrini. Segundo o decreto, o Museu “debe ser sostenido por la nación y estar bajo

¹¹ Hermann von Ihering foi diretor do Museu Paulista de 1894 a 1915 quando foi afastado por processo de sindicância administrativa, cf LOPES, Maria Margareth. Comemorações da Independência: a história ocupa o lugar das Ciências Naturais no Museu Paulista. L'Ordinaire des Amériques, Toulouse, n. 212, p. 33-50, 2010.

¹² TAUNAY, Afonso d'E. História Geral das Bandeiras Paulistas: escrita à vista de avultada documentação inédita dos arquivos brasileiros, espanhóis e portugueses. São Paulo: Tipografia Ideal-H. L. Canton, 1924. 11 v. Publicados entre 1924 e 1950.

¹³ Político, engenheiro militar, historiador e escritor do romance *Inocência*.

la dirección del Gobierno general, a fin de que se reúnan en él los objetos que están esparcidos en el Territorio de la República, y recuerdan los sacrificios y glorias comunes a todos sus pueblos”¹⁴.

Localizado no Parque Lezama desde 1897, no bairro de San Telmo da cidade de Buenos Aires, o MHN teve outros três endereços anteriores no curto intervalo de oito anos. Essas mudanças ocorreram à medida que o acervo crescia exponencialmente e o prédio mostrava-se inadequado ou pequeno¹⁵.

O primeiro edifício ocupado pelo MHN situava-se na Rua Esmeralda, 848, local onde permaneceu até início de 1891, quando passou por nova transferência visando redução dos custos com o aluguel da casa, indo instalar-se no edifício municipal localizado na Rua Moreno, 330. Deste, migrou para a Rua Santa Fé, 3951 (Fig.5), no lugar ocupado anteriormente pelo Departamento Nacional de Agricultura, atual Jardim Botânico, onde permaneceu até 1897, quando foi transferido para o Parque Lezama (Fig.4), local que permanece até os dias atuais.

FIGURA 04: Fachada do Museo Histórico Nacional (MHN) no Parque Lezama – Fotografia

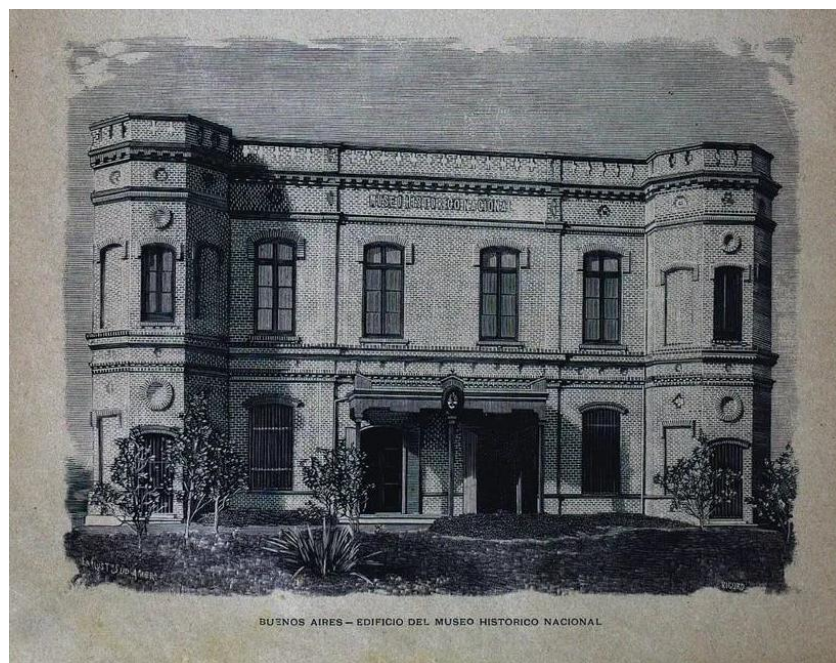


Fonte: Archivo La Nación

¹⁴ Decreto de nacionalização do Museo Histórico sancionado pelo PEN (Poder Ejecutivo Nacional) em 26 de setembro de 1891, assinado por Carlos Pellegrini e José V. Zapata. In: El Museo Histórico, tomo 1, entrega 1. Buenos Aires, Kraft, 1892, p. 8.

¹⁵ Em 1890, o MHN contava com 503 objetos, entre doações, depósitos do Governo e de particulares. Em 1897, último traslado, o acervo estava estimado em 1563 objetos. Dados extraídos das Memorias Anuales que estão no Libro de Notas I e II do AHMHN.

FIGURA 05: Sede do MHN situada a Rua Santa Fé, 3951 – Fotografia



Fonte: La Ilustración Sudamericana de 16 de abril de 1894 / Biblioteca Nacional

Em 1889, no aniversário de três anos da *Revista Nacional*¹⁶, Adolfo P. Carranza¹⁷ promoveu um jantar no Café de Paris e diante de convidados como, Bartolomeu Mitre, Ernesto Quesada, Bernardo Irigoyen, Andres Lamas, Manuel Mantilla, Carlos Guido y Spano, Martín Garcia Merou e Joaquim Castellanos, expressou seu desejo em fundar um museu histórico e pediu a colaboração dos presentes. Com o apoio do prefeito Francisco Seeber, foi nomeada uma comissão com o objetivo de organizar e instalar o museu. Esta foi formada por Bartolomeu Mitre e Julio A. Roca, Andres Lamas, Ramón J. Carcano, Estanislao Zeballos, Manuel J. Mantilla e José I. Garmendia. Carranza foi nomeado diretor no dia 3 de janeiro de 1890¹⁸. Os membros nomeados para formar a comissão de instalação do MHN eram basicamente historiadores, com exceção de Roca, ou colecionadores, como era o caso de Garmendia.

Adolfo Pedro Carranza (1857-1914), primeiro diretor do MHN, nasceu na cidade de Buenos Aires, Argentina, filho de Adolfo Esteban Carranza, comerciante e funcionário público com fortes vínculos com Avellaneda, e de Maria Eugenia del Mármol

¹⁶ Revista Nacional. Historia americana, literatura, jurisprudência. Criada em 1886, foi dirigida por Adolfo P. Carranza até 1891, depois por Carlos Veja Belgrano, e mais tarde por Juan José Biedma, Alejandro Rosa e José A. Pillado. A partir de 1897, foi diretor Rodolfo W. Carranza e Juan Canter, como editor.

¹⁷ Primeiro diretor do MHN, gestão de 1890 a 1914.

¹⁸ Sobre os projetos em disputa na criação do MHN argentino, cf. BLASCO, María Élica Comerciantes, coleccionistas e historiadores en el proceso de gestación y funcionamiento del Museo Histórico Nacional. *Entrepasados: Revista de Historia*, Buenos Aires, n. 36-37, p. 93-111, 2011.

Demaría, neta de Maria Eugenia Escalada de Demaría, irmã de Remedios de Escalada - esposa do Gal. San Martín, líder da independência argentina. Carranza era sobrinho de Ángel Justiniano Carranza, famoso colecionador, numismata e historiador argentino, que teve forte influência em sua formação¹⁹. Entre outras funções públicas, Adolfo P. Carranza foi membro da Junta de História y Numismática Americana (JHNA), atualmente Academia Nacional de História (ANH), desde 1901, e tornou-se membro correspondente do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1912. Carranza assumiu o museu ainda muito jovem, com 32 anos, e morreu aos 57 anos de morte súbita.

Carranza produziu obras historiográficas e de difusão histórica e doou sua biblioteca pessoal, formada por mais de 8.000 volumes ao MHN. Também foi responsável por propor e dar suporte de informações para a construção de vários monumentos em homenagem aos próceres da Independência na Argentina, participando como jurado em várias comissões.

FIGURA 06: Adolfo P. Carranza posando em uma sala de exposição de retratos dos “padres fundadores” e pinturas de batalhas. Nessa época o museu funcionava na Rua Moreno, 330, Buenos Aires (1891c.) – Fotografia



Fonte: Archivo MHN

¹⁹ Ángel Justiniano Carranza nasceu na cidade de Buenos Aires, em 5 de setembro de 1834. Tio de Adolfo P. Carranza, manteve relações com políticos e intelectuais importantes da Argentina. Membro da Junta de História y Numismática Americana (JHNA), colaborou com várias revistas de história. Sua coleção foi doada ao MHN durante a gestão de Adolfo P. Carranza.

Antes de ser nomeado diretor do MHN, Adolfo P. Carranza foi fundador e diretor da *Revista Nacional* que dirigiu de 1886 a 1891, quando renunciou para dar prioridade às suas ocupações como diretor do MHN. Segundo Carman (2013), sua nomeação como diretor do MHN teve como missão dar continuidade aos objetivos, práticas e interesses que desenvolveu na *Revista Nacional*, que entre a publicação de ensaios literários, poesias e textos jurídicos, a revista

estaba fuertemente orientada hacia los textos históricos, a saber: documentos, avances de capítulos de obras de diversos estudiosos del pasado, debates historiográficos, crónicas y anécdotas sobre hechos históricos y biografías sobre los hombres públicos de la historia nacional, no solamente de los considerados los grandes hombres sino de una pléyade de nombres poco conocidos, casi todos ellos militares vinculados con las guerras de Independencia (CARMAN, 2013, p.43).

Bertoni (2007) afirma que entre todas as revistas produzidas no final do século XIX, a *Revista Nacional* ganhou certa singularidade por ser considerada uma das mais entusiastas na construção da “história pátria” e, também, pelo maior período de publicação. A continuidade entre o que foi produzido na *Revista Nacional*, quando Adolfo Carranza atuava como diretor, e as atividades que desenvolveu no MHN, selecionando e organizando conteúdos dessa tradição, com a aquisição de objetos, retratos, entre outras tipologias, estiveram expressos, também, nas atividades comemorativas que organizou participando de comissões para a construção de monumentos em homenagem aos próceres da Independência, além da colocação de placas de nomes em ruas.

A *Revista Nacional* reuniu um grande grupo de colaboradores, entre eles, historiadores, escritores, políticos e jornalistas interessados em cultura nacional, transformando a revista num local privilegiado para os debates sobre as diversas interpretações do passado argentino. Apesar das diferenças, todos os colaboradores entendiam que a história nacional era elemento fundamental para a construção da identidade nacional. Segundo Bertoni (2007), os artigos publicados na *Revista Nacional* foram reveladores dos variados tipos de vínculos estabelecidos na interpretação do passado. Carranza estava mais vinculado ao da historiografia patriótica, independentista e republicana, que definiu como origem da nação a Revolução de Maio, responsável por conduzir a Argentina após períodos de grandes conflitos à organização nacional e à Constituição de 1853.

Carranza e muitos dos colaboradores da *Revista Nacional* entendiam que sua principal tarefa era o levantamento exaustivo de todos os nomes dignos de serem considerados próceres e que mereciam ser lembrados pela posteridade.

Número a número fueron surgiendo los héroes, algunos conocidos, otros casi completamente olvidados o desconocidos, en una incansable tarea reparadora de la ingratitud de sus compatriotas (BERTONI, 2007, p. 261).

Poco a poco, a medida que se conmemoraban los centenarios de sus nacimientos y se realizaban trabajos historiográficos, se hacía el reconocimiento de un héroe o se redescubría un acontecimiento histórico, se iba conformando una galería de próceres y de sucesos notables que terminaban por constituir en la memoria nacional una suerte de panteón ideal (BERTONI, 2007, p. 260).

E assim, neste trabalho de “coleta”, uma versão de panteão nacional foi sendo construída na *Revista Nacional*.

O acervo do MHN foi formado com base nas premissas amadurecidas na *Revista Nacional*, conforme já apontamos através de Carman (2013) e Bertoni (2007), e isto foi feito por meio das insistentes solicitações de Carranza enviando cartas aos familiares dos “héroes” da Independência, às instituições de guarda de acervo, antiquários e colecionadores, solicitando retratos, documentos, mobiliário, objetos pessoais, entre outras “relíquias”, buscando reunir o acervo disperso pelo território argentino, do qual é exemplo a seguinte carta²⁰:

Buenos Aires, Febrero 10 de 1890

Distinguido Señor,

La Intendencia de esta capital por decreto de 24 de mayo p[er]do [pasado] resolvió crear un “Museo Histórico” para concentrar, colocar y guardar convenientemente los objetos que sirvan a mantener las tradiciones de la revolución de mayo y de la guerra de la Independencia.

Circunstancias ajenas a la voluntad de la Comisión encargada de realizarlo han retardado hasta hoy su instalación, quedando, por fin, establecido en un local aparente y en buenas condiciones para servir a tales fines.

Honrado con su Dirección, he creído que mi primer paso debía ser para solicitar el importante contingente de Ud., que por amor al país se ha consagrado desde años atrás a reunir, amparándolos contra las destrucciones del tiempo, tantos trofeos y recuerdos de nuestra epopeya revolucionaria.

En consecuencia tengo el honor de dirigirme a Ud. invocando la buena voluntad y las elevadas miras que le distinguen, a fin de obtener aquellas donaciones que considere de interés hacer con el motivo indicado o, cuando menos, permitir por algún tiempo la

²⁰ No Livro de Notas I, no rodapé desta carta, Carranza relaciona os destinatários a quem deveria ser enviada esse modelo de carta. A lista é extensa e está distribuída entre as páginas 11, 13, 19 e 20 do LN I. Entre os nomes destacamos: Bartolomeu Mitre, Clemente Zarraga, Vicente F. Lopes, Andres Lamas, Ángel Justiniano Carranza, Estanislao Zeballos, Manuel Mantilla, Benjamin Victoria, Ramón Cárcano, José I. Garmendia, Manuel Ricardo Trelles, Dr. Miguel Navarro Viola.

exposición en las salas del “Museo” de los objetos de su propiedad que crea conveniente facilitar.

Pienso que los hombres cuya constancia desinteresada ha contribuido a salvar del olvido o de la indiferencia cuanto pueda servir para evidenciar el heroico patriotismo con que lucharon nuestros mayores por la Independencia, merecen el agradecimiento de sus conciudadanos y por consiguiente me seria satisfactorio poner en el conocimiento del público que personas tan distinguidas como Ud. han cimentado por medio de donaciones generosas el establecimiento de una institución como la que he sido llamado a dirigir.

Séame permitido aprovechar esta oportunidad para ofrecer a Ud. las mayores demostraciones de mi particular aprecio y distinguida consideración.

Adolfo P. Carranza

(Libro de Notas I, p. 9-11)

Carranza también envió cartas solicitando artefactos específicos que estavam em outras instituições e/ou municípios, como por exemplo, o quadro a óleo “Batalha de Maipu” e os objetos guardados no Museo Publico de Buenos Aires:

Buenos Aires, Abril 24 de 1890

Al Señor Intendente del Municipio de la Capital

La necesidad de colocar los salones del “Museo Histórico” en condiciones de recibir y dar buen acomodo a los objetos que se recolectas en para realizar la idea que se tuvo en vista fundarlo, había demorado hasta hoy el pedido que hago al Señor Intendente para que le sirva ordenar me sea entregado por Secretaria y en la forma que más convenga el cuadro al oleo que se presenta la batalla de Maipu y el reloj que perteneció al regimiento Sr. Irlandés.

Me permito recordar al mismo tiempo lo justo que sería insistir con las Cámaras de Apelación de la Capital, a fin, de que entreguen la “lámina de Oruro” y la “guirnalda de Potosí, que pertenecen a este Municipio y deben ser colocados en el Establecimiento que tengo el honor de dirigir.

Saludo al Señor Intendente con toda consideración.

Adolfo P. Carranza

(Libro de Notas I, p. 16)

Buenos Aires, Mayo 14 de 1890

Al Señor Intendente del Municipio de la Capital

Tengo el honor de dirigirme al Sr. Intendente rogándole se sirva solicitar del Sr. Ministro de Justicia y (...) los objetos y trofeos históricos que existen en el Museo dirigido por el Sr. Burmeister, a fin, de depositarlos en este local que es más adecuado y donde estarán reunidas las reliquias gloriosas que se debe conservar el patriotismo y la gratitud de la posteridad.

Considero innecesario demostrar al Sr. Intendente, la conveniencia que hay en conseguir para nuestro Establecimiento dichos objetos, pues así se llenarán los propósitos que se tuvo en vista al fundarlo.

Saluda al Sr. Intendente con toda consideración.

Adolfo P. Carranza

(Libro de Notas I, p. 17-18)

Além do envio de cartas, Carranza fez reiteradas visitas aos descendentes dos “héroes” da Independência para convencê-los a doar ao museu os objetos pertencentes a estes no caso de resistências quanto ao seu pedido via cartas.

Um dos principais doadores de acervo ao museu nos anos iniciais, segundo Elissalde (1998), foi Bartolomeu Mitre. Em carta de 10 de fevereiro de 1890, Carranza pede a Mitre objetos de sua propriedade para serem exibidos no MHN. Em primeiro de junho do mesmo ano, Mitre fez a doação de alguns objetos de sua coleção particular e que pertenceram a San Martín como “el catre cofre de campaña; una banda del general de los Andes; dos pistolas de fulminante con estuche y el escudo de la bandera que llevó en la campaña de los Andes”. As doações de Mitre ocorreram ao longo dos anos até sua morte em 1906 e incentivaram as doações de outros patrícios.

FIGURA 07: Mitre visita o MHN em 11 de novembro de 1901 (fotografia tirada por Leplage). Foi acompanhado de José Evaristo Uriburu (ex-presidente da República Argentina), Carlos Saavedra Lamas, Guillermo Udaondo e Ernesto Quesada – Fotografia



Fonte: Archivo MHN

Carranza dedicou todo o período da sua gestão na busca incessante de objetos, aproveitando sua rede de relações pessoais e administrando pessoalmente tais aquisições.

1.2. As comemorações dos centenários de Independência

A proposta apresentada por Taunay em resposta ao Governo do Estado sobre o projeto do Museu para atender as comemorações centenárias da Independência aparece publicada na Revista do Museu Paulista²¹. “A vista do que ouvi de V. Excia. sobre o desejo de preparar o Museu para as festas de 1922” (TAUNAY, 1920, p. 490)

Reservemos para a comemoração de 1922 o grande saguão, a escadaria monumental e majestosa, o Salão de Honra e as salas B7, B8, B9 e B10. Aí poderemos fazer de golpe a evocação de todos os grandes lances de História do Brasil revestindo o edifício do Museu de uma feição de pantheon, empolgadora ao primeiro contato da vista dos visitantes com as suas pinturas e esculturas” (TAUNAY, 1920, p. 487).

A ideia de formação de um panteão de homens ilustres já estava presente nesse momento, e após a aprovação do projeto decorativo e a abertura de crédito extraordinário pelo Governo do Estado de São Paulo para a execução dos painéis históricos, das estátuas dos bandeirantes e dos retratos dos próceres da Independência, o Museu Paulista reabriu suas portas no dia 07 de setembro de 1922 com a nova ornamentação, que só foi realmente concluída no final da década de 1930²².

O projeto decorativo foi executado parcialmente em 1922 e dá visualidade a uma narrativa histórica sobre o processo de construção da nação brasileira que se inicia na

²¹ *Revista do Museu Paulista*. Tomo XII, 1920 (p. 485-490).

²² Sobre o projeto decorativo do Museu Paulista, cf. OLIVEIRA, Cecília Helena L de Salles. O ‘Espetáculo do Ypiranga’: mediações entre história e memória. 2000. Tese (Livre-Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000; MATTOS, Cláudia Valladão. Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 123-145, 1999.; MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v.10, n.1, p.167-195, 2003; BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 79-103, 2003; LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva – o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional. 2015. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. 251 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015; LIMA JUNIOR, Carlos. Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas. In: PICCOLI, Valéria; PITTA, Fernanda. Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

colonização brasileira e termina na Proclamação da Independência, demarcando episódios e personagens que representam a história do Brasil a partir de um enfoque que dá centralidade a São Paulo na narrativa de construção nacional. O enredo começa no saguão do prédio com as estátuas de Antônio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme simbolizando os dois grandes ciclos bandeirantes (escravização dos índios e a busca de ouro e pedras preciosas). A trama continua pela escadaria central que leva ao Salão Nobre, marcando episódios e personagens que estabeleceram as bases para a construção da unidade nacional. Ao redor do nicho principal da escadaria, onde está posta a estátua de D. Pedro I, estão mais seis estátuas de bandeirantes “como a montar guarda ao proclamador da Independência brasileira” (TAUNAY, 1926). Nesse percurso ascendente (saguão, escadaria e Salão Nobre) temos representado a conquista do território nacional como empreitada paulista desencadeando no “grande feito” representado no Salão Nobre com o quadro “Independência ou Morte”, de Pedro Américo:

Assim, foram fortemente estabelecidas as bases para a fixação do nacionalismo paulista, que há alguns anos começara a ser traçado pela produção teórica do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e por parte da intelectualidade paulista, fortemente interessada pelos temas regionais (BREFE, 2003, p. 99).

**FIGURA 08: Museu Paulista, escadaria nobre, nicho-estátua de D. Pedro I (IC 293) –
Fotografia**



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 09: Museu Paulista, escadaria nobre, lances médio e superior à esquerda – brasões – aspecto anterior a 1935 (IC 297) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 10: Museu Paulista, escadaria nobre, lance médio e superior à direita – ânforas e brasões (IC 299) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 11: Museu Paulista – Salão de Honra (IC 386) – Fotografia

Fonte: Museu Paulista da USP

A eleição dos nomes que compõem o panteão da decoração do Museu Paulista não foi feita de maneira isolada. Encontramos em cartas trocadas entre Afonso Taunay e Basílio de Magalhães, por exemplo, a discussão dos nomes considerados por estes como os mais representativos do processo de Independência e que deveriam figurar no Salão Nobre do Museu Paulista. Basílio de Magalhães, em carta do dia 18 de julho de 1919, comenta: “penso que os cinco grandes medalhões devem caber a -- Pedro I, José Bonifácio, Gonçalves Ledo, J. Clemente Pereira e Hippolyto da Costa”²³. Ao que Afonso Taunay responde doze dias depois “vejo que temos uma divergência opinando eu por Feijó e o Snr. por Hippolyto quanto aos medalhões do Salão de Honra do Museu. Creio, porém, que sendo o Monumento do Ypiranga aqui não possa deixar, sob pena de sofrer ataques graves, de render homenagens a Feijó pondo-o ao lado de Pedro I, Bonifácio, J. Clemente e Ledo”²⁴.

Nas comemorações do centenário da Independência, alguns políticos do Império que tiveram suas memórias apagadas e ficaram no esquecimento por muitos anos, como Gonçalves Ledo, foram reabilitados. Oliveira (2017) ao tratar sobre as controvérsias em torno à figura de Gonçalves Ledo aponta o posicionamento de Afonso

²³ Carta de Basílio de Magalhães a Afonso Taunay em 18/07/1919. Série: Correspondência. Fundo Museu Paulista. Arquivo Permanente do Museu Paulista da USP. P. 109.

²⁴ Carta de Afonso Taunay a Basílio de Magalhães em 30/07/1919. Série: Correspondência. Fundo Museu Paulista. Arquivo Permanente do Museu Paulista da USP. P. 109.

Taunay sobre esse personagem colocado em lugar de destaque no Salão Nobre:

(...) não poderia faltar, na mesma posição de destaque dada aos demais próceres, a imagem do 'maçom', do 'liberal de tendências republicanas', 'chefe do grupo exaltado', que contrabalançara, na defesa da Independência, a circumspecta atuação do Andrada (OLIVEIRA, 2017, p. 129)

Entre 1919 e 1921, esse intercâmbio para a definição dos nomes foi intenso e teve colaboradores de outras regiões, como Theodoro Sampaio (Bahia) e Oliveira Lima (Pernambuco), ambos, também, vinculados ao IHGB. Nas primeiras décadas do século XX, muitos desses intelectuais buscaram por meio da escrita da História compreender a construção da nação a partir do que é característico de cada região. Os regionalismos eram considerados como etapas necessárias para a escrita da história nacional. Se a produção historiográfica daquele momento estava preocupada em compreender a unidade da nossa formação territorial e cultural, Taunay por meio da sua rede de sociabilidade com intelectuais, tanto do IHGSP, como de outros institutos regionais, contempla a especialidade de cada um, mas sem perder de vista o protagonismo dos paulistas.

O panteão propõe uma interpretação do que a República deveria ser e o que São Paulo poderia ser ao sediar o panteão nacional. As características exaltadas servem para que os estadistas da República naquele momento pudessem se espelhar.

Afonso Taunay propõe nessa narrativa visual presente na decoração interna do Museu Paulista a construção de uma memória que concilia monarquia e república. A interpretação de Taunay sobre o processo de Independência está em dizer que as aspirações republicanas já se encontravam presentes naquele momento, mas eram consideradas malévolas, pois poderiam levar à desagregação do território nacional arduamente organizado por José Bonifácio. Essa é uma leitura que se inspira, sobretudo, em Oliveira Lima²⁵. Ao contrário de vários historiadores que confrontavam monarquia e república, Oliveira Lima irá amalgamar/conciliar a república com a monarquia, onde aquela encontra-se em germe no Império, representado por Gonçalves Ledo²⁶.

A epopeia da conquista do Brasil pelos brasileiros foi eleita como o enredo privilegiado para traçar a identidade paulista. Dentre as divergências entre os

²⁵ LIMA, Manuel de Oliveira. Movimento da Independência: 1821-1822. Caieiras: Editora Melhoramentos, 1922. D. Pedro I é considerado o monarca dos dois mundos, o que constrói no velho e no novo mundo nações e situações constitucionais de liberdade.

²⁶ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Retrato ficcional e implicações historiográficas: a figura de Gonçalves Ledo na decoração interna do Museu Paulista. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Org.). O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da História e Historiografia, séculos XIX e XX. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. p. 135.

intelectuais dedicados à reconstrução do passado colonial, o bandeirismo, suscitado por Capistrano de Abreu em 1902, já estava presente na escrita de Afonso de Taunay em 1917. E ao dirigir o museu cujo intuito do governo do Estado era transformá-lo em histórico, essa temática se tornaria primordial nas ações executadas por Taunay. Nesse contexto, o Museu Paulista surge como espaço de articulação de agentes paulistas que tinham como objetivo desviar o eixo político e econômico do Rio de Janeiro, antiga sede da Corte e sede do governo federal, para São Paulo fazendo deste um ponto de emergência da cultura nacional.

Já a construção visual proposta por Carranza, através das encomendas de pintura de História para o MHN, tinha como objetivo transformar a heterogênea sociedade argentina noutra mais homogênea.

A Argentina foi o país da América do Sul que mais recebeu imigrantes entre a segunda metade do século XIX e início do XX.

El censo de 1895 acusó un 25% de extranjeros y el de 1914 un 30%; de ellos, la inmensa mayoría eran los inmigrantes de los últimos tiempos que llegaban en gruesos contingentes: más de 1.000.000 en el decenio 1880-1890, 800.000 en el decenio siguiente y 1.200.000 sólo en los cinco años anteriores a 1910 (ROMERO, 2012, p. 113).

Em 1910, momento em que foram organizados os festejos do centenário da Revolução de Maio, Buenos Aires era o centro de uma nova e dinâmica economia agroexportadora e a maior e mais rica cidade da América Latina. A grande massa imigratória transformou em pouco tempo a antes chamada “Gran Aldea” numa grande metrópole.

A elite dirigente da cidade de Buenos Aires, na virada do século XIX para o XX, sentiu-se ameaçada diante desta situação e procurou por meio de diversos debates, como os realizados na *Revista Nacional*, definir o que se entende por “nacional” e “nação” como forma de combater simbolicamente a grande massa de imigrantes que traziam outros valores, idiomas e cultura. Para isto, contaram com a historiografia liberal desenvolvida por Bartolomeu Mitre e Vicente Fidel Lopez, com a Ley 1420 que estabelecia o ensino laico, gratuito e obrigatório e tinha no currículo as seguintes matérias: história nacional, geografia nacional, língua espanhola e uma iconografia nacional em elaboração.

Para essa elite dirigente, a Revolução de Maio e a Guerra de Independência foram consideradas ponto de origem da nação e como tal deveriam ser evocados através de atos oficiais e comissões de homenagens aos “héroes de la pátria”.

Os agentes sociais que protagonizaram a Revolução de Maio e a Guerra de Independência foram interpretados como “héroes” ou “padres fundadores” da nova

nação independente. Definir um panteão dos grandes homens muitas vezes era uma forma de canonizar certo conjunto de valores a partir dos quais a nação deveria ser educada, além de permitir processos conciliatórios da memória nacional.

A *Revista Nacional* foi um dos principais fóruns dos debates travados sobre a origem da nação e seus respectivos “pais” e heróis da pátria.

La *Revista* recibió esta impronta decisiva, y la influencia de Carranza perduró aun después de haber dejado aquél su dirección en 1891, cuando el Museo Histórico a su cargo fue convertido en Museo Histórico Nacional. Desde ambas instituciones Carranza realizó una notable actividad de selección y organización de contenidos de la tradición histórica, con la reunión de los objetos – que se convirtieron en reliquias históricas en el Museo Histórico Nacional – y con la publicación de documentos, trabajos históricos, literarios y ensayos culturales en las páginas de la *Revista Nacional*. Simultáneamente, Carranza desplegó una intensa actividad en la organización de acontecimientos celebratorios, organizando comisiones pro monumentos, homenajes, discursos y colocación de placas recordatorias, que contribuyeron, más que sus propios escritos, en la ingente tarea de armar un panteón nacional (BERTONI, 2001, p. 259).

Na *Revista Nacional* foi recorrente a publicação de artigos comemorativos de centenários de homens ilustres, próceres ou heróis militares buscando recordar seus méritos e exaltar suas virtudes visando a pedagogia cívica dos cidadãos.

Las evocaciones del pasado pueden llegar a ser los correctivos transformadores del presente” pues los pueblos que “honran a sus próceres, no acusan la molición de la decadencia, no sienten atrofiadas las fibras generosas del sentimiento nacional (BERTONI, 2001, p. 265 – trecho de discurso proferido por Roque Sáenz Peña para a recepção dos restos mortais de Martín Rodríguez, Félix Olazabal, Elías Galván e Juan José Quesada).

Com a proximidade dos festejos do centenário de Independência, Carranza esboça algumas ideias em carta escrita em 1903, que dirige de forma anônima ao diretor do *El País* com o título “El Centenario de la Independencia”, ideias que foi amadurecendo até a realização das encomendas entre os anos 1908 e 1910.

Estas ideias reaparecem num impresso assinado por Adolfo P. Carranza com o título “Centenario de Mayo: algunas ideas para su celebración” de fevereiro de 1905. No Archivo Histórico del Museo Histórico Nacional (AHMHN) há cinco exemplares, alguns com marginalias, e vemos a retomada de algumas ideias da carta mencionada acima, por exemplo, a construção de um “cerro monumental” igual ao existente em Santiago do Chile.

Destacamos aqui algumas ideias deste impresso (1905): a sugestão de imagens e documentos para publicar, produção de textos educativos destinados às escolas,

encomendas de quadros a óleo e estudos históricos, construção de estátuas de próceres nas praças que levam seu nome, entre outros. Numa das marginálias, há a menção sobre a reedição de seu livro sobre San Martín, entendido como o “fundador de la Independencia Argentina y libertador de Chile y del Perú” (CARRANZA, 1910, p. 7). Cabe registrar que as ideias não são apenas para a cidade de Buenos Aires, mas para todo território Argentino. Termina a listagem com a proposta de construção de um prédio para o MHN²⁷. Algumas dessas ideias foram concretizadas, outras não.

Adolfo P. Carranza esteve durante todo o período que antecedeu o centenário de 1910 empenhado na realização de suas ideias. Foi nomeado como membro da Comissão Nacional do Centenário em 1906²⁸, mas declinou de forma irrefutável. Novamente nomeado em 1908 como membro da Comissão do Centenário, participou como jurado de diversos concursos, inclusive do polêmico que envolvia a construção de um “Monumento a la Revolución de Mayo”, que não foi concretizado²⁹.

Nota-se, portanto, que, ao contrário do que Taunay conseguiria para o MP a partir de 1917, Carranza jamais conseguiu encomendar uma quantidade expressiva de obras. O MHN dependeu imensamente de doações e não foi alvo de investimentos públicos que permitissem ao diretor construir uma narrativa visual por ele determinada. No entanto, ambos conseguiram reunir conjuntos de imagens que serviriam para a difusão de personagens que marcariam toda uma historiografia posterior em seus respectivos países.

²⁷ Algo que não se concretiza apesar de ter saído decreto de 11 de março de 1910 para a construção de um prédio para o MHN.

²⁸ Decreto de 6 de junho de 1906.

²⁹ COSTA, Laura Malosetti. Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires. Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, n. 1, p. 1-12, 2012.

CAPÍTULO 2

CAPÍTULO 2

IMAGENS PARA OS HERÓIS

A intenção deste capítulo é elucidar como essas propostas de eleição de personagens para a formulação de um panteão foram (ou não) executadas a partir da negociação realizada entre diretor, artistas e membros do governo estadual, no caso do Museu Paulista, e do governo nacional, no caso do Museo Histórico Nacional. Estas encomendas de retratos foram publicizadas por Adolfo P. Carranza e Afonso Taunay por meio das publicações realizadas pelas editoras Lajouane (para o MHN) e Melhoramentos (para o MP). No caso da editora paulista, o diretor aproveitou o ensejo da recém-inaugurada “galeria de grandes vultos da independência brasileira” no MP em setembro de 1922 para publicar os retratos ali instalados ao lado das biografias, enquanto que a publicação *Los héroes* retomou o formato editorial da *Galeria de celebridades argentinas*, organizada por Bartolomeu Mitre.

2.1. Iconografias para nação

O projeto decorativo executado no Museu Paulista revela o que Taunay entendia ser a trajetória de construção da identidade nacional, por meio de seus episódios e personagens que julgava decisivos e foi concebido para apresentar um roteiro linear e visual do processo de formação do Brasil. Tal narrativa visual começava com o que Taunay julgava serem os próceres da colonização iniciada em São Paulo (João Ramalho e Tibiriçá, dispostos no saguão), inclui os bandeirantes paulistas, concebidos como formadores da territorialidade, e conclui-se com os próceres da Independência dispostos na escadaria, na sanca (em torno da claraboia que coroa a escadaria) e no Salão Nobre, assim como os episódios fundamentais, como os debates no parlamento de Lisboa e a expulsão de tropas portuguesas do Rio de Janeiro pelo príncipe-regente Dom Pedro³⁰.

³⁰ LIMA JUNIOR, Carlos. Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas. *In*: PICCOLI, Valéria; PITTA, Fernanda. Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

Todos os retratos denominados por Taunay como “vultos da independência” foram entregues entre 1919 e 1922 e estão distribuídos e hierarquizados entre escadaria, sanca e Salão Nobre.

Subindo a escadaria de mármore do corpo central do prédio do Museu Paulista temos os vasos dos rios Amazonas, Negro, Madeira, Tocantins, Paraná, Paraguai, Uruguai, São Francisco, Paraíba, Parnaíba, Doce, Jaguaribe, Piranhas-Açu, Carioca, Oiapoque-Chuí e Capibaribe-Javari³¹, e contornando a escadaria em pedestais temos estátuas de bronze representando os bandeirantes³². No nicho central está a estátua em bronze feita por Rodolfo Bernardelli com a figura de D. Pedro I. Na mesma altura das estátuas de bronze temos as pinturas históricas representando “Ciclo do Ouro”, “Ciclo da Caça ao Índio”, “Criadores de gado” e “Posse da Amazônia” e acima deste nível os retratos retangulares de Domingos José Martins (lateral leste) e Tiradentes (lateral oeste). No mesmo nível dos retratos retangulares, temos os medalhões dos irmãos Andrada Antônio Carlos Ribeiro e Martim Francisco Ribeiro (lateral sul) e do cônego Januário Barbosa e José Joaquim da Rocha (lateral norte). Na lateral norte, na entrada que antecede o Salão Nobre, temos três pinturas de história e os brasões, que ficam acima dos medalhões de Januário e José Joaquim da Rocha, das cidades de São Paulo, Santos e São Vicente. Na mesma altura dos brasões, nas outras laterais, temos os das cidades de Taubaté e Porto Feliz (lateral leste), Parnaíba e Sorocaba (lateral sul) e Itu e Itanhaém (lateral oeste).

³¹ MARINS, Paulo César Garcez. A identidade da terra avocada por suas águas: os vasos dos rios brasileiros do Museu Paulista como metáfora nacional. *In*: PICCOLI, Valéria; PITTA, Fernanda. Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

³² MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 44, p. 77-104, 2007.

FIGURA 12: Museu Paulista – Escadaria nobre – Lance médio à direita (IC 1597) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 13: Museu Paulista, escadaria nobre – estátua de Francisco Dias Velho (IC371) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 14: Museu Paulista – Ânfora com água do rio Tocantins (IC 375) – Fotografia

Fonte: Museu Paulista da USP

Os retratos dos Andrada (irmãos mais novos de José Bonifácio), o do cônego Januário e de José Joaquim da Rocha, foram realizados por Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti³³ e financiados pelo Automóvel Club de São Paulo. Estes foram entregues em 1920, que somados aos do Salão Nobre (local de maior destaque do projeto), foram os primeiros a serem definidos e encomendados aos artistas. Somados aos 18 retratos dispostos na sanca, temos o elenco de personagens que figuram no panteão nacional de heróis da Independência do Brasil.

³³ Carlos Lima Junior analisou a produção das pinturas históricas confiadas por Taunay ao pintor Oscar Pereira da Silva, bem como as disputas das encomendas de obras entre este e os outros artistas contratados para o Museu no preparo para os festejos do Centenário da Independência. cf. LIMA JUNIOR (2015; 2016).

FIGURA 15: Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, de Oscar Pereira da Silva (1920) – óleo sobre tela – 135cm diâmetro – lat. sul (IC19530)



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 16: Martim Francisco Ribeiro de Andrada, de Oscar Pereira da Silva (1919) – óleo sobre tela – 135cm diâmetro – lat. sul (IC 19531)



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 17: José Joaquim da Rocha, de Oscar Pereira da Silva (1920) – óleo sobre tela – 135cm diâmetro – lat. norte (IC19527)



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 18: Cônego Januário da Cunha Barbosa, de Oscar Pereira da Silva (1920) – óleo sobre tela – 135cm diâmetro – lat. norte (IC 19528)



Fonte: Museu Paulista da USP

A decoração da sanca perimetral à claraboia posicionada sobre a escadaria principal do edifício-monumento do Museu do Ipiranga está disposta em 22 painéis em arco abatido de grande curvatura, contendo 18 retratos óleo sobre tela marruflados, representando personagens da Independência brasileira, com molduras em pintura mural. Nos quatro cantos da sanca, há brasões esculpidos com milésimos dourados, coroados de louros e com os anos relativos às intenções de Independência: 1720 (Levante de Luís Felipe dos Santos), 1789 (Inconfidência Mineira), 1817 (Revolução Pernambucana) e 1822 (Independência do Brasil).

FIGURA 19: Retratos na lateral oeste da sanca: Lima e Silva, Joanna Angélica e Labatut (da esq. para direita) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 20: Retratos na lateral leste da sanca: Barão de Pirajá, Lord Cochrane e Paula Souza (da esq. para direita) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 21: Retratos na lateral norte da sanca: Visconde de Cairú, Marquês de Queluz, Marquês de Valença, Marquês de Barbacena, Marquês de Maricá e Antônio Rebouças (da esq. para direita) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 22: Retratos na lateral sul da sanca: Lino Coutinho, Cipriano Barata, Hipólito da Costa, Frei Sampaio, Vergueiro e Xavier Curado (da esq. para direita) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

Dos 18 retratos que integram a decoração da sanca, sete foram pintados por Oscar Pereira da Silva e onze por Domenico Failutti, e representam os seguintes personagens: Lino Coutinho, Cipriano Barata, Hipólito da Costa, Frei Sampaio, Vergueiro e Xavier Curado (lateral sul), Lima e Silva, Joanna Angélica e Labatut (lateral oeste), Visconde de Cairú, Marquês de Queluz, Marquês de Valença, Marquês de Barbacena, Marquês de Maricá e Antônio Rebouças (lateral norte), Barão de Pirajá, Lord Cochrane e Paula Souza (lateral leste).

A escolha dos retratos sinaliza a intenção de Taunay de dar abrangência nacional – como já o dera para a evocação dos bandeirantes sinalizando a formação territorial brasileira e também na encomenda dos vasos com águas dos rios – à narrativa visual que construiu por pinturas e esculturas. Personagens ligados aos embates políticos de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador são figurados formando um conjunto a que também não escapam personagens estrangeiros (os comandantes Labatut e Cochrane) e uma mulher (Soror Joana Angélica, abadessa morta na invasão do Mosteiro da Lapa, em Salvador)³⁴.

No que toca à escolha dos anos inscritos nos quatro cantos da sanca, há uma escolha sobre marcos que dão ao antigo espaço territorial “paulista” uma primazia sobre outros episódios onde houve tensão entre metrópole e colônia. Assim, dois anos referem-se a revoltas em Minas (1720, 1789) e à Independência declarada em São

³⁴ Do conjunto de 35 retratos temos, apenas, três mulheres: Leopoldina, Maria Quitéria e Soror Joana Angélica (abadessa morta na invasão do Mosteiro da Lapa, em Salvador). Sobre a questão de gênero, cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA JUNIOR, Carlos. Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 7, n. 13, p. 31-54, 2018.

Paulo (1822), sendo apenas 1817 referente à Revolução Pernambucana.

No Salão Nobre, compondo com a tela “Independência ou Morte”, temos: dois painéis laterais com as figuras de Leopoldina (lateral leste), Maria Quitéria (lateral oeste) e duas pinturas de história (lateral norte) representando os episódios “Príncipe Regente Dom Pedro e Jorge Avilez à Bordo da Fragata União” e “Sessão das Cortes de Lisboa”. Os painéis foram pintados por Domenico Failutti e as pinturas por Oscar Pereira da Silva. Na parte superior da parede que está a tela “Independência ou Morte”, de Pedro Américo, temos os retratos em medalhões de Ledo, José Bonifácio, D. Pedro I, Clemente Pereira e Feijó.

FIGURA 23: Salão Nobre do Museu Paulista – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP (foto de José Rosael)

FIGURA 24: Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos, de Domenico Failutti (1921) – óleo sobre tela – 233cm x 133cm – Salão Nobre (IC 19544)



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 25: Maria Quitéria de Jesus Medeiros, de Domenico Failutti (1920) – óleo sobre tela – 233cm x 133cm – Salão Nobre (IC 19547)



Fonte: Museu Paulista da USP

Os retratos dos medalhões apresentam-se todos a meio-corpo, em poses frontais ou em torção corporal, dentro da tradição da retratística europeia iniciada no Renascimento italiano e que ganharam maior divulgação no Brasil a partir da presença de artistas estrangeiros de filiação neoclássica migrados para cá ainda sob o Império, inclusive aqueles que formaram a Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, do qual o diretor Afonso Taunay descendia, por ser neto de Félix-Émile Taunay e bisneto de Nicolas-Antoine Taunay.

A relação dos nomes não estava totalmente definida quando os retratos começaram a ser encomendados e a definição de alguns desses nomes e o seu local de fixação foram sendo consolidados durante a execução do projeto decorativo do edifício.

Durante o anno [1919] diversas visitas eminentes contou o Museu. A 5 de julho, ao se inaugurarem as obras para a grande Avenida teve o estabelecimento a honra de ser detidamente percorrido pelo Exmo. Sr. Presidente do Estado, acompanhado de V. Excia. e dos Srs Secretario da Fazenda, Dr. Cardoso de Almeida, e da Agricultura, Dr. Cândido Motta. Em sua companhia veio o Exmo. Sr. dr. Washington Luís Pereira de Souza então Prefeito de São Paulo. Longamente permaneceram os illustres visitantes no Museu trocando ideas e aventando suggestões sobre os projectos de embellezameuto e conclusões de obras de decoração do edificio para as festas centenárias (TAUNAY, 1920, p. 457).

A discussão dos nomes a figurarem neste panteão do projeto decorativo contou com a interlocução entre Taunay e os governos municipal e estadual de São Paulo, além de membros do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) e Institutos regionais³⁵. Alguns dos personagens retratados na sanca, por exemplo, foram mencionados por Basílio de Magalhães e Theodoro Sampaio em julho e setembro de 1919, respectivamente, a partir de consulta feita por Afonso Taunay³⁶. Vários desses nomes, como Frei Sampaio, Lord Cochrane, Xavier Curado, Vergueiro, Labatut, Cipriano Barata, Pirajá, Lino Coutinho, Cairú e Antônio Rebouças, apareceram novamente nas cartas endereçadas a Capistrano de Abreu e Washington Luiz em maio

³⁵ Sobre as trocas com interlocutores cf. ANHENZINI, Karina. Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 37-60, 2003; ANHENZINI, Karina. Correspondência e escrita da história na trajetória intelectual de Afonso Taunay. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 32, p. 51-70, 2003; BREFE, Ana Claudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 10, n. 1, p.79-103, 2003.

³⁶ Arquivo Permanente do Museu Paulista – Série Correspondência: carta enviada por Basílio de Magalhães a Afonso Taunay em 18 de julho de 1919 e carta enviada por Theodoro Sampaio a Afonso Taunay em 30 de setembro de 1919.

de 1921, novamente para consulta³⁷. Queluz, Barbacena e Maricá são nomes que aparecem apenas após a avaliação dos nomes apresentados por Taunay a Capistrano de Abreu e Washington Luiz.

A reunião de referências visuais para subsidiar e orientar as encomendas dos retratos contou com a pesquisa incessante de Taunay junto a instituições, como a diretoria da Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional do Rio Janeiro, no intuito de conseguir matrizes para as fisionomias para que os retratos fossem o mais “fidedignos” possíveis – preocupação constante nas encomendas para o Museu³⁸. Para isto, intensifica seus contatos com várias instituições do Brasil e do exterior, além de contatos pessoais e campanhas em jornais de grande circulação, para obter cópias fotográficas e entregá-las como referências visuais para os retratos que seriam realizados pelos pintores Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti.

Afonso Taunay e seus interlocutores definiram para os cinco medalhões do Salão Nobre os seguintes nomes: D. Pedro I, José Bonifácio, Diogo Antônio Feijó, Joaquim Gonçalves Ledo e José Clemente Pereira. Os retratos encontram-se distribuídos no Salão Nobre do Museu Paulista, conforme podemos ver na imagem abaixo. D. Pedro I está acima da tela “Independência ou Morte”, do lado direito de D. Pedro I estão Bonifácio e Ledo, e do seu lado esquerdo Clemente Pereira e Diogo Feijó.

³⁷ Arquivo Permanente do Museu Paulista – Série Correspondência: carta enviada por Afonso Taunay a Capistrano de Abreu em 30 de maio de 1921 e carta enviada por Taunay a Washington Luiz em 31 de maio de 1921.

³⁸ Como já observaram LIMA & CARVALHO (1993); BREFE (2005); MARINS (2007) e LIMA JUNIOR (2015); SIMIONI & LIMA JUNIOR (2018). Mas não foi em todos os casos que Taunay saiu-se bem-sucedido com a pesquisa das fisionomias. O caso exemplar parece ser o de Joaquim Gonçalves Ledo, que mesmo após diversas investidas, o retrato do prócer da Independência teve de ser considerado “supositivo”, uma vez que a fonte visual era tida por suspeita. Sobre a questão, cf. OLIVEIRA (2017).

FIGURA 26: Museu Paulista – Salão de Honra – Lados Sul e Leste (IC 381) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 27: Museu Paulista – Salão de Honra – Lados Sul e Oeste (IC 382) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

-O projeto de decoração da sanca aparece mencionado pela primeira vez na correspondência sob custódia do Arquivo Permanente do Museu Paulista em dezembro de 1919, quando Rodolfo Amoedo apresenta um prospecto para os 22 painéis procurando mostrar a Afonso Taunay o efeito estético que a decoração causaria aos visitantes.

FIGURA 28: Projeto de decoração para sanca do Museu Paulista, de Rodolfo Amoedo (1919) – desenho – 32,5cm x 53cm (IC 16079)



Fonte: Museu Paulista da USP

Apesar de já fazer parte do projeto decorativo para o edifício-monumento em 1920, o contrato para a execução da decoração da sanca apenas foi fechado em julho de 1921, sendo a obra finalizada em fevereiro de 1922³⁹.

Os retratos representam, segundo Afonso Taunay, a luta pela emancipação do Brasil em suas diversas fases e episódios.

Assim, por exemplo, os de Vergueiro, Barata, Lino Coutinho, lembram os debates das Cortes e a firmeza destes patriotas ante os recolonizadores portugueses; os de Pirajá, Lord Cochrane, Labatut, Lima e Silva, Joanna Angélica e Rebouças recordam a insurreição bahiana coroada pela vitória de Dois de Julho. Sampaio rememora o

³⁹ Arquivo Permanente do Museu Paulista – Série Correspondência: cartas enviadas por Afonso Taunay a Alarico Silveira (Secretaria do Interior) em 26 de fevereiro, 30 de maio e 01 de junho de 1921.

"Fico". Curado a reacção nacional contra Avilez e a Divisão auxiliadora a 12 de Janeiro de 1822; Hippolyto da Costa e Paula Souza a agitação nacionalista na imprensa extra-brasileira e em São Paulo; Barbacena, a acção diplomática na Europa em prol da liberdade; Valença a viagem do príncipe regente a Minas, de Abril de 1822; Queluz, Cayrú e Maricá, o esforço em favor do advento das idéias novas do constitucionalismo e da civilização do Brasil, e os serviços prestados á organização do novo paiz livre (TAUNAY, 1922).

Os primeiros retratos entregues foram os de Lino Coutinho, Cipriano Barata, Hipólito da Costa, Frei Sampaio, Vergueiro, Curado, Lima e Silva, Joanna Angélica e Labatut, em 1921, mesma ordem em que estão postos nos painéis da sanca, o que pode indicar (hipótese não confirmada) que foram colocados na sanca à medida que ficaram prontos, assim a montagem começou pela lateral sul, seguido pelas laterais oeste, norte e leste⁴⁰.

FIGURA 29: Museu Paulista, escadaria, nicho (sanca lateral sul) (IC 292)



Fonte: Museu Paulista da USP

⁴⁰ TAUNAY, Afonso. Relatório referente ao ano de 1921. Revista do Museu Paulista, São Paulo, Oficinas do "Diário Oficial", p. 691, 1926.

No balanço que Taunay faz da execução do projeto decorativo do Museu Paulista no centenário de 1922 na edição de dezembro⁴¹, podemos ver que em comparação ao que foi proposto em 1919, parte da proposta não foi entregue a tempo para as comemorações do centenário de Independência, caso das pinturas de história que ficariam na escadaria do museu (Fig. 29).

No periódico *Ilustração Brasileira* (órgão oficial das comemorações do centenário de Independência brasileira) aparecem justificativas do por quê alguns personagens não foram contemplados na decoração do edifício do museu. Além da não localização de retratos que pudessem referenciar as encomendas, outro motivo teria sido a falta de espaço para acrescentar muito mais nomes. Estes nomes faltantes foram gravados nas placas de bronze que ficam ao lado da escadaria central.

De um e outro lado do lance principal de escadaria, duas belas placas de bronze recordam ainda os nomes de numerosos próceres da nossa Independência, alguns não contemplados na sanca por ausência dos retratos, outros por falta de espaço. Nestas placas se rememoram os serviços e o patriotismo de numerosos servidores eminentes do Brasil, como Nóbrega, Alves Branco, Drummond, Barros Falcão de Lacerda, viscondes de Torres de Garcia d'Avila, Parnahyba, Cahyba, Laguna, e Jequitinhonha, Theodoro de Beaurepaire, Greufel, Norton, Taylor, Oliveira Bottas, etc (TAUNAY, 1922).

⁴¹ *Ilustração Brasileira* (Órgão Oficial da Comissão Executiva do Centenário da Independência). N. 28. Ano III. 25 de dezembro de 1922.

FIGURA 30: MP (peristilo): placa em homenagem aos próceres da Independência (IC 288)
– Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 31: MP (peristilo): placa em homenagem aos próceres da Independência (IC 289)
– Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

Entre as ideias que estavam em gestação nos exemplares de fevereiro de 1905 com o título “Centenario de Mayo”, acreditamos que um dos tópicos na letra k “Publicación de un libro *La Republica Argentina Ilustrada*”, com marginálias indicando que seria realizada pelo museu, possa ser a publicação *Los héroes*.

Nos seus Diários, vemos que algumas das ideias propostas por Carranza foram realizadas:

Set 8 – Ayer se ha dado un decreto por el Ministerio de Instrucción Pública sobre Acto de Instrucción Cívica propuesto en mi hoja de 1905 (k)⁴²

(Diário de Carranza I, p. 64 – nota de 8 de setembro de 1908)

Nos Diários acompanhamos por meio de breves comentários feitos por Carranza como este compreende o que deve ser destacado no centenário da Revolução de Maio:

Agosto 30 – Estuvo Migoni y creo que lo convenci que solo debía conmemorarse lo que atañe a mayo en las estampillas y quedamos en que se podrán así = San Martín – los nueve miembros de la junta – cabildo abierto – el 25 de mayo en la plaza – el fuerte – Rodríguez Peña – la noche del 20 de mayo (cuadro de Da Re) – pirámide – [Bentí], French repatriando escarapelas y si se puede el juramento de la junta. Creo que he atajado los despropósitos que pensaban hacer.

(Diário de Carranza I, p. 83 – notas de 28 e 30 de agosto de 1909)

Vemos em destaque na citação acima os episódios considerados por Carranza como representativos da Revolução de Maio (1810) e estes foram refletidos nas encomendas feitas por Carranza aos artistas Pedro Subercasseaux e Guillermo Da Re⁴³.

⁴² Várias propostas foram incluídas nessa letra, entre elas a construção de um prédio para o Museo Histórico Nacional, o que não aconteceu.

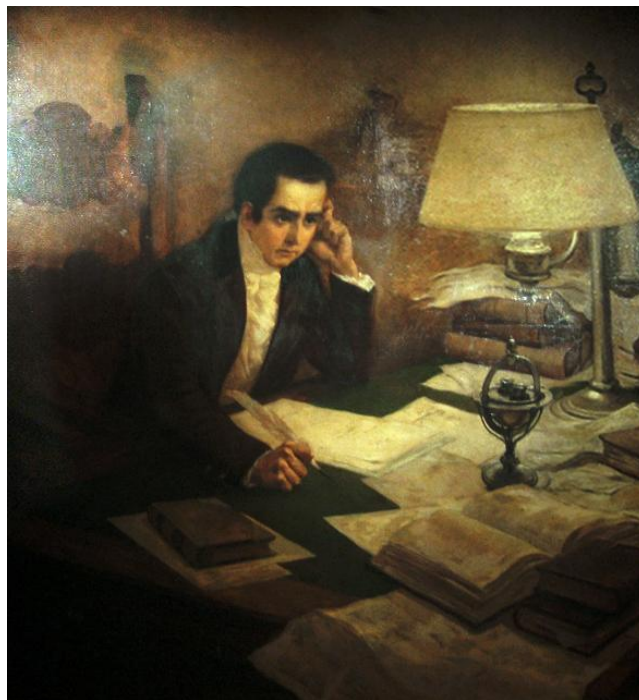
⁴³ O esboço de Guillermo Da Re “La noche del 20 de mayo de 1810 en casa de Nicolás Rodríguez Peña”, de 1909, está envolvido em várias polêmicas por ser muito parecido com o quadro “14 y 15 de mayo de 1811”, de Guillermo Da Re que representa a Independência do Paraguai e está exposto no Museo Nacional de Bellas Artes de Assunción. Sobre a questão, cf. RUFFO, José Miguel. La revolución de Mayo en los bocetos de Guillermo Da Re. Museo Histórico Nacional. Segunda Época (1998 – 2005), Buenos Aires, p. 31-39, 1998.

FIGURA 32: El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810, de Pedro Subercaseaux (1910) – óleo sobre tela – 2970cm x 3960cm (N. 859)



Fonte: Museo Historico Nacional

FIGURA 33: Mariano Moreno en su mesa de trabajo, de Pedro Subercaseaux (1908) – óleo sobre tela – 1680cm x 1570cm (N. 863)



Fonte: Museo Histórico Nacional

FIGURA 34: El Himno Nacional en el sala de María Sánchez de Thompson, donde se cantó por primera vez, 1813, de Pedro Subercaseaux (1909) – óleo sobre tela – 2213cm x 3040cm (N. 3068)



Fonte: Museo Histórico Nacional

FIGURA 35: Juramento de la Junta Gubernativa, 25 de mayo de 1810, de Da Re (1909) – guache (esboço) – 355cm x 500cm (N. 873)



Fonte: Museo Histórico Nacional

Segundo Ruffo (1998), essa iconografia remete a noções e conceitos básicos sobre a Revolução de Maio da historiografia liberal do XIX e que faz parte do imaginário coletivo sobre o tema: “Mariano Moreno, como el numen impulsor de los acontecimientos revolucionarios, el Cabildo Abierto del 22 de Mayo como ámbito de la revolución, y la casa de Nicolás Rodríguez Peña, como ámbito de reunión de los revolucionarios” (RUFFO, 1998).

Não temos como objetivo nesta dissertação a análise dos quadros, mas apenas apresentá-los e destacar o que converge com a análise da obra *Los héroes de la Independencia*, no que tange ao destaque de determinados personagens.

Os quadros “Cabildo Abierto” (Fig. 32) e “Mariano Moreno en su mesa de trabajo” (Fig. 33), encomendados a Pedro Subercaeux, foram realizados em 1909. O primeiro representa o discurso de Paso antes da votação para a derrubada do vice-rei espanhol Cisneros e o estabelecimento de um governo local (a primeira Junta) e em contraposição a esse movimento a preocupação de Moreno após a votação traduzida na expressão “la revolución no ha triunfado” (RUFFO, 1998), já o segundo quadro representa a figura de Mariano Moreno que é considerado pela historiografia da época o homem da Revolução de Maio, “el genio de la Revolución”, “que era Mayo”.

En su diario dice del secretario de la Primera Junta “que fue el más grande hombre civil de nuestro país”, “que era Mayo”, “que era el genio de la revolución”. En su biografía de Moreno escribía “fue el alma del gobierno de la revolución de Mayo, su nervio, el estadista del grupo distinguido que manejando la nave arremetió contra el absolutismo y la duda, ansioso de alcanzar el objetivo de sus anhelos y de su destino. Moreno fue la brújula y el que asió el timón también, como que era el más fuerte y el más capaz de los que iban a dirigirla” (RUFFO, 1998).

O quadro “Cabildo...” representa as formas institucionais em que a revolução aconteceu e, ao mesmo tempo, a necessidade de superá-la, pois, segundo Ruffo, o tema do quadro pode ser resumido aos “límites del momento institucional de la revolución, límites que estaban dados por la propia institucionalidad en que se desarrollaba” (RUFFO, 1998). Mariano Moreno aparece neste quadro no lado inferior direito e em primeiro plano, aparece introspectivo em seus próprios pensamentos, numa posição distinta a de Paso, no centro da tela. Essa representação de Mariano Moreno, segundo Ruffo, baseia-se na narrativa do historiador Vicente López:

al decir que después de la votación, cuando los revolucionarios creían haber triunfado, el Dr. Vicente López (padre) se encontró con Mariano Moreno, que se encontraba sumamente preocupado. Expresa López “Muy tarde ya, al pasar don Vicente López por delante de una de las bancas más excusadas, reparó en el Dr. Mariano Moreno, que acurrucado en un rincón parecía cabizbajo.- ¿Está Ud. fatigado,

compañero? - Estoy caviloso y muy inquieto. ¿Por que? Todo nos ha salido bien.- No, amigo; yo he votado con ustedes por la insistencia y majadería de Martín Rodríguez, pero tenía mis sospechas de que el Cabildo podía traicionarnos y ahora le digo a usted que estamos traicionados. Acabo de saberlo y si no nos prevenimos, los godos nos van a ahorcar antes de poco; tenemos muchos enemigos, y algunos que andan entre nosotros y quizás sean los primeros en echarnos el guante" (RUFFO, 1998, p. 33).

Entre as matrizes recomendadas por Carranza a Pedro Subercasseaux para a feitura desse quadro, destacamos a litografia de Narcise Desmadryl, publicada na *Galeria de Celebridades argentinas*, de 1857⁴⁴, e o estudo de Juan Manuel Blanes.

También cabe señalar como posible fuente iconográfica del óleo de Subercaseaux al boceto de Blanes. En efecto, si prestamos atención a sus extremos inferiores derecho e izquierdo veremos un mismo esquema compositivo. En el boceto de Blanes, en el extremo inferior izquierdo aparece un personaje sentado, meditativo y preocupado; en el óleo de Subercaseaux, en el extremo inferior derecho, aparece representado Mariano Moreno, sentado, cabizbajo y preocupado (RUFFO, 1998, p. 35).

⁴⁴ Narciso Desmadryl: gravador, desenhista e litógrafo francês nascido em 1801, ganhou notoriedade na França pelas cópias que fez das obras de Delacroix. Mudou-se para o Chile em 1847. Em 1854, edita em Santiago a Galería Nacional o Colección de biografías y retratos de hombres célebres de Chile e em 1857 a Galería de Celebridades Argentinas. Biografías de los personajes más notables del Río de la Plata. Biografías escritas por Bartolomé Mitre, Domingo F. Sarmiento, Juan M. Gutiérrez, Félix Frías, Luis Domínguez, General Ignacio Álvarez y Thomas, entre outros. Retratos litográficos de Narciso Desmadryl. Buenos Aires, Ledoux y Vignal Editores, Librería de la Victoria, Imprenta Americana.

FIGURA 36: Mariano Moreno, litografía de Narcise Desmadryl – *Galería de celebridades argentinas*



Fonte: Museo Histórico Nacional

FIGURA 37: Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810, de Juan M Blanes (1901) – óleo sobre tela – 280cm x 400cm (N.868 – Colección Ángel Justiniano Carranza)



Fonte: Museo Histórico Nacional

Carranza envia carta a Pedro Subercaseaux, em 17 de novembro de 1908 dizendo:

Sr. Pedro Subercaseaux.

Mi estimado señor y amigo: De acuerdo con nuestra conversación de ayer, mucho me complacería que Ud se animase a hacer un retrato al óleo del Dr. Mariano Moreno digno de él y del Centenario de Mayo. Paréceme que podría representarlo de cuerpo entero, sentado en su mesa de trabajo, de noche, en actitud de escribir algún asunto grave y que le muestre meditando lo que deba expresar su pluma. Tengo elementos que le servirán para ese cuadro y conociendo su capacidad y empeño, así me resolvería a firmarle un documento sobre el valor que Ud pida y asegurarle que hecho a satisfacción no faltará con que pagarle.

(Diario I, p. 175-176)

Os elementos mencionados por Carranza foram o tinteiro de prata e a mesa de trabalho que pertenceram a Mariano Moreno e que foram doados, o primeiro, pelo seu neto e o segundo por Abrahan Moreno em 1909. Roberto Amigo comenta sobre o uso de objetos para referenciar as encomendas

observa que la verosimilitud histórica – el requisito ineludible de ese género de pintura, tanto para el comitente como para el pintor – se lograría no sólo ajustándose a la descripción textual de los sucesos sino también mediante la reproducción de los objetos que se conservaban en el MHN: “la autoridad de la literatura histórica y el poder atribuido a los objetos como condensadores de un pasado histórico” (COSTA, 2012, p.3).

Moreno foi representado como escritor e pensador incansável, é a “la fuerza pensativa de Mariano Moreno que se traduce en producciones escritas” (RUFFO, 1998).

Todo el retrato expresa movimiento: las hojas desparramadas en el escritorio, los libros irregularmente distribuidos; uno de ellos abierto frente al escrito, otro en el que asoma una hoja como marcando la señalización de una página; finalmente algunos más, formando grupos de a tres, sobre los que se han colocado más hojas; todo esto denota un movimiento cuyo eje es la producción intelectual. Una producción que exige concentración, que genera tensiones internas: la mirada abstraída, el detalle de los muy marcados nudillos de los dedos y la tensión de los músculos de las manos son, al respecto, muy significativos.

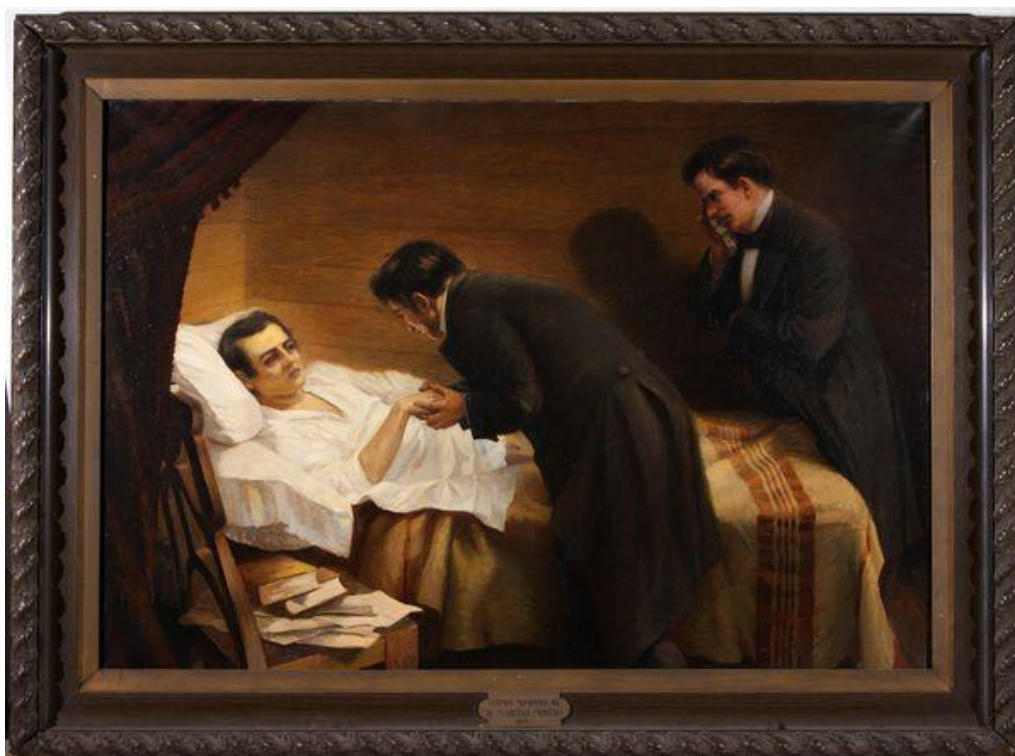
Todos los elementos del retrato se conjugan en una acción; el pensamiento que indaga, que se lanza a razonar más allá de lo inmediato, aludido por esos ojos abiertos cuya mirada se pierde en sus propias abstracciones. La mano izquierda levantada sobre la sien; la derecha, sosteniendo la pluma, pero apartada de la hoja que está escribiendo, tal vez una más entre las anteriores versiones descartadas, indicadas por esas hojas escritas, desparramadas sobre su escritorio; todo ello refuerza ese mundo interior meditativo, que mide la resolución que debe adoptarse. La relativa oscuridad hacia el fondo

permite valorar el conjunto de la acción que se concentra en el ámbito de trabajo de Mariano Moreno (RUFFO, 1998, p. 44).

As encomendas de Carranza para o centenário de 1910 deram destaque à figura de Mariano Moreno e aos momentos institucionais da Revolução.

O outro quadro encomendado por Carranza por ocasião do centenário da morte de Mariano Moreno (1911) foi “Los últimos momentos de Mariano Moreno”, de Egidio Querciola.

FIGURA 38: Los últimos momentos de Mariano Moreno, de Egidio Querciola (1911) – óleo sobre tela – 1170cm x 1670cm (N.869)



Fonte: Museo Histórico Nacional

Este quadro representa os últimos instantes de Moreno quando este se encontrava em viagem a Europa. Baseada na biografia escrita por Manuel Moreno, irmão de Mariano Moreno, Querciola o representou como alguém que espera serenamente sua morte, “Murió con la serenidad de Sócrates” (AGUILAR *et al*, 2009, pp. 247). Como bem sintetizou Rodriguez e outros autores no artigo que analisa as duas representações de Mariano Moreno nas encomendas de Carranza na década de 1910:

En ambas representaciones subyace el ideario historiográfico imperante en el centenario desde el cual se reivindicó la figura de Mariano Moreno como uno de los mayores exponentes de la causa nacionalista. De modo que estos testimonios plásticos, resultaron ser

auténticas estrategias comunicativas para la construcción visual y simbólica de la Nueva República. En este sentido, es importante comprender la dimensión ideológica y epistémica de la imagen como forma visual del poder político (RODRIGUEZ *et al*, 2017, p. 44).

2.2. Biografias e retratos: publicações em comemoração ao centenário

Na publicação *Grandes vultos da independência brasileira: publicação comemorativa do Primeiro Centenário da Independência Nacional* lançada em 1922, Taunay reproduz os retratos que figuram na escadaria central, sanca e Salão Nobre acompanhados da de cada personagem⁴⁵. Como mencionado na Introdução do livro *Grandes vultos*, Taunay aproveita a recém-inaugurada “galeria de vinte e nove retratos de personagens da independência” para atender a encomenda da Editora Melhoramentos.

Ao fazer a comparação do que está posto na decoração do prédio com o que está na publicação observamos a inclusão de duas biografias: a de Luís Pereira da Nóbrega de Souza Coutinho e a de Domingos Alves Branco Muniz Barreto. A justificativa dada por Taunay, como vimos, para os personagens “não contemplados na sanca [foi por] por ausência de retratos, [e] outros por falta de espaço” tendo gravado esses nomes nas placas de bronze que ficam ao lado da escadaria central (Fig. 30 e 31).

Na tentativa de encontrar o retrato de Pereira da Nóbrega, Taunay escreveu para Nilo Peçanha (Grão Mestre da Maçonaria) e João Pandiá Calógeras (Ministro da Guerra) em 30 de setembro de 1919, solicitando ajuda para localizar os retratos de Joaquim Gonçalves Ledo, Luiz Pereira da Nóbrega e Joaquim de Oliveira Álvares (no caso na de Pandiá Calógeras, também Curado e Labatut). Escreveu, também, para a redação de vários jornais solicitando a publicação da transcrição de ofícios encaminhados diretamente às autoridades, como no caso do enviado ao Ministro da Guerra (Calógeras). Sua correspondência também foi direcionada aos diretores do Arquivo Nacional (Gastão Doria) e da Biblioteca Nacional (Tancredo de Barros Paiva), que apesar de todos seus esforços e a insistência de Taunay, não conseguiram localizar o retrato de Luiz Pereira da Nóbrega. Taunay expressou seu desânimo em carta enviada a Tancredo de Barros Paiva em 03 de fevereiro de 1920: “não tenho esperanças quanto a L. P. da N.”. Este para “animar” o amigo escreveu em carta enviada a 13 de março de 1920, entre outras sugestões (ou “pistas” como costumavam escrever):

⁴⁵ Não estão nesta publicação os retratos de Domingos José Martins e Tiradentes, denominados por Afonso Taunay em Relatório de 1919 como os “martyres da ideia” de Independência.

Luiz Pereira da Nóbrega deve ter deixado descendência e entre ela deve existir o seu retrato. Oficial general, ministro da guerra, fidalgo, incluído, portanto das ideias aristocráticas, sendo uma delas o fotografar-se *au grand complet*, fardão, espada e condecorações... Escreva ao Coronel Honório de Lima, Angra dos Reis (...) Peça-lhe que informe que souber, respeito a retrato e a descendência do General, que como o Sr. sabe era da terra de Honório de Lima. H. de L. é um apaixonado por tudo quanto diz respeito à Angra dos Reis, tendo mesmo já escrito um livro.

O retrato não foi localizado e seu nome foi inserido na placa que fica na lateral direita de quem sobe a escadaria central.

Na mesma placa com os nomes de Luiz Pereira da Nóbrega e Domingos Alves Branco, também encontramos o nome do Marechal Joaquim de Oliveira Álvares, que assim como outros nomes gravados nas placas de bronze, não tiveram suas biografias publicadas no livro *Grandes vultos*.

Marechal Joaquim de Oliveira Álvares foi um dos nomes sugeridos por Basílio de Magalhães e teve um primeiro estudo do seu retrato realizado por Domenico Failutti, mas na listagem final enviada para consulta de Capistrano de Abreu e Washington Luiz seu nome “desaparece” e também não teve sua biografia incluída no livro, apesar de ter tido o seu retrato localizado, como veremos a seguir.

A rede e as estratégias mobilizadas por Taunay para localizar o retrato de Oliveira Álvares foram as mesmas utilizadas para outros personagens, como a que vimos no caso de Pereira da Nóbrega. Sebastião Vieira de Carvalho, neto de Oliveira Álvares, escreveu a Taunay após ler um dos anúncios nos jornais (carta de 10 de novembro de 1919):

Tenho lido nos jornais desta capital que V. Excia. desejava alguns retratos de homens públicos do Império, e dentre esses, o do Marechal Joaquim de Oliveira Alvares e não Alves, como foi publicado. Permita-me a honra de dirigir-lhe esta carta, informando que possuo uma fotografia que reproduz o retrato a óleo desse meu antepassado [...] o retrato original existente em Bruxelas. (...) Caso V. Excia. nada tenha conseguido do Ministério da Guerra, eu terei muita honra em lhe remeter por mão segura aquela fotografia, esperando porém que V. Excia. me [...] o meio da minha família não se desfazer da relíquia.

Vieira de Carvalho enviou o retrato a Afonso Taunay em 31 de dezembro de 1919.

FIGURA 39: Reprodução do retrato de “Marechal Manoel Joaquim Oliveira Álvares” (IC 1054) – Fotografia



Fonte: Museu Paulista da USP

FIGURA 40: Marechal Manoel Joaquim Oliveira Álvares, de Domenico Failutti – pastel – 122cm x 87cm (IC 15155)



Fonte: Museu Paulista da USP

Este retrato foi realizado por Domenico Failutti, em 1921⁴⁶, no mesmo ano que os retratos de Lino Coutinho, Cipriano Barata, Hipólito da Costa, Frei Sampaio, Vergueiro, Curado, Lima e Silva, Joanna Angélica e Labatut foram entregues. Dessa maneira, ainda teriam nove espaços para outros retratos (a sanca foi finalizada no início de 1922). Por que o retrato de Oliveira Álvares não figura no projeto decorativo do Museu Paulista e nem teve sua biografia inserida no livro *Grandes vultos*?

Taunay fez cópias do retrato fotográfico de Oliveira Álvares e os remeteu, junto ao original, a Sebastião Vieira de Carvalho em 15 de janeiro de 1920. Esse mesmo retrato também foi enviado ao Ministro da Guerra, ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e à Biblioteca Nacional.

O caso de Oliveira Álvares, reforça a hipótese de que a relação dos “homenageados” na sanca não estava totalmente definida quando os retratos começaram a ser encomendados, a definição de alguns nomes e o seu local de exposição foram sendo consolidados durante a execução do projeto decorativo.

Ainda sobre o retrato de Oliveira Álvares, na carta de 15 de janeiro de 1920, enviada por Taunay a Vieira de Carvalho avisando sobre o envio do retrato original e suas cópias, também comentou sobre o envio de cópias do retrato ao Ministro da Guerra, ao IHGB e à Biblioteca Nacional. Essa informação nos permite observar a prática de permuta de retratos entre instituições alimentando os arquivos com uma fisionomia para esses personagens, o que permitiu tirar alguns deles do esquecimento.

Na comparação dos projetos decorativo e editorial observamos alguns deslocamentos do protagonismo dos personagens. Quitéria e Feijó, por exemplo, saem do destaque em que estão postos no Salão Nobre para ficarem entre as biografias que estão no meio do livro. Leopoldina ganha destaque se aproximando de Bonifácio (segunda biografia) e os irmãos Andrada saem da escadaria central e passam a ser a quarta e a quinta biografia.

Quanto ao esclarecimento destas escolhas, Cecília Helena de Salles Oliveira, em sua Livre-Docência O ‘Espetáculo do Ypiranga’ (2000), é quem apresenta as primeiras chaves para compreender os jogos políticos envolvidos nas decisões acerca do projeto decorativo do Museu Paulista⁴⁷. Preocupada em contextualizar historicamente os discursos e trajetórias do que nomeou como “autores” (Taunay, por exemplo) e “atores” (retratados) na construção da memória sobre a Independência, Cecília Helena lança luzes às lutas políticas e sociais da época.

As construções biográficas de José Bonifácio e de Gonçalves Ledo podem ser

⁴⁶ Data atribuída.

⁴⁷ Trabalhos que problematizam aspectos sobre as escolhas políticas do projeto decorativo: BREFE (2005); LIMA JUNIOR (2015, 2016); MATTOS (1998-1999); OLIVEIRA (2000).

analisadas em paralelo verificando um espelhamento entre os personagens. Afonso Taunay destaca, no caso de José Bonifácio, sua excelente formação intelectual e sua paixão pelas ciências naturais e a literatura. “Soube conciliar a justiça e a clemência, diz um dos seus biógrafos, e este é sem dúvida alguma um dos fatos de sua vida que mais o encheu de glória’ ” (TAUNAY, 1922, p. 23). Como no final de fábulas que pretendem transmitir valores e aprendizados morais, encontramos no parágrafo final:

Glória justíssima da nação brasileira, tem os anos acrescido sempre e sempre, perante a história imparcial, a exatidão do justo confronto estabelecido entre ele e os maiores libertadores da América (...). Por delegação de Rio Branco é José Bonifácio quem representa o Brasil na galeria dos grandes vultos da União Pan Americana, em Washington, ao lado de Washington e Franklin, Bolívar e San Martín. Consagrado cidadão do Mundo, desvaneçamo-nos cada vez mais de tão pura gloria brasileira...(TAUNAY, 1922, p. 33-34.)

Gonçalves Ledo, nascido no Rio de Janeiro, filho de comerciantes, estudou o secundário e jurisprudência em Coimbra. Volta ao Brasil quando do falecimento de seu pai. Liberal e republicano, Taunay o qualifica como impetuoso e audaz:

Viu-se no fim da vida repudiado pelos partidos. Intelligencia de escol faltou-lhe quiçá o equilíbrio das qualidades, para se tornar um dos dominadores da scena política de seu tempo; era por demais arrebatado e impetuoso, e de temperamento a que a versatilidade impunha fortemente o seu vinco, dizem-no os contemporâneos (TAUNAY, 1922, p. 49).

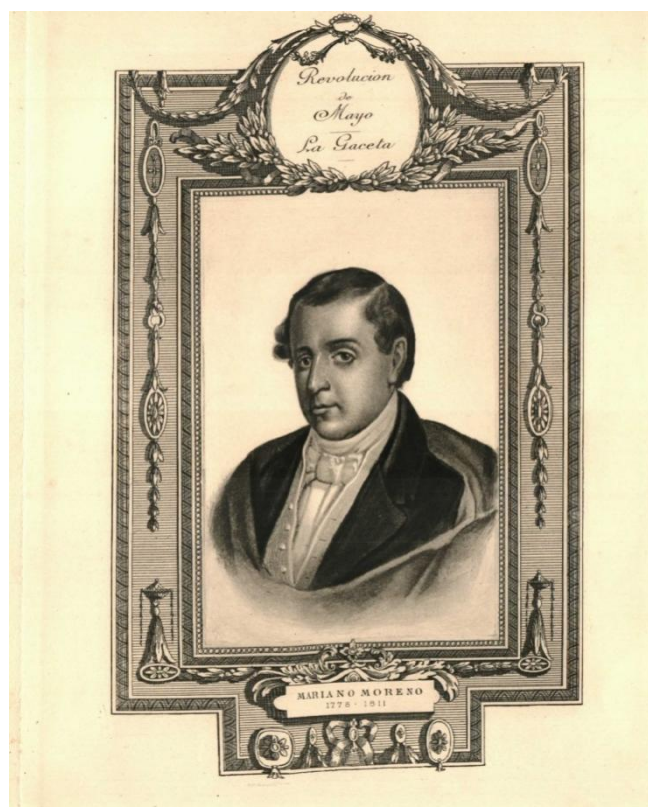
Como conciliar essas duas visões de Ledo: o que “não poderia faltar” com o “impetuoso e audaz” que faltava-lhe o “equilíbrio das qualidades”? A cronologia estabelecida para o processo de Independência aparece nas duas biografias, sempre mostrando a participação de Bonifácio em oposição a Gonçalves Ledo. As ações realizadas por cada personagem nesse processo histórico, como o papel de cada um na resposta às Cortes ou na exigência do juramento de D. Pedro I à Constituição, demonstra que ao agirem sem destruir o que o outro fez, parecem convergir para o mesmo fim, ou seja, a construção da nação brasileira. A rivalidade entre eles vai construindo a nação e o processo de Independência.

Historiadores e políticos envolvidos nas comemorações do centenário de 1922 julgavam imprescindível a presença de Gonçalves Ledo no panteão nacional. Ele reapareceu como “herói” para ser tomado como exemplo de valores e atitudes no presente e no futuro da nação.

Los héroes de la Independencia, assim como *Grandes vultos*, é uma obra comemorativa do centenário de 1910, de autoria de Adolfo P. Carranza, publicado pela

J. Lajouane y Cia e composta por retratos e biografias dos homens mais eminentes da República Argentina. Nesta publicação, temos doze biografias ilustradas com retratos de M Fortuny⁴⁸, sendo que muitos deles tiveram como matriz visual as litografias de Narcise Desmadryl usadas no livro *Galeria de celebridades argentinas*. Os retratos estão emoldurados numa ornamentação gráfica e na parte superior estão destacados os episódios protagonizados pelo personagem e logo abaixo seu nome e ano de nascimento e morte.

FIGURA 41: Retrato de Mariano Moreno da obra *Los héroes de la Independencia*, de Adolfo Carranza (1910), ed. Lajouane.



Fonte: Acervo pessoal

As biografias variam de duas a seis páginas, sendo que a única com seis páginas é a de Mariano Moreno que, na ordenação de biografias no livro, está na décima posição. As biografias de Cornelio de Saavedra, Gregorio de Las Heras, José M. Paz, Bernardino Ricadavia e Juan José Castelli são assinadas por Carranza com suas iniciais

⁴⁸ Francisco Fortuny Masagué (1864-1942) foi um ilustrador espanhol muito ativo em Buenos Aires na primeira metade do século XX. Ficou conhecido pelas ilustrações em livros de história e livros didáticos, tipo de trabalho que se especializou dedicando-se desde 1902. Cf. GRAS VALERO, Irene; RODRIGUEZ-SAMANIEGO, Cristina. La prolífica trayectoria del pintor e ilustrador catalán Francisco Fortuny (1864-1942) en Buenos Aires. Índex: Revista de Arte Contemporáneo, Quito, n. 9, p. 28-40, 2020.

(A. P. C.). Não há assinatura nas demais biografias que possibilite a atribuição de autoria. Este é o caso das de Manuel Belgrano, Carlos M. de Alvear, Martín de Pueyrredón, Juan Lavalle, Guillermo Brown e Mariano Moreno. A biografia de San Martín, que abre o livro, tem um breve texto de apresentação escrito por Carranza e que antecede o trecho da biografia de San Martín escrita por Bartolomeu Mitre.

As biografias estão ordenadas da seguinte maneira: José de San Martín, Manuel Belgrano, Cornelio de Saavedra, Carlos M. de Alvear, Martín de Pueyrredón, Gregorio de Las Heras, José M. Paz, Juan Lavalle, Guillermo Brown, Mariano Moreno, Bernardino Rivadavia, Juan José Castelli. Deste conjunto formado por doze homens, oito estão representados com indumentária militar, enquanto os outros com indumentária civil⁴⁹:

A escrita de biografias e autobiografias já tinha certa tradição em parte fruto das condições de produção do conhecimento histórico. Mitre ganhou fama como historiador com uma *Vida de Belgrano*. O gênero oferecia alguns recursos interessantes para o trabalho com as realidades conflituosas enfrentadas por esses intelectuais. A biografia aparecia como um meio de forjar a figura de homens “exemplares”, que pudessem fornecer modelos de unidade e conduta que o “povo” não oferecia. Ao selecionar certos personagens e contextos, estas narrativas incluem aqueles potencialmente mais aptos para participar de um pacto fundador que instaure a comunidade política ordenada, raiz do futuro Estado, ao mesmo tempo em que exclui elementos considerados como intrinsecamente instáveis, irracionais e desordenados (SANTOS, 2011).

Sabemos a partir da leitura de Shumway que os historiadores argentinos deixaram panteões rivais, um liberal e portenho e outro nacionalista e provincial, e para a maioria dos argentinos o que se apresentou como versão oficial da história argentina e veiculou nos livros didáticos é a versão liberal e portenha. O principal criador desta versão liberal foi Bartolomeu Mitre.

Os projetos históricos mais ambiciosos de Mitre foram escritos entre 1853 e 1859, e foi nesse período que foi publicada a *Galeria de celebridades argentinas* (1857), escrita com outros autores como Domingo Sarmiento, Juan M Gutierrez, Felix Frias, entre outros, e ilustrado com retratos litografados por Narcise Desmadryl⁵⁰. A seleção destes notáveis procurou identificar um conjunto que englobasse

três generais (San Martín, Manuel Belgrano, Juan Lavalle), um almirante (Guillermo Brown), um padre liberal (Gregório Funes), dois políticos (Bernardino Rivadavia e seu ministro, José Manuel García),

⁴⁹ Militar: José de San Martín, Cornelio de Saavedra, Carlos M. de Alvear, Martín de Pueyrredón, Gregorio de Las Heras, José M. Paz, Juan Lavalle, Guillermo Brown. Civil: Manuel Belgrano, Mariano Moreno, Bernardino Rivadavia, Juan José Castelli.

⁵⁰ A famosa obra *História de Belgrano*, de Bartolomeu Mitre, tem como origem a biografia escrita por Mitre na *Galeria*.

um escritor (Florencio Varela) e um filósofo da política (Mariano Moreno) (SHUMWAY, 2008, p. 51).

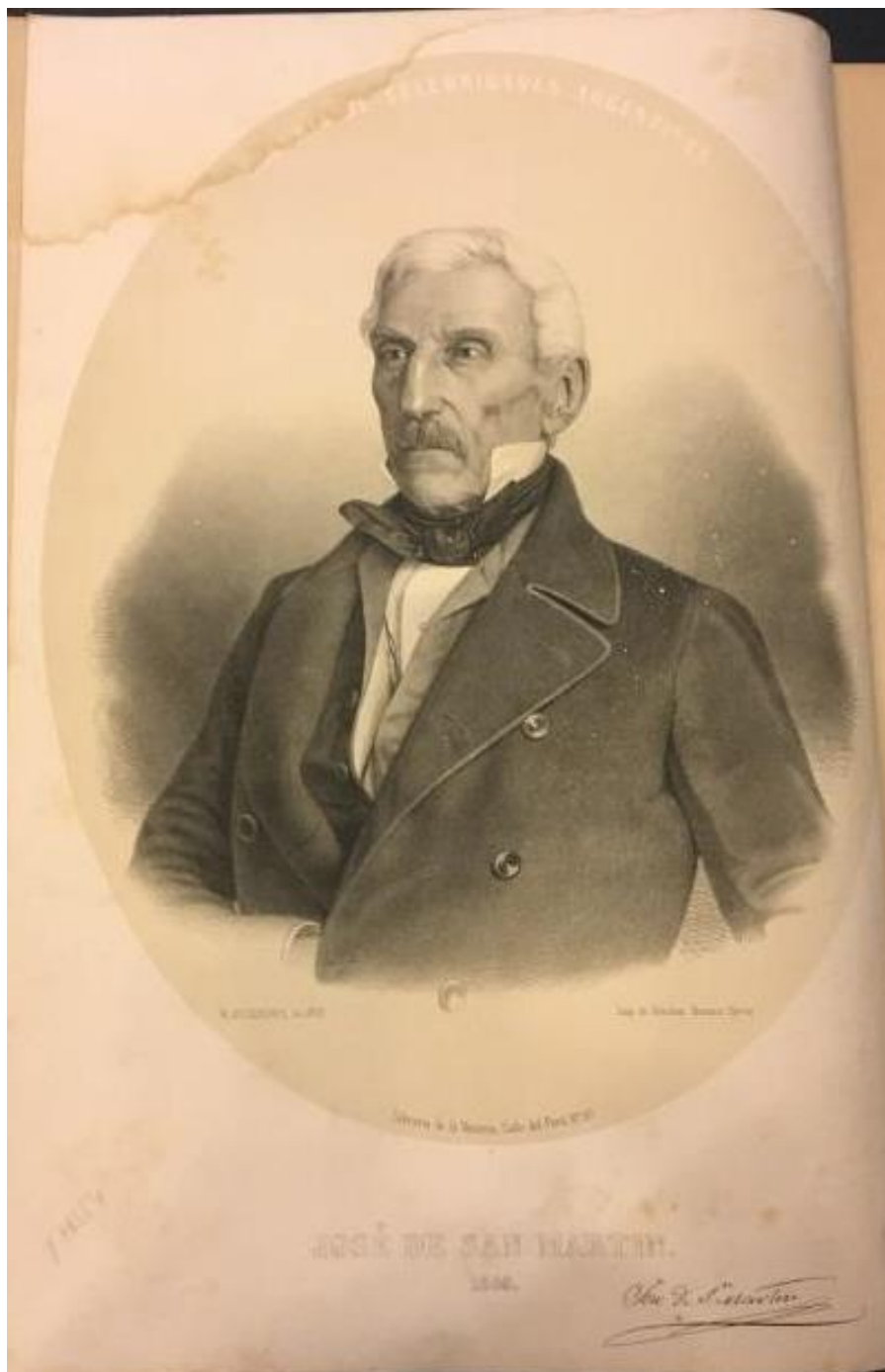
Na Introdução da *Galeria* escrita por Mitre a figura do “héroe” é apresentado como modelo digno de ser imitado.

La gloria de esos hombres es la más rica herencia del pueblo argentino, y salvar del olvido su vida y sus facciones, es recoger y utilizar esa herencia, en nuestro honor y en nuestro provecho. En esas vidas encontrará la generación actual modelos dignos de imitarse. En los sucesos memorables que ellas recuerden, encontrará el historiador futuro, temas dignos de meditaciones austeras. En sus nobles fisonomías buscará algún día el pincel y el buril del artista, tipos dignos de inmortalizarse en lienzos, en mármoles ó en bronces (MITRE, 1857, p. 01).

Carranza usou o mesmo modelo de publicação de Mitre para difundir a memória dos grandes homens da Argentina. Ao contrário de Afonso Taunay que teve a possibilidade de encomendar 35 retratos, Carranza, para difundir e homenagear os homens considerados memoráveis para a República Argentina publicou *Los héroes* com biografias ilustradas. O panteão apresentado na publicação *Los héroes* mantém alguns nomes da *Galeria*, e inclui outros que não estão no panteão liberal de Mitre. Entre os nomes que mantém, em alguns casos há alteração na representação visual do retratado, como por exemplo, o retrato de San Martin, cuja escolha recai para uma representação do libertador quando mais jovem⁵¹ (Fig. 43).

⁵¹ Também é o caso de Guillermo Brown. Além de San Martin e G. Brown, os nomes mantidos no panteão de *Los héroes* são Belgrano, Lavalle, Moreno, Rivadavia.

FIGURA 42: Retrato de José de San Martín na obra *Galeria de celebridades argentinas*, de Bartolomeu Mitre et al (1857)



Fonte: Biblioteca del Congreso Nacional

FIGURA 43: Retrato de José de San Martín da obra *Los héroes de la Independencia*, de Adolfo Carranza (1910), ed. Lajouane



Fonte: Acervo pessoal

A *Galeria* apresenta um conjunto de nove homens, como foi apresentado acima por Shumway, mas apenas Juan Lavalle é representado com indumentária militar. A representação de San Martín jovem é uma imagem pouco habitual do prócer, sendo a mais conhecida a de autoria atribuída a Merceditas San Martín, quadro pertencente ao acervo do MHN (Fig. 44)⁵². A julgar que a imagem de San Martín jovem ser a escolhida para circular no livro didático *La historia argentina en cuadros para niños*, da Editora Lajouane⁵³, em contraposição ao San Martín em idade avançada de Mitre, primeiro, demonstra a preocupação do grupo a qual Carranza pertencia com os jovens em formação, e segundo, uma certa “afinidade” entre o diretor do museu e o editor Lajouane.

⁵² En 1897 el MHN ya tenía varios retratos de San Martín, pero en 1899 ingresó a su patrimonio uno que inmediatamente fue adoptado y difundido como la imagen canónica del héroe. Es un retrato anónimo, atribuido a una maestra de dibujo de la hija del prócer, Merceditas San Martín, pintado en Bruselas en los primeros años de su ostracismo. Bastante antes de su donación al MHN fue considerado “el mejor” retrato del general por quienes lo conocieron. Fue la fuente iconográfica del monumento levantado a San Martín en Buenos Aires en 1862.16 Compuesto con el modelo evidente del retrato de Napoleón en el Puente de Arcole de Jean Antoine Gros, ha sido llamado “el retrato de la bandera”. Ese retrato ingresó al MHN como parte del dormitorio del general retirado en su casa de Boulogne Sur Mer. Su nieta, Josefa Balcarce y San Martín de Gutiérrez de Estrada donó todo cuanto había en ese dormitorio, con el agregado de un croquis que explicaba cómo debía ubicarse cada cosa para que fuera reconstruido fielmente en las salas del museo (COSTA, 2009, p.118).

⁵³ IMHOFF, Ricardo; LEVENE, Ricardo; GONZALEZ, Joaquin V. *La historia argentina en cuadros para los niños*. Buenos Aires: J. Lajouane, 1912.

FIGURA 44: José de San Martín em Bruxelas, de Merceditas San Martín [atribuída] (1828c.), óleo sobre tela – 990cm x 810 (N.1166)



Fonte: Museo Histórico Nacional

A biografia de San Martín, assim como a de Mariano Moreno, em *Los héroes*, e destaca das demais por descreverem menos os feitos e episódios de cada prócer, e sim, suas qualidades e valores pessoais. Como podemos ver na biografia de San Martín:

JUICIO DE B. MITRE SOBRE SAN MARTIN.

Se ha dicho que San Martín no fue un hombre, sino una misión. Sin exagerar su severa figura histórica, ni dar a su genio concreto un carácter místico, puede decirse con la verdad de los hechos comprobados, que pocas veces la intervención de un hombre en los destinos humanos fue más decisiva que la suya, así en la dirección de lo acontecimientos, como en el desarrollo lógico de sus consecuencias(...)

Como lo hemos dicho ya, la grandeza de los que alcanzan la inmortalidad no se mide tanto por la magnitud de su figura ni la potencia de sus facultades cuanto por la acción que su memoria ejerce sobre la

conciencia humana, haciéndola vibrar de generación en generación en nombre de una pasión, de una idea, de un resultado o de un sentimiento trascendental (CARRANZA, 1910, p. 8 e 9).

San Martín se exilou voluntariamente em 1824 na Europa (Bruxelas, Bélgica), local que viveu até sua morte em 1850.

Se condenó deliberadamente al ostracismo y al silencio, no por egoísmo, ni cobardía, sino en homenaje a sus principios morales y en holocausto a su causa. Sólo dos veces habló de sí mismo en la vida, y fue pensando en los demás. Pasó sus últimos años en la soledad con estoica resignación, y murió sin quejas cobardes en los labios, sin odios amargos en el corazón, viendo triunfante su obra y deprimida su gloria. Salvador de la independencia de su patria en momentos en que la República Argentina vacilaba sobre sus cimientos, fundó dos repúblicas más, y cooperó directamente a la emancipación de América del Sur (CARRANZA, 1910, p. 12).

Em 1880 os restos mortais de San Martín foram repatriados e colocados no mausoléu construído na Catedral de Buenos Aires, que por muitos anos foi gerido pelo MHN.

Consagrado pela historiografia oficial como o maior herói militar nacional, e invocado até hoje com expressões tais como “Libertador da América”, “Pai da Pátria” ou “Santo da Espada”, a figura do General José de San Martín (1778-1850) possui um peso significativo na cultura e na política argentinas. A necessidade do Estado de construir esta figura histórica emblemática foi articulada principalmente a partir de dois ângulos: em primeiro lugar, destacando a grandeza de suas façanhas militares, já que a vitória em suas batalhas foi decisiva para alcançar a independência política da Argentina, do Chile e do Peru; em segundo lugar, tornando a pessoa de San Martín um exemplo ético, que preferiu se retirar da cena política em pleno apogeu por não querer derramar “sangue argentino” em guerras civis, como as que aconteceram depois (ROCA, 2012 – grifos meus).

Pode-se perceber, portanto, que as galerias de retratos procuravam através da presença de determinados personagens reforçar o que se entendia como o ideal nacional e fez veicular via imagem e texto modelos exemplares a serem reproduzidos. Foi Bartolomeu Mitre quem canonizou o nome de San Martín com o maior dos maiores com a publicação em 1887 da *História de San Martín y la emancipación sudamericana*.

CAPÍTULO 3

CAPÍTULO 3

LIVROS PARA AS IMAGENS

As publicações - ponto de partida da análise empreendida nesta dissertação - são obras historiográficas dos diretores Afonso Taunay e Adolfo P. Carranza e neste capítulo iremos apresentar a apropriação que cada diretor fez destas publicações. A relação próxima dos diretores com os editores das Editoras Melhoramentos, no caso de Afonso Taunay, e da Editora Lajouane com Adolfo P. Carranza, pode-se dizer que havia benefícios de mão dupla. O uso das imagens em livros didáticos editados por estas editoras serviam tanto para alavancar e legitimar sua entrada no mercado editorial, caso da Editora Melhoramentos, como permitia uma ampla difusão das interpretações determinadas pelos museus e pela visão historiográfica – e iconográfica - de seus diretores.

As publicações também nos permitiram compreender especificidades na eficiência desse mecanismo de difusão ao percebermos as semelhanças em como museus sul-americanos inseriram-se na era da reprodução gráfica de suas coleções em livros, um formato editorial acessível e muito mais barato do que as gravuras e reproduções mecânicas correntes desde o século XIX.

3.1. Diretores e editores

Grandes vultos da Independência brasileira, publicada no centenário de Independência do Brasil em 1922, contém 29 retratos impressos a cores e 31 biografias dos principais personagens da Independência brasileira, cujas imagens são baseadas na decoração encomendada por Afonso Taunay para a celebração do centenário de Independência do Brasil.

Aproveitando o ensejo da inauguração, no Museu Paulista, de uma galeria de vinte e nove retratos de personagens da Independência, devidos à bella arte dos Snrs. Oscar Pereira da Silva e D. Failutti, imaginei fazer reproduzir a cores esses quadros como ilustração às biografias que resolvera escrever atendendo à honrosa incumbencia dos grandes e patróticos editores de S. Paulo (TAUNAY, 1922, p. 3).

Esse trecho da Introdução nos dá o contexto de produção da obra *Grandes vultos*. A publicação foi uma encomenda da Editora Melhoramentos, uma das editoras mais conhecidas de São Paulo, que fez esse pedido a Afonso Taunay, reputado historiador e que encabeçava a direção do Museu Paulista desde 1917. A publicação dialoga muito de perto com a “galeria de vinte nove retratos de personagens da Independência”, realizados pelos artistas Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti, contratados pelo próprio Diretor.

O centenário de Independência representou para a Editora Melhoramentos um grande crescimento editorial, dos 344.000 livros impressos em 1922, o destaque coube aos livros relacionados às comemorações do centenário (DONATO, 1990)⁵⁴. Entre esses livros estão: Na *Era das Bandeiras* e *Grandes vultos*, ambos de Afonso Taunay; Movimento da Independência, de Oliveira Lima; e a publicação *Collectanea* de mapas da cartografia paulista antiga que foi uma encomenda do secretário do Interior, Alarico da Silveira, para as comemorações do centenário e realizada por Afonso Taunay.

A Companhia Melhoramentos foi criada em 1877, como uma empreiteira de obras públicas, e constituída formalmente como fábrica de papel apenas em 1890. Somente em 1915, a então chamada Weiszflog Irmãos inicia sua atividade editorial junto a Melhoramentos, fundindo-se a esta em 1921, quando o diretor Alfredo Weiszflog assumiu a direção.

Apesar de publicar vários gêneros literários a principal produção da Editora Melhoramentos, foi e ainda é a produção de literatura infanto-juvenil e livros didáticos que a notabilizou no mercado editorial, segundo Razzini⁵⁵.

A produção direcionada para crianças e jovens, que soma 571 títulos, representa 67% da produção geral da Melhoramentos. De literatura infantil, foram publicados 122 títulos, de leitura para jovens, 50 títulos; e de brinquedos, 116 títulos. Além da produção didática, a pesquisa aponta a importância da Biblioteca Infantil, que entre 1915 e 1958 teve cem títulos lançados. Organizada por educadores como Arnaldo Barreto, Lourenço Filho e Renato Sêneca Fleury, a Biblioteca Infantil da Melhoramentos chegou a ser indicada para “leitura suplementar” nas escolas públicas do estado de São Paulo, estreitando os laços da literatura infantil com a escola (RAZZINI, 2007).

Essa concentração nos livros infantis vem de 1915 quando deu início a sua atividade editorial com a publicação do livro *O Patinho Feio*, de Hans Christian

⁵⁴ Esse número representa a tiragem dos livros.

⁵⁵ RAZZINI, Marcia de Paula Gregorio. A produção de livros escolares da Editora Melhoramentos na Primeira República. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 30, 2007, Santos. Anais eletrônicos [...]. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r1479-2.pdf>.

Andersen, ilustrado por Francisco Richter. O investimento em livros didáticos foi continuado por Arnaldo de Oliveira Bruno, com a publicação da série Coleção Biblioteca Infantil, e depois com a consultoria de Lourenço Filho⁵⁶.

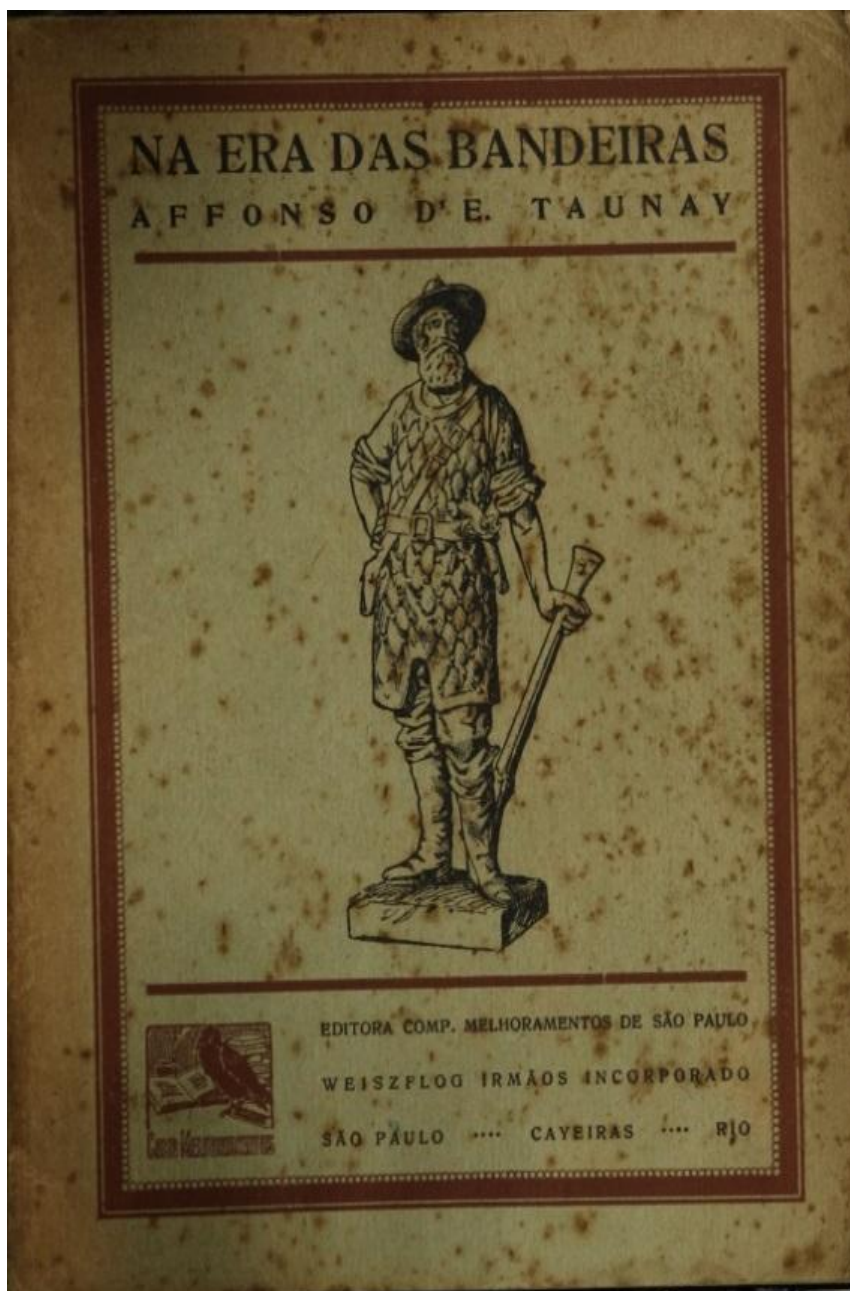
A relação de Afonso Taunay com a Editora Melhoramentos teve início com a publicação de artigos deste na *Revista Nacional*, periódico publicado pela Weizsflog e Irmãos entre os anos de 1921 a 1923, e que também teve artigos assinados por Oliveira Lima. Muitos de seus livros, assim com os de seu pai, Visconde de Taunay (1843-1899)⁵⁷, foram publicados pela Melhoramentos, sendo algumas dessas publicações negociadas por Afonso Taunay.

A relação de ambos teve várias facetas e esse relacionamento privilegiou a ambos, tanto, no caso de Taunay, para a consolidação de seu reconhecimento social, científico e político, quanto, no caso da Editora Melhoramentos, na conquista e consolidação no mercado editorial, algo para a qual contribui enormemente a proximidade com o Museu Paulista.

⁵⁶ SOARES, Gabriela Pellegrino. Bastidores da edição literária para crianças no Brasil entre os anos 1920 e 1960: a atuação de Lourenço Filho junto à Companhia Melhoramentos. *In*: DUTRA, Eliana de Freitas; MOLLIER, Jean-Yves (orgs.). Política, Nação e Edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos Séculos XVIII-XX. São Paulo: Annablume, 2006, p. 513-531.

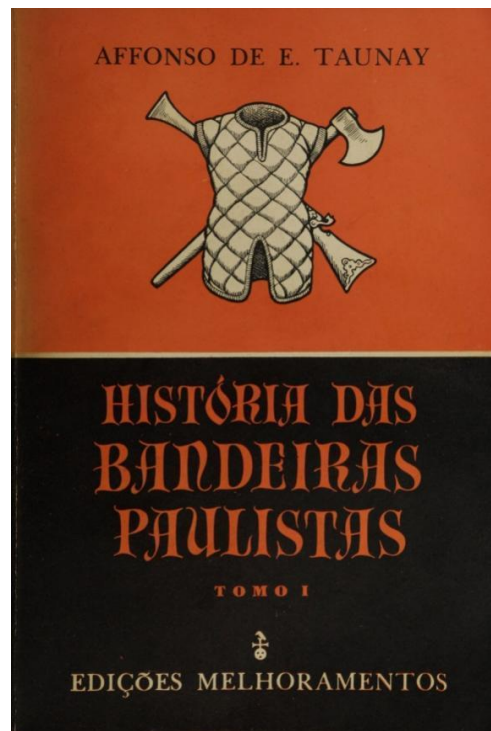
⁵⁷ Que chegou a ter 37 títulos publicados pela mesma editora.

FIGURA 45: *Na era das bandeiras*, de Afonso Taunay – editado pela Companhia Melhoramentos de São Paulo, Weiszflog irmãos incorporado – 2ed. – 1922. A capa reproduz uma das esculturas encomendadas por Taunay para a escadaria do Museu.



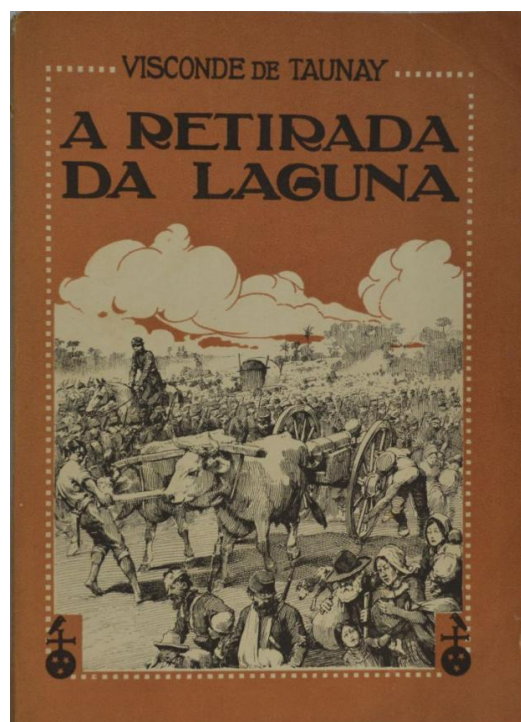
Fonte: Brasileira

FIGURA 46: *História das bandeiras paulistas*, de Afonso Taunay (v.1) – Edições Melhoramentos, 1951.



Fonte: Brasiliانا

FIGURA 47: *Retirada da Laguna*, de Alfredo Taunay (Visconde de Taunay). Editora Melhoramentos, 1935



Fonte: Brasiliانا

A obra *Los héroes de la Independencia*, de Adolfo P. Carranza, editada em 1910, assim como *Grandes vultos*, é uma publicação comemorativa do centenário da Independência argentina (1910), composta por doze retratos e a biografia de cada “héroe” da Independência. Os retratos são ilustração litografadas por Francisco Fortuny⁵⁸ a partir das imagens de Narcise Desmadril.

Depois de Casavalle, Felix Lajouane⁵⁹ foi o editor mais importante da Argentina nos primeiros anos do século XIX, considerada como “la edad de oro del libro argentino” (BUONOCORE, 1944). Felix Lajouane chegou na Argentina em 1865 e abriu sua livraria em 1877. Em 1881, iniciou suas atividades como editor e “siguió publicando ininterrompidamente todo lo bueno – sin preocuparse jamás del éxito probable de lucro – que produjo el pensamiento argentino de varias generaciones” (BUONOCORE, 1944, p. 53). Publicou obras de Mitre, Vicente López, Domingo F. Sarmiento, Garcia Merou, Ramos Mejia, entre outros intelectuais argentinos, e manteve estreita vinculação com a elite política do país. A Editora Lajouane se especializou em bibliografia jurídica, característica que predomina até os dias atuais.

No exageramos, pues, al afirmar que, por la profícua faena cumplida por este infatigable obrero de la cultura, la tradicional casa que fundara don Félix Lajouane ha llevado y sigue llevando dignamente el nombre que ostenta de “Librería Nacional” (BUONOCORE, 1944, p. 54).

É relativamente frequente a menção nas cartas e nas memórias anuais (relatórios) redigidas por Carranza a menção a artistas e editores que buscavam o MHN como local de consulta para fazer cópias de retratos e objetos para a produção de telas e livros. Em 1896, na Memoria Anual enviada ao Ministro do Interior, Carranza escreve sobre os trabalhos desenvolvidos por Felix Lajouane:

Me es grato poder manifestar aquí, que el museo ha prestado su contingente a los historiadores, facilitando copias al editor Sr. Lajouane, de retratos de próceres, para una obra que punto debe editar y al Sr. Stein, del mismo modo, para la publicación de retratos conmemorativos de las fiestas patrias

(Libro de Notas I, p. 369)

⁵⁸ Francisco Fortuny Masagué (1864-1942) foi um importante ilustrador espanhol muito ativo em Buenos Aires na primeira metade do século XX. Para mais, cf. GRAS VALERO, Irene; RODRIGUEZ-SAMANIEGO, Cristina. La prolífica trayectoria del pintor e ilustrador catalán Francisco Fortuny (1864-1942) en Buenos Aires. Índex: Revista de Arte Contemporáneo, Quito, n. 9, p. 28-40, 2020.

⁵⁹ Felix Lajouane nasceu em Pau (França) em 1850 e morreu em Buenos Aires em 1933. Dirigiu a livraria de 1877 até 1905 quando seus filhos Juan e Felix Lajouane assumem a direção.

Nos anos de 1910, segundo Merbilháa (2014), ocorreu a organização do mercado editorial argentino com a diversificação das práticas editoriais visando a produção de livros de baixo custo objetivando ampliar o público leitor. Apesar de não termos dados de tiragem, edição e custo do livro *Los héroes*⁶⁰, entendemos que o livro pode ter tido grande circulação por ser de custo reduzido, embora não tenhamos dados suficientes sobre avaliar seu contexto de produção e circulação.

3.2. Do livro de História aos livros didáticos

O preço cobrado pela publicação *Grandes vultos* (20\$000) era alto, comparado a outras obras do próprio Taunay (preço médio 5\$000). Segundo informações que nos foi passada pelo Centro de Memória da Companhia Melhoramentos⁶¹, o livro *Grandes vultos* teve apenas uma edição e sua tiragem foi de 3.000 exemplares que, a considerar a população letrada de São Paulo da época, esta era uma quantidade muito pequena. Nesse sentido, mais do que a generalização ampla de imagens na sociedade, pode-se inferir que o livro atingiu camadas mais ricas e bibliotecas, colaborando para reforçar e legitimar a visão historiográfica e os projetos iconográfico e museal de Taunay junto a esses consumidores.

Em carta de 7 de outubro de 1922 enviada por Albuquerque Pires (neto do Barão de Pirajá) a Afonso Taunay, constatamos a prática de envio de exemplares para o reforço de laços interpessoais. Em alguns casos, tal remessa ocorria para solicitar opinião sobre seus escritos, em outros casos retribuía, por meio do envio do exemplar, os que ajudaram de alguma forma na localização de retratos, entre outras demandas:

Exmo Sr. Dr. A. d'E. Taunay

Termino a leitura do livro "Grandes Vultos da Independência", obra de espírito e do [ilegível] pelo sentimento de justiça, que a um instiga [...] imortalizar o nosso passado e ao outro inspira o amor aos nossos maiores. Bendicta vocação, cujo esforço desinteressado, enriquece as nossas glórias, [levamos] aos nossos próprios olhos, [nos dá], exemplos esquecidos, [o estímulo que o empreendimento de que depende] o nosso futuro.

Sei que o historiador, digno desse homem, é como o juiz: não se lhe devem agradecimentos pelos juízos que formula, mas [ilegível] são as reparações que a justiça [ilegível] ao investigador do nosso passado, que [ilegível] só por si justificam o reconhecimento.

⁶⁰ Os dados foram solicitados por email a Editora que alegou desconhecer estes dados (arquivo empresarial não organizado e aberto a consulta).

⁶¹ O Centro de Memória da Companhia Melhoramentos está atualmente (2022) em reforma e as informações nos foram passadas através de consulta por email.

E assim não leve a mal V.Excia que ainda [ilegível] a convocação em que me dignou a leitura do capítulo [ilegível] Visconde de Pirajá e aos seus dois irmãos, no livro com que [ilegível] a comemoração no centenário, eu não posso conter a minha gratidão. [ilegível]

(Fundo Museu Paulista, P295)

A carta enviada a Taunay pelo neto do Barão de Pirajá aparece como forma de agradecimento pelo cuidado que teve com a memória de sua família. Em 28 de abril de 1920, Pires Carvalho de Albuquerque escrevia:

Com o maior prazer recebi a carta de V. Excia. copiando a cópia fotográfica do título de nobreza tão justamente outorgado por D. Pedro I a seu ilustre avô. Sobremodo me anima o que V. Excia. me anncia acerca da possibilidade de se obter para o Museu os retratos de seus gloriosos antepassados e o empenho por V. Excia. manifestado é certamente o mais seguro indício de que conseguiremos tão almejado *desideratum*. No catálogo da exposição de História do Brasil se emociona que na Biblioteca Nacional figurou o retrato do Visconde de Pirajá; filo procurar ultimamente havendo o diretor respondido que este retrato pertencente a um particular fora recolhido, não sabendo ele que destino lhe coubera. Muito grato fico ainda a V. Excia. pelos apontamentos geográficos e genealógicos que teve a bondade de me ministrar a respeito dos três ilustres irmãos titulares. Assim breve possa eu dispor das suas efigies afim de mandar reproduzi-las em tela a óleo para a coleção dos grandes próceres da nossa independência."

(Fundo Museu Paulista, P111)

O mercado editorial de livros didáticos crescia no início do século XX e em parte pela estrutura e interesse existente dos atores do Estado. Taunay pertencia e estava próximo a esse grupo e foi nomeado por estes para organizar o museu para os festejos do centenário. Por outro lado, a Editora Melhoramentos estava começando a se consolidar no mercado editorial infantil e de livros didáticos na década de 1920 e a relação próxima com o diretor do Museu Paulista pode ter sido uma oportunidade para ganhar "credibilidade" e espaço nas escolas públicas do estado. Essa relação também trouxe "ganhos" a Taunay, que obteve após o centenário notório reconhecimento entre seus pares e um maior trânsito com a Melhoramentos para a publicação de seus livros e de seu pai, Alfredo d'Escragnon Taunay, o Visconde de Taunay.

O ilustrador catalão Francisco Fortuny chegou a alcançar certo destaque na Argentina graças ao seu trabalho como ilustrador gráfico, em especial ao seu trabalho como ilustrador de manuais escolares. Entre seus trabalhos, estão três publicações da Editora Lajouane: *Historia argentina dedicada a los niños*, de Ángela G. Menéndez (1902), *La história argentina en cuadros para los niños*, de Imhoff y Levene (1910) e

Historia Argentina desde su origen hasta la organización nacional, de Mariano A. Pelliza (1910).

O prólogo do livro *La historia argentina en cuadros para niños*, de Imhoff y Levene, foi escrito por Joaquín V. González e destaca a importância das imagens “como el alma de la enseñanza de las ciencias morales en las primeras edades de la vida” (1912):

Un buen libro

Una de las dignas y bellas formas de celebrar los primeros cien años de vida independiente de la Nación, es publicar libros que contribuyan a acrecentar su riqueza intelectual, porque el pensamiento dominante de todos los hombres directivos de la lucha por la independencia, la organización y el buen gobierno desde 1810 hasta hoy, ha sido el de la educación y la cultura pública.

Este nuevo libro escolar, debido a una vez inspiración y a la labor patriótica de dos profesores argentinos, los Doctores Carlos Imhoff y Ricardo Levene, entra en la corriente nueva de los textos para niños y jovencitos de las escuelas comunes y primeros años secundarios, consistente en abandonar la estéril narración “in extenso” y razonadas de las antiguas enseñanzas mnemónicas, para procurar el mejor resultado por la impresión más viva y duradera en el alma del escolar, por estos tres principales medios:

1 – El relato breve de los hechos culminantes, elegidos con certero criterio social y orden cronológico, para crear en la inteligencia la sucesión ordenada de los acontecimientos que constituyen la vida de la Nación, dejando a la conversación de la clase y a la propia investigación del alumno, la tarea intensamente educativa de colgar los vacíos;

2 – La acentuación del aspecto anecdótico de la historia que para la edad infantil y adolescente posee una profunda virtud sugestiva, tanto más cuanto la anécdota o la nota personal ha sido bien seleccionada, y escrita con sencilla veracidad de estilo, de manera que no se aleje de la verdad histórica, sugiriendo la idea de lo falso o imaginado, y que no haga decaer el respecto que el estudiante debe conservar y alimentar por el sujeto histórico en general;

3 – El empleo de la imagen, tan amplia y tan justamente difundida en estos últimos tiempos como auxiliar de toda clase de estudios, y en particular en los de historia y geografía, a los cuales sirve de todo modo, que constituye hoy uno de sus elementos más esenciales.

La imagen ha sido y es cada día más juzgada por los sabios pedagogos, como el alma de la enseñanza de las ciencias morales en las primeras edades de la vida (IMHOFF, LEVENE, 1912, p. 5 e 6).

O longo trecho citado acima, do prefácio do livro, explicita as bases às quais o livro está estruturado e sua proposição, ou seja, temos o propósito “enseñanza de las ciencias morales” a crianças e jovens, e o como, através de anedotas (textos curtos, não extenso) que se destacam e permitem a fácil aprendizagem.

La historia argentina en cuadros para los niños foi publicado no centenário de 1910 e teve várias edições. Para o sistema educacional argentino, o uso de imagens para educar crianças estava na ordem do dia no centenário de 1910 “y generaron una

amplia gama de discursos que suscitaron tanto controversias como la implementación y la institucionalización de diversas practicas e imaginarios dentro del ámbito escolar.” (MANTOVANI e VILLANUEVA, 2017).

Em 1910, Ricardo Rojas publicou uma proposta de reforma educacional, *La Restauración Nacionalista*, que enfatizava o papel educador, moral e cívico, dos estudos históricos e as imagens nesse período eram entendidas como necessárias para o desenvolvimento da imaginação, algo que está afinada a proposta do livro da Editora Lajoaune. Segundo Amigo (1999), a intencionalidade da criação de imagens para o centenário de 1910 explica-se “porque nombres y fecha nada valdrían si el historiador y su discípulo no reanimaram plasticamente la vision del pasado.”

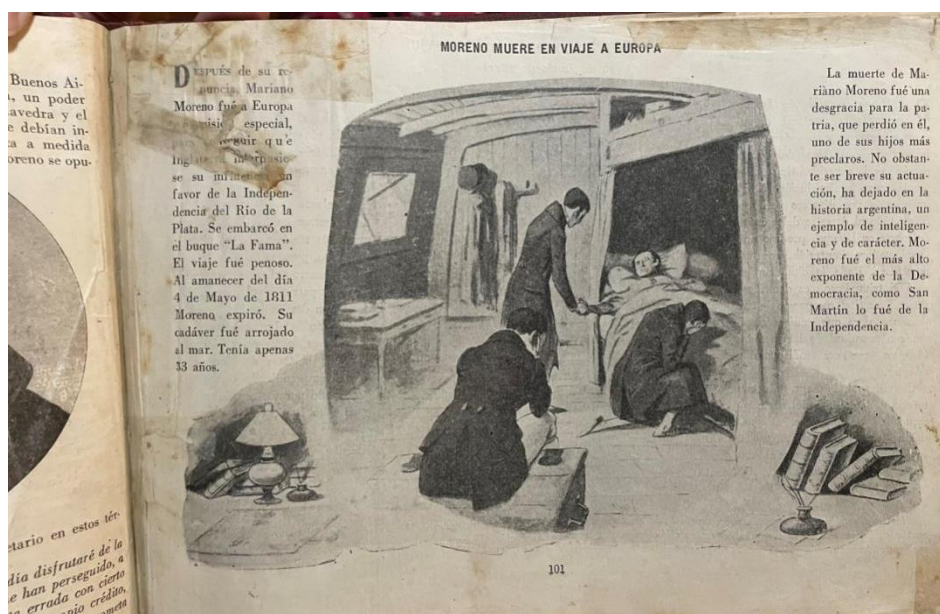
Adolfo P. Carranza foi um dos responsáveis pela criação dessa iconografia nacional e entendia a função didática das imagens. Promoveu sua difusão de várias formas, seja imprimindo folhetos de retratos para entrega em escolas e datas comemorativas⁶², seja na publicação institucional ilustrada *El Museo Histórico, La Ilustracion Histórica Argentina* e *La Ilustración Histórica*.

Não temos claro como foi a negociação entre Carranza e Lajouane em relação a estas duas publicações, *Los héroes* e *La historia argentina*, mas é interessante observar a forma como esses usos convergem e visam atingir o mesmo resultado veiculando as mesmas imagens em livros diferentes, que podem ter atingido público e idades diferentes.

Em *La historia argentina en cuadros para los niños* todas as páginas têm imagens e estas ocupam um lugar privilegiado em relação ao texto que é bem conciso.

⁶² OGUIC, Sofia Rufina. Una aproximación a la incidencia de Adolfo Pedro Carranza en la construcción iconográfica de la Historia Argentina. *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (2013).

FIGURA 48: *La historia argentina en cuadros para niños*, de Imhoff e Levene, 1921, p.101



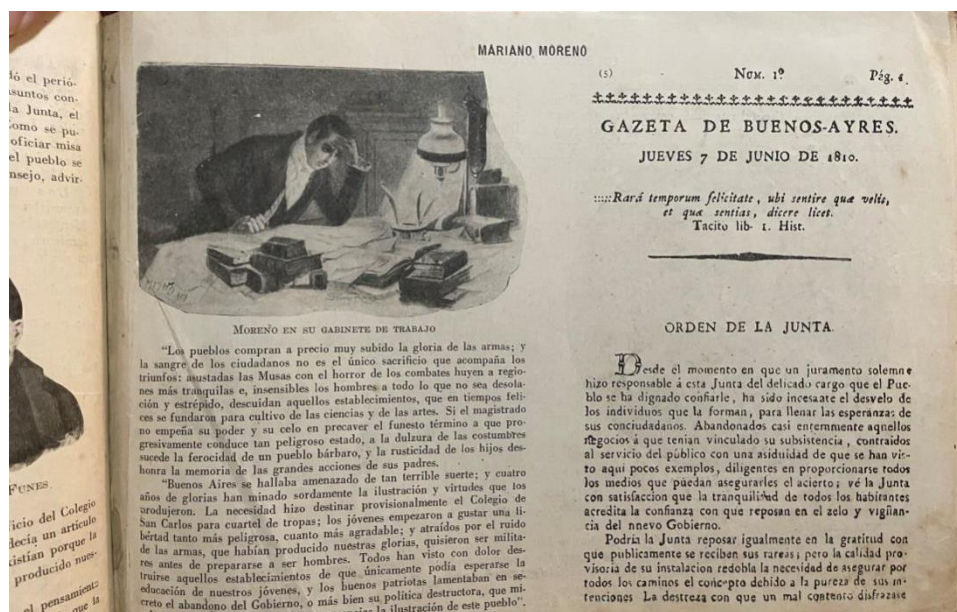
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Florestan Fernandes

Nesta página (Fig. 48), que é muito ilustrativa das demais do livro, temos a ilustração do quadro *Los últimos momentos de Mariano Moreno* encomendado a Querciola por Adolfo P. Carranza na ocasião do centenário de morte de Mariano Moreno (1911)⁶³. Destacamos aqui o texto que está do lado direito da ilustração:

La muerte de Mariano Moreno fue una desgracia para la patria, que perdió en él, uno de sus hijos más preclaros. No obstante ser breve su actuación, ha dejado en la historia argentina, un ejemplo de inteligencia y de carácter. Moreno fue el más alto exponente de la democracia, como San Martín lo fue de la Independencia (IMHOFF; LEVENE, 1921, p.101 – grifo nosso).

O quadro encomendado a Pedro Subercaseaux também é usado como ilustração no livro *La historia argentina*.

⁶³ A inserção desta página foi posterior a edição de 1910 – não tivemos acesso ao exemplar publicado em 1910 – mas a partir de Mantovani e Villanueva sabemos da primeira edição (1910) ocorreram algumas alterações, mas que após estas a publicação se manteve regular até 1935.

FIGURA 49: *La historia argentina en cuadros para niños*, de Imhoff e Levene, 1921, p.99

Fonte: Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Florestan Fernandes

Como dissemos no capítulo 2, apesar da imagem mais veiculada e conhecida de San Martín ser a de 1828, a veiculação colocada no livro *La historia argentina en cuadros para niños* é o San Martín do livro *Los héroes*. (Fig. 43).

FIGURA 50: *La historia argentina en cuadros para niños*, de Imhoff e Levene, 1921, p.111

Fonte: Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Florestan Fernandes

Vemos que há diferenças em relação aos traços e a expressão de San Martín do *Los héroes* e *La historia argentina*, mas ainda sim temos o visionário que contempla o horizonte sabendo da importância da sua missão.

Esbarramos mais uma vez na falta de dados de autoria e negociações para avançarmos nestas conjecturas, mas o que podemos afirmar é

La pintura de historia y los retratos – que Carranza se ocupaba tenazmente de reclamar a los descendientes - debían funcionar como el archivo visual de la escolaridad, es decir afianzar el relato de los textos de enseñanza de la historia en el programa de homogenización educativa a los hijos de la inmigración

(AMIGO, 2017)

Vemos, deste modo, a importância da difusão para a legitimação, consagração e generalização das propostas visuais dos museus no século 20, especialmente em contextos de crescimento demográfico explosivo e atravessado por imigrações, o que tornava as publicações ilustradas importantes tanto para reforçar o ponto de vista dos diretores, quanto para reforçar a construção da identidade nacional nos tempos da independência, em que as lideranças políticas em torno do centenário já existiam e se faziam reforçadas pelos discursos emanados pelos museus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos destacar nesta dissertação o quão importante é entender a relação estabelecida entre os museus e editoras para a difusão de ideias e imagens no século XX, pois com o surgimento de novas tecnologias de impressão e o sistema a cores foi possível o barateamento dos livros a grande circulação de imagens. Nesse sentido, multiplicavam-se as possibilidades dos discursos historiográficos – e visuais – dos museus se tornarem amplamente conhecidos no tecido social, aproximando-os das memórias individuais de maneira mais acessível, recorrente e permanente. Tal relação estende-se também ao universo editorial dos livros didáticos, que não foram o foco desta pesquisa, mas que se relacionam com os mesmos processos e com escalas ainda maiores de difusão.

Com a comparação das ações de dois museus de história na América Latina escolhidos, o Museu Paulista e o Museo Histórico Nacional argentino, no que toca à criação de imagens e a sua difusão, fica claro que o Museu Paulista teve um grande poder de difusão por possuir um grupo de imagens integradas à decoração do edifício, o que reforça a importância da monumentalidade das pinturas de história agenciadas nesse esse espaço museal, o que conferia legitimidade às publicações realizadas mercado editorial. Na década de 1920, o mercado editorial paulista já estava capacitado para realizar impressões a cores, como é o caso do livro *Grandes vultos da independência brasileira*, o que dá uma dimensão ainda mais impactante a essas imagens. Já a publicação *Los héroes de la Independencia: noticias biográficas*, que almejava difundir um panteão de heróis em 1910, foi veiculado com reproduções de gravuras, mais modestas, ou com pinturas em preto e branco. Nos 12 anos que separam as publicações, vemos o quanto a rápida evolução dos parques gráficos permitiram a um museu regional com ambições nacionais superar seu coetâneo argentino na difusão de seus próceres, algo que não ocorrera na Argentina, um país de imensa riqueza nas primeiras décadas do século XX.

Também vimos como a relação entre diretores e editores, no caso de Taunay, foi uma via de mão dupla para seu reconhecimento como historiador, ao mesmo tempo em que a Editora Melhoramentos ganhava centralidade com a parceria com o Museu Paulista e como seu diretor. Nesse sentido, o livro *Grandes vultos da independência brasileira* é parte de uma cadeia maior de interações, que mais uma vez demonstra a necessidade de se atentar para as relações de poder entre museus e mercado editorial. Adolfo Carranza não chegou a estabelecer uma relação privilegiada como a editora J. Lajouane, que publicara *Los héroes de la Independencia: noticias biográficas*,

certamente não conferiu nem a ele, nem a ela, a mesma força interrelacional observável entre Taunay e a Melhoramentos.

As experiências museais e editoriais aqui abordadas podem, portanto, colaborar para futuros desdobramentos que permitam compreender como museus, diretores e editoras potencializaram suas formas discursivas a partir das sucessivas revoluções gráficas processadas a partir do século XX, fenômenos esses que ganham ainda maior importância em cenários sociais e demográficos marcados também por rápidas transformações, acelerações e instabilidades identitárias, como foram os contextos nacionais, argentino e brasileiro, aqui abordados.

FONTES CONSULTADAS

Arquivos

São Paulo

MUSEU PAULISTA DA USP (MP)

Fundo Museu Paulista:

- Relatórios de Atividades Anuais de 1917 a 1945
- Série de Correspondência recebida e enviada de 1917 a 1922
- Fotografias Institucionais

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO (APESP)

Secretaria do Interior do Estado de São Paulo (1891-1931)

Museu Paulista e Biblioteca do Estado (1895-1930)

Buenos Aires

ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEO HISTORICO NACIONAL

Fondo Adolfo Pedro Carranza / Fondo Gestión Fundacional (AHMHN)

- Libros de Notas
- Diarios de Adolfo Carranza
- Documentos Institucionais (1889-1914): Cx 54-56
- Correspondencia / Documentación / Notas Centenario de Mayo / Panteón Nacional / Proyecto Centenario de la Independencia: Cx 44

ARCHIVO GENERAL DE LA NACION (AGN)

Fondo Comisión Nacional del Centenario

- Libro de Resoluciones del Comité Ejecutivo (Actas): Vol. I (1909-1910) e Vol. II (1910-1911).

Leis e decretos

MUSEU PAULISTA

LEI N. 192, de 26 de Agosto de 1893 – Resolve sobre a utilização do Monumento do Ypiranga.

LEI N. 200, de 29 de Agosto de 1893 – Autoriza o Governo a reorganizar o Museu do Estado.

DECRETO N. 249, de 26 de Julho de 1894 – Aprova o Regulamento do Museu do Estado, para execução da lei n. 200, de 29 de Agosto de 1893.

MUSEO HISTORICO NACIONAL

Decreto de criação Museo Histórico de la Capital sancionado pelo Poder Ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires em 24 de maio de 1889, assinado por Francisco Seeber. In: *El Museo Histórico*, tomo 1, entrega 1. Buenos Aires, Kraft, 1892, p. 6.

Decreto de nacionalização do Museo Histórico sancionado pelo PEN (Poder Ejecutivo Nacional) em 26 de setembro de 1891, assinado por Carlos Pellegrini e José V. Zapata. In: *El Museo Histórico*, tomo 1, entrega 1. Buenos Aires, Kraft, 1892, p. 8.

Outras fontes primárias

CARRANZA, Adolfo P. (Dirección). **Ilustración Histórica Argentina: publicación mensual**, Buenos Aires: J. Weiss & Preusche, años 1908, 1909 e 1910.

CARRANZA, Adolfo P. **Los héroes de la Independencia: noticias biográficas**. Buenos Aires: Editora J. Lajouane, 1910.

Ilustração Brasileira (Orgão Oficial da Comissão Executiva do Centenário da Independência), Rio de Janeiro, anno III, n. 28, 25 dez. 1922.

IMHOFF, Ricardo; LEVENE, Ricardo; GONZALEZ, Joaquin V. **La historia argentina en cuadros para los niños**. Buenos Aires: J. Lajouane, 1912.

MITRE, B.; SARMIENTO, D. F.; GUTIÉRREZ, J.M.; FRÍAS, F.; DOMINGUEZ, L.; et al. **Galería de Celebridades Argentinas: biografías de los personajes más notables del Río de la Plata**. Buenos Aires: Ledoux y Vignal, 1857.

MUSEO HISTORICO NACIONAL (Argentina). Dirección de Adolfo P. Carranza. **El Museo Histórico: publicación trimestral ilustrada e descriptiva**, Buenos Aires: Establecimiento de Impresiones de Guillermo Craft, año de 1892 a 1898.

MUSEO HISTORICO NACIONAL (Argentina). Dirección de Adolfo P. Carranza. **Memorias y autobiografías**, Buenos Aires: Impr. de M.A. Rosas, 3 v, 1910.

MUSEO HISTORICO NACIONAL (Argentina). **El Museo Histórico Nacional en su Cincuentenário: 1889-1939**, Buenos Aires, serie 1, n. 1, 1939.

MUSEO HISTORICO NACIONAL (Argentina). **Catalogo del Museo Historico Nacional**, Buenos Aires: Ministerio de la Educacion de la Nacion, Direccion General de Cultura, Comision Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Historicos, Tomo I e II, 1951.

MUSEO HISTORICO NACIONAL (Argentina). **Cincuentenario del Museo: Homenaje a su fundador Adolfo P. Carranza**. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Instrucción Publica, Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos, n. IV, 1939.

TAUNAY, Affonso. **Grandes vultos da independência brasileira: publicação comemorativa do Primeiro Centenário da Independência Nacional**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1922.

TAUNAY, Affonso. Relatório Annual de 1919. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo: Imprensa Oficial, Tomo XII, 1920.

TAUNAY, Affonso. Relatório Annual de 1920. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo: Imprensa Oficial, Tomo XIII, 1922.

TAUNAY, Affonso. Relatório Annual de 1921. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo: Imprensa Oficial, Tomo XIV, 1926.

TAUNAY, Affonso. **Guia da secção historica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

AGUILAR, Maria Inés Rodríguez; RUFFO, Miguel José. El centenario y la educación: la épica de la nacionalidad en debate. **Revista Historia de la Educación Latinoamericana**, Tunja-Boyacá, v. 16, n. 22, p. 85-120, 2014.

_____. Las memorias de Mayo: la construcción de su repertorio iconográfico. *In*: MARONESE, Leticia (ed.). **Temas de Patrimonio Cultural: Lo celebratorio y lo festivo 1810/1910/2010: la construcción de la Nación a través de lo ritual**. Buenos Aires, n.27, p. 205-267, 2009.

AMIGO, Roberto. San Martín y el Paso de los Andes. Lectura iconográfica. *In*: **El cruce de los Andes: exposición conmemorativa del Bicentenario - San Juan**. San Juan: Gobierno de la Provincia de San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2017. p. 9-76.

_____. Imágenes de la historia en el Centenario: nacionalismo y hispanidad. *In*: GUTMAN, M. e REESE, T. (editores). **Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital**. Buenos Aires: Eudeba, p. 171-184, 1999.

ANDERMANN, Jens. **A óptica do Estado: visibilidade e poder na Argentina e no Brasil**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANHEZINI, Karina. **Um metódico à brasileira: a História da historiografia de Afonso de Taunay (1911-1939)**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. Correspondência e escrita da história na trajetória intelectual de Afonso Taunay. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 32, 2003, p. 51-70.

_____. Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso Taunay. *In*: 110 Anos do Museu Paulista 1893 – 2003, 2002-2003, São Paulo. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 10, n. 1, p. 37-60, 2003.

BERTONI, Lilia Ana. **Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: al construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BLASCO, Maria Elida. Producción, circulación y divulgación de conocimiento histórico en el Museo Mitre de la ciudad de Buenos Aires (1906-1946). **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 9, n. 20, p. 31-47, 2016.

_____. Comerciantes, coleccionistas e historiadores en el proceso de gestación y funcionamiento del Museo Histórico Nacional. **Entrepasados: Revista de Historia**, Buenos Aires, n. 36-37, p. 93-111, 2011.

_____. Los museos históricos en la Argentina entre 1889 y 1943. *In: XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia.* Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007, p. 1-21. Disponible em: <https://cdsa.aacademica.org/000-108/184.pdf>.

BRAVO, Alvaro Fernandez. Memorias materiales: tradición y amnesia en dos museos argentinos. **Anclajes**, La Pampa, V. 6, n. 6, tomo II, p. 329-358, 2002.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. **O Museu Paulista: Affonso d'Escragnolle Taunay e a memória nacional.** São Paulo: Unesp/Museu Paulista, 2005.

_____. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 79-103, 2003.

BUONOCORE, Domingo. **Libreros, editores e impresores de Buenos Aires.** Buenos Aires: Librería-Editorial "El Ateneo", 1944.

CARMAN, Carolina. Fiebre sanmartiniana en el Museo Histórico Nacional y en el Museo General San Martín. Usos del pasado y proyectos conmemorativos en las décadas de 1920 y 1930. **Claves: Revista de História**, Montevideo, v. 8, n. 14, p. 93-121, 2022.

_____. **Los orígenes del Museo Histórico Nacional.** Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

_____. Avatares de las 'glorias del país': problemáticas del Museo Histórico Nacional durante sus años fundacionales (1889-1897). *In: XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de História*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009, p. 1-18. Disponible em: <https://cdsa.aacademica.org/000-008/1058.pdf>.

CARVALHO, Paula Carolina de Andrade. O Museu Sertório: uma coleção particular em São Paulo no final do século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 22, n.2, p. 105-152, 2014.

COSTA, Laura Malosetti. El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir. **Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte**, Buenos Aires, n. 3, p. 1-13, 2013.

_____. Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires. **Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte**, Buenos Aires, n. 1, p. 1-12, 2012.

_____. ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia. **Revista Crítica Cultural**. UNISUL, n. 2, v. 4, p. 111-123, 2009.

COSTA, Laura Malosetti; GENÉ, Marcela. **Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires**. Buenos Aires: Editorial Edhasa, 2009.

COSTA, Wilma Peres. A Independência na historiografia brasileira. *In: JANCSÓ, István (org.). Independência: história e historiografia*. São Paulo: Editora Hucitec/ FAPESP, 2005, p. 53-118.

DEDIEU, Jean-Pierre; ENRÍQUEZ AGRAZAR, Lucrecia Raquel; CID RODRÍGUEZ, Gabriel. Fabricación heroica y construcción de la memoria histórica chilena (1844-1875). **Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien**, Toulouse, n. 104, p. 47-70, 2015.

DONATO, Hernani. **100 anos da Melhoramentos: 1890-1990**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

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

ENRÍQUEZ, Lucrecia. Los héroes chilenos decimonónicos y su inclusión museográfica. **Mélanges de la casa de velázquez**, Madrid, n. 47, p. 255-274, 2017.

FIGUERÔA, Silvia Fernanda de Mendonça; LOPES, Maria Margareth. A criação do Museu Paulista na correspondência de Hermann von Ihering (1850-1930). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 23-35, 2003.

FRANCO, Stella Maris Scatena. **Luzes e sombras na construção da Nação Argentina: os manuais de História Nacional (1868-1912)**. Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

FUNES, Patricia. **Historia mínima de las ideas políticas en América Latina**. México, D.F.: El Colegio de México, 2014.

GOMES, Ângela de Castro. **A República, a História e o IHGB**. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.

_____. Rascunhos de história imediata: de monarquistas e republicanos em um triângulo de cartas. **Remate de Males**, Campinas, n. 24, p. 9-31, 2004.

GRAS VALERO, Irene; RODRIGUEZ-SAMANIEGO, Cristina. La prolífica trayectoria del pintor e ilustrador catalán Francisco Fortuny (1864-1942) en Buenos Aires. **Índex: Revista de Arte Contemporáneo**, Quito, n. 9, p. 28-40, 2020.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: EDUSP, 2017.

LIMA JUNIOR, Carlos; NERY, Pedro. Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 27, p. 1-47, 2019.

LIMA JUNIOR, Carlos. Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas. *In*: PICCOLI, Valéria; PITTA, Fernanda. **Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

_____. **Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva – o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional**. 2015. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. 251 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LIMA, Manuel de Oliveira. **Movimento da Independência: 1821-1822**. Caieiras: Editora Melhoramentos, 1922.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 147-178, 1994.

LISCIA, Maria Silvia Di; BOHOSLAVSKY, Ernesto; OLEAGA, Marisa González de. Del centenario al bicentenario: memorias (y desmemorias) en el Museo Historico Nacional. **A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en America Latina**, Raleigh, v. 7, n. 3, p. 100-125, 2010.

LOPES, Fanny Tamisa. **Cenografia e Paisagem Urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo**. 2012. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2012. 176 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2012.

LOPES, Maria Margaret; PODGORNYY, Irina. Entre mares e continentes: aspectos da trajetória científica de Hermann von Ihering, 1850-1930. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 809-826, 2014.

LOPES, Maria Margareth. Comemorações da Independência: a história ocupa o lugar das Ciências Naturais no Museu Paulista. **L'Ordinaire des Amériques**, Toulouse, n. 212, p. 33-50, 2010.

_____. **Descoberta da pesquisa científica: os Museus e as Ciências Naturais**. São Paulo: Hucitec, 2009.

MAJLUF, Natalia. De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830). **Histórica**, Lima, v. 37, n. 1, p. 73-108, 2013.

MANTOVANI, Larisa; VILLANUEVA, Aldana. Libros escolares y enseñanza de la Historia: el manual ilustrado Historia Argentina de los niños en cuadros. *In*: SZIR, Sandra (coord.). **Ilustrar e Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930**. Buenos Aires, Ampersand (Colección Caleidoscópica), 2017.

MARINS, Paulo César Garcez. Uma personagem por sua roupa: o gibão como representação do bandeirante paulista. **Tempo: Revista do Departamento de História da UFF**, Niterói, v. 26, n. 2, p 404-429, maio/ago, 2020.

_____. O museu da paz: Sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. *In*: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.) **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. p. 159-191.

_____. A identidade da terra avocada por suas águas: os vasos dos rios brasileiros do Museu Paulista como metáfora nacional. *In*: PICCOLI, Valéria; PITTA, Fernanda. **Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

_____. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 44, p. 77-104, 2007.

MATTOS, Claudia Valladão. Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 123-145, 1999.

MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v.10, n.1, p.167-195, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 2, n. 1, p.9-42, jan./dez., 1994.

_____. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 1, n.1, p. 207-222 , 1993.

_____. A História, cativa da Memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, p.9-24, 1992.

MERBILHAÁ, Margarida. 1900-1919: la organización del espacio editorial. *In*: DIEGO, José Luis de (dir.). **Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2012)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. **São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência, de Ettore Ximenes**. 2017. 454 f. Tese (Doutorado em Fundamentos da Arte e da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

_____. O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a presença artística italiana na Argentina. **Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte**, Buenos Aires, n. 8, p. 1-16, 2016.

_____. São Paulo e Buenos Aires: a construção da imagem de origem no século XX. **Historia Crítica**, Bogotá, n. 55, p. 73-100, jan./mar., 2015.

MORAES, Fábio Rodrigo. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 16, n.1, p. 203-233, jan./jun., 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: revista do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

OGUIC, Sofia Rufina. Una extensa amistad: Bartolomé Mitre y Adolfo P. Carranza. **Investigaciones y Ensayos**, Buenos Aires, n. 61, p. 263-298, 2015.

_____. **Estado de la cuestión:** la colección de acuarelas y dibujos de la etapa fundacional del Museo Histórico Nacional (1889-1914). Taller de Tesis II, 2014, Universidad de San Andrés.

_____. Una aproximación a la incidencia de Adolfo Pedro Carranza en la construcción iconográfica de la Historia Argentina. *In: XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, p. 1-25. Disponible em: <https://cdsa.academica.org/000-010/997>.

_____. Puesta en valor del Archivo Histórico del Museo Histórico Nacional de Argentina (2005-2012): su relevancia para el estudio del proceso histórico sudamericano. *In: II Congreso Archivístico de las Américas. Lima, Peru, 2012*. Disponible em: <http://www.mundoarchivístico.com/?menu=articulos&accion=ver&id=344>.

_____. El archivo Carranza (segunda parte). **Museo Histórico Nacional: Segunda época (1998 – 2005)**, Buenos Aires, Año. 8, n. 7, out, 2005.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Vidas em paralelo: o Museu Paulista e a construção da memória dos fundadores do Império. *In: Atas do IX Seminário Nacional do Centro de Memória –Unicamp*, Campinas, 2019, p. 1-18.

_____. Retrato ficcional e implicações historiográficas: a figura de Gonçalves Ledo na decoração interna do Museu Paulista. *In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org.). O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da História e Historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

_____. Museu Paulista: espaço celebrativo e memória da Independência. *In: Memória e (Res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 195-220.

_____. **O ‘Espetáculo do Ypiranga’:** mediações entre história e memória. 2000. Tese (Livre-Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a História Comparada da América Latina. **Revista de História**. São Paulo, n. 153, p. 11-33, 2005.

PASTORMERLO, Sergio. 1880-1899: el surgimiento de un mercado editorial. *In*: DIEGO, José Luis de (dir.). **Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2012)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

PEREZ BENAVIDES, Amada Carolina. La independencia como gesta heroica en el continuo histórico nacional: la densidad de la representación, 1880/1909. *In*: ROBAYO, Maria Victoria de; LUNA, Olga Isabel Acosta; DELGADO, Ángela Santamaría. (Ed.) **Las Historias de un grito: doscientos años de ser colombinos. Exposición conmemorativa del bicentenario**. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010. p. 75-103.

PODGORNY, Irina; LOPES, Maria Margareth. Trayectorias y desafíos de la historiografía de los museos de historia natural en América Del Sur. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 21, n. 1, jan./jun., 2013.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no ocidente**. São Paulo: Estação liberdade, 2009.

RAZZINI, Marcia de Paula Gregorio. A produção de livros escolares da Editora Melhoramentos na Primeira República. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 30, 2007, Santos. **Anais eletrônicos [...]**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r1479-2.pdf>.

ROCA, Andrea. A vida social de um emblema nacional: o caso do sabre do general José de San Martín (1778-1850). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 121-149, 2012.

RODRIGUEZ, Nadia; BRAVO, Maica; MACIOCI, Victoria. Fragmentos en tensión: dos retratos de Mariano Moreno. **Nimio: Revista de la Cátedra Teoría de la Historia**, Buenos Aires, n.4, p. 37-45, septiembre, 2017.

ROMERO, José Luis. **Breve Historia de la Argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

RUFFO, José Miguel. Iconografía de la Revolución de Mayo. **Museo Histórico Nacional. Segunda Época (1998 – 2005)**, Buenos Aires, Año 1, n. 1, p. 23-59, 1998.

_____. La revolución de Mayo en los bocetos de Guillermo Da Re. *In: V Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, CAIA y Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1993.

_____. La revolución de Mayo en los bocetos de Guillermo Da Re. **Museo Histórico Nacional. Segunda Época (1998 – 2005)**, Buenos Aires, p. 31-39, 1998.

SANTOS, Fabio Muruci dos. História, biografia e nação na Argentina no início do século XX: Sarmiento lido por Ricardo Rojas. **História da historiografia**, Ouro Preto, v. 4, n. 7, p. 116-133, nov./dez., 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA JUNIOR, Carlos. Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 7, n. 13, p. 31-54, 2018.

SHUMWAY, Nicolas. **A invenção da Argentina: história de uma ideia**. São Paulo: EDUSP; Brasília: Editora UnB, 2008.

SOARES, Gabriela Pellegrino. **A semear horizontes: leituras literárias na formação da infância, Argentina e Brasil (1915-1954)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Bastidores da edição literária para crianças no Brasil entre os anos 1920 e 1960: a atuação de Lourenço Filho junto à Companhia Melhoramentos. *In: DUTRA, Eliana de Freitas; MOLLIER, Jean-Yves (orgs.). Política, Nação e Edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos Séculos XVIII-XX*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 513-531.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Imagens da Revolução Mexicana: o Museu Nacional de História do México (1940-1982)**. São Paulo: Alameda, 2007.

ZAGO, Manrique; CRESTO, Juan José. **Museo Historico Nacional**. Buenos Aires: Manrique Zago ediciones S.R.L., 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SZIR, Sandra M. **Infancia y cultura visual: Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)**. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2018.

SZIR, Sandra M. Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la *Galería de ladrones de la Capital*. In: ROGERS, Geraldine (ed.). **La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887**. 1ª Edição. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2009, p. 18-28. Disponível em: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/02.Rogers>.