



REPÚBLICA EM DOCUMENTOS

Série Documentos Museológicos nº 3

Pátria

REPÚBLICA EM DOCUMENTOS
Série Documentos Museológicos nº 3

Pátria





REPÚBLICA EM DOCUMENTOS

Série Documentos Museológicos nº 3

Pátria

Coordenação de Paulo Celso Liberato Corrêa



MUSEU DA REPÚBLICA

Rio de Janeiro, 2019

Presidente da República
JAIR BOLSONARO

Ministro da Cidadania
OSMAR TERRA

Presidente do Instituto Brasileiro de Museus
PAULO CÉSAR BRASIL DO AMARAL

MUSEU DA REPÚBLICA

Diretor
MÁRIO DE SOUZA CHAGAS

Coordenadora Administrativa
SILVIA FENIZOLA

Coordenador Técnica
MARCUS MACRI

Apoio Administrativo
ROGÉRIO REZENDE

SUMÁRIO

- 6 Apresentando “Pátria”
 Mario Chagas
- 8 Apresentando a Pátria
 Isabel Sanson Portella
- 12 Pátria no Museu da República
 Paulo Celso Liberato Corrêa
- 22 Pedro Bruno: biografia
 Paulo Celso Liberato Corrêa
- 26 As Exposições Gerais de Belas Artes
 Isabel Sanson Portella
- 29 Os significados da Pátria
 Paulo Celso Liberato Corrêa
- 54 Quem bordou a bandeira, afinal?
 Paulo Celso Liberato Corrêa
- 58 Considerações finais
- 60 Anexo 1 – A Pátria: um trabalho de restauro (1987)
 Roberto Bastos
- 68 Anexo 2 – 2º restauro de “Pátria” (2008)
 Denise Guiglemeti
- 75 Bibliografia

APRESENTANDO “PÁTRIA”

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso, no exílio
Assistindo dormir meu filho
Choro de saudades de minha pátria.

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi:
Não sei. De fato, não sei
Como, por que e quando a minha pátria
Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água
Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
Em longas lágrimas amargas.

Vontade de beijar os olhos de minha pátria
De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...
Vontade de mudar as cores do vestido (auriverdel!) tão feias
De minha pátria, de minha pátria sem sapatos
E sem meias, pátria minha
Tão pobrinha!

Porque te amo tanto, pátria minha, eu que não tenho
Pátria, eu semente que nasci do vento
Eu que não vou e não venho, eu que permaneço
Em contato com a dor do tempo, eu elemento
De ligação entre a ação e o pensamento
Eu fio invisível no espaço de todo adeus
Eu, o sem Deus!

Tenho-te no entanto em mim como um gemido
De flor; tenho-te como um amor morrido

A quem se jurou; tenho-te como uma fé
Sem dogma; tenho-te em tudo em que não me sinto a jeito
Nesta sala estrangeira com lareira
E sem pé-direito.

Ah, pátria minha, lembra-me uma noite no Maine, Nova Inglaterra
Quando tudo passou a ser infinito e nada terra
E eu vi alfa e beta de Centauro escalarem o monte até o céu
Muitos me surpreenderam parado no campo sem luz
À espera de ver surgir a Cruz do Sul
Que eu sabia, mas amanheceu...

Fonte de mel, bicho triste, pátria minha
Amada, idolatrada, salve, salve!
Que mais doce esperança acorrentada
O não poder dizer-te: aguarda...
Não tardo!

Quero rever-te, pátria minha, e para Rever-te me esqueci de tudo
Fui cego, estropiado, surdo, mudo
Vi minha humilde morte cara a cara
Rasguei poemas, mulheres, horizontes
Fiquei simples, sem fontes.

Pátria minha... A minha pátria não é florão, nem ostenta
Lábaro não; a minha pátria é desolação
De caminhos, a minha pátria é terra sedenta
E praia branca; a minha pátria é o grande rio secular
Que bebe nuvem, come terra
E urina mar.

Mais do que a mais garrida a minha pátria tem
Uma quentura, um querer bem, um bem

Um libertas quae sera tamen
Que um dia traduzi num exame escrito:
«Liberta que serás também»
E repito!

Ponho no vento o ouvido e escuto a brisa
Que brinca em teus cabelos e te alisa
Pátria minha, e perfuma o teu chão...
Que vontade me vem de adormecer-me
Entre teus doces montes, pátria minha
Atento à fome em tuas entranhas
E ao batuque em teu coração.

Não te direi o nome, pátria minha
Teu nome é pátria amada, é patriazinha
Não rima com mãe gentil
Vives em mim como uma filha, que és
Uma ilha de ternura: a Ilha Brasil, talvez.

Agora chamarei a amiga cotovia
E pedirei que peça ao rouxinol do dia
Que peça ao sabiá
Para levar-te presto este avígrama:
«Pátria minha, saudades de quem te ama...
Vinicius de Moraes”

Acionar o poema “Pátria Minha” de Vinicius de Moraes para apresentar o livro *Pátria* (República em Documentos, Série Documentos Museológicos), organizado por Paulo Celso Liberato Corrêa que, por sua vez, examina e debruça-se com delicada e rigorosa atenção sobre o quadro *Pátria*, de autoria de Pedro Bruno, pintado em 1919, significa dizer que não existe uma única forma de olhar para a pátria. A pátria é uma construção discursiva e não uma entidade ancorada em uma essência qualquer. O poema de Vinicius, o livro de Paulo Celso e a obra de Pedro Bruno constituem, a rigor, diferentes formas de olhar para a pátria e contribuem para a compreensão da incompletude de toda e qualquer representação, de todo e qualquer discurso ou narrativa sobre a pátria.

O quadro *Pátria*, pintado e assinado por Pedro Bruno em 1919, 30 anos após a Proclamação da República, faz parte do acervo do Museu da República. Trata-se de uma pintura que em 2019 comemora 100 anos e que até hoje alimenta e estimula debates em torno do que nela está representado.

É importante registrar que no âmbito dos acervos do Museu da República o quadro *Pátria* é um dos que mais chamam a atenção do público e que mais mobilizam o gosto popular. No imaginário social popular este quadro tem um lugar de destaque; sua imagem já esteve reproduzida em cédulas, selos, cartazes, quebra-cabeças, capas e páginas de livros didáticos e muitos outros livros.

A cena doméstica e familiar que se desenrola ao redor da bandeira republicana, com seu expressivo conjunto de cores tão presente na memória afetiva do brasileiro, suscita diversas interpretações.

O presente livro, organizado por Paulo Celso, contando com textos de sua autoria, e também de Isabel Portela, Roberto Bastos e Denise Guiglemeti, examina o significado do quadro *Pátria* enquanto obra de arte e símbolo político-cultural republicano, registra processos de restauração e oferece aos professores, pesquisadores e ao público interessado um conjunto específico de informações.

Através de publicações como esta, o Museu da República reafirma seu compromisso com a pesquisa e a produção de conhecimento histórico. O poema, o livro e a pintura (*Pátria*) são produtores de narrativas diferenciadas e liberdade.

Mario Chagas
Diretor do Museu da República/Museu Palácio Rio Negro

APRESENTANDO A PÁTRIA

Isabel Sanson Portella

A última década do século XIX foi de conturbações políticas em todos os níveis. O Ano de 1890 não foi diferente para a Academia Imperial de Belas Artes que caminhava para a decadência, uma vez que o mecenato do Imperador não mais se fazia valer. Este fato, no entanto, apenas refletia a crise do governo imperial. Neste mesmo ano três projetos de reforma e um projeto de extinção da Academia foram elaborados e discutidos. Havia um clima de batalha em que se enfrentavam os “novos” e os “velhos”. Mas, em dezembro de 1890, foi promulgada a reforma passando a Academia a ser chamada Escola Nacional de Belas Artes.

O século XIX, no Brasil, foi fértil na criação de ícones e símbolos nacionais. Havia dentro da Academia Imperial das Belas Artes o chamado “Projeto Civilizatório” no qual o ensino artístico se dava através da produção de obras de arte como instrumento do governo. Com a intenção de criar uma identidade para o Brasil foram produzidas obras como “Primeira Missa no Brasil” de Victor Meirelles, que se tornou a síntese visual deste projeto de cunho nacionalista do Segundo Império.

Com a chegada da República, a Escola Nacional de Belas Artes deu continuidade ao projeto com novos artistas tais como: Décio Villares, Antônio Parreiras, Belmiro de Almeida, João Timóteo da Costa, Pedro Bruno e Nicolina Vaz de Assis. A intenção permanecia a mesma: a construção de um ideário de identidade nacional através da produção artística. O País se firmava como nação independente e republicana, e a arte era considerada um lugar privilegiado para se pensar a nova sociedade. O desejo de modernidade, de participar da rota do progresso, tornar-se

Isabel Sanson Portella é museóloga e crítica de arte, doutora e mestre em história e crítica da arte pela Escola de Belas-Artes/UFRJ, especialista em história da arte e arquitetura do Brasil pela PUC-Rio, pesquisadora de acervo e coordenadora e curadora da Galeria do Lago Arte Contemporânea do Museu da República-Rio. Crítica e curadora independente desde 2005, com textos e entrevistas em várias publicações (catálogos, periódicos e livros), fez curadoria e elaborou textos de diversas exposições.



*Reprodução do quadro “Pátria” (1919), de autoria de Pedro Bruno, localizado no salão ministerial do Palácio do Catete.
Foto Rômulo Fialdini*

uma grande nação, desfazer a imagem do exotismo tropical, do atraso e da inércia permeava as mentes esclarecidas. Essas ideias, ao lado de outros emblemas e símbolos nacionais, contribuíram expressivamente para a formação da “alma” brasileira.

Pedro Bruno passou a freqüentar a Escola Nacional de Belas Artes como aluno de Baptista da Costa, e, em 1919, conquistou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro com aquela que talvez seja a sua mais famosa obra, “Pátria”.

Esta tela é uma alegoria, a máxima representação de uma expressão, de um sentimento da nação, mas também da construção do imaginário coletivo. Alegoria, do grego *allegorein* (*allos*, “outro” e *agorein*, “falar”) significa “falar de outro modo”, representar pensamentos e ideias sob forma figurada. Já o símbolo aproxima dois aspectos da realidade em uma unidade bem-sucedida (*sym*, “conjunto”; *ballein*, “lançar”, “colocar”). É elemento essencial no processo de comunicação.

Numa temática extremamente simbólica, Pedro Bruno utilizou-se de vários artifícios da técnica pictórica para a elaboração dessa tela, que hoje se encontra na parede do salão Ministerial do Museu da República. A obra surpreende e emociona a quantos a observam, até mesmo aos menos iniciados apreciadores de arte. Aproximando-se dessa tela de dimensões consideráveis (1,90 x 2,78 cm), percebe-se, em um primeiro momento, a construção de uma cena familiar e bucólica. A confecção da primeira Bandeira da República brasileira é uma alegoria ao nascimento do novo sistema de princípios positivistas no Brasil. Com uma fatura impressionista, mas com iconografia complexa e rica em detalhes, a tela é invadida por uma luz intensa, que ilumina a criança com a bandeira, figura central do quadro.

A cena formada principalmente por mulheres nos remete a Marianne (símbolo da Revolução francesa). A mãe que alimenta o bebê (este representando a República que nasce), as várias crianças, as distintas gerações que formam essa nação, onde todos se empenham em oferecer suas contribuições. Quase dissolvido nas sombras o velho representa o passado. No quadro se destaca a luz intensa (a luz da república) contrastando com áreas de sombra. Uma sombra sem tristeza, pois esta simboliza um passado de glória.

Pedro Bruno, em sua alegoria, não poderia deixar de mencionar as figuras de nossos heróis e mártires, símbolos da luta pela sobrevivência

da Nação brasileira, representados ao fundo da tela: Tiradentes, no seu derradeiro momento, de camisolão e com a forca ao lado; o Marechal Deodoro da Fonseca, num típico retrato oficial; e um combatente da Guerra do Paraguai, conflito que segundo Pedro Bruno foi “nosso maior feito guerreiro”. Há também quem enxergue nesse último retrato o líder positivista e republicano Benjamin Constant, veterano daquela guerra e pai da família cujas mulheres e crianças estariam supostamente representadas no quadro.

O esplendor e o fausto da época do império cedem espaço à simplicidade do ambiente da casa popular brasileira: da esteira de palha onde repousa o bebê às mulheres que costuram a Bandeira, símbolo máximo da nação.

Ao fundo, o quadro “Pátria” no salão ministerial do Palácio do Catete. Em primeiro plano, a mesa de reuniões ministeriais.



PÁTRIA NO MUSEU DA REPÚBLICA

Paulo Celso Liberato Corrêa

Atualmente, a pintura histórica “Pátria” se encontra no andar térreo do Museu da República, numa das paredes do Salão Ministerial, assim batizado por ter abrigado as reuniões entre os presidentes e os titulares dos ministérios durante o período em que o Palácio do Catete foi sede da Presidência da República (1897-1960). É uma pintura de óleo sobre tela de linho com 1,90m de altura e 2,78m de comprimento. Sua moldura é de madeira entalhada dourada, decorada com motivos fitomorfos (semelhante às plantas). No canto inferior direito se vê a assinatura do autor, o pintor e escultor Pedro Bruno (1888-1949) e o ano em que foi concluída, 1919. Sem dúvida, é uma das peças mais reconhecidas e admiradas pelo público que visita o museu. Já foi reproduzida em selos, cédulas de dinheiro, capas de livro, livros didáticos, cartões telefônicos, além de ser presença constante nas publicações e materiais de divulgação do Museu da República.

O quadro rendeu a Pedro Bruno o cobiçado prêmio de viagem na edição de 1919 do Salão de Belas Artes, uma exposição de artes plásticas realizada anualmente pela Escola Nacional de Belas Artes. Depois de consagrada no Salão, “Pátria” passou a integrar a pinacoteca da escola e, posteriormente, do Museu Nacional de Belas Artes (1938). Em 19 de novembro de 1948, Dia da Bandeira, o quadro foi transferido do museu para a Presidência da República, em troca de algumas obras de interiores de Teniers e cenas campestres de Taunay. Segundo noticiaram os jornais cariocas em abril de 1949, por ocasião da morte de Pedro Bruno, nesse ano “Pátria” se encontrava no Palácio Guanabara, imóvel pertencente à União, que havia sido

Paulo Celso Liberato Corrêa é graduado em Ciências Sociais e mestre em Ciência Política pela UFRJ. Técnico em Assuntos Culturais do Arquivo Histórico e Institucional do Museu da República (IBRAM).



*Salão de Despachos e Conferências, no primeiro pavimento do Palácio, em 1897.
Foto de Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez.*



Velório de Getúlio Vargas, 24 de agosto de 1954. Coleção Enê Garcez. Arquivo Histórico e Institucional do Museu da República.

residência oficial do presidente Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945) e que, desde 1946, sediava a Prefeitura do Distrito Federal.

Em algum momento entre 1949 e 1954 o quadro passou a decorar o Palácio do Catete, sede da Presidência da República cujo próximo mandato seria exercido por Getúlio Vargas. No dia do suicídio, 24 de agosto de 1954, “Pátria” já estava presente na parede do Salão de Despachos onde o corpo de Vargas era velado. Em 1960 a administração do Palácio do Catete e dos seus jardins foi transferida para o Museu Histórico Nacional com a finalidade de ali se instalar o Museu da República, conforme determinação do presidente Juscelino Kubitschek. “Pátria” tornou-se então acervo museológico.

O Museu da República separou-se administrativamente do Museu Histórico Nacional em 1983, porém as obras de abertura do metrô no Catete fizeram com que fosse fechado à visitação. Durante esse período foram realizadas reformas no prédio e a restauração de várias peças do acervo, incluindo “Pátria”, que ficou a cargo do técnico Roberto Bastos do Laboratório de Conservação e Restauração da Divisão Técnica do Museu da República.¹ A obra apresentava rasgos, furos, manchas, amassados e danos causados por insetos que se alimentam de madeira. O trabalho foi concluído em fevereiro de 1988. Em 1º de agosto do mesmo ano (Dia do Selo), os Correios lançaram o selo da coleção Brasileira para o ano de 1989, que reproduzia parte de “Pátria”. Em 2008 o quadro passaria por outro procedimento de restauração, realizado por Denise Guiglemeti.

“Pátria” retornou definitivamente aos olhos do público quando da reabertura do museu em 1989, fazendo parte da exposição comemorativa ao centenário da proclamação da República. Naquele momento a obra de Pedro Bruno ganhava ainda mais notoriedade, depois de ser estampada no

1 BASTOS 1988.

DO GRITO DE DEODORO AO LEGADO DE GETULIO—TUDO AMEAÇADO

CATETE

Palácio da REPÚBLICA em Agonia



© 2006 Microsoft Corp. Tutti i diritti sono riservati. Microsoft, il logo Microsoft e Office sono marchi registrati di Microsoft Corporation negli Stati Uniti e in altri paesi. Tutti gli altri nomi di prodotti e servizi sono marchi registrati o marchi di proprietà dei rispettivi detentori.



A. amabilis, a hand e a pena de D. Carlos de Figueiredo, presentes na 1.ª de Prolegomenos de D. Carlos, como antes de D. Carlos de Figueiredo.

A Ameyco



Casa enorme, como sempre. Dona Sandra Camêlo, presidente do Museu Nacional de História, geografia e arte, e filha de Delfino, diz que a família tem um gosto por coisas antigas e modernas. A casa tem um jardim enorme, com um lago e um jardim com um lago. A casa tem um jardim enorme, com um lago e um jardim com um lago.

[illegible]

É todo atropado por um cão, sem qualquer importância. Com um Rocio Santana da Habitação, dona Sandra Carneiro quer ir ao pôquer para o aniversário da filha, mas ela não quer ir porque o aniversário não vai ter festa e ela não quer ir sozinha. Ela não pode ir porque o aniversário não vai ter festa e ela não quer ir sozinha. Ela não pode ir porque o aniversário não vai ter festa e ela não quer ir sozinha.

Quase um Século de História

[illegible][illegible]

could direct the facilities that support the Fed-
eral Reserve.

IX de Portugal

No primeiro andar, o Salão Real (sala de recepção dos convidados) — com tapetes de cor-de-rosa e lustres de cristal, do Salão de Honra, do Salão das Sessões. Ao lado a sala do Capela com altar de madeira, decorada com símbolos religiosos, destacando-se um porta-velas dourado, um fogão, velas e incenso, do Salão de Alfama. No Salão Nobre, grande e com um teto de madeira, do Salão Promotor, com forro de alfombrado azul-marinho. No Salão de Alfama, do Salão de Alfama, do Salão de Alfama.

HE plebeia per Fortinaz. Na Nalla Amperio
malla de para das mulleres? ampara as de

Segu à entrada do Palácio e voltando para a porta, estão os levantados como quando do festão, do varalão de festão. São os segundos prater. Uma coisa, um guarda-quarto, uma cadreira e uma mesa. Se não a quarta, onde os demais presidentes dormiam — a terceira não se servia dele. E não se levantava guarda onde se tentava a Page Via XII.

Die Clatsop in Kamelaia

De Grins e Bromberg
Se espera de um marcadão — transito
singo a serviço das crianças da guerra, são Jac-
queline Kucharska, e também pela "semelhante",
a Cateia e toda a família. E com Mikulka está
agora amestrada de dentro, para dar lugar à
sucessora de nome de Dona Sandra Car-
valho.

Reportagem de
JOHANN WITTEK

Foto de
LUIZ SANTOS

*Capa do jornal carioca
Última Hora do dia 26
de novembro de 1964,
onde se vê “Pátria”
exposta junto com
a bandeira nacional
bordada pelas filhas
de Benjamin Constant.
Foto de Luís Santos.
Arquivo Público do
Estado de São Paulo.*





A Pátria

Esta tela é uma alegoria, a máxima representação de uma expressão, de um sentimento da nação, mas também da construção do imaginário coletivo.



Pedro Bruno, 1919

Capa do folder publicado em 2009 e 2015 pelo Museu da República, com artigo de Isabel Portella sobre o quadro "Pátria".



Capa do catálogo da exposição Bandeiras do Brasil, realizada em 2005 pelo Museu da República. A exposição reuniu 34 obras de artistas plásticos brasileiros que se inspiraram na bandeira nacional para criar objetos, vídeos, pinturas, instalações, fotos, desenhos e esculturas.

MINISTÉRIO DA CULTURA, INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, MUSEU CASA DE BENJAMIN CONSTANT e MUSEU DA REPÚBLICA convidam para a comemoração da Semana da República e do Dia da Bandeira

AMOR



A Pátria - Pedro Bruno, 1918

17. nov. 2013

Museu Casa de Benjamin Constant

Rua Monte Alegre 255 | Santa Teresa | RJ

14h . Inauguração da exposição Amor,

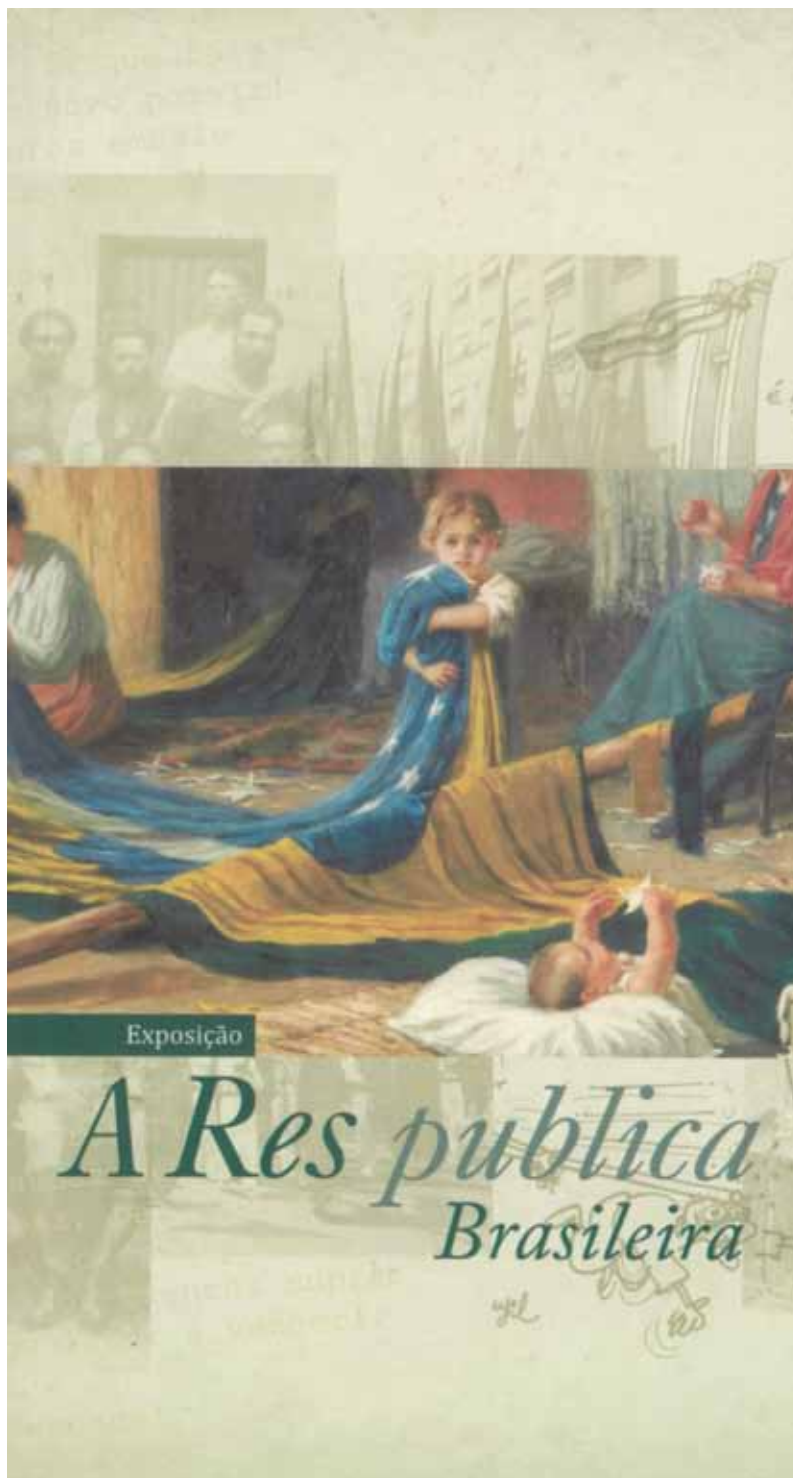
Museu da República

Rua do Catete 153 | Catete | RJ

16h . Oficina "Crianças e suas bandeiras"

Enquete "Você colocaria a palavra amor na bandeira brasileira?"

Folheto de divulgação dos eventos organizados em novembro de 2013 pelo Museu da República e pelo Museu Casa de Benjamin Constant, em comemoração à Semana da República e ao Dia da Bandeira.



Capa do catálogo
da exposição A Res
Publica Brasileira,
inaugurada em abril
de 2010.

verso das notas de 200 Cruzados Novos (NCz\$ 200,00)². A publicação de “A Formação das Almas” pelo historiador José Murilo de Carvalho em 1990 também foi um marco para “Pátria”, cuja análise historiograficamente mais influente a seu respeito está presente naquela obra, além de sua imagem servir de capa para o livro desde a primeira edição. Em 1996, a pintura também estamparia uma série de cartões telefônicos lançada pela Telebrás.

O centenário da República foi comemorado em 1989 sob a impressão de que havia um Brasil novo em construção, com cidadania e democracia, após 21 anos de ditadura militar (1964-1985), uma dramática transição política e a mobilização em torno da elaboração da “Constituição cidadã” em 1988. Em 15 de novembro de 1989, data do 29º aniversário do Museu da República, aconteceu o primeiro turno das eleições presidenciais, as primeiras realizadas de modo direto desde 1960, coincidentemente o ano de criação do museu. Enquanto alegoria da criação da bandeira nacional, maior símbolo oficial do país, “Pátria” chegou ao centenário como símbolo de uma nova gênese, de um regime a ser refundado e “costurado” sobre novas bases.

2 Essa nota esteve em circulação de novembro de 1989 a setembro de 1994. Na frente da moeda figurava a efígie da República, em forma de mulher, à esquerda da qual havia uma gravura representando Silva Jardim, Benjamim Constant, Marechal Deodoro da Fonseca e Quintino Bocaiúva, como símbolo da reunião dos ideais republicanos.

PEDRO BRUNO: BIOGRAFIA

Paulo Celso Liberato Corrêa

A pintura “Pátria” é a obra mais famosa do pintor e escultor Pedro Paulo Bruno, nascido na ilha de Paquetá, Rio de Janeiro, em 14 de outubro de 1888. Era um dos três filhos dos imigrantes italianos Felice Antonio Bruno e Magdalena Marmo Bruno, que se estabeleceram naquela ilha em 1878. Adquiriu o gosto pelo desenho ainda criança. Segundo o próprio Pedro Bruno lembraria mais tarde, o desejo de pintar teria surgido nele no dia em que, expulso da sala de aula pela professora, sentou num muro para contemplar o mar azul de Paquetá. Esse gosto se intensificou a partir de 1897, quando lá apareceu o italiano Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), famoso pintor de marinhas e paisagens litorâneas que morava no Rio de Janeiro desde 1874. O menino Pedro Bruno observava com muito interesse as sessões de trabalho do artista e ajudava a carregar seu material de pintura.

No entanto, a pintura não era o único talento artístico de Bruno. Em 1906, ele viajou à Itália para estudar canto lírico na Escola de Santa Cecília de Nápoles, onde desenvolveu sua voz de barítono (registro vocal masculino intermediário, entre o baixo e o tenor). De volta ao Brasil no mesmo ano, fez uma série de concertos em Belo Horizonte, São Paulo e Santos. Porém, logo se aborreceu com o canto e começou a se dedicar à pintura, retratando as paisagens de Paquetá e tendo lições com o pintor italiano Schettino. Segundo Bruno,



*Pedro Bruno, em
1913. Biblioteca
Nacional Digital.*

“Sinto que quem me fez pintor foi Paquetá. Com a minha caixa de tintas sob o braço, procurei reproduzir todo esse delicado e ameno litoral, enchendo-me, pouco a pouco, de paixão pela arte”.³

A partir daí, o mar e a natureza paquetaense se tornaram o tema favorito de suas pinturas, com as quais começou a concorrer nas Exposições Gerais anuais, chamadas também “Salões” da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio, a partir de 1909. No Salão do ano de 1913 Bruno ganhou a medalha de bronze, em 1915 a pequena medalha de prata e em 1916, a grande medalha de prata. Os jornais da época louvavam a evolução de sua técnica ano a ano, num suceder de retratos de céus e mares azuis, praias, árvores, barcos, redes, pescadores, mulheres e crianças. Enquanto se firmava como pintor nas galerias de arte, continuava a cantar pelos teatros da capital federal, atividades essas que o tornaram figura querida e reconhecida no meio artístico da época e especialmente em Paquetá. Em 1918, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes onde foi aluno de João Batista da Costa, Giuseppe Boschetto e Domenico Morelli, de quem se tornou discípulo. Com Batista da Costa aprendeu a usar modelos vivos para compor suas pinturas.

Finalmente, no Salão de 1919 Pedro Bruno ganhou o prêmio de viagem ao exterior pela pintura “Pátria”. Bruno buscava esse prêmio desde 1916, porém só teve condições de disputá-lo após comprovar com documentos que não estudara artes plásticas na Itália quando lá estivera na juventude. Embarcou para Roma em 1920, onde cursou a Classe Geral de Nu na *British School of Arts* até 1922. Em 1926 o Salão lhe concedeu a grande medalha de ouro pelo quadro “A Mãe”. Bruno continuou participando das exposições gerais da Escola até 1933. A partir de 1937, passou a expor regularmente suas obras nos Salões Paulistas de Belas Artes, evento organizado pelo governo de São Paulo, inspirado em seu congênere da Escola Nacional de Belas Artes. Em 1943 apresentou no Salão carioca a pintura “Sonata ao Luar”, pela qual ganhou a Grande Medalha de Honra daquela edição. Ao longo da vida realizou três exposições individuais, em 1914, 1920 e 1941.

3 COSTA 1927.

Pedro Bruno foi um dos moradores mais famosos da ilha que lhe inspirava e na qual deixou marcas visíveis até os dias de hoje. Além da carreira artística, Bruno trabalhava como Oficial Administrativo da Prefeitura de Paquetá e, como tal, foi administrador do cemitério local, onde reformou a capela de pedra (decorando-a com duas pinturas suas, “Cristo ao Luar” e “São Francisco falando aos pássaros”) e executou novo projeto de jardinagem. Além disso, em 1923 criou a Liga Artística de Paquetá, associação destinada a promover melhoramentos urbanos e paisagísticos na comunidade. Promoveu o plantio de várias espécies de árvores, como os famosos flamboyants eternizados na música de João de Barro (Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha) e Alberto Ribeiro, “Fim de Semana em Paquetá”, lançada em 1947.⁴

Além de pintor, Pedro Bruno também era escultor e com essa técnica fez bustos, placas e hermas (bustos colocados sobre coluna de pedra) em homenagem a personalidades como Carlos Gomes, Hermes Fontes, Beethoven, Castagneto, Joaquim Manuel de Macedo (autor de “A Moreninha”, romance ambientado em Paquetá), dentre outros. As placas continham mensagens sobre o meio ambiente, como “Plantar árvores e proteger os ninhos é um tributo à terra mater”. Também são de sua autoria o caramanchão em frente à Praça Bom Jesus, a praça da estação das barcas, o Parque Tamoio, bem como diversos outros elementos artísticos da paisagem urbana local. Bruno organizava todos os anos a chamada “festa dos pássaros”, onde os passarinhos eram libertos de suas gaiolas voluntariamente por seus donos, reunidos em praça pública.

Pedro Bruno morou em Paquetá até falecer em seu ateliê da Rua do Teatro, no Rio de Janeiro, em 2 de fevereiro de 1949, devido a uma embolia pulmonar. Seu corpo foi enviado de barca até a ilha, onde foi enterrado. No ano anterior, Bruno havia sido homenageado pela comunidade

4 “Em Paquetá se a lua cheia/Faz renda de luz por sobre o mar/A alma da gente se incendeia/E há ternuras sobre a areia/E romances ao luar/E quando rompe a madrugada/Da mais feitiçeira das manhãs/Agarradinhos, descuidados/Ainda dormem namorados/Sob um céu de flamboyants”.

local com uma herma, com busto feito por Mazuchelli, colocada na praça da estação das barcas. Em novembro de 1949 foi homenageado com uma exposição póstuma realizada no Salão Assírio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que reuniu 180 telas do artista. Em 1950 a prefeitura do Distrito Federal aprovou pelo projeto de lei nº 61 a criação do Museu Pedro Bruno na casa onde o artista morou em Paquetá, na rua Furquim Werneck; mas por falta de recursos a iniciativa não saiu do papel. Em 1966 a casa sediou uma exposição póstuma com cerca de 100 obras de Pedro Bruno, algumas inacabadas.



Detalhe da casa onde morava Pedro Bruno em Paquetá, na rua Furquim Werneck nº 198. Foto: Marcia Mattos

AS EXPOSIÇÕES GERAIS DE BELAS ARTES

Isabel Sanson Portella

O ensino oficial das *Belas Artes* no Brasil foi marcado desde o início pelos cânones austeros e acadêmicos que iriam caracterizar a pintura oitocentista. Muitas desavenças, divergências de opiniões, interesses contraditórios e burocracias dificultaram o ensino nesses primeiros anos de Reinado.

A história da arte brasileira, a partir de meados do século XIX até o seu final, é fortemente marcada pela atuação da Academia Imperial de Belas Artes, criada em 1816 e que determinou, não só a sistematização do ensino artístico, como também criou uma referência estética e cultural através deste modelo, estabelecendo um novo tipo de olhar. Desenvolveu-se sob a proteção do Imperador e pela convivência direta com o poder, impondo seu programa de forma autoritária. Os ensinamentos foram formulados e dirigidos visando manter os princípios neoclássicos que, por um longo período, ditaram as bases da arte brasileira.

Segundo Adolfo Morales de los Rios Filho, na história da Academia destacam-se quatro períodos. O primeiro, que se estende de 1816 a 1826, seria o período de “*preparação*”; o segundo, que vai de 1827 a 1840, seria o de “*encaminhamento*”, os vinte anos seguintes, até 1860, a Academia passa por um período que pode ser considerado de “*consolidação*”; por último, o que vai de 1861 a 1889, fim da monarquia, chamado por Morales de los Rios de período de “*caracterização*”.

Ao se iniciar o período de “*consolidação*” do ensino artístico, a Academia já mostrava sinais de progresso. Graças à direção eficaz de Félix-Émile Taunay, tinha-se tornado, efetivamente, um centro artístico. Em 1840,

ciente da importância cultural deste tipo de evento, Taunay propôs ao governo que as exposições da Academia, antes particulares, isto é, restritas aos mestres e alunos da instituição, fossem convertidas em gerais ou abertas a todos os artistas.

Assim foi que em dezembro daquele ano realizou-se a primeira das Exposições Gerais de Belas Artes, com grande concorrência de expositores. No período de 1840 a 1884 foram realizadas 26 Exposições Gerais. Inicialmente, sob a direção de Taunay, aconteciam todos os anos entre dezembro e janeiro, mas, com o passar do tempo, foram se tornando esporádicas. A última, em 1884, foi a mais importante do Segundo Reinado; cessaram, então, por falta de verbas.

As Exposições Gerais exerceram o mesmo papel dos Salons da Academia francesa, e somente eram expostas as obras de alunos e artistas convidados que estivessem em sintonia com a estética acadêmica.

Predominavam os retratos e as composições históricas inspiradas no repertório greco-romano e na religião, ou ainda em fatos históricos do Brasil. Os artistas estrangeiros expunham obras executadas na ocasião ou trazidas na bagagem.

Os catálogos nem sempre ajudavam. Apresentavam retratos sem a identificação do personagem e expunham paisagens sem a localização ou o nome.

No artigo de Donato Mello Júnior *As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado*, constata-se que em todas as vinte e seis exposições da Academia por ocasião do Segundo Reinado, a presença da pintura histórica prevalecia.

As Exposições Gerais conseguiram polarizar a vida artística da Corte e do País, difundindo o gosto, a cultura e as tendências da arte. Formam o universo mais representativo da produção artística brasileira do Segundo Reinado, tendo proporcionado ocasiões a críticas e polêmicas mais também a um crescimento expressivo. Serviram de estímulo e, através de condecorações e medalhas reconheceram o valor dos artistas.

Das premiações concedidas, a mais alta recompensa consistia no envio de um aluno brasileiro, que houvesse se destacado nos ramos de Pintura Histórica, Paisagem, Arquitetura, Escultura ou Gravura, para estudar na Europa. A premiação era feita através de concurso anual e, de três em três

anos, um aluno partia como pensionista. A permanência no estrangeiro era fixada em seis anos para o pintor histórico, escultor ou arquiteto, e em quatro anos para o gravador ou paisagista.

O aluno da Academia que desejasse tornar-se pensionista, devia inscrever-se no concurso para o Prêmio de Viagem, também chamado de Prêmio de Primeira Ordem. Classificado em primeiro lugar, o futuro pensionista era subvencionado pelo Estado e devia prestar contas de suas atividades aos professores brasileiros durante toda sua estadia na Europa.

As Exposições Gerais e os Prêmios de Viagem criados no século XIX continuaram existindo depois da proclamação da República e da transformação da Academia Imperial de Belas Artes em Escola Nacional de Belas Artes, em 1890. Em 1934 as exposições passaram a se chamar Salão Nacional de Belas Artes, até a realização da última edição do evento em 1990.

OS SIGNIFICADOS DA PÁTRIA

Paulo Celso Liberato Corrêa

No Salão Ministerial, na parede frontalmente oposta àquela onde está “Pátria”, se encontra o “Compromisso Constitucional”, pintura histórica de Aurélio de Figueiredo (1896) que retrata o momento em que o primeiro presidente da República, o Marechal Deodoro da Fonseca, presta juramento à primeira Constituição do novo regime no dia 26 de fevereiro de 1891. Frente a frente, as duas pinturas estabelecem entre si um diálogo que remete à idéia da gênese do regime republicano no Brasil, tanto no plano legal como no simbólico. Enquanto o “Compromisso Constitucional” reproduz a cena do estabelecimento da ordem jurídica e institucional por meio da constituição e da posse do primeiro chefe do executivo, em “Pátria” o pintor expressa sua versão sobre a criação da bandeira nacional, principal símbolo do Brasil República. Pedro Bruno o fez por meio de uma alegoria, isto é, uma imagem que expressa outros sentidos além daqueles que se percebem numa análise mais literal do seu conteúdo (as mulheres costurando a bandeira, as crianças, os velhos).

Costuma-se supor que “Pátria” seja, possivelmente, uma alegoria sobre a confecção da bandeira nacional republicana por parte da esposa e das filhas de Benjamin Constant (1836-1891), figura proeminente do movimento republicano e um dos personagens centrais na proclamação do regime em 15 de novembro de 1889. Sabe-se que em 1890 a esposa e as filhas de Benjamin Constant bordaram duas bandeiras nacionais que foram entregues como presente à Escola Superior de Guerra e à Escola Militar da Praia Vermelha, instituições de ensino superior do Exército. Aquela que foi dada à Escola Superior de Guerra ali permaneceu até 1927, quando foi transferida para o

acervo do Museu Histórico Nacional e depois para o Museu da República, criado como divisão daquele em 1960 ⁵. A bandeira de 1,30m de altura e 1,80 de comprimento foi bordada em seda, veludo e algodão, com 21 estrelas de paetês e fios metálicos. Ela foi oferecida ao comandante da Escola Superior de Guerra com a seguinte carta, de autoria de Maria Joaquina da Costa Botelho de Magalhães, esposa de Benjamin Constant⁶:

Cidadão tenente-general barão de Miranda Reis, M. D. comandante da Escola Superior de Guerra.

Desejando manifestar a nossa profunda gratidão à nobre e heróica mocidade da Escola Superior de Guerra, lembraram minhas filhas abaixo assinadas de bordar uma bandeira da República para oferecer a essa Escola, como sinal daquele nosso sentimento pelas numerosas e constantes provas de estima, confiança e dedicação prodigalizadas, a seu idolatrado pai, meu amado esposo, Dr. Benjamin Constant Botelho de Magalhães.

Realizada a idéia, peço-vos digneis transmitir a vossos comandados os nossos intuitos e aceitar para o patriótico corpo acadêmico que dirigis a oferta que lhe fazemos por vosso intermédio.

Saúde e fraternidade.

5 Essa associação entre quadro e bandeira já foi feita expograficamente pelo Museu da República no passado. Ao mesmo tempo que “Pátria” era restaurada em 1987, a bandeira nacional republicana bordada pelas filhas de Benjamin Constant também passava por reparos no Museu da República. Durante o desmonte do acervo para as obras do prédio em 1983, a bandeira foi encontrada dentro de uma vitrine, dobrada e em péssimo estado de conservação. Entre 1985 e 1988 o seu complexo processo de restauração coube às especialistas Lourdes Paraguassú e Cecy Kramer. Ela ficou pronta a tempo de ser exposta na reabertura do museu em 1989. Foi a primeira vez que Diva, Peri e Heloísa, netos de Benjamin Constant, puderam ver o pavilhão nacional feito por suas mães. (Jornal do Brasil 1987).

6 A carta foi reproduzida no livro “A Pátria Brasileira” (1922) do general Augustinho Raimundo Gomes de Castro, ex-aluno da Escola Superior de Guerra. Foi transcrita posteriormente por Gilda Marina de Almeida Lopes, professora de história da arte no curso de museologia do Museu Histórico Nacional e ex-chefe da seção técnica do Museu da República, em artigo para o Jornal do Commercio de 7 de janeiro de 1983. (LOPES 1983).

Capital Federal, em 5 de maio de 1890. Maria Joaquina da Costa Botelho de Magalhães. Aldina Magalhães Fraenkel. Adozinda Magalhães de Oliveira. Alcinda Botelho de Magalhães. Bernardina Botelho de Magalhães. Aracy Botelho de Magalhães.

“Pátria” apresenta, a princípio, cinco mulheres de idades variadas. Eis aí outro argumento usado para identificar a pintura com as mulheres da família Constant, que eram justamente cinco à época. Como se trata de uma alegoria, não haveria a necessidade de se representá-las com exatidão de fisionomias, o que permitiria algumas liberdades artísticas. Por essa leitura, pode-se fazer um esforço de associar a mulher de cabelos brancos à esposa de Benjamin Constant, Maria Joaquina, que em 1890 contava 42 anos, portanto bem mais jovem do que a idosa retratada no quadro; as três mulheres que estão sentadas costurando, além daquela que está em pé beijando a criança, fariam as vezes das quatro filhas mais velhas do casal: Aldina, Adozinda, Alcinda e Bernardina, que em 1890 tinham respectivamente 26, 24, 21 e 16 anos, algumas já com filhos. A quinta e mais jovem filha, Araci, tinha seus 8 anos de idade nessa época e poderia ser identificada com a criança que está abraçando a bandeira, embora esta pareça ser alguns anos mais jovem. O quadro na mesa ao lado do homem velho poderia ser um retrato de Benjamin Constant, com sua farda dos tempos da Guerra do Paraguai.

Porém, a análise do contexto de produção da obra revela que a inspiração de Pedro Bruno ao pintar “Pátria” veio de outras fontes. Segundo o comerciante italiano Ângelo Di Franco ⁷, amigo de Pedro Bruno e outra figura famosa da história de Paquetá, o pintor teria concebido e realizado “Pátria” ali mesmo na ilha, motivado pelo início da Primeira Guerra

7 (GUARNIERI 1949).



Mundial em 1914 ⁸. As notícias sobre a guerra na Europa e as perdas econômicas e humanas que atingiram o Brasil mexeram com as sensibilidades patrióticas de Pedro Bruno, que também tinha cidadania italiana. Assim, as suas costumeiras representações das praias e do mar deram lugar a uma alegoria cujo elemento central é um símbolo nacional brasileiro, a bandeira republicana, parte de uma cena mais ampla que, por sua vez, representa a “Pátria”. Pouco antes de ir para a Europa por conta do prêmio de viagem que ganhou graças a esse quadro, Bruno o explicou ao jornal carioca *Gazeta de Notícias* em 2 de dezembro de 1919 ⁹:

Uma das mulheres costura enquanto a outra amamenta a criança sobre o tecido da bandeira. Detalhe do quadro “Pátria”, de Pedro Bruno (1919).

“Este ano [1919] fui mais audacioso e tomei como tema o seguinte: como são as mães que dão seus filhos para baterem-se pela pátria e por serem elas as mais sacrificadas na guerra, são [as mães] que, verdadeiramente, fazem a pátria. No meu quadro “Pátria” são elas que tecem o nosso querido pavilhão. Resumi o tema e transportei-o para a tela, colocando as mães cozendo a bandeira de minha pátria. No centro do quadro, coloquei um menino sobraçando o nosso pavilhão e o qual representa o futuro ou o predestinado.

⁸ Nos primeiros anos do conflito o Brasil manteve posição neutra em relação aos blocos beligerantes da Tríplice Entente (Grã-Bretanha, França, Rússia, Japão, com posterior adesão da Itália) e da Tríplice Aliança (Itália, Alemanha, Império Austro-Húngaro e Império Turco-Otomano). O período foi de dificuldades econômicas para o Brasil, pois com a guerra a importação de café por parte da Europa diminuiu drasticamente. As concessões de crédito internacional foram congeladas, impossibilitando novos empréstimos. Além disso, os países da Tríplice Entente impuseram várias restrições comerciais aos países neutros. O poder de compra foi reduzido e a inflação superou os 100% entre 1913 e 1918, gerando grande insatisfação popular. Em 1917 navios comerciais brasileiros foram afundados por submarinos alemães, levando ao abandono da neutralidade em favor dos aliados (Tríplice Entente), a exemplo do que fizeram os Estados Unidos. Em novembro o presidente Wenceslau Brás decretou guerra à Alemanha. O Brasil foi o único país sul-americano a participar militarmente do conflito, por meio do envio de navios patrulha e de uma missão médica à Europa.

⁹ (*Gazeta de Notícias* 1919).

A criança que abraça a bandeira reforça a visão do artista da Pátria como fonte de conforto e aconchego. Detalhe do quadro “Pátria”, de Pedro Bruno (1919).





Outro elemento da pintura que associa a Pátria com a mulher-mãe é o bebê, coberto e acalentado pelo pano da bandeira nacional, que brinca com a estrela deitado numa esteira de palha. Detalhe do quadro “Pátria”, de Pedro Bruno (1919).

*Pedro Bruno
retrata as
mulheres
em papéis
tradicionalmente
atribuídos
ao gênero
feminino: mães,
trabalhadoras
domésticas,
esposas, fontes de
afeto, alimento
e proteção dos
homens. Detalhe
do quadro
“Pátria”, de Pedro
Bruno (1919).*





Mães e crianças eram temas corriqueiros nos quadros de Pedro Bruno. Detalhe do quadro “Pátria”, de Pedro Bruno (1919).

No fundo, a figura de um velho veterano do Paraguai, simbolizando o nosso maior feito guerreiro. Na parede ao fundo há um quadro de Tiradentes, como precursor de nossa pátria e, ao lado, o retrato de Deodoro como fundador da nossa República.

Eis o meu quadro.

Muitas dificuldades tive para obter modelos e só a custa de sacrifícios pude levar avante a composição deste quadro, para cuja confecção perdi muito tempo a procura de modelos. Há uma grande dificuldade em nosso país para se compor quadros onde sejam imprescindíveis os modelos, dado o escrúpulo descabido que existe em nosso meio.”

Mães, mulheres e crianças apareciam constantemente nos quadros de Pedro Bruno. No ano anterior o tema da guerra já havia aparecido na sua “A Conquista dos Mártires”, onde retratou o “*grande sofrimento dos corações maternos, sacrificados ao delírio da Alemanha vandálica*”¹⁰.

Há nesse quadro alguns elementos que se repetiriam em “Pátria”, segundo a descrição feita pelo artista:

“Num pequeno casebre há uma esteira sobre o assoalho, onde repousa um velho crucifixo, simbolizando a fé e o martírio. Em frente, o soldado mártir e cego, apoia-se sobre um velho cajado, enquanto a sua irmã beija o crucifixo. E, ao fundo, a velha mãe, coberta de luto e de mãos cruzadas, olha o mártir da guerra, seu filho, com uma expressão de dor. Então, um raio de sol, claro e lindo, atravessa pela fresta da janela, como que querendo coroar aquele quadro de dor e vai iluminar a cabeleira de prata da infeliz mãe. Ao fundo, finalmente, vê-se a esposa do soldado, amamentando o filhinho que é o herdeiro de outros sofrimentos humanos.”¹¹

“Pátria” retrata um ambiente familiar mais feliz e esperançoso do que esse, provavelmente em sintonia com o término da guerra mundial em

10 (Gazeta de Notícias 1919).

11 (Gazeta de Notícias 1919).

1918. Porém compartilha com “A Conquista dos Mártires” elementos como a cena de interior, com uma esteira no chão, a presença de símbolos religiosos (o crucifixo e a Virgem Maria) e um raio de luz a entrar no recinto. Existem mães que amamentam seus bebês e mulheres de cabelos brancos, uma delas a mãe do soldado que por sua vez é um homem sofrido a apoiar sua miséria num cajado, antítese do menino que abraça a bandeira e é a esperança de um futuro sem martírios.

A técnica do Museu da República Gilda Marina Lopes transmitiu um outro aspecto interessante da pintura, levantado por um visitante do museu ¹²: a de que, antes de ser uma alegoria patriótica, “Pátria” teria sido concebida como uma cena de interior de casa de pescadores na praia da Moreninha, em Paquetá, onde as mulheres estariam a consertar ou a fazer uma rede de pesca. Correta ou não a hipótese do visitante, ela é coerente com o estilo de Pedro Bruno, seu gosto pelas marinhas, cenas de pesca, mães e crianças e sua vida na ilha, onde muitas pessoas tiravam seu sustento da pesca. A casa simples dos trabalhadores do mar deu lugar a uma sala de decoração burguesa, a rede foi substituída pela bandeira nacional e a praia da Moreninha foi trocada por uma paisagem montanhosa e nevada. O patriotismo de Pedro Bruno, inflado pelo contexto da guerra ou pelo senso de oportunidade em relação ao possível impacto da obra num Salão de Belas Artes, pode ter levado o artista a mudar de idéia no meio do processo de criação.

Não queremos afirmar que a leitura de “Pátria” como alegoria da criação da bandeira nacional republicana pelas filhas de Benjamin Constant esteja errada; muito pelo contrário, essa visão é apenas uma das várias possíveis, pois, como obra de arte e objeto museológico, o quadro é aberto à ressignificações. Sua característica essencial é que a alegoria criada por Pedro Bruno assume a associação simbólica entre a pátria e a República. Pela etimologia, a palavra “pátria” vem do radical latino patr- ou pater-, que

12 “Por casualidade, através da visita do coronel Polmar, do DARJ, ao Museu, recebemos novas e imprevistas informações acerca da pintura de Pedro Bruno. Disse o coronel que sua tia Helena, filha de Pedro Bruno, é uma das personagens da tela”. No entanto, até onde se sabe, Pedro Bruno não teve nenhuma filha com esse nome. Bruno foi pai de Magda, Hélio, Lia e Fábio. (LOPES 1983).

remete à noção de linhagem, raça, descendência, família, tribo, ou seja, uma origem; daí vem as palavras pátria, pátrio, país, pais. Pátria, nesse caso, é o lugar onde se nasce e pelo qual se desenvolve um sentimento de pertencimento. A condição básica para que esse sentimento se estabeleça é, do ponto de vista biológico, o nascimento do indivíduo, parido por uma mulher. A mãe, nesse caso, também é um “lugar de origem” e o vínculo entre ela e seu filho é da mesma natureza que este deve ter com a pátria, segundo Pedro Bruno.

O elemento central da cena e da alegoria é a bandeira nacional republicana, representada por Pedro Bruno como símbolo da pátria que engloba as mulheres que a constroem, as crianças do futuro que ela acalenta e os anciãos cujo trabalho no passado a fizeram existir hoje. O símbolo é um elemento que cria uma relação de significados entre dois ou mais aspectos da realidade; as cores e o desenho que distinguem uma bandeira das de outros países estabelecem uma relação entre o objeto concreto (feito de algodão, seda, etc.) e certas idéias (nação, república, povo, tradição).

Pelo apelo à emoção e ao afeto, os símbolos nacionais são capazes de exercer um apelo popular mais amplo do que a autoridade e as leis, que se baseiam na força e na racionalidade¹³. Eles expressam a unidade do Estado e da nação e são colocados acima dos símbolos de partidos, movimentos sociais, equipes esportivas e outras agremiações que também são baseadas na comunhão de objetivos e princípios entre seus membros. Por eles se transmite a idéia de que o consenso sobre a nação deve unir a todos e superar todos os conflitos que possam surgir entre os diversos interesses e visões de mundo na sociedade. Quando exitosos, transcendem o grupo ou classe social que os criou e são assimilados pela população em geral. Assim, a criação e difusão dos símbolos tem sido um momento fundamental dos episódios de transformação social e política ao longo da história moderna.

Em “A formação das almas”, José Murilo de Carvalho interpreta “Pátria” como uma tentativa de conciliar as posições de correntes políticas que

13 (GUIMARÃES e KNAUSS 2011).

disputavam entre si a primazia em definir a simbologia do regime republicano, logo após sua proclamação em 1889. Positivistas, militaristas, liberais e jacobinos se esmeravam em criar heróis, hinos, bandeiras e rituais que buscavam conquistar o sentimento popular a favor das idéias dessas correntes, ampliando assim as bases de sustentação do novo sistema político. Ao fim, o autor conclui que os fundadores da República não conseguiram criar um imaginário capaz de transcender as elites que implantaram o regime ou de desfazer a apatia popular em relação a ele ¹⁴. Os símbolos que chegaram até os dias de hoje não representam a vitória de nenhuma daquelas correntes em especial, mas uma combinação de vários de seus elementos.

Assim, o quadro de Pedro Bruno é uma espécie de “estado da arte” da simbologia republicana na segunda década do século XX. O quadro foi conhecido pelo público em 1919, 30 anos depois de 1889, ano da proclamação da República. Nesse sentido, “Pátria” atesta como os símbolos de origem positivista conseguiram sobreviver ao próprio positivismo enquanto corrente política influente. Durante o governo do presidente Campos Sales (1898-1902) o sistema político da Primeira República (1889-1930) foi definido nos termos do liberalismo e do federalismo ao gosto das oligarquias cafeicultoras, por meio da chamada “política dos governadores”. Os positivistas não conseguiram emplacar sua “ditadura republicana”, mas sem dúvida seu maior êxito na disputa simbólica continuaria a ser a bandeira nacional. Além disso, o ideário positivista continuaria a influenciar a educação, as comemorações cívicas e as representações sociais transmitidas de geração a geração de brasileiros ao longo do século XX.

A bandeira adotada em definitivo pelo governo provisório foi uma vitória simbólica da corrente positivista, doutrina filosófica da qual eram adeptos muitos militares, incluindo o professor Benjamin Constant, então Ministro da Guerra. Constant apresentou aos seus pares no governo o modelo proposto por Teixeira Mendes e Miguel Lemos, líderes da Igreja Positivista Brasileira. Finalmente, o decreto nº 4 do Governo Provisório do

14 (CARVALHO 1990).

*A mulher idosa
ao fundo da cena
representa o
passado do Império,
envolto nas sombras
da memória.
Provavelmente a
bandeira que ela
costura não é a da
República, mas a
do Império, que
também era verde e
amarela. Detalhe do
quadro “Pátria”, de
Pedro Bruno (1919).*



dia 19 de novembro de 1889 oficializou esse modelo como novo pavilhão nacional, além das armas nacionais, dos selos e dos sinetes da República. O decreto foi assinado pelo Marechal Manoel Deodoro da Fonseca, chefe do governo provisório, pelos republicanos civis Quintino Bocaiúva, Aristides Lobo, Rui Barbosa e Campos Salles e pelos militares Benjamim Constant (Exército) e Eduardo Wandenkolk (Marinha). Seu texto demonstra muito da influência positivista na concepção do símbolo.

Quando diz que a bandeira da república “mantém a tradição das antigas cores nacionais - verde e amarela”, o decreto expressa a idéia positivista de uma “transformação na continuidade”, na qual a lembrança do passado era indispensável para garantir o vínculo entre as gerações. O processo histórico, portanto, se faria sem rupturas radicais com o passado. Ao manter as cores da bandeira do Império, o pavilhão republicano reconhecia que havia uma continuidade histórica entre aquele e a República. Foram mantidos então o verde da Casa de Bragança, dinastia de D. Pedro I, o losango amarelo da Casa dos Habsburgos, da imperatriz Leopoldina, além do azul e estrelas brancas que remetiam à esfera armilar portuguesa dos tempos coloniais. A mulher de cabelo branco no fundo da sala, sob as sombras, lida com um tecido verde e amarelo que não necessariamente faz parte daquele que está sendo costurado pelas mulheres à frente. É como se Pedro Bruno representasse nela as mulheres que ajudaram a criar a bandeira verde e amarela do Império, mães de uma pátria de outros tempos.

Está de acordo com o positivismo, aliás, a visão das mulheres defendida por Pedro Bruno em “Pátria”. Segundo a doutrina, o papel mais sublime a ser desempenhado pela mulher era o de ser mãe, para o qual ser filha, irmã e esposa eram apenas preparações. E como mães, eram responsáveis pela construção dos homens do amanhã, por formar “os chefes de Estado e os sumo-pontífices”. Embora considerassem que a mulher fosse intelectualmente complementar ao homem e não inferior a ele, os positivistas ressaltavam que essa associação se fazia dentro do binômio autoridade masculina-submissão feminina. O lugar sagrado onde as mulheres deveriam cumprir sua função de aperfeiçoar a natureza humana era o ambiente

O homem idoso,
também encoberto
pelas sombras,
é referência ao
passado do Império e
ao papel atribuído à
Guerra do Paraguai
na formação da
nacionalidade
brasileira. Ele usa
um velho uniforme
militar e contempla
a espada com ar
saudoso. Detalhe do
quadro “Pátria”, de
Pedro Bruno (1919).





Em segundo plano, o retrato de um homem em trajes militares. Será o pai da família, que não se encontra em casa porque está na guerra? Afinal, a inspiração de Pedro Bruno para o quadro foi a Primeira Guerra Mundial. Será um retrato de juventude do idoso que aparece no outro canto da cena, dos tempos de sua participação na Guerra do Paraguai? Detalhe do quadro “Pátria”, de Pedro Bruno (1919).

Pedro Bruno afirmava que o marechal Deodoro da Fonseca era o “fundador da República” e, por isso, digno de ter seu retrato pendurado na parede da casa de “Pátria”. Para os positivistas, no entanto, o título de “Fundador da República” cabia ao professor Benjamin Constant que, embora também fosse oficial do Exército, era reconhecido mais pela sua ação intelectual do que militar. Detalhe do quadro “Pátria”, de Pedro Bruno (1919).



doméstico, para cujos trabalhos elas deveriam ser instruídas ¹⁵.

As mulheres pintadas por Pedro Bruno estão em pleno exercício das suas funções “sagradas”, construindo a pátria com agulha e linha enquanto os homens em idade ativa estavam fora, fazendo a pátria por outros meios. Elas alimentam os homens do futuro e lhes dão carinho, da mesma forma que a pátria simbolizada pela bandeira cobre e aconchega as crianças. Há aí um contraste radical entre essas mulheres e a figura da Marianne, simbólica mulher do povo que participou da Revolução Francesa como combatente e que é a personificação da República. Mesmo que Bruno não fosse adepto declarado da doutrina, sua visão sobre as funções da mulher atesta a sobrevivência do ideário positivista na legitimação de certos papéis sociais.

Para justificar a manutenção das cores da bandeira imperial, diz o decreto nº 4 que “as cores da nossa antiga bandeira recordam as lutas e as vitórias gloriosas do exército e da armada na defesa da pátria”, uma reverência aos militares que participaram do movimento republicano, conduziram o golpe do dia 15 de novembro e, segundo tal visão, ajudaram a construir a nação defendendo-a de seus inimigos no passado. A alusão ao papel formador dos militares e especialmente do Exército em “Pátria” é o homem idoso no canto direito, vestindo uniforme de soldado, contemplando a espada usada por ele na Guerra do Paraguai, “nosso maior feito guerreiro” segundo Pedro Bruno. Outra espada está pendurada na parede. Na mesa ao lado do velho, há um retrato de outro militar do Exército; talvez seja ele mesmo, na juventude; talvez seja o atual chefe da família ou, ainda, um filho que esteja lutando na guerra. Há quem identifique no retrato a imagem de Benjamin Constant, que chegou a combater na Guerra do Paraguai. Porém, Constant é lembrado mais como professor, positivista

15 (DEL PRIORE 2007).

e republicano do que como soldado ¹⁶. Além disso, como se vê na entrevista da Gazeta de Notícias, Pedro Bruno considerava o Marechal Deodoro e não Benjamin Constant como o “Fundador da República”.

Por essa razão é que se vê logo acima um retrato do marechal Deodoro da Fonseca. Eis aí um ponto com o qual os positivistas não concordavam, pois para eles o “Fundador da República” era Benjamin Constant, título consagrado no artigo 8º das disposições transitórias da Constituição Federal de 1891. A imagem de Deodoro como fundador do regime era cultuada sobretudo pelos militares que não faziam parte dos círculos republicanos e positivistas e que consideravam a proclamação uma vitória das forças armadas. Para esse grupo a lembrança da Guerra do Paraguai era muito importante pois foi nesse conflito que se fortaleceu o espírito de corpo da instituição, que se via desonrada pelas atitudes do Império contra os militares. Deodoro havia combatido no Paraguai e por isso era uma referência exemplar para a tropa. Essa imagem do marechal como fundador da República sobreviveu à morte dele em 1892 e se popularizou fora dos meios militares, como demonstra o argumento de Pedro Bruno.

Ao lado do retrato de Deodoro há outro quadro, representando Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, prestes a ser enforcado sob um bonito céu de final de tarde. Pelo ângulo de onde o observador se encontra em relação ao cadafalso, essa cena lembra aquela retratada em “Martírio de Tiradentes” de Aurélio de Figueiredo (1893). Na entrevista Bruno se refere ao inconfidente de Minas como “precursor”, que curiosamente seria o título do quadro que ele pintaria em 1921 na Itália e que representa Tiradentes na cela, sendo vestido com a roupa branca que

16 Entre setembro de 1866 e setembro de 1867 Constant participou de missões de engenharia em território argentino e paraguaio, porém o agravamento de sua condição de saúde em decorrência da malária determinou seu retorno ao Brasil. Em correspondências do período, Constant revelava seu profundo horror à guerra e fazia críticas contra os comandantes das tropas brasileiras, como Luís Alves de Lima e Silva, futuro Duque de Caxias, a quem responsabilizava pelo grande número de perdas humanas sofridas pelo Exército. (LEMOS 1999).



Na parede, um dos quadros representa Tiradentes no cadafalso. A figura do líder da Inconfidência Mineira era prezada pelos republicanos e pelos positivistas como precursor da causa republicana no Brasil. Detalhe do quadro “Pátria”, de Pedro Bruno (1919).

teria usado na execução ¹⁷.

Por conta do caráter antimonárquico e republicano da Inconfidência Mineira, Tiradentes já era cultuado pelos clubes republicanos desde os tempos do Império. Por isso, depois da proclamação da República ele foi reconhecido como precursor do novo regime e agraciado com um feriado em sua homenagem no dia de sua execução, 21 de abril, a partir de 1890. O fato de ter sido o único inconfidente a ser executado fez dele um mártir, cujos sofrimentos e aparência eram comparados com os de Jesus Cristo. Essa associação entre o simbolismo religioso e o cívico é vista como um dos segredos do sucesso de Tiradentes como herói republicano e nacional, em meio a uma população historicamente influenciada pelo cristianismo. A referência a Tiradentes também era apreciada pelos positivistas, que pregavam a importância do culto cívico aos grandes homens do passado.

Outro elemento da cena relacionado ao sentimento religioso brasileiro e à noção de maternidade destacada por Pedro Bruno é a imagem de santa vestida em azul e branco, sobre a mesa. Aos pés da imagem há um livro, que pode ser a Bíblia. Trata-se de uma Virgem Maria católica, cujo papel de destaque no imaginário popular não foi ameaçado pela Humanidade, deusa não transcendental criada pelos positivistas ¹⁸. Em geral, a Deusa Humanidade era representada por uma mulher jovem (inspirada em Clotilde de Vaux, paixão platônica de Augusto Comte), uma virgem-mãe carregando uma criança nos braços, sem qualquer indício de sacralidade. Se o positivismo trouxe a religião para a terra, a personificação da Humanidade haveria de ser uma mulher terrena. O aspecto de "Pátria" que mais lembra a Humanidade positivista seria a mãe que abraça o filho, ao lado da mesa onde está a imagem católica. Esta, por sua vez, corresponde a uma representação típica da mãe de Jesus Cristo (a quem a figura

17 Em "O Precursor", um homem sem camisa auxilia Tiradentes a se vestir, enquanto um monge encapuzado parece abençoar o condenado. Tiradentes olha pra cima com os braços estendidos para baixo, palmas das mãos para o alto, como quem faz um apelo aos céus. Atualmente, essa pintura faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional.

18 (CARVALHO 1990).



A estatueta é uma imagem de Nossa Senhora, mãe de Jesus, ou da Deusa Humanidade dos positivistas? A presença do halo (raio de luz que na iconografia religiosa significa o sagrado) e do manto azul parece indicar que, em termos de crença, Pedro Bruno preferia o catolicismo ao positivismo. Detalhe do quadro “Pátria”, de Pedro Bruno (1919).

*“A Humanidade
carrega o futuro em
seus braços”, pintura
de Décio Villares que
decora o altar da
Capela da Humanidade
em Paris. Há uma
reprodução dela,
também de autoria
de Villares, no altar
da Igreja Positivista
Brasileira no Rio de
Janeiro. Foto de Jean
Pierre Dalbéra, 2009.*



de Tiradentes acima remete), com seu manto azul e um halo dourado na cabeça, representação de raio de luz que na iconografia religiosa costuma envolver as pessoas santas ou sagradas.

Embora a “Pátria” de Pedro Bruno fosse brasileira, tinha ares de Europa, conforme se pode ver pela montanha nevada do lado de fora da casa, o mobiliário em estilo francês e as mulheres, crianças e velhos brancos e de cabelos claros. Dessa representação da nacionalidade brasileira estão de fora índios e afro-descendentes. O escritor Lima Barreto não se identificaria com ela. Tampouco poderiam abraçar aquela bandeira as crianças e as mulheres pintadas por Cândido Portinari, que em 1918 ainda estava iniciando seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes. Às vésperas do centenário da independência, as artes buscavam novos pontos de vista estéticos e o rompimento com o tradicionalismo artístico corrente (academicismo, simbolismo, parnasianismo), num prenúncio do modernismo cujo marco seria a Semana Nacional de Arte Moderna de 1922. Nesse contexto, Pedro Bruno e sua “Pátria” parecem algo desviantes, tão antiquados aos olhos pré-modernistas como o estilo literário de um Coelho Neto que, coincidentemente, dedicou ao quadro rebuscados elogios ¹⁹.

19 “O juri naturalmente votou o prêmio ao pintor pela execução da obra, eu votaria pelo poeta que soube vestir uma idéia augusta com o pano sagrado em que se envolve a Pátria”. (NETO 1919)

QUEM BORDOU A BANDEIRA, AFINAL?

Paulo Celso Liberato Corrêa

Considerando-se que as bandeiras bordadas pelas filhas de Benjamin Constant foram entregues às escolas militares em maio de 1890, pode-se afirmar que aquelas não foram os primeiros exemplares conhecidos do pavilhão nacional republicano, conforme se costuma dizer. Há relatos de que o pioneirismo dessa costura coube à pernambucana Flora Simas de Carvalho, que na época tinha 18 anos de idade e certa notoriedade como bordadeira na capital federal, onde trabalhava como florista na Rua do Ouvidor. Em novembro de 1963, em meio à várias notícias sobre as comemorações do Dia da República (15) e do Dia da Bandeira (19) os jornais cariocas *Correio da Manhã* e *Última Hora* anunciavam os últimos momentos de vida de Flora, que morreria naquele mesmo mês aos 92 anos de idade²⁰. As notícias dizem, de acordo com as filhas que se encontravam no leito de morte da mãe, que o pedido para bordar a bandeira teria vindo da parte do marechal Deodoro da Fonseca no dia 14 de novembro de 1889. O pai de Flora, adepto da causa republicana, recebeu o modelo do pavilhão e o entregou para a filha, que passou a madrugada bordando a bandeira de algodão que teria sido hasteada no próprio dia 15, no quartel general do Ministério da Guerra. Depois Flora faria outra, de seda, hasteada em 19 de novembro, dia em que o novo pavilhão republicano foi oficializado. Pela primeira bandeira Flora ganhou oito mil réis e pela segunda, 17 mil réis.

20 *Correio da Manhã* 1963; *Última Hora* 1963.



Exemplar da bandeira nacional republicana confeccionada pelas filhas de Benjamin Constant e oferecida como presente à Escola Superior de Guerra, em maio de 1890. Acervo do Museu da República.

No entanto, não existem evidências de que a bandeira republicana atual tivesse aparecido publicamente já no dia 15 de novembro. A primeira flâmula republicana da qual se tem notícia nesse dia é do clube republicano Lopes Trovão, uma versão “abrasileirada” do pavilhão dos Estados Unidos com listras verde e amarelas e estrelas sobre fundo negro ou azul (os testemunhos divergem). Ela foi hasteada improvisadamente na Câmara Municipal, após sessão em que os vereadores, José do Patrocínio à frente, declararam a República proclamada. O fato teria levado os positivistas a se apressarem a apresentar o novo modelo ao governo provisório. No dia 17 de novembro, uma cópia da versão “estrelas e listras” figurava no mastro do vapor “Alagoas” que partiu do Rio em direção à Europa levando D. Pedro II e a família imperial para o exílio. Essa bandeira faz parte do acervo do Museu da República. No mesmo dia a introdução do lema positivista “Ordem e Progresso” foi anunciada por Benjamin Constant numa reunião com os positivistas.

O historiador José Murilo de Carvalho, por sua vez, lançou uma dúvida interessante²¹: como, então, o semanário Revista Ilustrada de 16 de novembro de 1889 poderia ter publicado uma caricatura homenageando a proclamação da República onde aparece uma mulher como alegoria do novo regime e, ao seu lado, o pavilhão nacional que só seria conhecido dia 19, embora sem o dístico “ordem e progresso” na faixa branca? Nessa época, a revista era publicada aos sábados e é provável que os acontecimentos do dia 15 de novembro, uma sexta-feira, tivessem atrasado por alguns dias seu fechamento, publicação e circulação.

O tema da mulher que borda a bandeira nacional também faz parte dos mitos de criação da nacionalidade dos Estados Unidos, onde se considera que o pavilhão nacional das listras e estrelas foi obra de Elizabeth “Betsy” Ross (1752-1836), nascida na Pensilvânia. No ano de 1776, em meio à guerra de independência norte-americana contra a Inglaterra (1775-1783), essa mulher de origens simples teria sido designada para produzir a flâmula pelo general George Washington, comandante em chefe das treze colônias

21 CARVALHO 1990.

revoltosas e conhecido de sua família. Washington teria sido o autor do design da bandeira, porém foi de Ross a idéia de substituir as estrelas de seis pontas por estrelas de cinco pontas, mais fáceis de serem recortadas. O resultado final é similar ao modelo que conhecemos atualmente, porém as treze estrelas formavam um círculo no quadrado azul. Não há qualquer evidência que confirme a veracidade da história, a não ser o relato de seu neto publicado em 1870. No entanto, Betsy Ross foi tornada heroína republicana, modelo de virtude patriótica feminina, versão doméstica e domesticada da Marianne guerreira que personifica a República.

Seja como for, o caixão de Dona Flora não foi coberto pela bandeira cujo primeiro exemplar teria sido bordado por ela. Sabe-se que Flora, conhecida como Dona Iaiá, era natural de Recife (PE) e que pouco depois de 1889 foi morar com os irmãos na Aldeia do Imbuhy, uma vila de pescadores do bairro de Jurujuba, em Niterói, onde casou e constituiu família. Seus descendentes formariam boa parte dos habitantes da aldeia ao longo das décadas. A aldeia teve um histórico de relações conflituosas com o Exército, que administra um complexo de fortes na região. Os militares alegavam que a aldeia se encontrava em área de segurança nacional e por isso entraram com ação de despejo contra os moradores. Estes, por sua vez, argumentavam que o Exército explorava turisticamente as praias do complexo e que pretendia construir no Imbuhy um resort para oficiais de alta patente. A ação de despejo foi executada em 2015 e várias casas foram demolidas. Nos protestos contra a ação, os moradores lembravam com cartazes que ali morou a mulher que costurou a bandeira brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se fez aqui foi uma tentativa de compreender “Pátria” a partir de sua história como objeto e do contexto e idéias que fundamentaram sua criação. Como obra de arte e objeto museológico, “Pátria” pode e deve ter seus significados desnaturalizados, servindo como alegoria da criação da República, das diferentes maneiras de interpretar essa República, do patriotismo, das relações de gênero, das visões de sociedade manifestadas por integrantes de certas categorias sociais, dos costumes domésticos, das tradições religiosas, dos símbolos e heróis nacionais, dentre outros aspectos passíveis de observação conjunta ou individualizada por parte daquele que analisa a pintura.

Em 1919, o próprio Pedro Bruno não devia ter noção de que sua obra mais importante superaria os limites do tema que a inspirou, o patriotismo diante da guerra e terminaria como símbolo mais amplo das origens, esperanças e problemas do regime republicano. Tal como os quadros na parede da casa das bordadeiras, “Pátria” se tornou um objeto que lembrava o passado do regime republicano no Palácio do Catete. Hoje em dia, no Museu da República, a costura retratada na pintura permanece como uma ação perene, como a lembrar que a tarefa de “fazer a república” ainda não terminou e cabe a muitas mãos, para que as mulheres, homens, crianças, jovens e velhos brasileiros não representados pelo quadro também possam se sentir amparados por aquela bandeira.



ANEXO 1

A PÁTRIA: UM TRABALHO DE RESTAURO (1987)

Roberto Bastos

A PÁTRIA - UM TRABALHO DE RESTAURO

Os trabalhos de restauração do acervo móvel do Museu da República iniciaram-se efetivamente em agosto de 1984, quando da desvinculação deste Museu do Museu Histórico Nacional.

Para a concretização de uma política de restauração e para a implantação do Laboratório de Conservação e Restauração aceitei de Lilian Barretto, Diretora do Museu da República, esta incumbência pela qual até a presente data sinto-me responsável.

Evidentemente, que, face à tamanha responsabilidade e ao grande número de peças do acervo museológico que se encontrava em precário estado de conservação, foi necessário, antes de mais nada, estabelecer normas de atuação, critérios e, acima de tudo, uma linha filosófica que pudesse nortear os trabalhos.

Superada a fase mais difícil, a da implantação, ficou registrada pelos restauradores que por aqui passaram, a marca da nossa maneira de atuar e pensar. Para os restauradores que aqui atuam — Cláudio Fontes Aranha, Roberto Bastos, André Luiz Damasceno e Ricardo Correa de Carvalho o trabalho continua árduo, quase um desafio, mas gratificante na medida em que o Laboratório de Conservação e Restauração do Museu da República cria uma escola.

Estamos ampliando o nosso espaço. Abrimos fronteiras, atendendo ao Museu Nacional de Belas Artes na orientação da restauração de mobiliário do século XVIII e ao Museu da Academia de Polícia Militar de Minas Gerais na restauração da Bandeira dos Voluntários da Pátria, usada na Guerra do Paraguai, no século XIX. Paralelamente prosseguimos com o tratamento do acervo do Museu da República na sua diversidade. Leques, louças, porcelanas, cristais, pinturas, têxteis, esculturas, etc. são exemplos das técnicas já trabalhadas.

Nenhum acervo se manterá em boas condições somente porque pertence a um Museu, onde se pressupõe que existam técnicos que detêm o conhecimento científico sobre restauração. O essencial para a sobrevivência do acervo é o espírito, o método e, as condições de tratamento a ele dispensadas. Um marco desse trabalho, é a devolução à comunidade, nesta exposição do quadro A PÁTRIA de autoria de Pedro Bruno, datado de 1919, devidamente restaurado e consagrado pela emissão do Bloco da Brasileira-89 — em homenagem ao dia do selo.

Coube ao Técnico Roberto Bastos, da equipe deste Museu a restauração do quadro, que apresenta uma projeção do trabalho realizado nesta casa.

FAUSTO HENRIQUE DOS SANTOS
Chefe Divisão Técnica do
Museu da República



A PÁTRIA

um trabalho de restauro

LANÇAMENTO DO BLOCO COMEMORATIVO
AO DIA DO SELO - BRASILIANA 89

1º de agosto de 1988 às 18 hs.

Museu da República, 153 (Palácio do Catete)- Rio de Janeiro - RJ

Fac-símile do folder que contém a descrição da composição do quadro e detalhes da restauração pela qual ele passou entre 1987 e 1988, realizada pelo técnico Roberto Bastos, do Museu da República.

DESCRIÇÃO DA COMPOSIÇÃO

— Do Significado — Estrutura

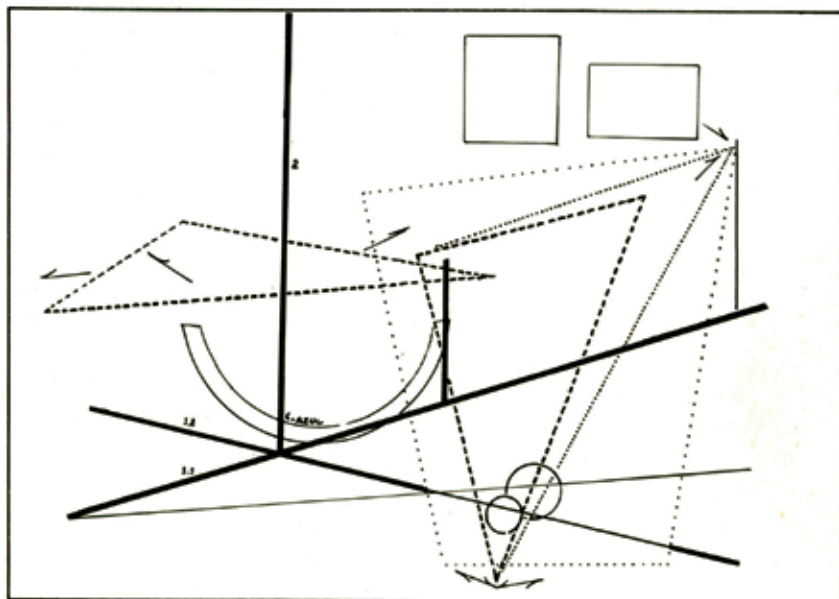
Rica e forte é a estrutura desta obra. Duas diagonais opostas cruzam-se no quadrante inferior esquerdo⁽¹⁾, região áurea de grande interesse que é aumentado pela forte vertical que cai sobre ela⁽²⁾. Esta vertical tem sua força atenuada por uma calma curva azul que nos leva da massa de luz às sombras do interior. Neste toque de mestre o pintor nos conduz pelo caminho natural da leitura de um quadro, que normalmente tem este sentido. Esta zona iluminada sangra o canto superior direito. Excelente entrada, esta área é bruscamente interrompida por uma vertical em sombras de violeta e garance, bases que encontramos em pequenos retângulos no fundo da obra. Tudo isto criou grande atenção para esta zona.

Desta tensão somos logo liberados, pelo direcionamento dos personagens mais próximos que nos transportam a três direções distintas. No início da curva azul, uma figura feminina nos conduz para fora da composição. A figura da criança de pé, deixa-nos ao centro. Fechando um triângulo, vemos a mãe amamentando. Ganha-se enorme profundidade com a figura da anciã que faz tênue passagem entre a divisão de luz e a proeminente figura do jovem ereto. Esta figura encontra-se corajosamente centrada, segurando a outra extremidade da curva azul. Ela compõe uma vertical cortada por diagonal.

Já estamos em área de sombras, mas, esta figura é iluminada por uma luz cênica ao mesmo tempo que fita o expectador. Sua importância aumenta num dos vértices de outro especial triângulo. À direita uma figura feminina tem seu peso assegurado pela luz do rosto e pela emanção do vermelho de um chale, junto ao complementar verde da bandeira em seu colo. Esta é uma situação de grande estímulo visual (repete-se com a primeira figura da esquerda).

Para harmonizar esta forte construção o pintor brinda-nos com um luminoso presente, no vértice inferior do triângulo. Entre terras e sombras, está a meiga figura de uma criança sobre uma almofada branca. Seus braços descrevem um círculo que é completado por uma estrela também branca, que, assim, brilha duplamente. Este último conjunto atenua-se com mais luz, situada à direita, agora mais rosada, emoldurada por tons verdes e baixos, neutros terras e cinzas. No quadrante superior direito observa-se um outro grupo — mais uma figura feminina e uma infantil, de luz mais moderada desenvolvida por uma vertical. Este grupo estende o último triângulo como seu segundo vértice superior. Também podemos construir um grande trapézio formado pelas figuras da anciã, o último conjunto, e as bases luminosas da parte inferior. Este trapézio é cortado por imensa diagonal que representa o mastro. O trapézio é o centro de

um quadro que ocupa 2/3 da composição. Ele ganha profundidade à medida que o artista dilui e amortece a luz da base superior, ao mesmo tempo em que projeta a base inferior quase para fora da composição, mais um dos grandes e notáveis recursos construtivos usados por Pedro Bruno. Ainda sobre o fundo, devemos notar seu enriquecimento por definidos retângulos, um vertical e outro horizontal que, mesmo em sombras, marcam e criam estímulos visuais numa área quase muda.



- Do Significado - Discurso

A nível de composição já analisamos os riquíssimos recursos criados por Pedro Bruno, dinâmico e ousado com suas estruturas entrecortadas. Na leitura de seu discurso visual comecemos pelo ponto que mais impressiona nesta composição: o tratamento da luz. Lá fora realmente é exterior, e uma luz intensa invade o lar sombrio como pura paz. Seria a luz da República, na paz de suas promessas? Talvez por sua jovialidade ela esteja presente num cenário com este, iluminado, familiar, com matronas e crianças. Portanto ela também precisa ser alimentada como a criança da esquerda; brincar e exibir seus símbolos como a criança da estrela, receber e dar carinho, como a criança do canto superior direito. Esta luz ainda jovem e promissora, traz-nos para o centro da obra ao aquecer a maiorzinha das crianças, que se mantém de pé, meio tímida, como a jovem luz, como a jovem república. Luz e criança no centro de tal cenário, mesmo com carinho e forte sentido de amor registrado em cada grupo, cercados de sonhos, sustentam e protegem-se com o símbolo da pátria. Tomam para si o aconchego do símbolo e assim se integram construindo o todo. Esta criança segura em seus braços o fim da curva azul, um canal delicado que conduz esta luz — agora sim, para o nosso interior. A delicadeza constante do olhar desta criança transforma-se em força, e ao fitarmos, leva-nos a fazer parte de tudo isto, um canal sensível direto e inquietante. No interior do ambiente e maioria das áreas ainda está sob sombras, mas não há tristeza. Elas apenas adormecem a composição e destacam, em vários níveis, as contribuições de cada personagem. Todos são eloquentes e de grande significado simbólico e sentimental, como as já mencionadas figuras das mães, que amamentam ou beijam seus filhos, bem como o reconfortante apoio da anciã. Assim no encadear do panejamento, todas as gerações empenham-se em oferecer suas contribuições. Quase dissolvido nas sombras, um velho, representante do passado, acrescenta sua parcela no novo momento, completando-o, quase anonimamente. É em direção a ele que aponta a base do mastro. Provavelmente, tudo nascera daí, do sonho dos mais antigos, de suas lutas. Nesta área o mastro é lança que sustentará o símbolo da Pátria. A espada na parede mostra-nos que ele ou os seus, gostam e orgulham-se de seu chão, e que são capazes de lutar por ele, não esquecendo seus heróis. Sua fé está atestada pelas imagens dos santos que protegem seu lar.

Assim, neste lar, está tudo o que possa abrigar, alimentar, agasalhar e amar a jovem e inexperienced luz — A República da jovem Pátria.

Vimos um grande universo, que através de uma complexa estrutura compositiva, foi harmonizado por tons pastéis, valorizado por complementares, enriquecido pela alternância de faturas lisas e empastes. Tudo está marcado pela serenidade e naturalidade, apesar da indagante criança central, que nos responde e pergunta incessantemente. Vimos que uma obra de arte é bem mais que deleite visual e como é difícil fazê-lo. Vimos assim a competência de Pedro Bruno, que faz juz às suas premiações.

Restauração

Higienização geral. Tentativas de planificação do suporte por: umidade e pressão (1), umidade, pressão e calor por ondas de infra-vermelho (2) e ferro elétrico com duração e movimentos controlados nas áreas umedecidas com água deionizada (3). Nas áreas simples estes processos deram o resultado desejado, não acontecendo o mesmo nas que apresentavam concavidades e repuxos, devido à má distribuição do aglutinante na camada pictórica, em relação a certo desequilíbrio na composição da preparação.

A consolidação da camada pictórica foi feita com aplicação de cera resina Beva 371. Para o faceamento usou-se cera microcristalina e varsol, quando então se acomodaram as áreas dos rasgos. Teve início a desobstrução e higienização profunda das mesmas, para prosseguir com o tratamento das áreas adjacentes aos rasgos.

Os testes com diacetona álcool ofereceram excelentes resultados na proporção de 10% em água deionizada. A mistura foi aplicada pelo dorso e logo pressionada pela frente. Simultaneamente se aplicava calor por infra-vermelho, controlando a umidade e facilitando a migração do solvente pela camada pictórica. Em alguns locais, como ao longo do mastro, as moissas eram muito acentuadas. Fez-se necessário repetir a operação por três vezes, e este processo consumia quarenta e oito horas no mínimo, em consideração ao prazo de retenção do solvente e dimensão da obra.

Após a planificação, pôde-se então cuidar dos rasgos e furos. Desde o início estas áreas haviam sido seguras pelo adesivo Beva 371 e parafina microcristalina nas áreas mais simples, o que forneceu segurança para uma limpeza profunda, por meio de bisturi nos rasgos e nas zonas adjacentes. Feito isto, aplicaram-se mínimos remendos de papel japonês decalcados nos mesmos desenhos das áreas afetadas, aderidos por carboxi metil celulose. Nas áreas de maior tração mecânica, próximo das bordas, usou-se uma solda de polpa de linho natural desfibrada e masserada, aglutinada por acetato de polivinil de alta viscosidade.

Em função da dimensão da obra em relação à largura do tecido utilizado, o quadro foi reentelado em duas faixas horizontais, em tecido misto de linho (70%) e acrílico (30%). A zona de interseção foi desfibrada em franjas desiguais com escovas de metal tornando-a o mais delicada possível em suas extremidades. Estes cuidados foram observados na primeira faixa que tem contato direto com a tela original. A segunda faixa apenas repousa sobre a primeira. Para estirá-las, usou-se uma trave horizontal, na extensão do quadro. No reentelamento empregou-se parafina microcristalina, resina de damar 80/20 e pentaclorofenol. A cama foi revestida de therfane, que também foi posto sobre a tela faceada. Terminado o reentelamento, reteve-se a obra com pesos. Posteriormente concluiu-se o trabalho com a segunda faixa.

Após a retirada dos pesos e remoção do faceamento o quadro entrou em processo de testes de limpeza mais apurado. A ausência de verniz permitiu grande acúmulo de sujidades, em uma tela de fatura considerável. Os testes deram origem a um vasto mapeamento: cromos puros, lacas e óxidos naturais juntos, foram dominantes na palheta, aumentando a complexidade da limpeza. As lacas não resistiram nem mesmo à saliva e



- Da Restauração - A Obra

Diagnóstico

Suporte: Tela em tecido de linho razoavelmente resistente, apresentando rasgos (13) e furos pequenos. Apresenta grandes mossas e péssima planificação.

Camada Pictórica: Sujidades. Desplanificada e rompida, com grandes perdas causadas pelos rasgos e furos.

Os azuis trazem manchas na base da camada.

Camada Protetora: Inexistente.

Chassi: Comprometido pela ação dos xilófagos.

INÍCIO: 11.08.87

TÉRMINO: 03.02.88

até o varsol em maior exposição atacava suas estruturas. Este problema foi reduzido com a introdução de solventes voláteis, de baixa retenção. A mesma análise serve para os baixos azuis, óxidos de ferro naturais e os verdes, igualmente frágeis, assim como o vermelho da assinatura. As cores em pastel, principalmente as do céu e carnações, resistiram a solventes três vezes mais fortes. Não se podendo correr o risco de limpar umas áreas mais que outras, e desarmonizá-las cromaticamente, optou-se por um padrão único de limpeza, a nível superficial, à base de isopropanol puro e em mistura com varsol 70/30.

Feitos os estudos para emassamento, optou-se por um novo, constituído por acrilóide TB 148 S (Rohns & Haas) diluídíssima em toluol mais caolim e pigmentos. Houve necessidade de uma obturação (próximo à figura-cadeira) com tecido oriundo de uma borda lateral original, repousado sobre papel japonês, aderido por carboxi metil celulose. Os emassamentos e a obturação foram isolados com verniz natural de damar.

Finalmente a obra foi colocada em novo chassi.

A reintegração cromática foi iniciada com base no posicionamento internacional para a compensação de lacunas da camada pictórica. Simultaneamente usaram-se vários tipos de retoques: seleção cromática em rigatino e pontilhismo, além de neutros. O acrilóide TB 148 S, foi usado como aglutinante, muitíssimo diluído em toluol. Esta tinta foi sensibilizada e isolada com verniz acrílico Rembrandt Talis. Logo em seguida, foi aplicada a camada protetora final, utilizando verniz de damar em essência de terebentina. Face ao tipo de pintura de variados empastes e áreas lisas, portanto, várias superfícies e refrações, o brilho do verniz tornou-se irregular. Finalmente, já protegida pelo verniz, o brilho foi anulado com um composto de cera de abelha/essência de terebentina e, pentaclorofenol.

Recomposição com a moldura revisada.

ROBERTO BASTOS
*Técnico do Laboratório de
Conservação e Restauração
do Museu da República*

 **CORREIOS**

MUSEU DA REPÚBLICA 

ANEXO 2

2º RESTAURO DE “PÁTRIA” (2008)

Denise Guiglemeti

No ano de 2008 o quadro “Pátria” foi submetido a novos reparos, a cargo de Denise Guiglemeti no Studio Arte Restauro, na cidade do Rio de Janeiro. As fotos abaixo ilustram os procedimentos empregados nesse processo.





Remoção de reentelamento anterior. O reentelamento é o procedimento no qual se coloca um novo suporte sobre o original deteriorado (no caso, a tela de linho) para aumentar sua durabilidade e resistência. Foto: Wallace Alonso Guiglemeti.

PÁGINA ESQUERDA: Remoção de verniz. Foto: Wallace Alonso Guiglemeti.



Aplicação de Beva 371, adesivo termoplástico usado para fixar as camadas de pintura que estão se descolando do seu suporte original. É usado no processo de reentelamento porque sua aplicação pode ser revertida com solventes menos agressivos à saúde. Foto: Wallace Alonso Guiglemeti.



Envelope térmico. Utilizado para manter a estabilidade da obra, impedindo que ela se movimente pela ação do calor durante o processo de reentelamento com caixa térmica. Foto: Wallace Alonso Guiglemeti.



Reentelamento com caixa térmica. Foto: Wallace Alonso Guiglemeti.



Obra com perdas niveladas. A nivelção preenche lacunas deixadas pela perda de camadas pictóricas. Depois, essas áreas passarão por uma reintegração estética, com tintas apropriadas para restauração.
Foto: Wallace Alonso Guiglemeti.



Rasgo nivelado. Foto: Wallace Alonso Guiglemeti.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Alzira Alves de. “Bandeira Nacional.” CPDOC - FGV. <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/BANDEIRA%20NACIONAL.pdf> (acesso em 26 de abril de 2016).

BASTOS, Roberto. A Pátria: um trabalho de restauro. Rio de Janeiro: Museu da República, 1988.

CARVALHO, José Murilo de. A Formação das Almas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Correio da Manhã. “D. Iaiá não verá o Dia da República.” 15 de novembro de 1963.

COSTA, Angyone. A Inquietação das Abelhas. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

DEL PRIORE, Mary. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: UNESP, 2007.

Gazeta de Notícias. “O prêmio de viagem - O que Pedro Bruno vai fazer na Europa.” 2 de setembro de 1919.

GUARNIERI, W. “O Namorado de Paquetá.” Revista da Semana, 02 de abril de 1949.

GUIMARÃES, Manuel Luiz Lima Salgado, e Paulo KNAUSS. “A República e seus símbolos.” In: A Res Publica Brasileira, por Museu da República, 12-25. Rio de Janeiro: Museu da República, 2011.

Jornal do Brasil. “Bandeira histórica é restaurada.” 29 de janeiro de 1987.

LEMONS, Renato. Cartas de guerra: Benjamin Constant na Guerra do Paraguai. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1999.

LOPES, Gilda Marina de Almeida. “Pátria - óleo de Pedro Bruno.” Jornal do Commercio, 07 de janeiro de 1983.

LUZ, Milton. A História dos Símbolos Nacionais. Brasília: Senado Federal, 2005.

Museu Casa de Benjamin Constant. A família de Benjamin Constant. 11 de outubro de 2011. <http://museubenjaminconstant.blogspot.com.br/2012/10/a-familia-de-benjamin-constant.html> (acesso em 26 de abril de 2016).

NETO, Coelho. “Pátria.” A Noite, 4 de setembro de 1919: 2.

NIKLAUS, Martha (org.). Bandeiras do Brasil. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

PORTELLA, Isabel Sanson. A Pátria. Rio de Janeiro: Museu da República, 2009.

SERPA, Maria Cristina. Pedro Bruno - o artista. <http://www.pedrobruno.org/> (acesso em 26 de abril de 2016).

TADDEI, Ângela Maria Soares Mendes. “Notas sobre a obra A Pátria (1919), de Pedro Bruno.” Revista CPC nº 10, 2010: 193-205.

Última Hora. “Bordadeira do primeiro pavilhão republicano não viu passar o dia dedicado à bandeira nacional.” 20 de novembro de 1963.



Detalhe do salão ministerial do Palácio do Catete, com “Pátria” ao fundo.

© 2019 Museu da República

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Biblioteca do Museu da República

R426 República em documentos: "Pátria" /
coordenação de Paulo Celso Liberato Corrêa. - Rio de Janeiro: Museu da
República, 2019. 80 p.: il; 21cm. (Documentos Museológicos; 3).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-85732-39-4

1. Museu da República. 2. Acervo Museológico. 3. Quadro "Pátria". I. CORREA,
Paulo Celso Liberato, coord. II. Série.

CDD 069.5074

Museu da República

Rua do Catete, 153 — Catete

CEP 22220-000 — Rio de Janeiro, RJ

Tel.: (21) 2127-0324

mr@museus.gov.br

MUSEU DA REPÚBLICA

Diretor

MARIO CHAGAS

Coordenador Técnico

MARCUS VINICIUS MACRI RODRIGUES

Coordenadora Administrativa e Financeira

SILVIA FENIZOLA

Programação Visual

ESPIRÓGRAFO EDITORIAL / MARCIA MATTOS

Imagens

ACERVO DO MUSEU DA REPÚBLICA: página 55.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: página 22.

COLEÇÃO ENÊ GARCEZ, ARQUIVO HISTÓRICO E INSTITUCIONAL DO MUSEU DA REPÚBLICA: página 14.

JEAN PIERRE DALBÉRA: página 52.

MARC FERREZ, COLEÇÃO GILBERTO FERREZ: página 13.

MARCIA MATTOS: página 25.

RENE LEAL: páginas 11, 77.

ROMULO FIALDINI: páginas 2, 9, 32, 34, 35, 36, 37, 42, 44, 45, 46, 49, 51, 55, 59.

WALLACE ALONSO GUIGLEMETI: páginas 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74.

Este livro foi impresso em maio de 2019, no âmbito das comemorações dos 130 anos da Proclamação da República e dos dez anos da criação do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram.

Foram utilizadas as fontes Gentium Book Basic e BrightonTwo Sans NBP.

O quadro *Pátria*, pintado e assinado por Pedro Bruno em 1919, 30 anos após a Proclamação da República, faz parte do acervo do Museu da República. Trata-se de uma pintura que em 2019 comemora 100 anos e que até hoje alimenta e estimula debates em torno do que nela está representado. É importante registrar que no âmbito dos acervos do Museu da República o quadro *Pátria* é um dos que mais chamam a atenção do público e que mais mobilizam o gosto popular. No imaginário social popular este quadro tem um lugar de destaque; sua imagem já esteve reproduzida em cédulas, selos, cartazes, quebra-cabeças, capas e páginas de livros didáticos e muitos outros livros.

ISBN 978-85-8573-239-4



9 788585 732394