



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA**

JOÃO AUGUSTO DA SILVA NETO

**O MEIO-TOM DO SENSÍVEL:
criação, crítica e relações artísticas na pintura de Manoel Santiago (1920-1938)**

BELÉM

2023

JOÃO AUGUSTO DA SILVA NETO

**O MEIO-TOM DO SENSÍVEL:
criação, crítica e relações artísticas na pintura de Manoel Santiago (1920-1938)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História

Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

BELÉM

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S586p Silva Neto, João Augusto da.
O meio-tom do sensível: criação, crítica e relações artísticas na
pintura de Manoel Santiago (1920-1938) / João Augusto da Silva
Neto. — 2023.
366 f. : il. color.
- Orientador(a): Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
História, Belém, 2023.
1. Manoel Santiago. 2. Crítica de arte. 3. Criação artística.
4. Sensibilidade. 5. Pintor amazonense. I. Título.

CDD 981.06

JOÃO AUGUSTO DA SILVA NETO

O MEIO-TOM DO SENSÍVEL:

criação, crítica e relações artísticas na pintura de Manoel Santiago (1920-1938)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História

Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

Aprovado em: 07 de dezembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (PPHIST-UFPA – Orientador)

Prof. Dr. Arthur Gomes Valle (UFRRJ – Examinador externo)

Prof.^a Dra. Moema de Bacelar Alves (MAM-RJ – Examinadora externa)

Prof.^a Dra. Marisa de Oliveira Mocarzel (ICA-UFPA – Examinadora externa)

Prof. Dr. Silvio Ferreira Rodrigues (PPHIST-UFPA – Examinador interno)

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa (PPHIST-UFPA – Suplente)

BELÉM

2023

À Acyrleide Silva, pilar da minha vida.

A João Wilson, minha força e segurança.

A Gabriel, meu eterno orgulho, um estímulo para alcançar o extraordinário.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, os agradecimentos são para aqueles que me deram tudo. À minha mãe, Acyrleide, e ao meu pai, João Wilson, pelo apoio incondicional sempre, pelo amor que me faz mais resiliente nos momentos de necessidade e por me mostrar a força de um sonho. Minha trajetória não seria a mesma sem vocês. Minha gratidão não cabe em palavras.

Agradeço ao meu irmão, Wilson, e ao meu tio, Acyr, pela compreensão, carinho e encorajamento que me foram essenciais, sem os quais seria impossível seguir em frente. Sou grato também à prima, Ingrid Neves, pelo incrível apoio e pela gentileza de me presentear com um valioso livro que enriqueceu esta tese. A Gabriel, que sempre dividiu comigo boas risadas e sempre me inspirou a ser melhor. Sei que sou seu exemplo de força, mas quero que saibas que tu és meu parceiro nas conquistas. Agradeço por sua confiança e afeto, meu querido irmão.

Quero expressar meu agradecimento especial à Cris Garcês, amiga que se tornou uma verdadeira irmã. Obrigado pela parceria e hospitalidade calorosa em sua casa nos momentos de refúgio para espairecer as ideias. Suas palavras, conselhos e nossos encontros festivos foram fundamentais para tornar essa jornada mais amena. Seu incentivo a cada etapa deste trabalho, seu carinho e cumplicidade fazem parte da conquista desse desafio.

Estendo minha gratidão à Dália Lopes, pela amizade sincera e pelos momentos de alegria e apoio nas adversidades. Tua presença sempre encorajadora me ajudou a compreender que as aventuras nos ensinam a viver plenamente. Agradeço por compreender minhas ausências, sobretudo nas caminhadas de fim de tarde no Complexo Turístico.

Ao amigo Fabiano Ramos, agradeço por sempre estar presente, apoiando e incentivando. Sua amizade e sua persistência são inestimáveis. Obrigado por não cansar de me convidar para a vida. É um privilégio compartilhar momentos contigo. Recentemente, encarou o desafio acadêmico de escrever sua dissertação. Que essa mesma perseverança traga seu sucesso.

À Jerusa Miranda, a pessoa mais incrível que conheci na vida. Ela sempre acreditou em mim e brigou para eu criar o projeto que deu fruto a esta tese. Desde a graduação, compartilhamos as angústias e satisfações da vida acadêmica. Sempre fomos o esteio um do outro, não importa a distância. Enquanto escrevia esse texto, ela defendeu sua própria tese. Uma conquista memorável e prova de sua resiliência e determinação. Sou grato por sua lealdade e amizade verdadeira. Agradeço por todos os momentos compartilhados e por sempre estar ao meu lado. Sua amizade é um dos maiores presentes que a vida me deu.

Agradeço também a Edemir Matos, pelo grande apoio e pelas conversas constantes sobre o trabalho, a escrita e a vida. Sua ajuda foi essencial para enfrentar os desafios e superar as limitações. Obrigado por sua generosidade e compreensão. Nossa amizade é uma fonte de inspiração e força. Sou grato por acreditar em mim e estar comigo nessa jornada.

Aos colegas da turma de 2018 do doutorado, agradeço pelo companheirismo. Ao querido Walter Pinto, sempre muito solícito para indicar e oferecer livros. Sua seriedade e dedicação são uma inspiração para mim. Ao amigo Tunai Almeida, pelas conversas que sempre abriram novas ideias. Tê-lo reencontrado no doutorado foi uma agradável surpresa. Sua amizade foi um importante suporte para superar os desafios acadêmicos. Agradeço pelo seu ombro amigo e colaboração.

Durante o desenvolvimento da pesquisa pude contar com preciosa ajuda de Tobias Stourdzé Visconti, neto de Eliseu Visconti, que gentilmente disponibilizou algumas cartas trocadas entre seu avô e Santiago, algumas delas inéditas. Tobias não mediu esforços para conseguir qualquer material que me ajudasse. A cada contato meu, respondia rapidamente e sempre de forma prestativa. Sua prontidão em colaborar foram essenciais. Seu apoio foi fundamental para o avanço deste trabalho. Agradeço imensamente por me permitir conhecer um pouco mais da amizade entre Manoel Santiago e Eliseu Visconti, além de criar o Projeto Eliseu Visconti que resultou na organização do Catálogo Raisoné do artista. Espero que iniciativas assim sejam mais comuns no futuro.

Sou igualmente agradecido à Angélica Meira por sua generosidade ao compartilhar comigo algumas correspondências de Manoel Santiago para Rui Meira. Do mesmo modo, agradeço à Fernanda Garcês que, com sua valorosa ajuda, pude consultar on-line periódicos franceses que fizeram toda a diferença no desenvolvimento deste trabalho. A Sergio Ribeiro, sou grato pela imagem em cores da tela “Yara”. Sua atenção e generosidade foram de grande ajuda. Muito obrigado!

Minha sincera gratidão a Aldrin Figueiredo, orientador de toda minha vida acadêmica. Apresentou-me a Manoel Santiago e à pesquisa. Durante anos, guiou-me pelos meandros da História Social da Arte. Foi um enorme privilégio aprender o ofício de historiador sob suas orientações. Sua contribuição foi decisiva para a realização e escrita desta tese. Agradeço seu incentivo, sua dedicação e observações precisas, inclusive a sugestão de título. Obrigado pela confiança e amizade, pelas conversas sempre esclarecedoras e provocativas.

Agradeço também à Caroline Fernandes, avaliadora na banca de qualificação, e Moema Alves, avaliadora na banca de qualificação e defesa, pelas preciosas e necessárias indagações sobre os mundos da arte, bem como a indicação para o melhor aproveitamento do recorte

temporal. Aos professores Silvio Rodrigues e Maurício Costa, membros da banca de qualificação e defesa, meu profundo agradecimento. A Silvio, devo valiosas sugestões que enriqueceram muito este estudo. A Maurício, por suas considerações e questionamentos cruciais. À Marisa Mokarzel e Arthur Valle, integrantes da banca de defesa, sou grato pela leitura atenta e pelas sugestões para aprimorar o conteúdo aqui discutido.

Sou imensamente grato à Prefeitura Municipal de Parauapebas, especificamente à Secretaria Municipal de Educação, por conceder licença remunerada para dedicação exclusiva ao doutorado. Esse incentivo recebido foi muito importante para tornar a tarefa menos árdua, sobretudo após as incertezas e desafios sem precedentes causados pela pandemia de COVID-19, que impactou profundamente nossas vidas e o cenário acadêmico. Espero que o fomento dado aos trabalhos científicos, como o que foi concedido a mim, possa aliviar as dores e perdas deixadas por essa terrível doença, para que a ignorância e o obscurantismo nunca prevaleçam.

Um agradecimento particular à Amanda, servidora do Departamento Pessoal da SEMED, que muito me ajudou com os trâmites burocráticos. Sempre atenciosa e competente, nunca deixou de atender minhas solicitações e demandas. Agradeço pelo seu profissionalismo e comprometimento.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da UFPA, em especial ao José Alves, José Maia, Maria de Nazaré Sarges e Antônio Maurício Costa, pelos ensinamentos e experiências enriquecedoras. A aprendizagem e discussões durante as aulas foram fundamentais para o desenvolvimento desta tese.

Finalmente, não posso deixar de expressar minha gratidão aos servidores da Secretaria do PPHIST pelas inúmeras solicitações atendidas, o que tornou o processo burocrático bem menos desgastante. Obrigado!

Parauapebas, 03 de outubro de um escaldante verão amazônico de 2023.



“A obra de arte vem, portanto, da sensibilidade,
e é por isto que não perde o valor...”

Manoel Santiago

RESUMO

A tese discute a arte do pintor amazonense Manoel Santiago e a crítica artística sobre suas obras. A abordagem pretendida está diretamente ligada aos desdobramentos teórico-metodológicos referentes às experiências de críticos e artistas, bem como as suas diferentes demandas, apropriações e entendimentos sobre a arte. Nesses termos, é feita uma análise das condições de criação artística de Santiago a partir de seu entendimento sobre arte e de suas interações sociais e artísticas durante sua atuação no Rio de Janeiro entre os anos 1920 e 1938. Ao longo de sua trajetória artística, Manoel Santiago moldou percepções a seu respeito, estabelecendo certa individualidade artística. Em vista disso, destaco a posição que o pintor assumiu no cenário artístico, enfatizando suas escolhas e práticas artísticas como estratégias deliberadas para afirmar-se como artista, aliciando o gosto por suas pinturas. Várias críticas publicadas em jornais, livros e revistas são analisadas com o objetivo de compreender as interações do pintor e a percepção sobre suas obras, com destaque para a relação entre sensibilidade e os usos da cor. É defendida a tese de que a ideia sobre arte e o processo de criação artística de Santiago se desenvolveu a partir de interesses e relações dentro dos mundos da arte, nos quais tanto o próprio pintor quanto os críticos colaboraram para construir determinada imagem e reputação artística.

Palavras-chave: Manoel Santiago; Crítica de arte; Criação artística, Sensibilidade; Pintor amazonense.

ABSTRACT

The thesis discusses the art of the Amazonian painter Manoel Santiago and the artistic criticism of his works. The intended approach is directly linked to the theoretical-methodological developments regarding the experiences of critics and artists, as well as their different demands, appropriations and understandings about art. In these terms, an analysis is made of the conditions of Santiago's artistic creation based on his understanding of art and his social and artistic interactions during his performance in Rio de Janeiro between the 1920s and 1938. Throughout his artistic journey, Manoel Santiago shaped perceptions of himself, establishing a certain artistic individuality. In light of this, I emphasize the position that the painter assumed in the artistic scene, highlighting his choices and artistic practices as deliberate strategies to assert himself as an artist, enticing an appreciation for his paintings. Several critiques published in newspapers, books, and magazines are scrutinized with the aim of comprehending the painter's interactions and the perception of his works, with a focus on the relationship between sensitivity and the utilization of color. The thesis is defended that Santiago's idea of art and the process of artistic creation developed from interests and relationships within the worlds of art, in which both the painter himself and critics collaborated to build a certain image and artistic reputation.

Keywords: Manoel Santiago – Art criticism – Artistic creation – Sensitivity – Amazonian painter.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Manoel Santiago, s/d.	29
Figura 2 - Capa do livro Lendas Amazônicas, 1967, de Manoel Santiago.	50
Figura 3 - Capa do livro Lendas Amazônicas, de Manoel Santiago, 2ª edição, 2003.....	51
Figura 4 - Desenho Iara, Lenda Amazônica I.....	57
Figura 5 - Desenho Iara, Lenda Amazônica II	57
Figura 6 - Desenho Curupira, Lenda Amazônica I.....	58
Figura 7 - Desenho Curupira, Lenda Amazônica II	58
Figura 8 - Desenho boto, Lenda Amazônica I.....	59
Figura 9 - Desenho boto, Lenda Amazônica II	59
Figura 10 - Desenho caipora, Lenda Amazônica	60
Figura 11 - Desenho Mapinguari, Lenda Amazônica I	61
Figura 12 - Desenho Mapinguari, Lenda Amazônica II.....	61
Figura 13 - Desenho Tincuan, Lenda Amazônica	62
Figura 14 - Desenho Mati-taperê, Lenda Amazônica I	63
Figura 15 - Desenho Mati-taperê, Lenda Amazônica II.....	63
Figura 16 - Desenho Irapuru, Lenda Amazônica I	64
Figura 17 - Desenho Irapuru, Lenda Amazônica II.....	64
Figura 18 - Manoel Santiago. “Yara”, 1925 (1923?). Óleo sobre tela, 148 x 134 cm.	78
Figura 19 - Gustave Moreau. “Le Poète et la Sirène” (“O Poeta e a Sereia”), 1893. Óleo sobre tela, 97 x 62 cm.	80
Figura 20 - Gustave Moreau. “Leda”, c. 1850-1895. Técnica desconhecida, 39x24cm.	81
Figura 21 - Manoel Santiago. “O Caipora”, 1923. Óleo sobre tela, 94 x 71 cm.	83
Figura 22 - Gustave Moreau. “Giotto en berger dessinant dans la campagne près de Florence”, c. 1882. Aquarela, 20,2 x 22,2cm.....	84
Figura 23 - Manoel Santiago. “Ajuricaba”, 1921. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.....	85
Figura 24 - Manoel Santiago. “Ibomani - Índio Inhambiquara”, 1926. 41 x 33 cm.	86
Figura 25 - Manoel Santiago. “O Curupira”, 1926. Óleo sobre tela, 96 x 157 cm.	87
Figura 26 - William Adolphe Bouguereau. “Nymphes et Satires” (“Ninfas e Sátiro”), 1873. Óleo sobre tela, 260 x 180 cm.	90
Figura 27 - Manoel Santiago. “O Curupira”, 1926. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm.	92
Figura 28 - Manoel Santiago. “Curupira”, 1922. Desenho a nanquim, 14 x 20 cm.....	93

Figura 29 - Manoel Santiago. “O Curupira”, 1934. Óleo sobre tela, 64 x 53 cm.	94
Figura 30 - Manoel Santiago. “Flor de Igarapé”, c. 1925. Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas	96
Figura 31 - Alexandre Cabanel. “Naissance de Vénus” (“O Nascimento de Vênus”), 1863. Óleo sobre tela, 130 x 225 cm.	98
Figura 32 - Gustave Moreau. “Hercule et l'Hydre de Lerne” (“Hércules e a Hidra de Lerna”), c. 1875-1876. Óleo sobre tela, 179,3 x 154 cm.....	98
Figura 33 - Pormenor “Flor de Igarapé” de Manoel Santiago, c. 1925. Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas.	106
Figura 34 - Manoel Santiago. “A Cabocla”, 1926. Óleo s/ tela. Dimensões desconhecidas..	108
Figura 35 - Pierre-Auguste Renoir. “Baigneuse assise” (“Banhista sentada”), 1892. Óleo sobre tela, 81,3 x 64,8 cm.	109
Figura 36 - Pierre-Auguste Renoir. “Femme nue dans un paysage” (“Mulher nua numa paisagem”), 1883. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm.....	110
Figura 37 - Manoel Santiago. “Marajoaras”, 1927. Óleo sobre tela, 137 x 223,7 cm.....	126
Figura 38 - Pierre Puvis de Chavannes. “Inter artes et naturam”, c. 1890–95. Óleo sobre tela, 40,3 x 113,7 cm.	126
Figura 39 - Manoel Santiago. “Marajoara”, 1923. Óleo sobre tela, 66 x 82 cm.	127
Figura 40 - Manoel Santiago. “Nu”, 1923. Óleo sobre tela, 36,5 x 26,5 cm.....	129
Figura 41 - Manoel Santiago. “Tatuagem”, 1929. Óleo sobre tela, 195,5 x 130,87 cm.....	130
Figura 42 - Artigo sobre os quadros Manoel Santiago expostos no <i>Salon des Artistes Français</i>	132
Figura 43 - Manoel Santiago. “Cabeça de Tapuia”, c. 1923. Técnica e dimensões desconhecidas.	133
Figura 44 - Manoel Santiago. “Meu atelier em Paris”, 1931. Óleo sobre tela, 80 x 64 cm. ..	155
Figura 45 - Manoel Santiago. “Nu”, 1931. Óleo sobre tela, 75 x 55 cm.....	156
Figura 46 - Manoel Santiago. “Nu”, 1931. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm.....	157
Figura 47 - Manoel Santiago. “Mimi”, 1931. Óleo sobre tela, 66 x 50 cm.....	158
Figura 48 - Manoel Santiago. “Manhã azul”, 1933. Óleo sobre tela, 90 x 60 cm.....	159
Figura 49 - Manoel Santiago. “Paisagem de Paris”, 1930. Óleo sobre tela, 27 x 35 cm.	160
Figura 50 - Manoel Santiago. “Paris”, Dec. 30. Óleo sobre tela, 22 x 28 cm.	161
Figura 51 - Manoel Santiago. “Vista do hotel La Paix”, 1931. Óleo sobre tela, 16 x 22 cm.	162
Figura 52 - Manoel Santiago. “Saint Germain en Laye”, 1931. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm.	163

Figura 53 - Manoel Santiago. “Saint Germain en Laye”, 1931. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.	163
Figura 54 - Manoel Santiago. “Vichy”, 1929. Óleo sobre tela, 15 x 12 cm.	164
Figura 55 - Manoel Santiago. “Paisagem Vichy”, 1929. Óleo sobre tela, 35 x 33 cm.	165
Figura 56 - Manoel Santiago. “La Tour de L'Horloge”, 1931. Óleo sobre tela, 19 x 15 cm.	165
Figura 57 - Manoel Santiago. “Cauterets”, 1930. Óleo sobre tela, 16 x 22 cm.	167
Figura 58 - Manoel Santiago. “Cauterets”, 1931. Óleo sobre tela, 12 x 18 cm.	167
Figura 59 - Manoel Santiago. “Cauterets”, 1931. Óleo sobre tela, 50 x 65 cm.	168
Figura 60 - Manoel Santiago. “Cauterets”, 1930. Óleo sobre tela, 24 x 28 cm.	169
Figura 61 - O Cruzeiro: Manoel e Haydéa Santiago no <i>Salon</i> de 1931	178
Figura 62 - Manoel Santiago. “Paisagem de Dampière”, 1930. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.	180
Figura 63 - Manoel Santiago. “Luxemburgo”, 1931. Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.	181
Figura 64 - Frou-Frou: reprodução de “Tatuagem”	183
Figura 65- Manoel Santiago. “Retrato de Madame H. S.”, 1930. Óleo sobre tela, 92,3 x 73,1 cm.	185
Figura 66 - Manoel Santiago. “Haydéa”, 1930. Óleo sobre tela, 36 x 33 cm.	187
Figura 67 - Fotografia de Visconti em sua casa de Teresópolis c. 1940.	202
Figura 68 - Manoel Santiago. “Desenho”, 1944. Lápis. Dimensões desconhecidas.	204
Figura 69 - Manoel Santiago, Candido Portinari e Alfredo Galvão, numa festa de Natal. Paris, dez. 1929.....	208
Figura 70 - Manoel Santiago e amigos na Plaza de España.	209
Figura 71 - Manoel Santiago e amigos diante do Museo del Prado.	210
Figura 72 - Manoel Santiago. “Philippe IV”, 1930. Óleo sobre tela, 18 x 14 cm.	212
Figura 73 - Diego Velázquez. “Philip IV”, c. 1653. Óleo sobre tela, 69,3 x 56,5 cm.....	212
Figura 74 - Haydéa e Manoel Santiago no atelier.	236
Figura 75 - O casal Santiago em um canto do atelier	236
Figura 76 - Entrada do atelier	237
Figura 77 - Manoel Santiago. “Contemplação”, s/d. Técnica e dimensões desconhecidas. ..	246
Figura 78 - Manoel Santiago. “Encantamento”, déc. 20/30. Óleo sobre tela, 60 x 77 cm.	251
Figura 79 - Manoel Santiago. “Ilha de Santa Bárbara”, 1934. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm. .	252
Figura 80 - Manoel Santiago. “Ilha de Santa Bárbara”, 1934. Óleo sobre tela, 22 x 27 cm. .	252
Figura 81 - Manoel Santiago. “Fonte de Judith”, s/d. Técnica e dimensões desconhecidas. .	255

Figura 82 - Manoel Santiago. “Casebres e arranha-céus”, 1937. Óleo sobre tela, 90 x 160 cm.	258
Figura 83 - Emblemas do Núcleo Bernardelli.	269
Figura 84 - Aspecto da 4ª Exposição do Núcleo Bernardelli.	282
Figura 85 - Aspecto da abertura da 3ª Exposição do Núcleo Bernardelli.	282
Figura 86 - Um grupo de expositores, com destaque para os organizadores sentados.....	288
Figura 87 - A inauguração do Salão da Primavera, 1923.....	290
Figura 88 - Reprodução de alguns trabalhos expostos no Salão da Primavera.	293
Figura 89 - Candido Portinari. “Retrato de Manoel Santiago”, 1923. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm.	304
Figura 90 - Manoel Santiago. “Sesta Tropical”, 1925. Óleo sobre tela, 153 x 103 cm.....	316
Figura 91 - Manoel Santiago. “Noturno de Chopin”, c. 1925. Óleo sobre tela, 70 x 125 cm.	320
Figura 92 - Manoel Santiago dando retoques em “Sesta Tropical”. Ao lado, sua esposa, a pintora Haydéa.	320
Figura 93 - Aspecto da Exposição Manoel Santiago – mestre impressionista.....	342

Sumário

Introdução	17
Capítulo 1 - “Velhas lendas do Brasil, interpretadas por um pincel moço”	29
1.1 O pintor ajusta seu pincel.....	29
1.2 Na imensa e misteriosa floresta	35
1.3 “Retalhos preciosos do lendário dos pajés da Amazônia”	44
1.4 “O poeta do pincel”.....	66
1.5 “Yara”, “Caipora” e “O Curupira”	77
1.6 “Flor de Igarapé” e “A Cabocla”	95
1.7 “A arte brasileira através do sentimento de Santiago”.....	111
1.8 As oleiras marajoaras	120
Capítulo 2 - “Ao revoar de sonhos e esperanças”	139
2.1 Ao chegar a Paris	139
2.2 Aspectos visuais da viagem pela França.....	153
2.3 Os salões parisienses.....	173
2.4 Além dos salões	195
2.5 A arte eterna de Manoel Santiago	215
Capítulo 3 - “Exemplos que contristam e esperanças que renovam”	231
3.1 Entre tintas e pincéis	231
3.2 O pintor volta da Europa.....	241
3.3 “Turma do Porão”	262
3.4 “Um jardim irregular, mas nobre”	287
3.5 “Uma reclame estrondosa”	309
3.6 Rumorosos escândalos	327
Epílogo - Manoel Santiago, passado e presente	341
Fontes.....	348
Bibliografia.....	359

Introdução

Até onde posso lembrar, a primeira vez que ouvi falar de Manoel Santiago foi em meados de 2010. A partir da minha experiência como bolsista de iniciação científica, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), comecei uma pesquisa sobre pintura, raça e identidade nacional na Amazônia a partir do acervo do Museu de Arte de Belém. Como desdobramento da pesquisa, surgiram possibilidades de diálogo entre a história, a identidade nacional e a arte na Amazônia, cujo campo de estudo já contava com importantes contribuições de Aldrin Figueiredo, o professor coordenador do projeto de pesquisa¹.

Meus estudos sobre os vínculos entre arte e identidade nacional se concentraram na compreensão da construção da nacionalidade brasileira a partir de elementos indígenas, em especial a arte cerâmica marajoara. Nesse contexto, emergiram figuras como os artistas Theodoro Braga (1872-1953) e Manoel Santiago (1897-1987), que de alguma forma discutiram o legado da cerâmica e dos motivos decorativos marajoaras para a arte brasileira. Com isso, pude elaborar uma pesquisa mais densa, com destaque para as experiências de intelectuais oitocentistas e desses artistas, com suas diferentes demandas, apropriações e entendimentos da arte cerâmica marajoara, em meados do século XIX e primeiras décadas do século XX, entre Belém e o Rio de Janeiro².

Essa pesquisa foi fundamental para a problemática desenvolvida neste trabalho. As investigações sobre experiências sociais e suas interconexões com o meio intelectual e artístico pavimentaram o caminho para uma análise mais detalhada do jovem artista Manoel Santiago. Pintor de origem nortista, Santiago conquistou notoriedade no Rio de Janeiro a partir dos anos 1920. Inicialmente, suas obras expressavam os elementos de sua terra natal, com destaque para a representação das lendas amazônicas e nus femininos indígenas, bem como uma pintura que retratava peças cerâmicas marajoaras.

¹ Vide, por exemplo, FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2001; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A gênese do Progresso: Theodoro Braga e a Pintura da fundação da Amazônia. In: BEZERRA NETO, José Maia; GUZMÁN, Décio de Alencar (org.). *Terra Madura: historiografia e história social na Amazônia*, 2002, p. 109-136.

² Cf. SILVA NETO, João Augusto da. *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro (1871-1929)*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2014.

A decisão de escolher Santiago foi motivada pelo fato de que o artista é constantemente lembrado por sua paleta luminosa, de cores vibrantes, e por sua habilidade como intérprete do indianismo³. Minha inquietação surgiu por tentar entender como essa ideia foi construída e mitificada, fazendo com que um artista amazonense ganhasse certa proeminência e prestígio artístico nas artes plásticas no Brasil.

Alguns estudos recentes têm destacado a atuação e a importância de artistas oriundos da Amazônia na história da arte brasileira. Em sua tese, “Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929”, Aldrin Figueiredo mostrou como o artista Theodoro Braga, a partir de sua pintura “Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém”, (re)criou o momento da fundação da capital do Pará na intenção de construir uma outra história nacional, sob um ângulo amazônico, inaugurando uma modernidade nas artes e nas letras no extremo norte brasileiro⁴. Na mesma esteira, outras pesquisas sobre a história social da arte na Amazônia se desenvolveram, inclusive de artistas locais que tiveram alguma relação com Braga e compartilharam, em algum momento, as suas concepções artísticas. Dentro dessa abordagem, Renata Maués se ocupou da produção artística de Manoel Pastana (1888-1984), enfatizando os projetos de arte decorativa e aplicada do artista, cuja inspiração nos motivos da natureza e nos objetos arqueológicos dos antigos habitantes da região Norte estabelece interlocuções com a criação de uma arte verdadeiramente nacional, seguindo os postulados defendidos pelo mestre e amigo Theodoro Braga⁵. Do mesmo modo, a dissertação “Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro (1871-1929)”, de João Augusto Neto, pode ser inserida nesse contexto em que outro aluno de Theodoro Braga, Manoel Santiago, se tornou uma das figuras de proa no processo de construção de uma arte nacional de inspiração indígena⁶.

Sobre Manoel Santiago, as pesquisas se conduziram para outras questões referentes ao artista, às exposições e suas relações dentro dos mundos da arte. Laíza de Oliveira Rodrigues e João Brancato escreveram artigo sobre a recusa da obra “Sesta Tropical”, no Salão de 1925,

³ BARDI, Pietro Maria. *Profile of the new brazilian art*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970; AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri, 1986; LUZ, Angela Ancora da; BARBIERI, Rosângela. *Manoel Santiago - mestre impressionista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios / ADUPLA, 2015.

⁴ FIGUEIREDO, 2001.

⁵ MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. *Manoel Pastana (1888-1984): biografia de uma coleção*. Orientadora: Rosângela Marques de Britto. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019; MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. *Manoel de Oliveira Pastana em busca de uma Arte Verdadeiramente Nacional*. In: 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013, Belém. *Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.) - 1. Ed. - Belém: ANPAP; PPGARTES/ICA/UFPA, 2013.*

⁶ SILVA NETO, op. cit.

destacando o posicionamento da imprensa sobre o assunto, bem como na defesa de seu o autor e sua obra⁷. Em junho de 2023, Laíza Rodrigues defendeu sua dissertação intitulada “Uma Sesta Tropical, de Manoel Santiago: um 'quadro curioso' no cenário artístico carioca da década de 1920”⁸. Nessa pesquisa, a historiadora explorou a temática da recepção, a recusa e as sensibilidades contemporâneas relacionadas à obra, ao mesmo tempo em que destaca elementos da trajetória artística de Santiago. De igual modo, esta tese tem como objetivo enriquecer e ampliar o debate em torno do artista, suas obras e sua atuação no campo artístico, dando maior robustez aos trabalhos iniciados acerca dos artistas amazônicos com presença em âmbito nacional. Para tanto, procurei evidenciar a importância e o lugar de Manoel Santiago na produção artística brasileira.

Santiago começou ainda jovem sua carreira artística na Belém dos anos de 1910, década em que as encomendas artísticas deixaram a agenda dos governos municipal e estadual devido à crise financeira ocasionada pelo colapso da economia da borracha. Com isso, o amazonense pertence a um momento em que os salões se tornaram o principal meio de promoção artística. Na capital paraense, participou das Exposições Escolares de Desenho e Pintura, destinadas aos alunos dos estabelecimentos de ensino público e particular, assim como aos alunos de cursos particulares de arte, entre os quais o curso de pintura de Theodoro Braga.

Manoel Santiago continuou a expor suas obras em salões de arte mesmo após estabelecer residência no Rio de Janeiro em 1919. Na então capital do Brasil, o recém-chegado pintor procurou matrícula na Escola Nacional de Belas Artes, instituição onde os artistas que faziam parte do quadro docente e discente eram incentivados a expor nos salões anuais de arte. Freqüentador assíduo dos Salões de Belas Artes, o pintor ganhou o prestigioso prêmio de viagem em 1927. Durante suas participações, Santiago criou suas estratégias de inserção no restrito circuito de artes carioca. Aperfeiçoou suas técnicas de pintura, bem como forjou sua própria concepção de arte centrada na mitologia amazônica.

Paralelamente às exposições, o amazonense atuou como membro fundador da Academia Livre de Belas Artes, em 1918, em Belém. Nessa época, Santiago já demonstrava certo comprometimento pessoal, aliado a um grupo de artistas consagrados e outros da nova geração, em atender às demandas de ensino de pintura naquela cidade. Mais tarde, em 1934, no

⁷ RODRIGUES, Laíza de Oliveira; BRANCATO, João Victor Rossetti. “É ou não amoral?": Sesta Tropical de Manoel Santiago e a censura no Salão de Belas Artes. In: XIII Encontro de História da Arte, 2019, Campinas. *Atas do XIII Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2019. p. 486-495.

⁸ RODRIGUES, Laíza de Oliveira. *Uma Sesta Tropical, de Manoel Santiago: um “quadro curioso” no meio artístico carioca dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2023.

Rio de Janeiro, o artista foi professor de pintura e desenho no Núcleo Bernardelli, considerado uma alternativa aos artistas na cidade carioca. Na Academia Livre de Belas Artes, Manoel Santiago não pôde fazer muita coisa, pois viajou, no ano seguinte à sua fundação, ao Rio de Janeiro. Por outro lado, no Núcleo Bernardelli, o pintor teve participação ativa e estimulou os nucleanos com uma abordagem sobre a pintura que destacava a sensibilidade, enfatizando, ao mesmo tempo, a importância do desenho como um elemento fundamental na criação de uma “boa pintura”.

Esse envolvimento de Santiago em exposições artísticas, bem como em espaços de discussão sobre o fazer e o ensino artísticos, é abordado nesta tese e demonstra a forte presença do artista amazonense no meio artístico nacional, tendo suas obras repercutindo em Belém e no Rio de Janeiro, até em Manaus, de forma tímida, é verdade. Embora longe, Santiago, inicialmente, não perdeu contato com a Amazônia. Ele a reproduziu em telas cujo tema do folclore renderam-lhe a fama de “poeta dos pincéis”, uma alcunha, aliás, que lhe caiu muito bem no momento de projeção artística na então capital da República.

No Pará, a invocação da ancestralidade indígena não era novidade nem nas artes e tampouco na literatura. O folclore, desde a segunda metade do século XIX, ocupava um lugar de destaque entre os literatos e artistas paraenses que tinham como pretensão a formulação de uma “história nacional”. No entre séculos, intelectuais, como Antônio de Pádua Carvalho e José Veríssimo, tiveram um relevante papel na construção e reflexão da história do país apropriando-se dos relatos folclóricos como forma de apreciação do popular em seu aspecto primitivo e selvagem⁹. Posteriormente, nos primeiros anos da década de 1920, com o advento do modernismo, a onda de manifestos e libelos artísticos intensificou um “perspectivismo amazônico” na literatura, exaltando o primitivismo e o folclore amazônico.

O ponto de convergência de muitos literatos modernistas paraenses era acentuar um caráter genuinamente nacional das lendas locais, fazendo com que se revelasse a pluralidade da cultura brasileira. Vários escritores, como Alfredo Ladislau, em “Terra Imatura” (1921), e Eneida de Moraes, em “Terra Verde” (1929), exploraram os mitos de origem e a “cor natural” da Amazônia. É desse contexto também os manifestos “Uma reação necessária”, de Bruno de Menezes, e “Manifesto da Beleza”, de Francisco Galvão, ambos de 1923, além de “Flami-n’-assú” (1927), do literato e político paraense Abguar Bastos, ao qual traduzia, ao mesmo tempo, o anseio de uma arte nacional e a construção de um léxico nativo, fundado no que seria uma

⁹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Letras insulares: leituras e formas da história no modernismo brasileiro. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. de Miranda (Orgs). *A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 301-331.

síntese “indo-latina”. Com isso, o perspectivismo amazônico do período, fortemente presente no texto de Abguar Bastos, evocava um outro tipo de percepção e pensamento lítero-artístico do modernismo brasileiro¹⁰.

O assunto do folclore também se tornou uma questão para os artistas. Theodoro Braga já reivindicava uma brasilidade no desenho, na pintura e na decoração, através da estilização de elementos da flora, fauna e da arqueologia indígena. Em 1925, expõe, em São Paulo, suas obras de pintura e arte decorativa no esteio do nacionalismo. A exposição contou com algumas ilustrações de “lendas brasileiras”, tais como o “Curupira”, a “Pororôca”, o “Sacy-Pererê” e o “Pirayanara”, acompanhadas da publicação das respectivas lendas¹¹.

Também em terras paulistas, o tema é retomado por pintores modernistas. Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, em um projeto nacionalista, seguiam os princípios de redescoberta histórico-artística do país, conduzido por Mário de Andrade e seu programa “mata-virgista”, implementado de diferentes maneiras pelos demais integrantes do movimento. Tarsila, alinhada com esses movimentos nativistas liderados pela literatura, produziu representações visuais de figuras e mitos folclóricos. Entre suas obras, destaca-se “Urutu” (1928), uma releitura da cobra-grande que, segundo as narrativas míticas amazônicas, teria engravidado uma indígena. Dessa união, nasceram o menino Norato e a menina Maria, que foram lançados pela mãe no rio e transformados em cobras-d'água¹².

Em consonância com essa tendência que se desenhou nas primeiras décadas do século XX, Manoel Santiago apresentou suas lendas amazônicas nas exposições oficiais da Escola Nacional de Belas Artes. Suas obras trazem um aspecto fundamental que as diferencia das abordagens daqueles diferentes sujeitos que, com matrizes intelectuais e artísticas distintas, transitaram na “seara das cousas míticas”. O amazonense incorpora padrões decorativos indígenas marajoaras à pintura de cavalete, estabelecendo conexões entre esses padrões e o folclore, além de criar uma representação idílica da natureza e das figuras femininas.

Os elementos da natureza, dos padrões artísticos marajoaras e o lendário amazônico, explorados por Santiago, são problematizados nesta tese. O objetivo é oferecer uma leitura da arte brasileira em diálogo com o movimento de afirmação da nacionalidade nos anos 1920, priorizando a contribuição de Manoel Santiago na promoção de temas indígenas, incluindo o folclore.

¹⁰ FIGUEIREDO Aldrin Moura de. Flami-n'-assú: manifesto e perspectivismo amazônico no Modernismo brasileiro na década de 1920. *Revista de História*, [S. l.], n. 181, p. 1-22, 2022.

¹¹ REGISTRO de arte - Exposição de pintura. *Correio Paulistano*. São Paulo, 21 ago. 1925, p. 6.

¹² Cf. MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 95/147.

Ao centrar a análise na figura de Santiago, procurei não só trabalhar esse aspecto e conhecer sua trajetória artística, mas também compreender os aspectos dos mundos da arte, particularmente os que se referem às dinâmicas que constroem a obra de arte em um contexto de interações que orienta uma reflexão sobre a obra e sobre o artista. Segundo Howard Becker, a existência de “mundos da arte” está relacionada à atividade coletiva e à cooperação de pessoas necessárias à produção das obras. Como a arte é entendida como um processo de interações, é possível encontrar marcas dessa cooperação presentes nas obras de artes¹³.

Um dos membros dos mundos da arte que coordenam as atividades artísticas é o crítico. Entendedores de arte e críticos especializados constituem um canal privilegiado através do qual pode-se conhecer os questionamentos e as compreensões das pinturas. Não é difícil encontrar nos jornais detalhes das exposições de arte, bem como notícias dando destaque ao artista amazonense e suas obras, sobretudo nos anos 1920 e 1930. A consulta aos jornais da época mostra que, ao mesmo tempo que se noticiava sobre exposições de artes, se publicavam opiniões críticas sobre os quadros expostos. Decerto, a descrição da crítica está imbuída de conceitos aplicados em função de suas impressões sobre as pinturas. Estas, por vezes, tinham por interesse interpor as interpretações/compreensões dos quadros, articuladas com os “objetivos” e “intenções” do artista. A explicação dos quadros, como bem ponderou Michael Baxandall, depende do “relevo que escolhemos dar em sua descrição verbal”. Esta descrição representa, antes de tudo, “o que pensamos” sobre o quadro¹⁴.

Na medida em que se estabeleceu essa relação entre pintor e sua crítica, procurei explorar as condições de criação artística de Manoel Santiago, levando em consideração as relações e interações desenvolvidas no âmbito das exposições e das instituições artísticas no Rio de Janeiro durante as décadas de 20 e 30. Nessa abordagem, procurei compreender o artista e os críticos em um contexto relacional interdependente, impulsionado por certos interesses. A partir dessa perspectiva, foi crucial realizar uma análise aprofundada da arte de Santiago e da visão que a crítica elaborou sobre ela e sobre o próprio pintor.

O ponto crucial que norteou a análise consistiu em evidenciar como Manoel Santiago forjou sua concepção de arte e o ato de criação artística a partir de interesses e relações dentro dos mundos da arte. Nesse contexto, suas pinturas são mais que cores e tintas. Elas foram entendidas como resultado de interações sociais e artísticas, bem como uma dimensão de percepção e sensibilidade do pintor criadas nessas interações.

¹³ BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 27.

¹⁴ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 40-43.

Para uma análise dessa envergadura, as pinturas foram definidas como objetos intencionais. Michael Baxandall alerta para o interesse visual intencional dos quadros. A compreensão desta intencionalidade não se limita a desvendar o estado psicológico real ou particular, nem sequer o conjunto de acontecimentos passados, em certo momento, na mente do pintor. Trata-se de compreender o objeto artístico como uma construção mental que descreve uma relação com o seu contexto e ainda com as escolhas que o sujeito histórico aderiu de maneira consciente ou inconsciente. Tal definição estende a compreensão sobre arte, levando em conta a intencionalidade (consciente ou inconsciente) do sujeito histórico junto às condutas que contribuíram para essa predisposição¹⁵.

Ao pintar suas telas, Santiago deu pistas de alguns de seus encargos e diretrizes. Os encargos acabam se transformando em diretrizes quando se analisa as condições de criação artística. Segundo Baxandall, o primeiro encargo de um pintor, por exemplo, é pincelar ou empastar uma superfície, mas a maneira como o fará está relacionada com diretrizes específicas de modo que ao final se constituirá um objetivo ou interesse visual. Logo, o encargo em si não tem forma, as formas começam a ganhar corpo a partir das diretrizes¹⁶. Esse aspecto foi norteador na investigação desta tese. Ora, o que levou Manoel Santiago a escolher certo tipo de gênero pictórico ao invés de outro? O que o motivou a escolher representar objetos, paisagens e pessoas, considerando algumas formas e certa paleta de cores? Qual o lugar que suas experiências e relações sociais têm na sua ideia de arte? Estes são alguns pontos que foram abordados e esclarecidos ao longo dos capítulos.

É importante ressaltar que não é considerado a noção de influência entendida como uma relação em que uma força ou ação ou alguém exerce unilateralmente sobre um sujeito¹⁷. Existem causas que podem explicar por que um pintor se referiu a um determinado conceito ou postura artística ao invés de outros. Busquei enfatizar a condição de sujeito histórico. Trata-se da compreensão de que um artista realiza suas escolhas e constrói sua arte como um ser social inserido em determinadas circunstâncias sociais. Por outro lado, não pretendi negar a existência de referências a determinados modelos ou ideias de arte anteriores, mas sim destacar os elementos ativos e intencionais do olhar do próprio pintor¹⁸. Com isso, busquei demonstrar as relações efetivas de Santiago com os mundos da arte.

¹⁵ BAXANDALL, op. cit., p. 80-82.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Idem, p. 101-106.

Em consequência das relações entre as obras de arte e seu contexto levantadas até aqui, passei a considerar, dentro da teia imbricada de relações as quais o pintor e a pintura estão envolvidos, as opiniões construídas e propagandeadas pela crítica de arte. Nesse sentido, as várias considerações dos críticos sobre a pintura de Santiago foram confrontadas na intenção de entender os elementos/parâmetros/conceitos utilizados para a recepção das obras. Do mesmo modo, busquei identificar como esses mesmos críticos contribuíram (ou não) para a construção da imagem e do prestígio artístico do amazonense nos mundos da arte do Rio de Janeiro.

No que se refere à análise dos críticos publicadas, é importante ressaltar que não pretendi perseguir a melhor definição crítica das obras de Santiago tampouco conhecer (se é que ele existe) o real significado de suas telas. Longe disso. A preocupação foi problematizar um conjunto de críticas e, quando possível, confrontá-las com outras telas do artista a fim de entender melhor as semelhanças e diferenças de recepção sobre as obras. Nesse contexto, buscou-se uma compreensão mais ampla da produção artística de Manoel Santiago e de sua própria figura de artista diante da imprensa em determinado período.

A ideia de que as obras e a percepção delas e do pintor foram socialmente construídas às custas dos entendimentos de jornalistas e críticos permitiu também confrontar a percepção da crítica com aquela pretendida pelo pintor, tanto sobre si mesmo quanto de suas obras. Neste sentido, analisar as pinturas, os textos críticos e as entrevistas de Manoel Santiago implicou procurar as conexões do ato de criação artística na inter-relação entre o pintor e os críticos a fim de descortinar as formas pelas quais as experiências se transmutam em forma pictórica e descrição verbal.

Explorando o campo da história social da arte, alguns estudiosos têm sublinhado essas relações entre o mundo social e as práticas artísticas. Aqui a própria pintura é reafirmada como principal suporte de análise ou “respostas plásticas” de uma realidade. Não basta fazer apenas a leitura das obras de arte em consonância a reconstrução das condições da produção artística ou de sua recepção ou de consumo das obras de arte do período. É preciso entender as obras de arte, em especial a pintura, como veículos que carregam consigo esgares de sua conjuntura¹⁹.

Foi por esse caminho que T. J. Clark buscou uma percepção de modernidade a partir da pintura de Manet e de seus seguidores na Paris do século XIX. Clark revelou que a pintura dos artistas reuniu um repertório de imagens resultantes dos modos e momentos pelos quais a pintura e a modernidade se encontravam em Paris. Assim, as pinturas puderam ser entendidas

¹⁹ Como Sergio Miceli compreendeu o estudo de T. J. Clark sobre a arte de Manet. Cf. MICELI, Sergio. Prefácio - Por uma história social da arte. In: CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9-18.

como “formas específicas de visualização” e não como simples “ilustração morta” ou funções de um script preestabelecido²⁰.

A participação e o envolvimento de Santiago em exposições artísticas, bem como em espaços de discussão sobre o fazer e o ensino artísticos, revelam suas inquietações em relação ao papel que a pintura tem, o modo como ela deve ser vista pelas pessoas e os meandros existentes no processo de criação artística. Acompanhar as relações que o pintor travou e as sensibilidades apreendidas/pretendidas visualmente em meio a esses diferentes contextos é, sem dúvida, mostrar como suas telas carregam as marcas do seu tempo. Da mesma maneira, compreende-se melhor qual foi o projeto visual de Santiago (houve algum?), considerando que suas pinturas não advêm de um ato criador isolado, mas sim de condições de criação artística imbricadas com o campo social²¹.

Diante disso, esta tese enreda-se sobre a crítica, a pintura e as condições de criação artística de Manoel Santiago. Esta não tem por objetivo criar uma imagem de Manoel Santiago ou significações sobre sua arte. Tampouco interessa classificar sua arte em determinado movimento artístico. O que se pretende é focalizar e remeter às “intenções” inerentes aos quadros, estabelecendo relações do quadro com o seu contexto como chave interpretativa para compreender as condições de surgimento e recepção da pintura do artista. Preocupa-se analisar as formas de entendimento da arte de Santiago, quer seja aquela pretendida por ele mesmo, quer seja aquela criada pela crítica de arte dos jornais, periódicos e livros especializados, buscando revelar as teias de relações traçadas entre o artista e seus contextos no interior dos mundos da arte. Em suma, uma contribuição para a história social da arte, colocada a partir das premissas de Timothy James Clark²², Michael Baxandall²³ e Howard Becker²⁴.

As próprias pinturas do artista e as entrevistas de e sobre Santiago publicadas em periódicos como os jornais “A Noite”, “O Jornal” e as revistas “Dom Casmurro” e “Beira Mar” serviram como suporte de análise das experiências sociais concretas e específicas do artista, das suas obras e seu contexto. A pesquisa naquelas fontes possibilitou comparar a relação entre o objeto artístico e as condições em que foi produzido. O objetivo não foi de ajustar um ou outro, mas ressaltar os diferentes meios empregados pelo artista para definir sua arte, a si mesmo e as condições do fazer artístico. Com isso, evitou-se simplificações ou rotulações a uma escola ou

²⁰ Cf. CLARK, op. cit., p. 25-27.

²¹ Cf. CLARK, T. J. As condições da criação artística. In: *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 331-339.

²² Idem.

²³ BAXANDALL, op. cit.

²⁴ BECKER, op. cit.

tendência artística que apressadamente adiantam as análises sobre a obra de um pintor, esvaziando qualquer tipo de crítica mais acurada²⁵.

Para o estudo das pinturas de Manoel Santiago, recorri a um acervo de pinturas presentes em museus, sobretudo do Rio de Janeiro e Belém. Por outro lado, uma parte significativa das obras de Santiago está em posse de colecionadores privados, o que, por vezes, dificultou o acesso às obras. Diante desse desafio, foi necessário utilizar um “museu em papel couché”, com um total de 515 pranchas de obras do amazonense. Essa coleção foi reunida por Flávio de Aquino em seu livro “Manoel Santiago: vida, obra e crítica”²⁶ de 1986. As reproduções presentes na obra de Aquino não apenas facilitaram a familiarização com muitas obras, mas também proporcionaram um meio seguro de examinar o trabalho de Santiago, pois o crítico e biógrafo teve o cuidado de selecionar obras autênticas, excluindo aquelas de procedência duvidosa ou sem uma adequada verificação. Da mesma forma, Aquino demonstrou zelo ao fornecer informações sobre as datas e dimensões das pinturas. As obras com datações imprecisas foram devidamente destacadas, e aquelas que foram aqui abordadas também receberam as referências indicadas pelo crítico. Entretanto, essa questão da datação de algumas obras não representou um problema em si, pois foi priorizada a abordagem de confronto e análise comparativa das criações de Santiago, com o objetivo de compreender sua técnica e uso das cores. Em última análise, optei por seguir tanto a datação indicada por Aquino quanto as datas sugeridas pelos catálogos de leilões das obras do artista, incluindo, sempre que viável, considerações acerca de sua cronologia.

Quanto à análise das críticas, busquei ir além da identificação de conceitos técnicos como plano, pigmentos, empastamentos, cor ou motivo. O fio condutor centrou-se nas maneiras pelas quais as compreensões e interpretações das pinturas foram construídas, enfatizando o corpus da cor como representação da sensibilidade artística e lugar retórico nas análises das obras. Refiro-me a trabalhar marcadores coloristas que dão substrato a uma leitura e interpretação da arte que reverbera significados²⁷. É por essa razão que a investigação dos artigos críticos se tornou essencial como um meio de situar os matizes visuais percebidos nas pinturas de Santiago em determinado contexto.

O recorte temporal circunscreve o período em que Santiago iniciou sua carreira no Rio de Janeiro (década de 1920) até o momento em que a crítica ainda repercutia sobre sua atuação

²⁵ Jorge Coli chamou essa precipitação de análise de “tirânicas classificatórias”. Vide: COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 375-404.

²⁶ AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986

²⁷ Cf. COLES, David. *Chromatopia: an illustrated history of colour*. New York: Thames & Hudson Inc., 2018.

como fruto de um desenvolvimento de suas participações nos Salões oficiais e de sua estada em Paris, decorrente da premiação em 1927. Sua exposição em conjunto com Haydéa Santiago, sua esposa, em 1938, foi o último grande evento artístico em que a crítica destacou os possíveis aprendizados na capital francesa.

No primeiro capítulo, “Velhas lendas do Brasil, interpretadas por um pincel moço”, mostro como a cosmologia amazônica entrou na pauta de interesses do pintor Manoel Santiago. Considerando as participações do pintor amazonense nos salões de arte do Rio de Janeiro, na década de 1920, analiso as relações vivenciadas e as estratégias de inserção no circuito de artes da cidade a partir da construção de uma arte pautada na Amazônia e nas lendas locais. Ao mesmo tempo, as representações das lendas amazônicas elaboradas pelo amazonense são apresentadas em consonância a recepção das obras nos salões. Com isso, estabeleço uma interseção entre as compreensões e interpretações da crítica artística com os objetivos e intenções do artista Santiago. Trata-se de apontar as particularidades e as intencionalidades que Manoel Santiago desenvolveu para obter formas de reconhecimento e legitimação artística, bem como criar uma imagem e um entendimento pictórico da mitologia amazônica relacionada à sua experiência anterior, em Belém e Manaus, nos anos de 1910, como jovem artista ainda em formação.

Neste ponto, pretendi também enfatizar que a representação das lendas amazônicas nas pinturas requereu demasiadas pesquisas que se entrelaçaram com a preocupação do artista em pintar os seres místicos de acordo com uma concepção própria e original de “criação artística”. Por fim, concateno o conhecimento que o artista possuía sobre as lendas amazônicas e a feitura de suas obras como forma de ampliação de sua bagagem cultural, intelectual e pictórica, na medida em que participava dos salões de arte do Rio de Janeiro. Busca-se, portanto, apresentar as matrizes intelectuais amazônicas da produção artística do pintor amazonense e como essa produção deixou marcas no circuito de arte fluminense.

Em “Ao revoar de sonhos e esperanças”, segundo capítulo, enfatizo a ida do artista Manoel Santiago a Paris e as experiências artísticas vividas nessa cidade, as quais o levaram a criar grande afeição pelas cores, resultando em uma cromofilia que se tornou uma forma de expressão legítima de sua sensibilidade artística.

Além de explorar o repertório cognitivo adquirido durante a viagem, analisei as experiências do amazonense nos museus, nas instituições de ensino francesas e nas exposições artísticas parisienses, especialmente o *Salon des Artistes Français* e a *Société Coloniale des Artistes Français*. Explorei também como essas atuações nos mundos da arte no estrangeiro foram compreendidas pela crítica brasileira e, eventualmente, francesa. Nesses termos, o

capítulo mostra investigação histórica centrada nas estratégias pessoais de Santiago com as partes e elementos ligados ao contexto a que ele esteve inserido na capital da França, destacando os desafios que se impunham e as redes de sociabilidade que viabilizaram a sua estadia e aproveitamento da viagem.

O terceiro capítulo, “Exemplos que contrastam e esperanças que renovam”, foi dedicado à discussão sobre os diferentes aspectos que permeavam a consagração de um artista e suas obras, fora necessariamente os Salões oficiais. Estão presentes nesse capítulo as repercussões na crítica sobre a arte e as obras de Santiago após seu retorno de Paris, a recepção da ideia de arte desenvolvida durante sua estada, além de sua participação e envolvimento no “Salão da Primavera” e no “Núcleo Bernardelli”, criados como um contraponto ao domínio da Escola e do Salão nos mundos da arte do Rio de Janeiro. O objetivo é revelar as relações artísticas e o empenho da crítica e do artista em criar/reafirmar o prestígio e a imagem positiva de Santiago. Para tanto, analiso diferentes episódios, como a recusa da obra “Sesta Tropical”, em que a crítica se prontificou a defendê-lo, e alguns escândalos envolvendo a participação de Santiago como membro do júri de admissão de pinturas nos anos 1930. Com efeito, se pretendeu conceber o pintor, os críticos e suas atuações como agentes capazes de movimentar os mundos da arte em torno de seus interesses.

Em “Manoel Santiago, passado e presente”, trago um epílogo com um apanhado das principais ideias desenvolvidas em cada capítulo, acompanhadas de um comentário geral à guisa de conclusão. Nessa ocasião, será discutido o legado de Manoel Santiago pretendido com a exposição “Manoel Santiago: mestre impressionista”, ocorrida no Centro Cultural dos Correios do Rio de Janeiro, em 2015, com curadoria de Angela Ancora da Luz.

Capítulo 1 - “Velhas lendas do Brasil, interpretadas por um pincel moço”

1.1 O pintor ajusta seu pincel

Figura 1 - Manoel Santiago, s/d.



Fonte: AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986.

Na fotografia, Manoel Santiago aparece como jovem franzino, usando gravata borboleta com um terno escuro, exibindo, no bolso do paletó, um lenço branco. Provavelmente, sua vestimenta estava de acordo com a moda da época. Um rapaz sereno, mas acima de tudo elegante. A paleta e o pincel denunciam seu ofício. Posicionado em meio-busto, de perfil, Santiago possui um olhar penetrante, sensível e inocente. Esse caráter intimista talvez fosse intencionado pelo fotógrafo ou pelo artista ou mesmo por ambos. Por outro lado, há imprecisão quanto a data e a finalidade da foto (se para publicidade em alguma revista ou para registro pessoal), o que em nada desmerece o seu valor enquanto evidência histórica²⁸. Possivelmente,

²⁸ Cf. BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. A fotografia foi reproduzida no livro biográfico de Flávio de Aquino. O livro reproduz fotos de Manoel Santiago em diferentes

a fotografia remonta aos primeiros anos da década de 1920 quando o artista passou a residir no Rio de Janeiro. Sua imagem de um jovem de óculos, costeletas e entradas no cabelo, de posse de instrumentos do fazer artístico, carrega a intenção do pintor em tornar-se um mestre do pincel em um lugar bem longe de sua terra natal, o Amazonas. Não sem sentido que as primeiras décadas de sua atuação artística em terras fluminenses são marcadas pela cobertura da imprensa. Jornais, revistas e livros deram o tom sobre a expressividade e modos de pintar de Santiago.

“Jovem, de óculos grandes, o pintor Manoel Santiago ainda está cheio de esperanças”. Com essas palavras, Terra de Senna, articulista da revista *Dom Quixote*, descreveu o artista moço que fincava raízes na cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1920²⁹. Nascido em Manaus e passado a adolescência estudando pintura em Belém do Pará, Santiago foi para a então capital do Brasil em 1919 com duplo objetivo: estudar pintura e bacharelar-se em ciências jurídicas. Com apenas 21 anos dividiu-se entre a Escola Nacional de Belas Artes e a Faculdade de Direito. O jovem assumiu o compromisso de se formar em Direito para agradar a família, pois foi convencido de que só o diploma em bacharel lhe daria algum tipo de segurança. Seus pais tinham a ideia de que apenas a arte não lhe daria segurança material. A história trágica dos artistas que morreram de fome assombrava a família, conta-nos Lauro França³⁰. Manoel Santiago cumpriu a palavra. Graduou-se em 1920, concluindo o curso iniciado em Belém. Curiosamente, a fama e a segurança vieram através da arte. Sua matrícula na Escola Nacional de Belas Artes efetivou-se no dia 22 de março de 1919, tendo sido classificado em 6º lugar.

Santiago nunca exerceu a profissão de advogado, embora tenha exercido cargo jurídico no Ministério da Fazenda, aposentando-se após 40 anos de serviços prestados. Na sua juventude, o amazonense perseguiu concursos e promoções, talvez para garantir a tranquilidade sugerida pela família. Contudo, aquilo era um fardo. Certa vez, declarou o artista: “Parece que ando com o destino errado. Enfim, estou modelando minha paciência e temperamento para que tenha energia a fim de lutar no meu caminho da arte...”³¹. De certo, todo o trabalho só lhe seria justificado se fosse em prol da pintura.

“Meus Deus, quando poderei me sentar num canto solitário da natureza e pintar!... Pintar a beleza de toda a criação!”, exclamou Manoel Santiago em 1923 no postal enviado para

épocas, além de outros registros visuais de familiares do artista. Cf. AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986.

²⁹ SENNA, Terra de. *Belas Artes. Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 16 nov. 1921, n. 236, ano 5, p. 4.

³⁰ FRANÇA, Lauro. Manuel Santiago. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti Editores, v. 5, 1941, p. 204.

³¹ Apud BARDI, Pietro Maria; OLIVEIRA, Altamir de. *Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Colorama/Samurai, s.d, p. 5.

a pintora Haydéa, com quem se casaria³². Sem dúvida, o prazer estava na pintura. Sua primeira participação no Salão anual de Belas Artes foi em 1920, com a exposição das pinturas “Rua de S. José” e “Autorretrato”³³, obtendo uma menção honrosa de 2º grau³⁴. Nesse salão, apareceu como discípulo de Lucílio de Albuquerque, assim como o pintor Joaquim da Rocha Ferreira que apresentou um Retrato de Manoel Santiago, seu único trabalho exposto³⁵.

Nos anos subsequentes, Santiago frequentou os salões de arte anuais e exposições de pinturas, mas não se restringiu tão somente aos salões oficiais. Entrosou-se no ambiente social e artístico do Rio de Janeiro com ativa participação. Em 1921, Santiago visitou o “Salão Leopoldo Gotuzzo”. Considerada como um “ponto de reunião da alta sociedade”, a exposição de quadros do pintor Gotuzzo recebeu a visita de outros tantos artistas, jornalistas e críticos de arte³⁶. Anos depois, Manoel Santiago também esteve presente na comemoração da exposição de Mario Navarro da Costa, no Palace Hotel, em 1926. Na ocasião, estavam, além do amazonense, alguns intelectuais, amigos e admiradores que festejaram, ao lado de Navarro da Costa, um almoço no Restaurante Balneário da Urca³⁷. Em junho do mesmo ano, Santiago participou, na tarde do dia 12, das homenagens ao secretário da legação do Peru, Enrique Bustamante y Ballivián, pela publicação do livro “Poetas Brasileiros”³⁸ e, no dia 26, esteve presente para comemorar, junto a “um grupo seletivo de amigos” no Hotel Riachuelo, a promoção do escritor e diplomata Ildefonso Falcão para o cargo de cônsul³⁹. Em 1927, na tarde de 03 de novembro, Santiago visitou a Exposição Gilberto Von Trompowsky Livramento, um acontecimento visto pelos jornais como um “demasiado realce mundano e de fina emoção estética”⁴⁰.

A participação e aproximação de artistas, jornalistas e críticos naqueles ambientes iria ajudar na carreira artística de Manoel Santiago. O trabalho artístico não está apenas no ato de pintar. É bem mais que isso. O trabalho artístico envolve todas as pessoas cujas atividades estão relacionadas às obras. A arte é gerada por complexas redes cooperativas de pessoas cuja

³² Ibidem.

³³ BELAS Artes - Impressões sobre o salão deste ano - A sessão de pintura. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14 ago. 1920, p. 3.

³⁴ XXVII EXPOSIÇÃO Geral. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 1 set. 1920, p. 4.

³⁵ ESCOLA Nacional de Belas Artes. Catálogo da XXVII Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: [s.n.], 1920.

³⁶ BINOCULO - Exposição de Leopoldo Gotuzzo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 set. 1921, p. 4.

³⁷ BANQUETES. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 5 mar 1926, p. 4.

³⁸ HOMENAGENS. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1926, p. 6.

³⁹ ILDEFONSO Falcão – uma homenagem ao brilhante escritor e diplomata. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 26 jun. de 1926, p. 3.

⁴⁰ NOTA de Arte - Exposição Gilberto Von Trompowsky Livramento. *A Noite*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1927, p. 8

atividade coletiva marcam as obras. Howard Becker chamou-as de “mundos da arte”⁴¹. No caso de Santiago, podemos ter uma melhor compreensão de suas atividades artísticas se concatenarmos com as dos jornalistas e críticos. O resultado disso consiste na discussão da pintura e execução de suas obras, reação e apreciação delas nas páginas dos jornais e livros. Longe de construir simplesmente juízos estéticos, o propósito que persigo aqui é discutir a fruição das obras de arte desse pintor no envolvimento dos outros sujeitos que não apenas ele mesmo.

Apesar de iniciante nos mundos da arte do Rio de Janeiro, logo no ano seguinte a sua estreia, lá estava Manoel Santiago conquistando prestígio junto aos críticos. Em pouco tempo, o pintor foi considerado como destaque entre a “plêiade de artistas moços”. Na revista “O Malho”, Ercole Cremona, pseudônimo do crítico Adalberto Pinto de Mattos, descreveu as credenciais do artista: Era o jovem pintor do Amazonas, discípulo de Theodoro Braga em Belém do Pará, que estudou no Colégio Progresso Paraense e recebeu o prêmio “*hors concours*” na exposição escolar de pintura que reunia alunos de cursos particulares e colégios daquela cidade⁴². Apareceu então nos ambientes de arte do Rio como aquele que “pertencente ao número de artistas que evoluem francamente, que observam rigorosamente os motivos a interpretar; não se contentando com resultados de fácil aparência”. Cremona apreciou as “qualidades pitorescas” de Santiago exibidas no salão de arte, percebendo em sua produção artística uma “evolução franca, uma maneira simpática de pincelar e cortar os seus quadros, revelando magníficas qualidades de marinista, com empastamentos seguros e muita cor”. A “seriedade da escolha dos motivos” caracterizava os trabalhos executados pelo artista, o que naquele instante significava “alguma coisa mais do que a monótona paisagenzinha a que estão habituados muitos dos nossos artistas”⁴³.

Apesar dos elogios, Santiago não estava isento de outros julgamentos. Reações diversas lhe perseguiram. Para o Salão de Belas Artes de 1921, Manoel Santiago apresentou um conjunto de telas, entre as quais, a marinha “Ipanema” e “Praia do Arpoador”. Comparando as duas, Mario da Silva julgou que a primeira “agrada de maneira vaga e indeterminada”, mas não encontrou a mesma expressão na última. Na visão do crítico, “Praia do Arpoador” pecou por ter faltado ao seu autor a “nítida consciência das causas que o levaram a escolher aquele trecho

⁴¹ BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

⁴² Trata-se da 6ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura que teve lugar no foyer do Theatro da Paz em Belém. Ocorrida em 07 de setembro de 1918, participaram da mostra 416 expositores, com um total de 1246 trabalhos expostos. Somaram-se 64 prêmios e 102 menções honrosas. O prêmio *hors-concours* foi concedido a Santiago. Cf. BRAGA, Theodoro. A arte no Pará 1888-1918 - Retrospecto histórico dos últimos trinta anos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v. 8, 1933, p. 159.

⁴³ CREMONA, Ercole. Belas Artes - Manoel D'Assunção Santiago. *O Malho*. Rio de Janeiro, 29 out. 1921, n. 998, ano XX, p. sn.

de mar de preferência a outro”. A ausência dessas causas implicou, na opinião de Silva, “na ausência de sentimentos artisticamente unos” naquela tela⁴⁴.

No ano seguinte, teve a paisagem de seu “Canto do Rio”, árvores, terra e mar, apreciados. O mesmo não ocorreu com as telas “Botafogo” e “Flores ao sol”. Estas não chegaram a impressionar⁴⁵. Na percepção de Terra de Senna, “Flores ao sol” correspondia a “um dia de sol tão quente, tão quente que chegou a queimar o braço da figura, empolando-lhe a pele”. Embora esses efeitos da luz beiram o exagero, na opinião do jornalista, a tela não deixa de ser “merecedora de atenção”, dado o fato de seu autor ser um “marinista e a ojeriza que, em geral, os marinistas têm pelas figuras”⁴⁶.

Terra de Senna viu em Manoel Santiago um grande marinista. Chegou a afirmar que o artista não gostava das “águas plácidas”, mas o mar era a sua obsessão. Em “O Malho”, Senna escreveu que “para ele [Santiago] tudo é verde garrafa. O 1º plano, o 2º plano, os rochedos, o próprio azul do céu que cobre suas marinhas”. Notadamente, o articulista chama atenção de um elemento curioso da pintura do amazonense, mas o que lhe causava espanto mesmo era o tamanho das telas. Enquanto outros executaram, sumariamente, telas “em pequenas manchas”, algumas obras do artista possuíam molduras grandes, em torno de 4 x 3 m de dimensões. A razão disso, especula Senna, seria “atrair para seu nome as devidas atenções dos senhores membros do júri do salão e da maioria da crítica”⁴⁷. Talvez não estivesse errado. As “grandes telas” de Santiago poderiam, sem problemas, fazer alusão ao tamanho da pretensão do pintor em moldar certo cacife artístico. Era um artista moço que almejava carreira artística. Saiu de Belém para galgar lugar naquele ambiente artístico. Não seria absurdo pensar que, nesse instante, Manoel Santiago procurava fazer-se notar não apenas pelo motivo de sua pintura, mas também pelas dimensões fora do comum de suas telas.

Terra de Senna finaliza seu artigo supondo que Manoel Santiago se tornaria, dentro de pouco tempo, o “marinista das molduras”. Foi, no entanto, precipitado. Se tivesse apostado sua carreira nisso, certamente estaria em apuros. No ano seguinte e nos salões subsequentes, Santiago ajustou o pincel. Telas com logradouros do Rio de Janeiro cederam lugar à pintura de cenas e elementos místicos da Amazônia. Possivelmente, o artista estava antenado com as críticas que lhe foram feitas e resolveu mudar ou mesmo apresentar mais de seu repertório artístico. É bem verdade que Manoel Santiago nunca deixou de pintar marinhas, retratos e tantos

⁴⁴ SILVA, Mario da. Belas Artes. Impressões sobre o salão deste ano. A pintura. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1921, p. 3.

⁴⁵ BELAS ARTES. O Salão de 1922. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 28 nov. 1922, p. 3.

⁴⁶ SENNA, Terra de. Belas Artes. Salão de 1922. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 06 dez. 1922, n. 291, ano 6, p. 17.

⁴⁷ SENNA, Terra de. Belas Artes. Manoel Santiago. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 16 nov. 1921, n. 236, ano 5, p. 4.

outros gêneros. Por outro lado, sua carreira artística nesses anos de 1920 seria forjada, substancialmente, a partir da pintura e exposições das lendas amazônicas nos Salões de Belas Artes. Até o fim de sua vida, Santiago foi lembrado como “o grande intérprete do indianismo no Brasil”⁴⁸. Para Newton Amarante, o amazonense possuía uma “bagagem sobre assuntos e lendas nacionais” que lhe colocaria “em plano equivalente, na arte pictórica, ao que desfruta o imortal Gonçalves Dias na poesia brasileira”. Em sua avaliação, o pintor foi o “primeiro artista a trabalhar esse inesgotável campo de formosas inspirações”, conseguindo, com esforço, “transportar para as suas magníficas telas toda a mitologia indígena-amazônica [sic]”⁴⁹.

A sensibilidade de Santiago sobre esse tema causava certo entusiasmo e alguns creditavam isso à vivência do artista na Amazônia. Tapajós Gomes lembrou que, desde menino, Manoel Santiago já mantinha “pleno contato com a natureza gloriosamente exuberante da Amazônia, para se extasiar diante de todas as suas infinitas e inenarráveis maravilhas”. A partir daí se formou o espírito do artista em “pleno deslumbramento” com a “pinacoteca natural, que é o vale do gigante Amazonas”, aprendendo, por fim, a “procurar a descobrir e admirar o Belo”⁵⁰. À medida em que o jovem Santiago crescia em contato com a floresta, podia-se sentir, a cada dia, “sensações múltiplas” que a natureza proporcionava àqueles que procuravam sondá-la na “intimidade”, convivendo com ela e sentindo toda a sua “palpitação e desvendando todos os seus encantamentos”. Por fim, Gomes conclui que “foi nesse convívio constante com florestas e rios, com paisagens e lendas, que sua alma de esteta desabrochou para a Arte, ensinando-o, desde cedo, a querer bem a terra onde nasceu e da qual tem procurado ser um intérprete delicado”⁵¹.

Na vida ao ar livre na floresta, desde pequeno, o pintor amazonense teria começado a sentir o interesse por aquilo que “era nosso”. Dir-se-ia ainda que “alguma coisa de estranho já vinha indicando a crença, o ponto de vista artístico que o dia futuro lhe reservava”, a saber, “o assunto brasileiro haveria de ser o seu assunto”. Se Tapajós Gomes estava certo em suas conjecturas, como teria sido esse despertar de interesse do pintor para a arte? É o que pretendemos agora descobrir.

⁴⁸ BARDI, Pietro Maria. *Profile of the new brazilian art*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970, p. 28.

⁴⁹ AMARANTE, Newton. Manoel Santiago e a sua arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 jul. 1952, p. 13.

⁵⁰ GOMES, Tapajós. Entre artistas. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fev. 1928, ano IX, n. 90.

⁵¹ Idem.

1.2 Na imensa e misteriosa floresta

Aos seis anos de idade, Manoel Santiago ignorava as “utilidades das letras”, mas já sabia “dar alguns traços”. Antes mesmo de ler, já pintava. Essa confissão foi feita pelo próprio artista ao cronista do jornal “Beira Mar”, Armando Miguez, em janeiro de 1941, em uma “ligeira conversa” no atelier do artista⁵². Começando desde muito cedo na arte, as histórias sobre a infância do amazonense, porém, são escassas. Restou hoje, ao que se sabe, poucas linhas escritas por jornalistas nos periódicos cariocas, além de breves páginas nas obras de seus biógrafos. Quando não é apenas citado o seu local de nascimento, um ou outro relato sobre sua vida em Manaus era mencionado em artigos de jornais. Alguns bastante emblemáticos que tinham por objetivo construir uma imagem do artista.

Em 1941, Lauro França se aproveitou de um suposto incidente ocorrido à época da escola primária para mostrar como Manoel Santiago teria começado a vida como “grande egoísta”, tendo sobrevivido aos “cabotinos da arte” somente por ter encontrado, na Escola Nacional de Belas Artes, a “figura romântica e sensitiva da artista de escola e aristocrática de emoções”, sua colega de turma Haydéa, com quem se casou em 1923. O caso narrado por França teria acontecido em Manaus na hora da aula, na “claridade da manhã tropical”, durante o primeiro dia do menino Santiago no colégio. No momento tudo parecia correr bem. A professora cantava a “ladainha de uma tabuada” e o “canto chão monótono” enchia a sala do “volume de sons das vozes juvenis”. No entanto, a “harmonia do conjunto” foi quebrada quando se ouviu “alguma coisa estranha”. Um “silvo agudo” de apito “estridente e irritante” calaram as vozes e um “silêncio medroso” instalou-se por um breve momento. À medida que o silvo continuou, “algumas risadas em surdina, olhares espantados e brejeiros, e de dedos em estalos, se agitavam no ar”. A professora então repreendeu o pequeno Santiago, advertindo-o para que parasse a travessura e que o caso não se repetisse. O jovem estudante só teria escapado do castigo devido ao fato de sua irmã ser a “primeira da aula”⁵³.

Essa cena colegial indicaria, na visão do articulista, um “ponto de referência” e um “ponto de partida” na história de Manoel Santiago. Foi um momento de demonstração de seu “gesto de egocentrismo” e sua tentativa de se impor como “fator ímpar e pessoal”. A traquinagem foi, então, entendida como um gesto deliberado de Santiago, com intenção de atrair

⁵² MIGUEZ, Armando. De arte - meia hora com Manoel Santiago. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 04 jan. 1941, ano IV, n. 182, p. 8.

⁵³ FRANÇA, Lauro. Manuel Santiago. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti Editores, v. 5, 1941, p. 204.

para si toda a atenção da sala, alimentando assim seu egoísmo. Por fim, França considerou que a lembrança desse momento se tornaria oportuna e teria lugar na memória do artista. Supostamente, Santiago teria revivido a “história do apito” no “dissabor das horas amargas”, bem como vivido “cenas idênticas” nos salões e nos julgamentos artísticos⁵⁴.

No jornal “Beira Mar”, dois anos depois, veio à tona outro episódio da infância de Manoel Santiago. Dessa vez, o colunista Ramiro Gonçalves fez referência à precocidade do amazonense nas artes, lembrando o momento em que Santiago fez um desenho aos seis anos. Tudo teria acontecido quando o garoto de “fisionomia vulgar, trabalhada na mesma argila da massa humana, olhos vivos, testa ampla e cabelos cortados” fez o retrato de seus avós. O retrato, trabalhado a lápis Faber nº 1 com “sombras de esfuminho aqui e ali” e traço seguro, teria causado burburinho. A notícia, que percorreu a Avenida Eduardo Ribeiro em Manaus, alastrando-se para cafés, bares e ruas próximas, era de que aparecera naquela cidade um “menino prodígio”. Os chamados e “psius” vieram de todos os cantos, “vinham de todos os lados”, escreveu Gonçalves. Naquela manhã de “ardido sol”, pessoas de diversos tipos julgaram o pequeno desenho, desde a figura de “apatacado, ventruado, cachaço largo, charuto pendido do beijo grosseiro” à “uma criatura fina e loira, com qualquer coisa de pluma que esvoaçasse à sombra fresca das ramalhudas mangueiras”. Alguns teriam olhado e desmerecido o desenho. Outros cumprimentaram o “menino prodígio”. Desse episódio, o articulista afirmou que Santiago se recordava da “silhueta fina e loira” e dos “beijos sonoros” dados por uma mulher que foi até ele para elogiar o trabalho. Tal lembrança, salientou ainda Gonçalves, vivia, quarenta anos depois, como uma “tentação envolvente duma música, que nos segreda, baixinho, saudades inesquecíveis⁵⁵”.

O importante dessas experiências narradas por Lauro França e Ramiro Gonçalves é compreender o uso delas. Longe de serem apenas notas biográficas sobre a infância de Santiago, elas tinham caráter argumentativo. Serviam para convencer o leitor de que Manoel Santiago, desde cedo, de alguma forma, empreendeu para se destacar. França mostrou-o como um jovem travesso com necessidade de atenção. Gonçalves, por sua vez, como a criança que criou, através de seu desenho, um boato sobre o aparecimento de um “menino prodígio”. Os dois jornalistas, porém, não mencionaram explicitamente se os episódios descritos foram confessados por Santiago em algum momento. Ao que se sabe, Santiago também nunca os desmentiu, criando assim certa condescendência e por que não certa satisfação pelo uso feito delas. De todo modo, em acréscimo àqueles breves relatos dos articulistas, um outro homem das letras foi mais

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ GONÇALVES, Ramiro. Manoel Santiago. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 18 set 1943, ano XXI, n. 754, p. 7.

ousado e mergulhou em muitas outras histórias da infância e da vida do amazonense, o que vale aqui penetrar em seu ponto de vista.

O relato mais completo que se tem notícia sobre a infância de Manoel Santiago foi escrito por Eduardo Chermont de Britto. Jornalista e crítico, Britto lançou, em 1980, uma biografia sobre o artista. Chamou-a de “Vida triunfante de Manoel Santiago” e nela narra a história de Santiago desde o nascimento na capital do Amazonas até a sua velhice⁵⁶. A obra se detém aos acontecimentos vividos pelo artista e, por vezes, o crítico faz uso de recursos ficcionais no seu texto para apresentá-los ao leitor. É bem verdade que as conquistas, os prêmios, as exposições e as viagens realizadas por Santiago são a base da narrativa de Britto. Muitos desses relatos são fruto de transcrições de notas de jornais e de críticos de arte, apesar do biógrafo não ter tido a preocupação de minuciar as referências. Pude encontrar algumas das notas transcritas por Britto durante as pesquisas nos jornais cariocas, o que me faz acreditar que tarefa semelhante foi por ele realizada durante a elaboração de seu livro. Por outro lado, acredito que o recurso ficcional esteja, substancialmente, descrito nas passagens em que Chermont de Britto cria falas aos personagens. É possível que as conversas tenham existido, mas é improvável que Britto as tenha reproduzido fielmente, como de fato o fez. Talvez, sem receio e com a licença poética que a literatura tem, ele tenha enviado as conversas aos braços da imaginação, entrelaçando-as e mesmo confundindo-as com a realidade. Não pretendo entrar na seara de discussão sobre o caráter “real” das notas de jornais e do testemunho literário de Britto. É preciso, sem dúvida, submeter a biografia a um interrogatório sistemático, que é de praxe e obrigação do ofício do historiador. O que está em jogo aqui não é determinar o caráter ficcional ou não, mas sim descobrir e detalhar as intenções e interpretações do autor, como ele representou Manoel Santiago, enfim buscar a “lógica social do texto”⁵⁷. Assim, um procedimento semelhante ao que já vem sendo adotado aqui no que diz respeito às notas e artigos dos jornais. Esclarecido o leitor desse procedimento metodológico, vamos ao seu conteúdo.

O momento em que Santiago “explodiu na pintura” teve um tom bem emblemático na leitura de Chermont de Britto. Tudo teria acontecido na chácara de seu pai, o Coronel Santiago, nos arredores de Manaus, um lugar tão grande que quando terminava, a “floresta começava imensa e misteriosa”. Em seus seis anos, conta o crítico, Manoel Santiago era envolvido pela “natureza esplêndida”. Certo dia, teria se aventurado junto ao amigo e “companheiro de

⁵⁶ BRITTO, Chermont. *Vida Triunfante de Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1980.

⁵⁷ Cf. CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. de Miranda (Orgs). *A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

brinquedos e correrias”, o “índio semi-civilizado”, Itaboan, no seio da floresta, para além dos limites da chácara da família. O indígena, guiando-o floresta adentro, levava o menino Santiago fascinado entre a vegetação “cor de esmeralda”, os “assobios dos macacos” e um bando de borboletas azuis. O ápice do momento foi quando os dois meninos chegaram a uma clareira, cuja luz “coava-se brandamente através das árvores”, e se depararam com as aves da floresta em um “chilrear intenso”, umas cantando, outras “pipilavam” e ainda algumas que ficaram paradas nos ramos como que “à espera de um grande acontecimento”. Tratava-se do encontro das aves da floresta para ouvir o Uirapuru. Em seguida ao alvoreço dos pássaros, um silêncio se fez presente. O Uirapuru cantou para todas as aves, fascinando-as assim como Itaboan e o pequeno Santiago que espreitavam o instante.

A cena ficou gravada na mente do menino, acompanhando-o de volta para casa até a hora de dormir. Na manhã seguinte, narra Britto, Santiago acordou-se bem cedo, foi até à cozinha, apanhou um carvão, pegou uma escada e dirigiu-se ao jardim. No muro branco, que separava a casa da rua, o garoto de seis anos teria desenhado um mural retratando a floresta “bela e forte”, com pássaros como espectadores atentos. Na árvore maior, o Uirapuru, a personagem central do “cenário esplêndido” feito por Santiago. Finalizada a obra, sua mãe, Cezarina, diante do “grande quadro”, teria se surpreendido e se emocionado com o talento precoce do filho. Mais tarde, toda a família e amigos celebraram a pintura e o talento do jovem pintor prodígio⁵⁸.

Como ocorreu com Ramiro Gonçalves, Chermont Britto remonta aos seis anos de idade do artista. A idade se refere àquela declarada por Manoel Santiago como sendo seu começo na arte. Embora Gonçalves não tenha afirmado que aquele retrato de seus avós tinha sido o começo de Santiago na arte, Britto deixa claro que foi o fascínio com o canto do Uirapuru que despertou Santiago para a pintura, sendo a cena do ocorrido a sua primeira obra. O momento não poderia ser mais simbólico. Santiago quando menino teria ouvido o fantástico canto do Uirapuru, que segundo dizem é o que lhe dá prestígio de lenda⁵⁹. Entre um retrato que causou barulho nas ruas de Manaus e um mural de uma lenda amazônica, certamente a história do Uirapuru estava mais de acordo com a gênese de um pintor de lendas amazônicas. Talvez tenha sido essa a preocupação de Britto. Ao mesmo tempo, o episódio em que Santiago fez o retrato

⁵⁸ BRITTO, Chermont. *Vida Triunfante de Manoel Santiago*, p. 11-15.

⁵⁹ Segundo Raimundo Morais, é o canto “argentino”, de “notas metálicas, reboante na floresta” que rende ao Uirapuru o prestígio de lenda. Cf. MORAIS, Raimundo. *O meu dicionário de cousas da Amazônia*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013, p. 165.

de seus avós não foi esquecido, embora tenha ganhado outra conotação. O crítico deu-lhe um caráter mais intimista, como um momento afetoso entre neto e avós.

Diferente da versão de Gonçalves, o retrato dos avós de Santiago é na verdade dois, feitos em momentos distintos. Primeiro, teria sido feito o retrato do avô, uma cortesia após ele ter dado uma caixa de tintas e pincéis a Santiago. A realização do desenho teria durado horas e seu resultado agradou seu avô. Sua avó, enciumada do retrato do marido, teria pedido ao menino que fizesse um seu também, sendo atendida de prontidão. A finalização desse retrato teria demorado mais que o outro. Os momentos, porém, desenrolaram-se sob conversas e euforia. O neto estava ali demonstrando talento admirável. Depois de prontos, os retratos foram apreciados por um amigo da família que, não furtando-se, fez elogios a Manoel Santiago⁶⁰.

A partir dessa passagem, é interessante perceber como Britto tentou construir a ideia de que Santiago se desenvolveu quase que por conta própria na pintura, tendo como pano de fundo alguma situação em família. Entre paisagem e retratos, Manoel Santiago teria experimentado a pintura de marinhas nas idas de domingo com o pai ao porto de Manaus. O biógrafo sugere que, no porto, Santiago pintava os navios ancorados e as grandes barcaças que percorriam o rio. Momentos como este e os outros aqui citados são, para Britto, a essência do desenvolvimento das habilidades artísticas de Santiago na sua infância e adolescência.

A passagem do pintor pelo Ginásio Amazonense, lugar de ensino artístico em Manaus onde Santiago participou de aulas de desenhos, é tratada com certo desdém. O crítico, em poucas linhas, fala que naquele lugar todos reconheceram, inclusive o professor, a “enorme superioridade” de Santiago no desenho, restando nada a ser lhe ensinado. O discurso de Britto sobre a aprendizagem artística e motivacional de Manoel Santiago só muda quando a família do artista deixa a capital do Amazonas e transfere-se para Belém.

A vinda de Manoel Santiago para Belém do Pará despertou-lhe uma “sensação de radiosa beleza” incomparável com nenhuma outra cidade do mundo. Conta Britto que “nem o Rio de Janeiro, com a sua Guanabara suntuosa, as montanhas esplêndidas, o Pão de Açúcar e o Corcovado, com suas silhuetas deslumbrantes; nem Paris, com o seu sortilégio de Cidade-Luz”, teriam lhe causado tamanha inspiração. Sem nenhuma dúvida, o que o crítico pretendia afirmar era que as experiências vividas na capital do Pará serviram para um desenvolvimento artístico de natureza profissional singular, começando por um aprendizado com um mestre conhecido e admirado nos círculos de arte do Rio de Janeiro e São Paulo, o pintor paraense Theodoro Braga,

⁶⁰ BRITTO, Chermont. *Vida Triunfante de Manoel Santiago*, p. 16-19.

até a incorporação de um cabedal de inspirações que estavam expostos nos cantos daquela cidade paraense⁶¹.

A partir do destaque que tivera nas exposições de desenho e pintura promovidas pelo governo paraense, Theodoro Braga teria convidado Santiago para as aulas de pintura de seu curso particular. Ao longo de suas participações naquelas exposições, Manoel Santiago teria impressionado logo no seu primeiro ano quando alcançou o “mais alto prêmio”. Nos seguintes, teria repetido a façanha até que, em 1918, a diretoria teria atendido aos “méritos invulgares do aluno” e resolveu que seus trabalhos seriam apresentados “*hors concours*”⁶². Ao que tudo indica, Britto tenta reforçar a ideia de que essas exposições teriam cumprido seu objetivo de desenvolver o gosto pelo estudo de desenho e pintura nos alunos dos estabelecimentos públicos e privados de Belém, fomentando a qualidade dos trabalhos dos jovens artistas. Santiago estava, assim, esforçando-se na produção de trabalhos que seriam postos ao julgamento do júri e apresentados ao público⁶³.

No curso particular de Braga, as aulas eram ao ar livre. Do atelier de Braga, costumavam ir, segundo Britto, ao Museu Paraense Emílio Goeldi, a instituição científica amazônica cujo acervo é composto por exemplares da flora e fauna locais, além de uma coleção cerâmica dos povos antigos da região, em especial da Ilha de Marajó. No museu observavam as espécies existentes no jardim zoobotânico e pintavam pedaços da natureza. Com os cavaletes armados tudo era motivo para pintar, desde os jacarés, que não se moviam, e por isso um “modelo excelente”, até as araras e as borboletas com seus azuis característicos. Natureza, jacarés, araras e borboletas não eram novidade para Santiago, afinal nasceu e teve sua primeira experiência artística na floresta em Manaus. Contudo, seu olhar era agora direcionado, orientado pelo mestre Theodoro Braga. Seus trabalhos eram agora submetidos aos olhares públicos nas mostras de arte, inclusive aquelas que o próprio Braga organizou para seus alunos. Foram pelo menos três exposições dos alunos do pintor paraense. Uma em setembro de 1912 no Grande Salão da Tuna Luso Caixeiral e, no mês seguinte, outra no Instituto Amazônia. Em

⁶¹ Idem, p. 24.

⁶² Idem, p. 25-29.

⁶³ As exposições escolares ocorreram ininterruptamente entre 1909 e 1912, voltando em 1917 com última edição no ano seguinte. Para Moema Alves, o hiato e o fim dessas exposições podem estar relacionados à crise financeira da borracha que se instalou no Pará nos anos de 1910. Sobre as exposições escolares, ver: ALVES, Moema Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2013.

setembro de 1913, Braga promoveu uma terceira exposição escolar de desenho, pintura e arte aplicada dos seus discípulos particulares e do Colégio Progresso Paraense no Theatro da Paz⁶⁴.

A cada vez que as aulas ocorriam no museu, o trabalho de pintar acontecia concomitantemente a conversas sobre arte e sugestões de pintura. A natureza amazônica revelava-se, desse modo, ainda mais como um motivo de beleza e encantamento⁶⁵. Nesses termos, Santiago teria ampliado seu “conjunto de valores pictóricos”. Foi em Belém que teria descoberto os encantos do igarapé. Durante os passeios de domingo, Santiago visitava os igarapés dos arredores da cidade, olhando atentamente para a “água mansa do igarapé, as árvores que se debruçavam sobre o espelho líquido, as folhas irisadas que boiavam na superfície da correnteza”. Assim, afirma Britto, o igarapé tornou-se para Manoel Santiago um “atelier ao ar livre” onde, a cada vez que pintava as árvores, as flores, as “folhagens que dentro d’água tinham luminosidades estranhas”, descobria “novos encantos e novos segredos nessa natureza incomparável”⁶⁶. O biógrafo reforça ainda que as experiências de Santiago na natureza amazônica foram se aprofundando à medida que seu percurso de vida se cruzava com as águas e rios da região.

Em 1915, um acontecimento decorrente dos encargos de seu emprego teria levado o artista a uma experiência de grande relevância para a composição do repertório artístico do amazonense. Chermont de Britto relata que Manoel Santiago foi designado pela diretoria dos Correios para ajudar na instalação de uma agência postal que acabara de ser criada em Santo Antônio do Oiapoque, na fronteira com a Guiana Francesa. O convite veio no ano seguinte a sua entrada na repartição, como um “prêmio aos seus esforços burocráticos”. A viagem até a fronteira foi demorada. O navio cortava os rios e, mais uma vez, Santiago viu-se no seio da floresta amazônica. Para Britto, um momento crucial na vida do artista, pois foi nesse momento que Santiago tomaria nota de algumas das lendas amazônicas. As histórias sobre as lendas foram contadas pelo comandante do navio. Dizia-se que o homem experiente conhecia “todos os mistérios da região imensa” e falava dos “entes mitológicos” que povoavam o vale amazônico como se tivesse “visto na véspera”. Manoel Santiago teria ouvido as “histórias admiráveis” da cobra grande, do mapinguari, do boto, do caipora, uirapuru, iurupari, iara e tantas outras. Nessa viagem e na estada de um mês na cidade fronteira, o artista seguiu

⁶⁴ Cf. BRAGA, Theodoro. A arte no Pará 1888-1918 - Retrospecto histórico dos últimos trinta anos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v. 8, 1933.

⁶⁵ BRITTO, op. cit., 29-35.

⁶⁶ Idem, p. 35.

pintando a “bela natureza que o cercava: as grandes árvores, o rio, as casinhas pobres”. De volta a Belém teria trazido pronto o seu livro sobre lendas amazônicas!⁶⁷.

Aqui chegamos a um ponto crucial, a saber, a entrada de Manoel Santiago nos domínios da representação cosmológica amazônica. Espero que toda essa digressão sobre a infância e a adolescência de Santiago não tenha cansado o leitor. A intenção era mostrar como aqueles homens revisitaram o passado amazônico do artista com um aparente intuito de perceber nele a semente de um grande artista. Para uns um verdadeiro prodígio, para outros incansável artista que a todo momento fazia da natureza uma inspiração artística. Notadamente, para Chermont de Britto, em Manaus, o pintor desabrochou para a pintura e em Belém viveu as experiências que culminaram na aquisição de elementos motivacionais fundamentais para a sua pintura: flora, fauna e lendas amazônicas. É bem verdade que a revisitação desse passado não se deu de maneira unânime. Cada um criou o sentido que lhe convinha, aquele que melhor alinhasse com a visão que se pretendia criar do artista. Vimos que, por exemplo, o episódio do retrato dos avós foi descrito de forma distinta. E o mesmo se sucedeu com o possível contato de Santiago com as personagens lendárias da Amazônia.

Tapajós Gomes, por sua vez, deu um sentido bem mais poético ao instante em que Manoel Santiago tomou conhecimento das lendas amazônicas. Para ele, não havia espaço para uma reduzida ação do artista em tomar conhecimento do assunto. Sem nenhuma dúvida, para o jornalista, era bem mais interessante a imagem de um artista atuante do que aquele que usava de intermediários para informar-lhe sobre as lendas de sua terra.

Gomes reconhecia que Santiago viveu intensas experiências na floresta. Em seu artigo na “Ilustração Brasileira”, escreveu que o pintor sentiu, dia por dia, as “sensações múltiplas, que a natureza proporciona a quem quer que procure sondá-la na intimidade, convivendo com ela, sentindo toda sua palpitação e desvendando todos os seus encantos”. Toda essa vivência era fruto do mais íntimo contato com a floresta. Segundo declarou, Santiago percorria “mil grotas e abismos”, palmilhava “mil recantos de igarapés”, ouvia de perto a “música de um sem número de cachoeiras” e provava de “todas as emoções possíveis, da vida entregue à insegurança das igaras ou ubás do Amazonas”. Por tudo isso, Manoel Santiago tornou-se grande conhecedor do ambiente amazônico, chegando a “uma situação em que não havia canto de pássaro, que seus ouvidos já não tivessem ouvido, nem imprevistos de pororocas, que o pudessem surpreender”⁶⁸.

⁶⁷ Idem, p. 40-44.

⁶⁸ GOMES, Tapajós. Entre artistas. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fev. 1928, ano IX, n. 90.

Foi, portanto, durante todo esse tempo em que viveu na natureza amazônica, com sua caixa de tintas, telas e pincéis, a bordo de ubás⁶⁹, que o pintor Santiago percorreu “lugares que nunca haviam sido pisados por pés humanos” e ouviu do caboclo e até mesmo do próprio indígena “as queixas contra a civilização invasora e as suas lendas misteriosas”. A bagagem que o pintor acumulara de suas experiências lhe permitia ser não apenas o pintor dos “panoramas brasileiros”, mas também um verdadeiro intérprete das “nossas lendas, que os seus ouvidos ouviram através de narrações singelíssimas”, às quais procurou dar expressão literária e artística através de sua sensibilidade⁷⁰.

O interessante dessas narrativas sobre as vivências de Manoel Santiago em solo amazônico, embora divergentes, é que elas delimitam as circunstâncias às quais o pintor tomou para si a Amazônia e as lendas como inspiração. Se ele viveu embrenhado ou não na floresta, se ouviu as lendas de um comandante de navio ou da boca dos próprios indígenas, o que vale no meio de tudo disso é a percepção das diferentes formas evocadas por jornalistas, críticos e articulistas para criar a imagem do artista amazônico, dos assuntos nacionais, das lendas amazônicas, embora a autoridade de Manoel Santiago no assunto da mitologia e das coisas amazônicas iam além da pura vivência na região, como veremos adiante. Em suma, tudo converge na ideia de que Santiago tinha propriedade em pintar coisas da Amazônia.

Em artigo publicado no “Jornal do Brasil”, em 1927, Ariosto Berna parecia sintetizar bem a opinião que a crítica cristalizou sobre Santiago em se tratando da pintura de elementos de sua terra. Para Berna, Manoel Santiago era, antes de tudo, um “artista completo e iluminado”, nascido no “lendário e ubérrimo solo em que viceja e impera a vitória-régia”, de onde se inspirou, se educou e se manifestou um “poeta da pintura”⁷¹.

A alcunha de “poeta da pintura” está crivada de significados. Certamente, faz menção às numerosas telas carregadas daquela bagagem mística, entre as quais cito “Flor de Igarapé”, “Yara”, “Caipora”, “O Curupira” e “Marajoaras”. Por outro lado, a Amazônia mística e imagética pintada por Santiago também se revelaria em prosa. Diferentemente do que relatou Britto, um livro sobre seres mitológicos amazônicos não saiu pronto a partir de uma viagem do artista até a fronteira com a Guiana. Santiago dedicou tempo e estudos para escrever e, por muito tempo, a ideia de um livro se manteve como uma promessa a ser concretizada. Entre letras e tintas, vamos às lendas amazônicas de Manoel Santiago.

⁶⁹ Ubá refere-se a canoa de um tronco só. Segundo Raimundo Morais, é escavada a fogo e possui vários tamanhos. Nela toda a tribo indígena se locomove. A ubá é “negra, sem quilha, sem banco, sem conforto e sem estética”. Cf. MORAIS, Raimundo. *O meu dicionário de cousas da Amazônia*, p. 165.

⁷⁰ GOMES, op. cit.

⁷¹ BERNA, Ariosto. *Belas Artes: Dois poemistas da palheta. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 set. 1927, p. 16.

1.3 “Retalhos preciosos do lendário dos pajés da Amazônia”

No dia 26 de junho de 1927, circulava pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro a edição dominical de “O Jornal”. Em sua segunda seção, na primeira página, destaque para o título “Tincuan (lenda amazônica)” por Manoel Santiago. Contava o jornal que o “pintor das lendas que a imaginação do gentio criou no extremo norte” estudava com “carinho a vida e os hábitos dos nossos primitivos que muita vez tem transplantado para os seus quadros”. Santiago é visto como “indianista apaixonado e entusiasta” cuja arte reflete o “amor que tem às paragens onde nasceu, nesse Amazonas belo, misterioso e longínquo”. Estudioso, mantinha um “caderno de apontamentos”, não “com preocupação literária”, mas como “interesse documentário de um pintor que estuda profunda e carinhosamente os motivos dos seus trabalhos”. A partir desse registro, cedeu a história ali publicada, acompanhando-a com ilustrações também de sua autoria. A intenção maior do pintor, revelou o jornal, era reunir, mais tarde, as lendas em um livro, que então seria o “complemento dos quadros” executados e, ao mesmo tempo, uma “fonte justa em que se poderão inspirar os literatos que queiram abraçar essa tendência nacionalista a que [Santiago] vem dando início⁷².

Armando Pacheco, articulista do jornal “Beira Mar”, apontou que essa pretensão de criar um livro sobre o lendário amazônico é anterior a 1927. Ele afirma que desde 1924 Santiago já vinha reunindo material para um livro sobre “folclore amazônico”, um livro de “valiosa contribuição para o folclore brasileiro”. Os escritos de Santiago teriam sido então pioneiros na divulgação dos “motivos nativistas até então desconhecidos do resto do Brasil”. Por isso e por seus quadros de “mitologia amazônica” que relatavam com “maestria as lendas bizarras das maravilhosas selvas do rio-monstro”, poetas e escritores ouviam falar de “mãe d’água”, “yara”, “cobra grande”, “caipora”, “yapurú” e outros personagens que “enriquecem nosso folclore”. Certamente, o articulista ignorou a produção de folcloristas e intelectuais anteriores que se dedicaram a registrar a cosmologia da Amazônia para dar maior importância ao artista-escritor. Possivelmente, pretendia transformá-lo no grande divulgador do folclore amazônico⁷³.

⁷² SANTIAGO, Manoel. O Tincuan. *O Jornal*. Segunda Seção. Rio de Janeiro, 26 jun. 1927, p. 1.

⁷³ PACHECO, Armando. O pintor Manoel Santiago. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 19 abr. 1941, ano XIX, n. 704, p. 5. Existe vasta bibliografia anterior a Manoel Santiago que tratavam do estudo e registro das lendas, contos e folclore amazônicos. Sobre esse assunto, ver, entre outros, NERY, Santa-Anna. *Folk-lore brésilien*. Paris: Librairie Académique Didier Perrin et Cie, 1889; RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense*, ou kochiyima-uara porandub. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1872-1887.

Um livro sobre lendas amazônicas tinha então seu valor. Para Pacheco seria, entre outras coisas, os “frutos de sua observação e muitas lendas ouvidas de índios da região”⁷⁴. Outros ressaltaram o empenho do artista em anotar e ilustrar as lendas de sua terra que por lá “andam de boca em boca cheios de mistérios e transformações”. No entanto, apesar dessa importância, Huberto Augusto lamenta, dez anos depois da publicação da história de tincuan em “O Jornal”, que não se tenha decidido publicá-las em livro. Para Augusto, uma publicação dessa envergadura daria “um livro único, rico em encantos e valioso pelos seus desenhos”⁷⁵.

A notícia de que o livro de Santiago teria saído do prelo veio em 1943. Ramiro Gonçalves dedicou uma página completa do jornal “Beira Mar” para falar de Manoel Santiago e sua trajetória artística. Em certo momento, menciona o pintor como “escrevinhador”, tendo publicado “Ideias Gerais sobre Arte” e “Lendas Amazônicas (desenho e pintura), sendo esse último traduzido em diversos idiomas”⁷⁶. Nenhum outro registro ou referência a tais publicações foi encontrado. Talvez Gonçalves tenha se referido àquelas notas dominicais de “O Jornal” em 1927. Essas publicações ocorreram por pelo menos sete domingos seguidos entre junho e setembro daquele ano. Ao menos nove lendas amazônicas foram enviadas ao jornal por Santiago, junto a desenhos para ilustrá-las⁷⁷.

Na visão de Armando Pacheco, o grande empecilho para a publicação de um livro sobre as lendas amazônicas estava relacionado ao próprio Santiago. O artista, seus afazeres, a sua arte, seu trabalho no estúdio e suas aulas não lhe permitiam dedicar tempo hábil para que publicasse o volume. Essa correria também teria feito Manoel Santiago deixar, conta o articulista, os artigos à parte, não faltando nesse meio tempo “quem lançasse mão do seu famoso subsídio”. Pacheco estava se referindo a “plagiadores” que não hesitaram publicar um conto de “pura criação do pintor-escritor”. A lamentação pela não concretização de uma obra escrita de Santiago era substituída pela indignação para com aqueles que usavam de suas “fantasias” indevidamente. Relatou furioso que, naquele 1941, uma estação de rádio carioca “irradiou uma história passada na Amazônia de autoria de Manoel Santiago, sem a coragem honesta de declarar o nome do legítimo autor”. Mencionou ainda, sem citar as obras, que “vários volumes foram escritos inspirados nos artigos no pintor amazonense sem revelarem as fontes”. Os fatos

⁷⁴ PACHECO, loc. cit.

⁷⁵ AUGUSTO, Huberto. A Pintura Brasileira. *Suplemento de A Nação*. Rio de Janeiro, 17 out. 1937, p. 1.

⁷⁶ GONÇALVES, Ramiro. Manoel Santiago. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 18 set 1943, ano XXI, n. 754, p. 7.

⁷⁷ Vide SANTIAGO, Manoel. O Tincuan. *O Jornal*. Segunda Seção. Rio de Janeiro, 26 jun. 1927, p. 1; Yara. *O Jornal*. Terceira Seção. Rio de Janeiro, 03 jul. 1927, p. 1; A Amazônia Lendária na arte brasileira. *O Jornal*. Terceira Seção. Rio de Janeiro, 10 jul. 1927, p. 1; O caipora. *O Jornal*. Segunda Seção. Rio de Janeiro, 24 jul. 1927, p. 1; A cobra grande. *O Jornal*. Segunda Seção. Rio de Janeiro, 31 jul. 1927, p. 1. Yurupari. *O Jornal*. Terceira Seção. Rio de Janeiro, 7 ago. 1927, p. 1; Yrapuru. *O Jornal*. Terceira Seção. Rio de Janeiro, 14 ago. 1927, p. 1; Mappinguary. *O Jornal*. Segunda Seção. Rio de Janeiro, 11 set. 1927, p. 2.

relatados, aparentando anedotas, se configuravam, porém, em um “autêntico caso de plágio”⁷⁸. Com efeito, esses supostos plágios resultaram na negação do reconhecimento de Santiago como um “admirável escritor”. Daí o assunto ser sensível ao articulista. Afinal, Santiago não teria se satisfeito em apenas pintar algumas lendas, ele as escreveu e até publicou. A citação de seu nome era não apenas uma obrigação intelectual, mas um dever moral.

Na contramão do que fora relatado por Pacheco sobre “plagiadores”, Gustavo Barroso traduziu para o francês algumas das lendas escritas por Manoel Santiago e as incluiu em seu livro. Professor, ensaísta e romancista, nascido em Fortaleza no Ceará, Barroso possui obra dispersa em jornais e revistas de Fortaleza e do Rio de Janeiro, escrevendo artigos, crônicas, contos e até caricaturas e desenhos. Se tornou membro da *Royal Society of Literature* de Londres e, em 1922, fundou e dirigiu o Museu Histórico Nacional. No ano seguinte, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, dirigindo-a entre os anos de 1931 e 1932. Em 1930, publica, em Paris, a obra “*Mythes, contes et légendes des Indiens: folk-lore brésilien*”, com a intenção de narrar os contos, mitos e lendas de indígenas, negros, brancos e mestiços do Brasil, adotando assim uma classificação dos elementos do folclore feita por Silvio Romero. Especialmente neste volume, conta em sua introdução, trata apenas de contos indígenas, alguns coletados por ele mesmo em viagens pelo interior do Brasil, outros “emprestados” de “autores autorizados”. O interessante dessa obra, porém, é que Barroso não se limitou em apenas traduzir pura e simplesmente as lendas e contos, mas, às vezes, modificou-as para facilitar a compreensão, criando algumas reviravoltas para torná-las mais de acordo com o “espírito europeu” (*l'esprit européen*). O recurso seria semelhante àquele usado pelo folclorista francês Paul Sébillot, em 1822, no seu “*Traditions et superstitions de la Haute-Bretagne*”, quando teria reformulado histórias para melhor “chegar à verdade”⁷⁹.

“*Mythes, contes et légendes des Indiens*” é dividido em seis capítulos: 1) mitologia tupi, 2) lendas astronômicas, 3) ciclo do dilúvio, 4) lendas das origens, 5) contos e lendas diversas e 6) contos e lendas sobre animais⁸⁰. Pelo menos dois contos de Manoel Santiago são referenciados por Gustavo Barroso, ambos estão agrupados no capítulo sobre “mitologia tupi”. Um deles é a lenda do boto (*Le boto*), um dos “contos dos indígenas da Amazônia”. De acordo com que disse Santiago, o romancista narra a história de uma jovem que amava um guerreiro desconhecido de quem tivera uma criança. Após a jovem indagar o amante sobre o rabo de

⁷⁸ PACHECO, op. cit., p. 5-6.

⁷⁹ BARROSO, Gustavo. *Mythes, contes et légendes des Indiens: folk-lore brésilien*. Paris: A. Ferroud, 1930, p. II.

⁸⁰ No original, 1) Mythologie des Toupis; 2) Légendes astronomiques; 3) Le cycle du déluge; 4) Légendes des origines; 5) Contes et légendes divers; 6) Contes et légendes sur les animaux. Tradução livre. Cf. BARROSO, Gustavo. *Mythes, contes et légendes des Indiens*, p. 175-178.

peixe escondido sobre os enfeites de penas, ele saiu e nunca mais voltou. Triste e lamentando o ocorrido, a mulher passou dia e noite junto ao rio. Um dia, enquanto ela chorava, o rio subiu e a corrente a carregou com seu filho. No dia seguinte, os indígenas que estavam pescando viram o boto empurrar dois corpos em direção à costa. Era o misterioso guerreiro que retornou a tribo o corpo de sua amante e seu filho. Depois disso, os botos se acostumaram a empurrar em direção à costa os cadáveres de pessoas afogadas⁸¹.

O pequeno conto finaliza com uma nota simples de rodapé “de acordo com M. Manoel Santiago (*“D’après M. Manoel Santiago”*), sem qualquer menção de obra ou registro consultado. Já em outro conto, Barroso completa a referência citando o artigo de “O Jornal” de 26 de junho de 1927. Vimos que se trata da história de tincuan, mas o romancista a publicou sob o título de “O guerreiro misterioso” (*“Le guerrier mystérieux”*)⁸². A história não tem grandes alterações do original de Santiago. Contava a lenda que um tuxaua⁸³ ia subindo o rio e quanto mais remava, mais ouvia o barulho da cachoeira atrás de si. Remava incansavelmente, mas o barulho ia crescendo sempre, como se o indígena estivesse indo para o perigo. Aflito com a situação, como que esperando o abismo em uma das voltas do rio, avistou um pássaro que cortava os ares e pediu-lhe emprestado as asas para que pudesse escapar e voltar para sua aldeia. A ave então deu um mergulho e desapareceu. O tuxaua continuou remando e percebeu que o ruído da torrente ia diminuindo. Quando chegou na aldeia, era esperado por danças e cantos. Todos supunham que estivesse morto, dado os dias ausente. Na festa, um guerreiro que dançava respeitosamente com sua noiva chamou a atenção do indígena. O guerreiro estava carregado de troféus. No pescoço, colares de dentes magníficos das feras e dos inimigos maiores. O corpo estava ornamentado por penas e na cabeça erguiam-se duas asas semelhantes às do pássaro encantado que o tinha salvado da morte. Enciumado e invejo, o tuxaua arrebatou a noiva das mãos do belo e misterioso guerreiro diante de todos os presentes, que o expulsaram como covarde. O “guerreiro das asas” afastou-se lentamente e com a cabeça erguida para o céu, atirou-se ao rio. Todos da tribo perseguiram-no em suas ubás. Nesse momento, ecoou o estrondo da pororoca⁸⁴ e um pássaro levantou voo da água e gritou: “Tincuan! Tincuan!”. A noite caiu e o medo pairou. Todos os indígenas atônitos rolaram a cachoeira.

⁸¹ Idem, p. 5-6.

⁸² Idem, p. 11-12.

⁸³ Chefe da tribo. Trata-se do chefe aborígene, maior figura na direção das malocas. Segundo Raimundo Morais, também é chamado pejorativamente de “taxaua” aos paredros políticos da Amazônia. Vide Morais, Raimundo. *O meu dicionário de cousas da Amazônia*, p. 164.

⁸⁴ Fenômeno natural em que ocorre o encontro violento das águas do mar e do rio formando-se grandes ondas. Na Amazônia ganha o nome de “pororoca”, mas o fenômeno não é exclusivo da foz do Amazonas, existindo em outros lugares do mundo.

Ao renomear o conto, Barroso sobressalta a figura do guerreiro que aparece misterioso, afronta o tuxaua que escapara da morte, e depois some misteriosamente nas águas do rio após de ser confrontado. Ao que tudo indica, o sentido oposto daquele que Santiago pretendia, posto que com o título original do conto “Tincuan”, o artista escritor sugere que o destaque deveria ser a ave em si. Tincuan é, na Amazônia, o pássaro encantado cujo canto anuncia a morte. É bem verdade que o conto abre margem interpretativa para pensar que a ave e o guerreiro são a mesma criatura. O pássaro está presente no início e no fim do conto. Foi através de seu canto que houve o prenúncio da morte de todos os indígenas, o desfecho de tudo. Nessas condições, ele deveria ser o foco e não sua versão transmutada. De todo modo, é bem provável que essa mudança de protagonismo do pássaro para o indígena guerreiro, sugerida por Barroso em seu título, pode estar relacionada àquelas mudanças nas histórias para “sua melhor compreensão”. Na falta de conhecimento sobre um pássaro encantado que anuncia a morte, talvez fosse de melhor entendimento ao “espírito europeu” a figura de um “guerreiro misterioso”.

A publicação das lendas amazônicas de Manoel Santiago só veio em 1967, fruto de um projeto de propaganda da Amazônia e de autores regionais. Criado e lançado, através da Secretaria de Imprensa e Divulgação, as “Edições do Governo do Amazonas” tinham a missão de contribuir para um “esclarecimento do Amazonas e da Amazônia, como “partes integrantes do Brasil”, uma “área subdesenvolvida” que precisava ser integrada aos “padrões de civilização da região centro-sul do Brasil”. Livros sobre a história da região, os costumes, a flora e a fauna, entre outros, foram lançados, sobretudo, a partir dos anos de 1960, chegando ao número expressivo de 104 volumes em 1968. O projeto foi levado à risca pelo próprio governador Arthur César Ferreira Reis que dedicou pelo menos dois anos e meio de seu governo para a iniciativa de “retomar” a consciência dos brasileiros, em particular dos amazonenses. Os livros publicados, seguindo a pretensão de Arthur Reis, passariam a “enriquecer a bibliografia da Amazônia, a revelar valores que se mantinham no esquecimento, a difundir a cultura dos homens da Amazônia, a transmitir o conhecimento exato da região e de seus problemas”⁸⁵.

“Lendas Amazônicas” de Santiago⁸⁶ não só estava servindo a esse propósito do governo local, mas foi também o acerto de uma dívida que sua terra natal tinha para com aquele

⁸⁵ REIS, Arthur César Ferreira. *Como governei o Amazonas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1968, p. 183-184.

⁸⁶ SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967. Em 2003, a obra foi reeditada e ganhou uma 2ª edição revisada por uma parceria entre as Edições Governo do Estado do Amazonas, a Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA) e a Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Cf. SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: EDUA; Edições Governo do Estado; UEA, 2003. Por meio da Secretaria de Cultura e seu Departamento de Bibliotecas, em 2017, o livro também ganhou uma versão para as pessoas com deficiência visual, sendo disponibilizado na Biblioteca Braille do Amazonas.

que seria o seu “maior artista do pincel”. Curiosamente, Manoel Santiago era ignorado no Amazonas. Poucos conheciam a fama do pintor. Arthur Reis, por exemplo, admitiu que só tomou conhecimento do pintor e de sua vida artística através da imprensa carioca quando foi estudante no Rio de Janeiro nos anos de 1920. No prefácio da obra, Reis menciona que Santiago magoava-se profundamente com “essa maneira de sua terra e de seus coestaduanos”. Talvez, como forma de compensar-lhe de alguma forma, anunciou que estava em busca de seu nome para a Pinacoteca que o estado começara a organizar. Sobre a edição de lendas amazônicas, Arthur Reis reconhece o livro de Santiago como o reflexo de sua “paixão pela terra onde nasceu”, além de tomar o texto escrito como uma “reprodução do que no pincel já compôs com aquela forma e aquela profundidade de emoções que só os artistas, sob a força divina sabem reproduzir e imaginar”⁸⁷.

Mais que uma negligência deliberada, a possível explicação para o desconhecimento de Manoel Santiago por parte de seus coestaduanos e mesmo dos nortistas em geral pode estar relacionada ao fato de o amazonense ter construído praticamente toda sua carreira artística no Rio de Janeiro, uma das principais cidades do centro-sul brasileiro. Ora, se por um lado, o fato de não haver boas relações entre a Amazônia o centro-sul, conforme apontou Reis, explica a necessidade de se criar as “Edições do Governo do Amazonas”, por outro, cabe também uma meia culpa aos amazonenses no trato de seu “maior artista do pincel”. A bem da verdade, de ambos os lados, artista e sua terra natal, nunca houve uma aproximação efetiva. Santiago mesmo praticamente só mencionava o estado como local de seu nascimento. A Amazônia sim que lhe era cara, mas nada muito bairrista. Contudo, talvez faltasse oportunidade para estreitar laços nos longos anos de atuação artista de Manoel Santiago, o que veio a surgir naqueles idos de 1960. O curioso é que não há qualquer nota explicativa ou escrito adicional às lendas publicadas. Foi apenas impresso suas lendas e desenhos com prefácio de Arthur César Ferreira Reis cujo conteúdo é um misto de exaltação, desculpas e reparação histórica. Por se tratar de uma obra com objetivos políticos específicos, será que mesmo assim não caberia alguma fala do autor da obra? Talvez somente suas lendas fossem o suficiente.

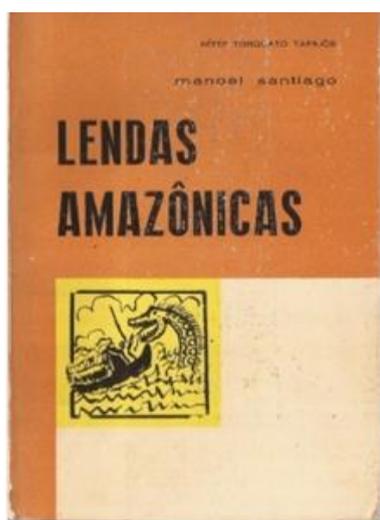
De alguma forma, o nome de Santiago entre as publicações do Governo do Amazonas poderia impulsionar aquela pretendida integração com o centro-sul. Vale ressaltar que a queixa de um descaso do sul em relação ao norte já tinha ganhado bastante força nos anos 1920 quando literatos modernistas paraenses, como Bruno de Menezes, trabalhavam para uma renovação

⁸⁷ REIS, Arthur César Ferreira. Prefácio. In: SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*, p. 9-10.

literária “à margem” do modernismo paulista⁸⁸. Numa nova empreitada sobre essa questão, quem melhor para fazer a aproximação da Amazônia ao centro sul que Manoel Santiago? Naquela altura, o pintor amazonense já tinha carreira consolidada e reconhecida no cenário artístico carioca e seu livro, que esteve no prelo por muito tempo, chegava então em boa hora.

“Lendas Amazônicas”, entre outras coisas, se tornou a “complementação da razão de ser das edições sobre a Amazônia”. Por sua temática, entendia-se que a Amazônia poderia colocar-se ao lado de Grécia, Roma, Egito e Índia, pois entendia-se que havia “correlação histórica com o mundo imenso, real da Amazônia” e todos aqueles povos tiveram, “nas páginas do lendário”, a “glorificação oculta de seu passado”. Nas lendas e fábulas, dizia na orelha do livro, subjaz “grandes romances, grandes tragédias” que sobrevivem pelas mãos daqueles que as fazem “renascer dos escombros e fragmentos encontrados, ora na poesia popular, ora nos contos e histórias relatadas de boca em boca”. Assim, dentro dos capítulos da história mítica, a Amazônia tinha seu lugar. Manoel Santiago teria tratado bem de reconstruir os “retalhos preciosos do lendário dos nossos pajés”, aventurando-se no “imenso e extraordinário” folclore Amazônico. Aí reside a sua importância e o motivo pelo qual seu livro foi publicado. Seus desenhos e clichês “maravilhosos”, de “profundo sentimento artístico”, são considerados verdadeiras “joias, interessantes manifestações de arte pessoal, de beleza magnífica”. Santiago é, nesse sentido, visto como um “criador”, com suas lendas e interpretações, e seus desenhos, um merecedor de aplausos junto àqueles que “ainda se dedicam a essas cousas, recolhendo as versões dispersas”⁸⁹.

Figura 2 - Capa do livro *Lendas Amazônicas*, 1967, de Manoel Santiago.

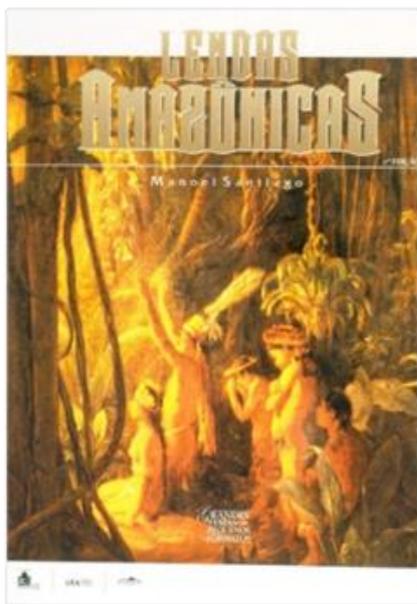


Fonte: Acervo particular.

⁸⁸ Sobre essa questão, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Vândalos do apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.

⁸⁹ Idem.

Figura 3 - Capa do livro *Lendas Amazônicas*, de Manoel Santiago, 2ª edição, 2003.



Fonte: Acervo particular

A ideia de uma relação entre a Amazônia e outras grandes civilizações do mundo pode parecer pretensiosa para um leitor desavisado do livro de Santiago, mas não foi inventada naquele momento. Ela já fazia parte do discurso intelectual local. No século XIX, arqueólogos e intelectuais ligados ao Museu Paraense de História Natural e Etnografia, o atual Museu Paraense Emílio Goeldi, já tentavam criar um modelo comparativo dos caracteres da cerâmica marajoara com a de outros povos do mundo visando inserir a ilha amazônica de Marajó no mapa de grandes descobertas de uma antiga arte sofisticada. Os trabalhos nesse sentido repercutiam para além dos muros e das fronteiras do Pará. Ladislau Netto, então diretor do Museu Nacional no Rio de Janeiro e que mantinha estreitas relações intelectuais com a instituição paraense, montou seis quadros com oitenta e dois caracteres simbólicos de artefatos marajoaras e os associou com desenhos correlatos de povos mexicanos, chineses, egípcios e indianos conhecidos. A ideia era estabelecer a arte marajoara como de grau elevado, comparáveis a de grandes civilizações inclusive a Grega⁹⁰.

No século seguinte, Raimundo Morais em sua obra “Na Planície Amazônica” de 1926, referia-se a “teia arcnídea das lendas amazônicas, vasta e complicada, cômica e trágica” como sendo originárias de outras partes do globo. Os fios dessa teia teriam vindos do “seio da própria hinterlândia, da Grécia, do Egito, da Índia, da Escandinávia, da Lusitânia”⁹¹. A capa da primeira edição desse livro, que depois ganhou revisões e ampliação por parte do autor, trazia uma lira

⁹⁰ Cf. SILVA NETO, João Augusto da. Uma Ilha e seus Tesouros Indígenas: intelectuais oitocentistas descobrem os antigos índios e a cerâmica de Marajó. *Revista Estudos Amazônicos*, v. IX, p. 216-247, 2014.

⁹¹ MORAIS, Raimundo. *Na Planície Amazônica*. Brasília: Senado Federal, 2000, p. 49.

sobreposta às árvores da mata amazônica cuja representação criava um caráter lítero-poético do vale amazônico. Essa lira a qual Raimundo Morais mandou desenhar remetia poeticamente à lira de Hermes, deus da Antiguidade Clássica, filho de Zeus e Maia, e com a qual presenteou o seu meio irmão Apolo, filho de Zeus e Leto. A difusão dessa obra ganhou impulso sobretudo quando Washington Luís, então Presidente da República, elogiou o livro publicamente. Após o episódio, o livro rapidamente esgotou-se devido à procura de muitos intelectuais, jornalistas e escritores. No que se refere a apresentação da mitologia amazônica, os leitores puderam reforçar a ideia de uma Amazônia mística, o que já ocorria há alguns séculos⁹².

Auxiliomar Ugarte, em seus estudos sobre a Amazônia e o imaginário europeu no século XVI, descreve como a Amazônia se tornou um palco mítico do universo mental europeu, o lugar onde muitas das fantasias europeias foram encenadas devido a construção de uma realidade que não parecia distinguir o real da imaginação. Cabe aqui um bom diálogo no que diz respeito a uma acentuada influência mítica na formulação e percepção da Amazônia. Mitos sobre essa região atravessavam o Atlântico, repercutiam na Europa e voltavam ao continente americano despertando fascinação pelas terras amazônicas. Nesses termos, a região era um “alimento” para a imaginação coletiva que tornou possível criar imagens mentais da Amazônia permeadas por conteúdos míticos e de elementos fantásticos⁹³.

Por esse ponto de vista, é útil pensar que, cinco séculos depois, as lendas “recolhidas” por um pintor amazonense ajudam na propagação de imagens míticas mentais sobre a Amazônia, dando fôlego a uma representação numinosa da região já há muito era difundida⁹⁴. A Amazônia de Manoel Santiago era a das lendas de cunho indígena, que dialoga com os costumes e a gente da floresta. O interessante é que mesmo no momento da feitura de seu livro Manoel Santiago, de forma intencional ou não, estava corroborando com todo um pensamento intelectual local que teve bastante robustez em inícios do século XX e que ainda tinha eco na década de 1960 quando seus escritos foram resgatados do esquecimento. Embora não haja exatidão de quando Santiago começou seus estudos para compor sua coletânea de lendas amazônicas, ele não esteve sozinho nessa empreitada. Outros intelectuais e artistas amazônicos

⁹² Para uma leitura crítica da obra de Raimundo Morais, ver GUIMARÃES, Iza Vanesa Pedrosa De Freitas. *O Enamorado da Vênus Telúrica: A Trajetória Social De Raymundo Moraes (1872-1941) - O Autor De Planície Amazônica (1926)*. 2019. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2019.

⁹³ Cf. UGARTE, Auxiliomar Silva. *Margens Míticas: A Amazônia no Imaginário Europeu do século XVI*. In: PRIORE, Mary Del; GOMES, Flávio (orgs). *Os Senhores dos Rios: Amazônia, Margens e História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. p. 3-31.

⁹⁴ O imaginário de mitos que rondava a região amazônica muitas vezes motivou registros de uma geografia fantástica e até de uma literatura maravilhosa, sobretudo espanhola, que permaneciam vivas desde a chegada europeia à região e ganhou sobrevida mesmo no século XVIII das luzes. Cf. COELHO, Geraldo Mártires. *Natureza, iluminismos e iluministas na Amazônia*. *Revista de Estudos Amazônicos*, v. III, p. 65-92, 2008.

tomaram como tema central de suas produções as lendas e as coisas indígenas da Amazônia, com objetivos bastantes específicos e interpretações variadas. E, no entremeio de tudo isso, Santiago parece ter feito uma peculiar contribuição.

José Veríssimo, um dos principais estudiosos paraenses do século XIX, escreveu sobre a formação cultural amazônica baseada em estudos da população nativa, seus costumes e religiosidade popular. Coletou lendas amazônicas com as quais trabalhou inclusive em contos. Suas pesquisas permitiram, entre outras coisas, entender a importância da mitologia na formação da cultura local, destacando o significado social e cultural de personagens lendários como o Curupira e a Cobra Grande⁹⁵. Frederico José de Santa-Anna Nery, intelectual amazônico de destaque de fins de século, se tornou um dos escritores pioneiros no estudo do folclore amazônico. Como boa parte dos intelectuais de sua época, Santa-Anna Nery buscou tornar a Amazônia inteligível a partir de estudos do folclore e das narrativas populares orais, tendo até feito pesquisas de campo para coletar relatos inclusive de lendas de animais. Segundo Figueiredo, Veríssimo, Santa-Anna Nery, bem como Pádua Carvalho e Silvio Romero, partilhavam de uma compreensão das lendas e do imaginário amazônico sob o ponto de vista evolucionista, admitindo que “as crenças, os mitos e as lendas eram explicações sequenciais e historiadas de seu pensamento animístico, numa versão primitiva e selvagem da região”⁹⁶

Dessa discussão, resultaram trabalhos cujo interesse pelo folclore impulsionou a exploração e (re)interpretações das lendas amazônicas. Embora imbuídos pelo evolucionismo, a dedicação daqueles intelectuais promoveu uma valorização das lendas como parte da identidade local, cumprindo um papel positivista de registro e preservação. No século seguinte, esse interesse pelos costumes e aspectos da vida amazônica ganhou novo impulso sobretudo a partir da década de 1910.

Em 1916, José Coutinho de Oliveira publica o seu “Lendas Amazônicas” durante a efeméride do tricentenário da fundação de Belém do Pará. O livro trazia contos populares centrados na vida do caboclo amazônico, com a interessante proposta de pontuar a mitologia como instrumento singular e instigante do modo de vida do povo amazônico, encontrando nelas verdadeira fonte de inspiração dos poetas e dos pintores⁹⁷. Dez anos depois, na mesma empreitada de criar impressões sobre a Amazônia e os habitantes de seu sertão, Raimundo

⁹⁵ Para uma análise da “herança intelectual” dos estudos de José Veríssimo, ver BEZERRA NETO, José Maia. José Veríssimo: pensamento social e etnografia da Amazônia (1877/1915). *Dados*. Rio de Janeiro, v. 42, n. 3, p. 539–64.

⁹⁶ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados: pajelança, feitiçaria e religiões afro-brasileiras na Amazônia*. Belém: EDUFPA, 2008, p. 100.

⁹⁷ OLIVEIRA, José Coutinho de. *Lendas Amazônicas*. Belém: Liv. Clássica, 1916.

Morais, jornalista e escritor paraense, com seu livro “Na Planície Amazônica” descreveu a importância dos rios na vida amazônica, a sua admiração sobre a natureza local, não esquecendo de mencionar o imaginário e os saberes dos povos da floresta sob o ponto de vista das encantarias, mitos e lendas amazônicas. Oswaldo Orico, quatro anos depois, em 1929, publica sua obra “Mitos ameríndios, sobrevivências na tradição e na literatura brasileira”⁹⁸ com a ideia de formular uma interpretação da variedade e origens das lendas, buscando trabalhar a partir de uma visão setentrional as origens do Brasil. Trata-se da valorização da Amazônia como epicentro da nacionalidade brasileira, visto em outros conterrâneos de Orico e Moraes que brigaram a duras penas por uma visão amazônica da arte e da literatura.

Ainda nos festejos cívicos ocorridos na capital do Pará nos anos 1910, a intelectualidade paraense propunha uma revisão da história e da Amazônia dentro do espectro da nacionalidade brasileira. Com a publicação do “Anuário de Belém” de 1916, se consolida uma visão que na pintura local começou muitos anos antes. A Amazônia deveria ocupar um lugar de proa na história do Brasil. A pintura da “Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém” (1908), de Theodoro Braga, e “A Conquista do Amazonas” (1907), de Antônio Parreiras, derivam da ideia de tornar a ocupação da região, em tempos coloniais, como algo glorioso em que pese o nascimento da história do Pará e da Pátria. Em outras palavras, uma história da pátria sob reivindicações amazônicas⁹⁹. Para Aldrin Figueiredo, estavam postas as raízes de um modernismo literário que ganhou força na década seguinte. Primeiro, literatos e artistas paraenses revisitaram o passado para imprimir-lhe nossos significados. Depois, nos anos 1920, com um movimento modernista local já desenhado, criam-se manifestos literários em que o tempo presente, com uma história voltada ao mundanismo cotidiano, tomou lugar do interesse pelo passado¹⁰⁰.

No campo das artes decorativas, Theodoro Braga ainda daria uma contribuição. O paraense, mestre de Santiago no Pará, usou largamente de coisas indígenas para pensar a identidade nacional, sobretudo a partir da arte cerâmica marajoara, a flora e a fauna locais. Braga, que publicou já em 1905 a sua primeira interpretação da “arte brasílica”, defendia que a arte brasileira deveria ser proveniente dos elementos da flora, da fauna e da cerâmica marajoara. A partir dos anos 1910, 1920 e 1930, a atividade artística de Braga está intimamente ligada aos

⁹⁸ ORICO, Oswaldo. *Os mitos ameríndios - Sobrevivências na tradição e na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: s. ed., 1929.

⁹⁹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Os novos e o centenário: arte, literatura e efeméride no Pará dos anos 20. *Revista de Estudos Amazônicos*, v. 3, p. 165-183, 2008.

¹⁰⁰ FIGUEIREDO, Aldrin Moura. de. De pincéis e letras: os manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920. *Revista Territórios e Fronteiras*, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 130–155, 2016.

motivos decorativos das cerâmicas dos indígenas da Ilha de Marajó, na foz do Rio Amazonas, e inicia uma verdadeira campanha artística e intelectual para defendê-la. Para o artista paraense, a arte brasileira carecia de motivação verdadeira e por isso deveria assimilar aspectos da arte marajoara, da flora e fauna amazônicas. Em outras palavras, a arte brasileira deveria ser tributária dos elementos vindos da Amazônia¹⁰¹.

Ora, com esse tom imperativo dado por Theodoro Braga e toda uma atmosfera intelectual local caminhando para a valorização da Amazônia, não seria leviano afirmar que esse modo de pensar terá alguma repercussão em Manoel Santiago. Anos 1910 em Belém, jovem e ainda começando a montar seu repertório artístico, o amazonense poderia muito bem se apropriar das ideias de seu mestre paraense para criar sua arte a partir dos elementos amazônicos. Dito isso, agora entendemos como Santiago poderia ter desenvolvido efetivamente seu gosto pelo estudo da cosmologia amazônica e arte cerâmica marajoara. Possivelmente, ele não estava alheio ao que se discutia no circuito intelectual e artístico paraense. Ele fazia parte desse universo. Mesmo jovem expunha nas exposições artísticas escolares paraenses. Ao mesmo tempo, se juntou com um grupo de artistas consagrados e outros da nova geração para fundar, em 1918, uma “Academia Livre de Belas Artes” em Belém para atender tanto às demandas de ensino de pintura quanto buscar vencer as adversidades de falta de investimentos e infraestrutura para o trabalho artístico que surgiram com a crise da borracha pouco antes da década de 1920¹⁰². Santiago não pegou o arrefecimento dos eventos culturais e artísticos que atingiu Belém no final de 1910. Ele viajou para o Rio de Janeiro no ano seguinte à fundação da Academia. Chermont de Britto, biógrafo do amazonense, atribui essa mudança de cidade à influência de Theodoro Braga que teria incentivado seu discípulo a procurar um novo lugar para aperfeiçoamento artístico¹⁰³. Contudo, antes de sua partida, Manoel Santiago se mostrou antenado com as demandas artísticas locais e suas aulas particulares com Theodoro Braga só reafirmam os lugares e as ideias por onde Santiago transitava antes de ir ao Rio de Janeiro e apresentar ao público sua versão das lendas amazônicas. Aspectos lendários de sua região natal,

¹⁰¹ Em 1905, Theodoro Braga começou suas pesquisas sobre arte decorativa inspirada na flora, na fauna e nos motivos cerâmicos dos indígenas brasileiros. Essas pesquisas renderam a feitura de uma obra que nunca saiu do prelo. Trata-se de “A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação”, obra que suscita querelas importantes sobre sua proposta de nacionalização da Arte Aplicada Brasileira. Sobre essa questão, vide SILVA NETO, João Augusto da. Percursos e percalços de uma Arte Nacional: Theodoro Braga (1872-1953) e o ensino da arte, a estilização da flora, da fauna e da arte Marajoara. In: LOPES, Almerinda da Silva; DANTAS, Bárbara. (Org.). *Momentos da História, Visões da Arte*. Vila Velha: Balsamum, 2021, p. 188-210.

¹⁰² Sobre os anseios que permeavam as discussões artísticas em Belém do Pará nas primeiras décadas do século XX, Cf. FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto – o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2013.

¹⁰³ BRITTO, op. cit., p. 51.

eis uma faceta bastante conhecida da Amazônia revelada por Manoel Santiago. Uma faceta que foi criada tanto no pincel quanto na pena, lembremos.

A obra “Lendas Amazônicas” de Santiago é um compilado de lendas escritas acompanhadas por desenhos. Praticamente todas elas foram publicadas em “O Jornal” em 1926, sendo por isso uma espécie de embrião do livro. É fundamental que as reflexões sobre essa obra sejam feitas a partir da relação texto e desenhos, uma vez que trechos das lendas são convertidos em desenhos ou vice-versa. A estrutura do livro apresenta o texto escrito precedido sempre por dois desenhos retratando momentos da narrativa. São dez lendas: “Iara”, “O curupira”, “Iurupari”, “Tincuan”, “Cobra grande”, “Mapinguari”, “Mati-taperê”, “O irapuru”, “O boto” e “O caipora”. Não há nenhum prólogo ou palavras de Santiago explicando o que o leitor vai ler. No entanto, o livro traz histórias com aspectos da vida dos indígenas amazônicos, com certo sentido reflexivo e em alguns casos de advertência. Vejamos algumas dessas histórias de perto.

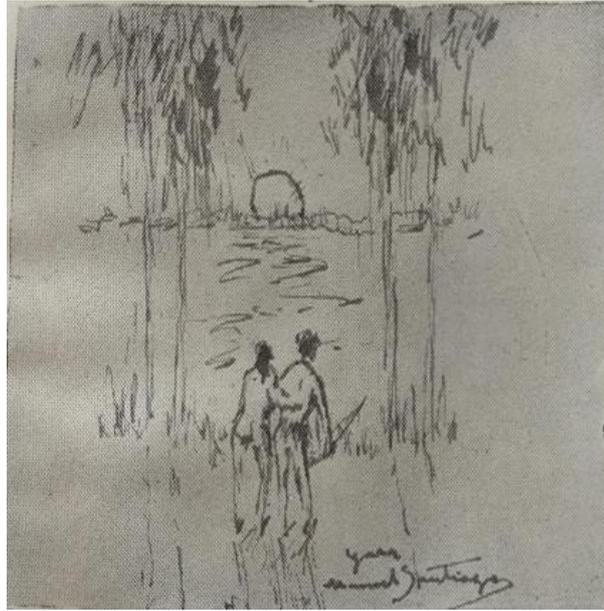
O livro de Santiago começa com a história da Iara. Narra o amazonense que um dia um velho pajé, antes de morrer, chamou o filho Guanumbi para dizer-lhe que nunca deveria tomar banho na lagoa grande, pois certa vez uma velha “tão velha que já se não contavam as luas de sua idade” profetizou aos seus avós maternos que o neto nasceria “tão forte e belo como um jaguar”, mas sua “energia e prestígio” desapareceriam se ele vir, na lagoa, a imagem da Iara. Após o aviso, o velho morreu. Anos depois, Guanumbi, já adolescente, vagava pela floresta à noite com sua noiva Iaci quando avistaram a “água quieta da lagoa”. Iaci pediu para ir até lá e o jovem indígena a acompanhou, desobedecendo a recomendação paterna. Ambos contemplavam a beleza da água tranquila até quando Guanumbi notou no fundo da lagoa um semblante similar ao de Iaci, porém “mil vezes mais belo, com os cabelos verdes, da cor das pedras muiraquitãs”. Alucinado, Guanumbi estendeu os braços e caiu no “abismo das águas” sob a “aparição sinistra da Iara”¹⁰⁴.

Os desenhos dessa história aparecem para revelar os momentos mais importantes da narrativa. O primeiro (Figura 4) mostra o instante que levou ao fatídico acontecimento: a noite em que o casal de indígenas “com as mãos unidas e absortos pela magia do luar”, contemplavam a “beleza da água tranquila e melancólica”. No segundo desenho (Figura 5), é retratado o indígena Guanumbi fascinado, acorado e olhando a imagem “deslumbrante” daquela figura que ia subindo e crescendo à superfície da água, cujos “cabelos desciam até o fundo da lagoa e lá se enraizavam”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*. p. 15-16.

¹⁰⁵ Idem.

Figura 4 - Desenho Iara, Lenda Amazônica I



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

Figura 5 - Desenho Iara, Lenda Amazônica II



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

Na construção literária da lenda de Iara, Manoel Santiago remete a aparição de seres míticos para os indígenas, revelando conflitos e tensões na interação entre o real e o fantástico. Com o mesmo efeito, o amazonense apresenta o curupira cuja aparição é revelada àqueles que agem com má fé para com os animais e a floresta. Na história, o curupira aparece para sentenciar um tapuio que, com crueldade, matou covardemente o caititu que era seu guia e servidor. Este

animal vivia na floresta e era obedecido por todos, fazendo com que alguns outros animais o servissem, entre os quais as sucuris que se erguiam, “em curvas rígidas”, nas extremidades de suas caudas, para colher os “frutos mais altos e maduros que vinham cair dos pés” (Figura 6). A figura do curupira é desenhada (Figura 7) como uma “figura exótica”, um “gênio dominador das selvas” que se encontra, até hoje, nas matas, nos “tocos dos paus” ou cavalgando caititus¹⁰⁶.

Figura 6 - Desenho Curupira, Lenda Amazônica I



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

Figura 7 - Desenho Curupira, Lenda Amazônica II



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

¹⁰⁶ Idem, p. 21-26.

Já em “O boto”, cuja narrativa é praticamente a mesma daquela transcrita por Gustavo Barroso em 1930, o “famoso e sedutor guerreiro” é representado em sua forma humana (Figura 8), “enfeitando-se de garridas plumagens de cores deslumbrantes”, procurando tabas onde repousam as tapinas ou as festas onde dançam as mulheres dos guerreiros. Ao mesmo tempo sua forma animal é representada impelindo os cadáveres afogados para a terra (Figura 9)¹⁰⁷.

Figura 8 - Desenho boto, Lenda Amazônica I



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

Figura 9 - Desenho boto, Lenda Amazônica II



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

¹⁰⁷ Idem, p. 65-66.

Ainda no seio da floresta residia o caipora. Esse ser, conta Manoel Santiago, seria a alma de um velho tuxaua que morreu assassinato por um pretense pretendente de sua filha Coema. O velho e o pretendente teriam se aliado para matar Uirauçu, o verdadeiro amor de Coema, mas, ao saber do atentado, Uirauçu teria armado para evitar a cilada. Durante a tentativa de assassinato, houve um desentendimento e o velho acabara morto por uma flecha envenenada atirada por seu cúmplice. O corpo do velho tuxaua foi amarrado em uma igara para que a correnteza do rio o levasse, mas “ninguém quis” sua alma. A partir desse momento, surge a “alma penada do Caipora”, que durante as noites escuras “vagueia pelos matos, armando ciladas aos viajantes, matando as plantas e os pássaros que dele se aproximam” (Figura 10)¹⁰⁸.

Figura 10 - Desenho caipora, Lenda Amazônica



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

Outro ser ruim que habitava a floresta era o “Mapinguari”, misto de homem bicho, forte e feio, de uma banda só (Figura 11). A história conta que Mapinguari, um ser que “não conhecia amizades”, carregou uma jovem tapiina para o fundo das águas, afogando-a. O corpo da jovem boiou e então apareceu o sol para “iluminar de ouro” seus cabelos que “se espalhavam pelo lago, transformando-se em reflexos de luz” (Figura 12). A cena causou em Mapinguari ciúmes do sol, o que o fez alucinar e crescer como “uma grande sombra negra” para cobrir o sol. Eis que pela audácia, Tupã, a quem pertencia o sol, flechou e dividiu Mapinguari em duas

¹⁰⁸ Idem, p. 71-72

partes. Uma desapareceu da terra e a outra vagueia, procurando “vingança em todas as coisas”¹⁰⁹.

Figura 11 - Desenho Mapinguari, Lenda Amazônica I



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

Figura 12 - Desenho Mapinguari, Lenda Amazônica II

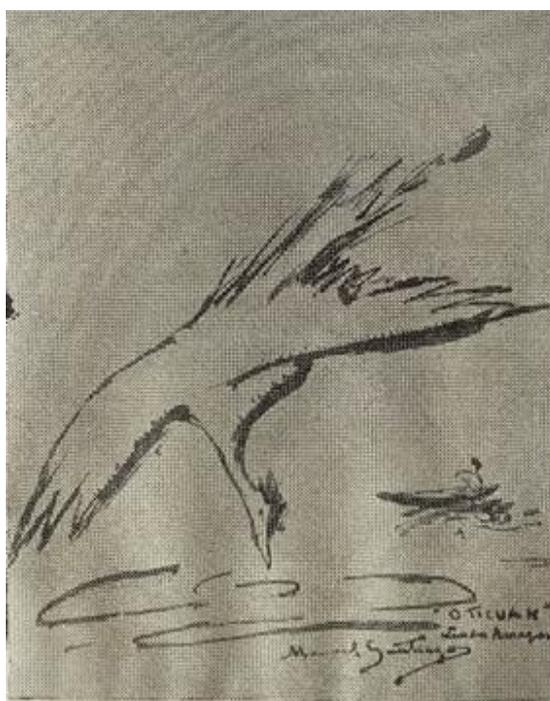


Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

¹⁰⁹ Idem, p. 45-46

Todavia, outras narrativas compunham as “Lendas Amazônicas”. A Amazônia lendária de Santiago perpassa por uma caravana de animais míticos. As histórias do “Tincuan”, “Mati-taperê” e “Irapuru” apresentam algumas das aves encantadas dessa Amazônia. As duas primeiras são pássaros agourentos. Tincuan, tal qual o boto, aparece nas suas duas formas: o guerreiro e o pássaro. O desenho de sua forma animal (Figura 13) faz menção ao trecho da história em que a “ave deu um grande mergulho como se fosse pescar e desapareceu”. O desenho ainda traz, ao fundo, o tuxaua em sua canoa¹¹⁰. Em Mati-taperê ocorre também uma dupla representação, a forma humanoide e a animalesca. A lenda narrada conta que um ser “estranho e maléfico”, filho do curupira, sob a forma de um curumim¹¹¹, com um pé só, largo e chato, virado para trás (Figura 14), teria resolvido, por maldade, matar o fiel caititu de seu pai. O curupira, após descobrir o ato do filho, foi até ele para puni-lo. Contudo, fugiu, encantando-se no “pássaro sinistro”. Daí toma forma a ave que “ainda hoje nas florestas escuras ou nos recantos soturnos dos igarapés, o caboclo sente arrepio de medo quando ouve o assobio impressionante e agourento: - ‘Mati-taperê!’ (Figura 15)”¹¹².

Figura 13 - Desenho Tincuan, Lenda Amazônica



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

¹¹⁰ Idem, p. 33-34.

¹¹¹ Rapazinho de seis a dez anos. Vide MORAIS, Raimundo. *Na Planície Amazônica*, p. 67.

¹¹² SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. p. 51-52.

Figura 14 - Desenho Mati-taperê, Lenda Amazônica I



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

Figura 15 - Desenho Mati-taperê, Lenda Amazônica II

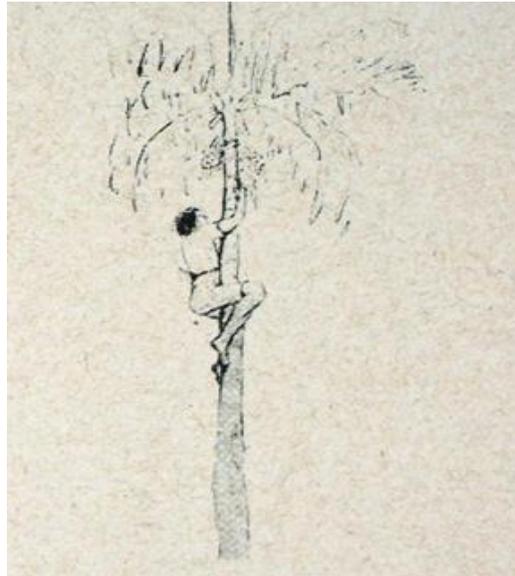


Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

Curiosamente, a história do “irapuru” é um relato da infância de Manoel Santiago. Trata-se daquele episódio descrito por Chermont de Britto no seu livro “Vida triunfante de Manoel Santiago”, o que sugere que o crítico conhecia o livro de Santiago. Se compararmos as duas histórias, percebemos que não há grandes modificações. No livro, o amazonense narra a sua aventura com o amigo indígena Itaboan na floresta até encontrarem o “pássaro da

felicidade”. Os desenhos que acompanham essa história são, em primeiro, do indígena subindo o açaizeiro (Figura 16) para “achar o rumo” quando os dois pensavam estar perdidos na floresta, e, em segundo, da ave cantando com a “magia da sua voz” que “enchia e imponderalizava [sic] todo o ambiente como o fluido de um encantamento selvagem” (Figura 17)¹¹³.

Figura 16 - Desenho Irapuru, Lenda Amazônica I



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

Figura 17 - Desenho Irapuru, Lenda Amazônica II



Fonte: SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

¹¹³ Idem, p. 57-59.

É instigante a forma como Manoel Santiago narra a cosmogonia amazônica. Embora provavelmente nunca saberemos ao certo os verdadeiros critérios que o levaram a escolher aquelas lendas, vale a pena perseguir algumas questões apresentadas em sua narrativa e desenhos. Suas histórias trazem um enredo personalizado em muitas vezes, e não há grandes diferenças no sentido prático de tantas outras já trabalhadas por outros intelectuais e folcloristas. Há notadamente a preocupação em deixar claro um sentido pedagógico das ações ora narradas. Do mesmo modo, tenta produzir no leitor um fascínio misterioso. Por certo um dos fios condutores na construção da narrativa de Santiago deveria ser a criação de uma Amazônia mítica. O artista-escritor apresentou um conjunto de seres mitológicos que, possivelmente, na sua visão, melhor descreveria os seres encantados de sua terra natal. Se o recurso imagético e literário empregado na apresentação de suas lendas cria a ideia de que um é extensão do outro, na aproximação desenho e texto, os sentidos se concretizam e demarcam o olhar do amazonense sobre a Amazônia, reforçando a ideia difundida de que nessa região as fantasias são vivenciadas. Suas narrativas extraem experiências indígenas e elementos fantásticos que se cruzam e configuram o ambiente amazônico da floresta. Nesse aspecto, Manoel Santiago se encontra com uma tradição intelectual que tinha por objetivo registrar as lendas que outrora circulavam pelas plagas amazônicas¹¹⁴. Contudo, não há um efetivo alinhamento do amazonense para com o que as letras paraenses trabalhavam em termos de valorização da região e do indígena no idos de 1910 e 1920. Manoel Santiago sim dialoga, mas não podemos cravar sua inserção em algum círculo intelectual seja ele qual for. Sem dúvida, estava mais preocupado com os pincéis do que com a pena. Sua incursão na seara dos elementos míticos e lendários eventualmente foi para lhe render alguns dividendos artísticos. O trabalho literário com aqueles seres lendários abriu um eixo criativo em Manoel Santiago. A Amazônia, nesse sentido, se torna um tipo de celeiro que, além de alimentar a imaginação e instigar a ideia de região palco das fantasias, se tornaria fonte de inspiração artística. Por isso, talvez, as lendas amazônicas, antes mesmo de serem transformadas em histórias impressas, já apareciam como assunto de sua pintura. Nos salões de arte no Rio de Janeiro, elas ganharam destaque.

¹¹⁴ Ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados: pajelança, feitiçaria e religiões afro-brasileiras na Amazônia*. Belém: EDUFPA, 2008.

1.4 “O poeta do pincel”

Às 13h do dia 12 de agosto de 1926 foi aberto para o público geral a XXXIII Exposição de Belas Artes, conhecido como o “Salão de 1926”. A inauguração oficial do certame teve a presença do Presidente da República, Arthur Bernardes, seu Ministro do Interior e altas autoridades. A expectativa que rondava este salão era grande. Alguns jornais diziam que o “Salão deste ano supera o do ano passado” por seu conjunto excelente de telas¹¹⁵. No vernissage, artistas e convidados se aglomeraram no edifício da Escola de Belas Artes. Os artistas aproveitavam para dar o toque final às suas obras. Esse momento era o “instante tradicional de reunião fraternal, em que se ajuntam nomes e obras, na véspera da visita do grande público”, em uma “álacre farandula” que quebrava a quietude das galerias da Escola. O jornal “Gazeta de Notícias” cobriu esse “encantador *meeting*” em que “palestrava-se, comentava-se, numa atmosfera álcra, pontilhada de amáveis irreverências e ‘points’ inofensivos”. Na ocasião, a “fisionomia das galerias da Escola”, que abrigavam o certame, deixava o “repouso pacato” de um ano e começava a “ganhar o aspecto característico” que vai manter durante semanas, até voltar mais uma vez a sua “palidez habitual”. Jornalistas e fotógrafos flagraram os artistas cuidando de “melhor compor a apresentação de sua obra, ainda palpitante dos últimos momentos de atelier, aguardando a diversidade dos juízos críticos”. Aquela hora era, sem dúvida, de agitação e tensão. Entre as telas que ainda recebiam o verniz de praxe, podia-se ver “todas as figuras representativas das nossas artes plásticas [que] ali se davam *rendez-vous*”, indo e vindo pelas salas, agrupando-se em comentários, onde a ironia está sempre presente, desferindo suas setas doiradas [sic] que não escolhem alvos”¹¹⁶.

Os ânimos do salão se mostravam, assim, bastante exaltados mesmo antes da exposição abrir oficialmente. Em uma mesma sala, estavam alinhadas as telas dos concorrentes ao prêmio de viagem, o que permitiu um confronto emblemático entre os artistas que se esforçaram na disputa. Eram concorrentes Armando Viana, Manoel Constantino, Candido Portinari e Manoel Santiago. Certamente, a arrumação tinha um caráter simbólico e cumpria determinadas exigências, quer da organização do salão, quer dos críticos. Nesse sentido, cumpre observar que, além da importância das obras para o sucesso de uma exposição, a organização do espaço e as disposições das telas consistiam em um ponto fundamental a ser considerado.

¹¹⁵ O "SALÃO" - Inaugura-se amanhã a XXXIII exposição geral de Belas Artes. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 ago. 1926, p. 3.

¹¹⁶ BELAS ARTES - O “vernissage” da Exposição Geral. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1926, p. 4.

Três anos antes dessa exposição, Virgílio Maurício já direcionava críticas para a forma de organização do Salão de 1923. Maurício foi pintor e crítico de arte, contribuindo no jornal “Gazeta de Notícias” na coluna “Belas Artes: pintura e escultura”, da qual foi responsável pela publicação de 23 edições. Figura polêmica, circulava no meio intelectual e na imprensa, mas era visto como excêntrico, inclusive tendo criado inimizades com os artistas Antônio Parreiras, Theodoro Braga e Guttman Bicho¹¹⁷. Em sua coluna em “Gazeta de Notícias”, falava das exposições e dos artistas que nelas se destacavam. Em 19 de agosto de 1923, começou seu artigo advertindo que várias salas do Salão de 1923 estavam ocupadas pela seção de pintura, sendo que pintura, pastel e desenho estavam tudo misturado, “sem o menor senso estético”. Na visão do crítico, a exposição trazia um desleixo na organização dos trabalhos que, em suma, se refletia na própria mediocridade do salão. Para o Maurício, sua avaliação se confirmava à medida que encontrou, lado a lado, uma pintura e um pastel, o que demonstraria assim a “escassez de trabalhos que foram enviados ao salão”, fruto em grande medida daquilo que chamou de “benevolência do júri” que aceitou, em compensação a grandes ausências na participação, uma série de trabalhos que “surpreende pela mediocridade, pelos erros de desenho, pela inferioridade”¹¹⁸.

O artigo de Virgílio Maurício mostra que o julgamento de um salão e, por extensão, das obras expostas passava pela análise do conjunto apresentado. Já de cara, a disposição dos trabalhos apresentados indicava, na sua avaliação, um “salão pobre” que “quase não valeria a pena um estudo crítico”. Essa abordagem do alagoano pode ser entendida como um recurso analítico das exposições. Se para ele um breve olhar para a organização dos trabalhos poderia bastar para tecer análises críticas, para outros havia mais instrumentos que poderiam ser indispensáveis quando o assunto era deliberar sobre as telas do salão.

José Flexa Pinto Ribeiro, que também atuou como crítico de arte em periódicos como “Correio da Manhã”, “Ilustração Brasileira”, “Jornal do Comércio”, “O Malho” e “O Paiz”, admitiu que, por mais esforço que faça o crítico, é “difícil poder transmitir aos leitores,

¹¹⁷ Sobre a trajetória de Virgílio Maurício, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Moema Bacelar. O dândi das Alagoas: Virgílio Maurício e a questão da liberdade na História da Arte brasileira. In: PALAMARTCHUK, Ana Paula; LIMA, Aruã Silva de (Org.). *Política, cultura e memória: (des)caminhos na história social contemporânea*. Maceió: Edufal, 2019, v. 1, p. 39-66; ALVES, Moema. Nos labirintos das artes: a memória de Virgílio Maurício e a coleção Pierre Chalita. *Boletim Eletrônico da Sociedade Brasileira de História da Ciência*, v. XVIII, p. 01, 2018; NASCIMENTO, Ana Paula. A contribuição editorial de Virgílio Maurício no Jornal Gazeta de Notícias em 1923. *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2014 [2013]. p. 271-286; OLIVEIRA, Gabriela Rodrigues Pessoa de. *Entre pinturas e escritos: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937) em uma narrativa particular*. 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016

¹¹⁸ MAURICIO, Virgílio. Belas Artes. O Salão de 1923. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1923, p. 3.

imediatamente, as suas impressões de certame artístico de certa monta, sem o instrumento necessário para fixar as suas observações: o catálogo”¹¹⁹. Com essa confissão, Flexa Ribeiro revela que o crítico de arte tinha um auxiliar de grande valia. O catálogo seria uma espécie de “guia indispensável” no trabalho de percorrer e avaliar as obras expostas. Talvez poupasse tempo ou poderia fornecer um panorama geral daquilo que estavam apresentando. Acredita-se, por outro lado, que apesar da má distribuição das obras nos salões ou a falta de um catálogo não impedia esses críticos de fazerem seus trabalhos. Apesar disso, a crítica era feita e, muitas vezes, poderiam se revelar tanto como palavras de incentivo quanto em julgamentos ásperos. Unanimidade, contudo, não era regra e cada crítico avaliava o artista e suas obras chamando a atenção para determinados critérios analíticos.

Aqui, lançar uma reflexão sobre a atuação dos críticos se faz necessária. Retomo a compreensão de Howard Becker sobre o processo de criação artística envolver bem mais que a ação de um sujeito. Os “mundos da arte” possuem dimensões muito variadas que trazem à tona uma rede de cooperação cuja gama de atividades humanas conjugadas resultam em uma ação coletiva. Essa abordagem sociológica das artes permite compreender o fazer artístico a partir de uma perspectiva interacionista entre os diversos sujeitos envolvidos na produção artística. Nessa rede interacionista, cada membro possui um papel essencial e interdependente. No fazer artístico, o pintor interage com comerciantes de tintas ou pincéis, críticos, possíveis compradores, público e mesmo com pintores contemporâneos, ou seja, uma complexidade de redes cooperativas que geram a arte¹²⁰.

Dentro dessa rede complexa e interdependente, chamo a atenção para a figura do crítico. É nela e sua interação com o artista e sua obra que pretendo destacar. Peter Gay já destacou a importância da atividade do crítico na conformação do gosto em arte. Na Inglaterra Vitoriana, eles se tornaram “guias ao prazer” da burguesia. Com suas visões marcantes, muitas vezes serviam de modelo para uma classe que estava em processo de criação de seus gostos estéticos. Gay destaca que as opiniões dos críticos eram marcadas pela subjetividade que não muito difícil alcançavam e impunham padrões estéticos ao público/leitores¹²¹. Longe de entrar na discussão sobre a passividade ou não do público na adoção das visões difundidas pelos críticos, é justamente a força que o crítico tem em criar julgamentos e leituras sobre as obras a qual quero destacar.

¹¹⁹ RIBEIRO, Flexa. O Salão de 1926. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 13 ago. 1926, p. 1.

¹²⁰ BECKER, op. cit., p. 27-28.

¹²¹ GAY, Peter. *Guerras do prazer: A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 124-125.

Becker discute a criação de reputação artística. Ela também decorre de uma ação coletiva dos mundos da arte: artistas, obras, gêneros, disciplinas decorrentes da atividade artística etc. Para que as reputações se imponham, afirma, os críticos e os estetas devem estabelecer teorias da arte e critérios que permitam reconhecer a arte, a “arte de qualidade”. Sem esses critérios, conclui o sociólogo, não se poderia formular juízos acerca das obras que, por sua vez, determinam os juízos acerca dos artistas. É bem verdade que não está nas mãos da crítica única e exclusivamente a tarefa de consolidar um artista. O público, historiadores da arte, Merchants, enfim, toda a sociedade tem suas participações e determina seus meios passíveis de construção de uma reputação¹²². Contudo, reforço, é a intervenção do crítico que me interessa aqui. É através dela que se busca entender como as obras de Manoel Santiago tiveram receptividade e como elas o ajudaram a construir uma carreira artística. Nesses termos, trata-se menos de buscar determinar gostos e imposições críticas e mais desvendar como os julgamentos eram construídos nas análises críticas e como o conteúdo das pinturas de Santiago eram trabalhadas. Ponderar os significados das avaliações críticas na construção de reputações significa conhecer como os críticos guiavam o leitor para a “boa pintura”, destacando o que merecia ser apreciado ou ressaltado em determinada obra. Em suma, no que se refere a atuação dos críticos, para a proposta desta tese, o que interessa é perceber como, no exercício da profissão, esses sujeitos contribuíram para criar leituras das obras e como Manoel Santiago era apresentado, sobretudo, nos primeiros salões de arte que participou no Rio de Janeiro nos anos 20.

Naquele Salão de 1926, Flexa Ribeiro não dispunha do catálogo como julgou ser importante ter em mãos, mas não se isentou em avaliar o certame. Em artigo publicado em “O Paiz”, em 13 de agosto de 1926, apresentou ao público suas impressões gerais do salão, enfatizando as paisagens expostas e criando uma extensa análise que relaciona, entre outras coisas, a estética da paisagem brasileira com as dificuldades técnicas dos artistas. O texto se alonga, mas o crítico fez questão de se referir aos “desastres” do Salão, entre eles Manoel Santiago. Escreveu que não desejava “interpretar os modelos que [ele] escolhe”. Mais adiante, considerou que as obras enviadas ao salão pareciam serem “vistas dentro de um aquário: há nelas qualquer coisa de postiço, de flutuante, de falso que nos fez pensar não nos estar dado, o Sr. Santiago, a expressão sincera de sua visão”¹²³.

José Flexa Pinto Ribeiro era paraense de Faro. Conhecido como escritor, jornalista, poeta, professor e crítico de arte, migrou para a cidade do Rio de Janeiro para assumir a cadeira

¹²² BECKER, op. cit., p. 293-296.

¹²³ RIBEIRO, Flexa. O Salão de 1926. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 13 ago. 1926, p. 1.

de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes. Durante sua atuação, colaborou em vários periódicos e revistas como “O Malho”, “Ilustração Brasileira”, “Correio Paulistano” e “O Paiz”, tendo neste último ocupado o cargo de secretário de redação, publicando semanalmente artigos críticos. Possuía forte preocupação em relação ao ensino artístico e do desenho e se mostrava bastante resistente ao processo de ensino do desenho desenvolvido na Escola, o que sem dúvida dava-lhe munção para a exigência artística dos trabalhos apresentados por alunos daquela instituição¹²⁴.

No artigo sobre o salão de 1926, Flexa Ribeiro aproveitou que estava falando sobre técnica na pintura para estender a análise a Manoel Santiago. Julgou os trabalhos do artista mal executados. Talvez a técnica utilizada não tenha sido apropriada. Por outro lado, reconhecia as qualidades do artista em retratar temas de sua terra natal. Nesse tom, o crítico de arte sentenciou que o pintor tinha “certo pendor para representar lendas amazônicas: para isso é necessário a energia de abstração e a capacidade de resumir picturalmente. Como não sintetiza, isto é, não apresenta os motivos essenciais, e morde os modelos em pormenores falhos, sucede que há um amalgam [sic] de formas e de cores, sem subordinação”. Por fim, finaliza o crítico, “ainda no ‘jazz-band’ há certa unidade, e é o que permite surpreender-se o mecanismo dos acordes”¹²⁵.

É interessante perceber que o julgamento de Flexa Ribeiro em relação aos trabalhos expostos por Santiago traz, em seu bojo, palavras ácidas, que além de pôr em xeque o fazer artístico do pintor, servem de desafio ao desenvolvimento das aptidões artísticas. Da mesma região que Santiago, o crítico não se furtou em concentrar seu julgamento sobre a técnica empregada. Para o tema abordado, quase nenhum interesse. Por essa atitude, percebemos que as exposições, as avaliações dos críticos e mesmo do júri tornam-se verdadeiros desafios aos pintores no que diz respeito ao emprego de técnicas e aprimoramento artístico. De certa maneira, isso era um dos ativos artísticos que o Salão de Belas Artes proporcionava aos expositores. Cabia aos jornais exporem essa mensagem e não era difícil encontrar notas ou artigos que ressaltassem a importância do Salão para o desenvolvimento artístico, sobretudo, para o aperfeiçoamento dos pintores.

Em “O Jornal”, foi publicada uma nota na coluna “Belas Artes” que detalhou ao leitor o significado da mostra de arte de 1926. O periódico apontava que o salão anual de pintura da Escola de Belas Artes continuava a ser a “nota mais viva do nosso meio artístico”, colocando

¹²⁴ MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. Fléxa Ribeiro: Construção biográfica e Reflexões sobre processos e métodos do ensino de desenho na Escola Nacional de Belas Artes. *Anais do 31º Simpósio Nacional de História*. Rio de Janeiro: Simpósio Nacional de História - ANPUH-Brasil, 2021.

¹²⁵ Idem.

em evidência “figuras de representação e prestígio”. Além de movimentar o meio artístico, o salão ainda era considerado

“uma eficiente escola onde se apuram qualidades, por isso que, à cata das vantagens que ela proporciona, os moços trabalham e progridem, estimulam-se e melhoram, na certeza de que poderão vir a fazer a cobiçada viagem que não é apenas um desejo do artista, mas uma preocupação de quase todos os homens de inteligência e boa vontade”¹²⁶.

É certo que o prêmio de viagem à Europa, como bem sugeriu “O Jornal”, atraía o interesse dos artistas e isso parecia ser o que capitaneava muitos dos esforços dos artistas e transformava o salão em um espaço de experiências e desafios artísticos. Naquele salão de 1926, por exemplo, o jornal apresentou alguns nomes que pleitearam o prêmio de viagem, sendo que nesse ano os nomes apontados se mediam em “aproximada igualdade de forças, notando-se certo equilíbrio”, que criou dificuldades ao júri para a escolha do prêmio final. Nesse sentido, Manoel Constantino, Manoel Santiago, Armando Vianna e Candido Portinari eram os fortes concorrentes cujos trabalhos denotavam “vivo esforço e pertinácia”, não muito longe de outros artistas que também se enfrentaram pela conquista de prêmios mais modestos, porém, tão dignos como prova de esforço, quanto aquele¹²⁷.

Diferentemente de Flexa Ribeiro, alguns críticos consideravam que Manoel Santiago era um pintor forte na disputa do Salão de 1926, inclusive reiterando as qualidades artísticas do amazonense. Para os articulistas Eloy Pontes e Paulo Boneschi, o salão daquele ano apresentou-se “menos atopejado e com melhor aspecto do que o último”, e Santiago era não apenas um pintor de “esforço, que tudo confia ao desenho”, mas um artista possuidor “dum talento, cheio de poesia, de sensibilidade, de engenho improvisador”. Dos trabalhos expostos, os críticos elegeram a tela “O Curupira” como aquela que afirmou o pintor como uma das “inteligências mais seguras de quantas pleiteiam louros”. Esta obra, uma “composição encantadora, executada com graça infinita”, junto a dois nus artísticos, “A cabocla” e “A carta”, confirmavam “os louvores” que Pontes e Boneschi queriam ali consignar “sem reservas”¹²⁸.

O considerável destaque de “O Curupira” não deve ser entendido como algo à toa. O assunto da tela era algo sensível e trabalhado por Santiago nos anos anteriores. A própria imprensa fazia questão de lembrar a persistência do artista naquele assunto. Lauro Demoro, por

¹²⁶ BELAS Artes. O “vernissage” da XXXIII Exposição Geral - Sua inauguração oficial hoje. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1926, p. 3.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ O “SALÃO” - Rápida viagem pela galeria dos concorrentes. *O Globo* (Edição extraordinária). Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

exemplo, ao fazer seu julgamento sobre o Salão de 1926 em “Gazeta de Notícias” pontuou que as “lendas amazônicas continuam a sugerir assunto a Manoel Santiago, que as versa agora na mesma maneira já conhecida de outras exposições”¹²⁹. Em verdade, Demoro estava atento aos trabalhos da “geração mais jovem dos artistas brasileiros”, que vislumbrava o desejo de vencer. Dois anos antes, o crítico percebia no salão o “ousado arremesso de juventude” que ansiava por vitórias. Antenado, tratava de falar, entre outras coisas, da “mocidade cheia de entusiasmo”. Com isso, no salão de 1924, distinguiu Manoel Santiago como um “pintor de imaginação equilibrada e que poderá produzir belas e originais coisas, se continuar no gênero de que já nos dá excelentes demonstrações, inspirando-se nas lendas nortistas”¹³⁰. Demoro, assim, se ocupa em investir mais sobre o tema abordado do que na técnica, como fizeram outros críticos.

Podemos considerar que, a partir daquele momento, o crítico voltou os olhos para Santiago a fim de acompanhar o possível desenvolvimento dos assuntos lendários do Norte. Não sem sentido que no salão seguinte, entre a avaliações dos muitos trabalhos expostos, encontrou espaço para mencionar a tela “Flor de Igarapé”, um dos “interessantes trabalhos inspirados nos episódios e nas lendas amazônicas”¹³¹. Avaliando Santiago por pelo menos três anos seguidos nos salões, é compreensível que Demoro tenha indicado naquele salão de 1926 a insistência do amazonense em pintar cenas ou seres mitológicos de sua terra. Ao mesmo tempo, o crítico nos ajuda a concatenar a ideia de que Manoel Santiago se tornaria um pintor das lendas amazônicas. Aqui, ao que parece, atuação crítica e atividade do artista trabalham coordenados para construir essa reputação.

Curiosamente, o título de um artigo da revista “Phoenix” de dezembro de 1925 é precisamente “Um pintor das lendas amazônicas”. A matéria não é assinada, mas o pequeno texto nos dá uma dimensão da opinião de seu autor sobre o pintor e de suas obras. O cronista apresenta Manoel Santiago como aquele “nascido no seio verde da floresta amazônica” que trazia em sua arte a “vibratibilidade [sic] nervosa dos aspectos de sua terra”, destacando que o artista “ama reproduzir na tela os mistérios de suas lendas, e os segredos do seu folclore, estilizando tudo isso do calor tropical de sua emoção sadia e visível neste original”. Por esses aspectos, estava Santiago sendo “premiado com justiça” nos salões, desde o “colorido intenso de sua Yara, até o rebelde grito caboclo de Flor de Igarapé”, ao qual se notava “profunda unção da natureza a afluir na sensibilidade estética do grande pintor”¹³².

¹²⁹ DEMORO, Lauro. Exposição Geral de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1926, p. 10.

¹³⁰ DEMORO, Lauro. Artes e Artistas: A Exposição Geral de 1924. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 17 ago. 1924, p. 5.

¹³¹ DEMORO, Lauro. Exposição Geral de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 23 ago. 1925, p. 9.

¹³² UM PINTOR das lendas amazônicas. *Phoenix*. Rio de Janeiro, dez. de 1925, n. 24, p. 29.

O artigo de “Phoenix” busca criar a ideia de um artista amazônico com a propriedade de um nativo. Este parece seguir a mesma linha de Demoro e longe da análise técnica de Flexa Ribeiro. A abordagem pictórica da cosmogonia da Amazônica parecia bastante representativa para o articulista anônimo. Essa ideia carregava consigo algo mais amplo e que transcendia as próprias telas. Representava uma vitalidade que dava sobrevida à arte do pintor. Por isso que, na tentativa de compreensão das obras de Manoel Santiago, conta-se que “a sua arte é cheia do colorido selvagem das lendas tropicais, trazendo no seu íntimo a noção clara de que as notas regionais devem refletir o sentido cósmico do Brasil novo, do Brasil que ainda acredita na pujança da sua mocidade que sonha e trabalha”¹³³.

Essas mesmas impressões apareceram no julgamento de outros críticos e causaram eco na imprensa. Assim como Lauro Demoro, o artigo da revista “Phoenix” conclama a mocidade como a responsável por manter vivo o meio artístico. Manoel Santiago se inseria nisso por meio da pintura das lendas. Muitos associavam Santiago e suas telas de lendas amazônicas a uma arte brasileira. Esse era o discurso que permeou muitos dos julgamentos da época. Isso se tornaria uma espécie de marca registrada da carreira de Santiago. Por outro lado, isso não isentou o amazonense de críticas negativas. Alguns, como João Ribeiro Pinheiro, reconheciam Manoel Santiago como o “poeta do pincel” que procurou “corporificar as lendas brasileiras de origem indígenas”, mas que “infelizmente não sentiu a vegetação brasileira”¹³⁴. O julgamento foi expresso em seu livro “História da Pintura Brasileira”, publicado em 1931 e reverenciado no meio intelectual como uma obra de “necessidade entre nós”, erudita, “cheio de ensinamentos” que contava com “coisas interessantíssimas que prendem os estudiosos, que enlevam a todos os patriotas, que fazem vibrar de emoção ao público que lê e que ama o belo”¹³⁵.

Contrariamente a João Ribeiro, havia aqueles que diziam que a arte brasileira tinha a “nítida expressão” em Santiago. Para Carlos Rubens, o grande valor do artista estava no fato dele não afirmar a “impossibilidade da grandeza de uma arte indígena, nascida aqui, traduzindo o nosso ambiente, o nosso espírito, a nossa gente, evocando as nossas lendas, a nossa história, o que quisermos ser e o que somos”. Ao contrário, Manoel Santiago agia com “orientação de brasilidade, para com o caboclo, em quem encontra ‘uma climatização de tons inexcedível, capaz de vencer as dificuldades maiores que nessa arte (a pintura) se passam apresentar’ e para

¹³³ Idem.

¹³⁴ PINHEIRO, João Ribeiro. *História da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1931, p. 86.

¹³⁵ CARVALHO, Albertus. O último livro de João Ribeiro Pinheiro – História da Pintura Brasileira. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 29 de mar. de 1931, ano IV, n. 261 p. 3.

as nossas lendas que os pintores do país evitam, andando à cata de motivos”¹³⁶. Eis que mais uma vez a tinta dos críticos se alinhavam para aclamar o repertório artístico empreendido por Manoel Santiago. Nessa criação, cabe ainda mais outros.

Mario Linhares, jornalista e crítico de arte, enxergava em Manoel Santiago um dos que “melhor antecipam a realização dessa campanha de civismo, entre os rapazes de sua geração”. Linhares dizia que a “modalidade precípua de sua arte não é apenas pintar, consoante as suas íntimas sensações, alheando-se ao ambiente que o cerca”. Em sua visão, a produção artística do amazonense refletia um espírito seu que se voltava, sem desvelo, para as “nossas cousas regionais, exaltando as maravilhas da nossa natureza tropical e das suas lendas”. Com essa bagagem artística, o crítico estava convencido de que Santiago trabalhava “sem transvios, serena e conscienciosamente”, procurando “expressão legítima da alma brasileira, já quanto aos encantos da nossa Natureza, já objetivando, em suas criações, a beleza misteriosa das nossas lendas”¹³⁷.

A exaltação de Manoel Santiago e sua pintura por parte de Linhares estendia-se ainda a Haydée. O casal de artistas compunha uma “Nova Orientação da Pintura Brasileira”. Não sem sentido, este foi o título de um pacote de sua autoria publicado em 1926 pela Vilas Boas. Esta publicação tinha um caráter de manifesto e objetivava, entre outras coisas, “incentivar os artistas brasileiros, aqueles que não perderam o senso da nacionalidade na imitação servil dos estrangeiros”, e incentivar a “arte nacional, no sentido de torná-la autônoma, emancipada de qualquer exotismo, vivendo e produzindo por si”. A obra comenta a personalidade dos pintores, suas tendências artísticas e, especialmente sobre Santiago, as telas relacionadas com os mitos amazônicos. Apesar de tratar do casal Santiago, Linhares dedica mais atenção ao pintor, inclusive justificando que escolheu a figura de Manoel Santiago para tema de estudo por ele parecer, entre os “novos”, o “mais BRASILEIRO, dotado do melhor sentimento nativista”¹³⁸. Santiago, nesse sentido, tirava das lendas amazônicas o seu “feito mais característico, trazendo uma orientação nova à pintura brasileira”¹³⁹.

É nítido que Linhares estava preocupado, sobremaneira, com a temática na pintura. Seu livro e seus rasgados elogios a Manoel Santiago escancaram sua intencionalidade em delimitar uma arte nacional brasileira, e a sua preferência pelo artista do Amazonas, então radicado no Rio, foi oportunamente assertiva. Por ser poeta, crítico e historiador literário, talvez

¹³⁶ RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1941, p. 188-189.

¹³⁷ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1926, p. 16-20.

¹³⁸ Idem, p. 7. (grifo do autor).

¹³⁹ Idem, p. 18.

um julgamento sobre a técnica artística fosse demais ou mesmo dispensável dado a importância de determinar uma “Nova Orientação para a Pintura Brasileira”. O fato de a ideia de um artista nacional com trabalhos relativos à Amazônia e sua mitologia terem avançado das páginas dos jornais e ganhado a impressão de uma obra pode ser indicativo da importância de como tal ideia estava vingando nos mundos da arte carioca.

Nessa perspectiva, Ariosto Berna, articulista de um dos jornais de grande circulação no Rio, seguiu a mesma linha de raciocínio de Linhares. O colaborador da “Gazeta de Notícias” defendia que “a pintura de Manoel Santiago é um ‘forte’ testemunho que somos possuidores de uma inesgotável fonte de inspiração”, e a “criação imaginosa” do artista, continuou Berna, é “o ‘fiat-luz’ para uma nova orientação na Arte Brasileira”. Santiago, “perfeito conhecedor do segredo fertilizante da Natureza Brasileira”, fazia de suas telas verdadeiros “atestados vivos da nossa beleza tropical e também ampliadora das lendas amazônicas”, estas, por sua vez, “frutos de um cérebro radicalmente apaixonado pelo nativismo”¹⁴⁰. Berna ainda aponta, em artigo no “Jornal do Brasil”, que as telas de Santiago possuíam “uma luz misteriosa que nos extasia e cuja beleza revela uma perfectibilidade admirável”, de modo que sua obra criadora era “cheia de efusões místicas” e exprimia “sentimentos e emoções” que estavam “no essencial e no mais secreto do nosso ser de brasileiros sentimentais”¹⁴¹.

Essa percepção de sentimentos, emoções e sensibilidade, sublinhada por aqueles críticos, tem suscitado interesse entre historiadores nas últimas décadas. Alain Corbin, com seu “*Le miasme et la jonquille, odorat et imaginaire social*”¹⁴², mostra uma tentativa de trabalhar e perceber as representações e sentimentos como uma construção social. As sensibilidades, entendidas como uma forma de apreensão e conhecimento do mundo, demonstram manifestações do pensamento e do espírito que criam significações¹⁴³. A experiência do sensível, nesses termos, é decisiva para entender a variedade de percepções com as quais os sujeitos dão concretude aos seus olhares sobre a vida, sobre a arte, sobre história, enfim, sobre o mundo e todas as suas coisas.

A partir das abordagens de Linhares e Berna sobre as pinturas de Santiago, é possível entender os sentimentos como um olhar interpretativo da arte, indo de uma concepção individual a uma sensibilidade compartilhada, criando certo sistema de significações em que se

¹⁴⁰ BERNA, Ariosto. O patriotismo pictorial de Manuel Santiago. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1928, p. 9.

¹⁴¹ BERNA, Ariosto. Belas Artes: Dois poemistas da palheta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 set. 1927, p. 16.

¹⁴² CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille, odorat et imaginaire social*. Paris: Aubier-Montaigne, 1982.

¹⁴³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2005.

busca atingir motivações, sensibilidades, razões e intenções subjacentes às práticas sociais e às representações da realidade. Não sem sentido que aqueles críticos enfatizavam a relação entre o caráter nacional, a cosmogonia amazônica e as técnicas artísticas empregadas. Há um reconhecimento da realidade que lidava com a subjetividade, com o emocional, com valores e sentimentos construídos, nesse caso, pelo pintor.

Àqueles críticos, somam-se alguns conterrâneos de Santiago. Francisco Galvão, escritor e colaborador da imprensa de Manaus e de jornais cariocas como “Nação”, “Radical”, “Jornal do Comércio” e “Notícia”, expressava admiração pelo “pintor de motivos amazônicos”, apesar de lamentar que sua terra ainda desconhecia a “percepção com que desde há muitos anos ele vem estilizando os motivos de suas lendas misteriosas”¹⁴⁴. Embora Galvão estivesse certo, uma ou outra nota sobre Santiago saía na imprensa amazonense. Em 24 de abril de 1923, Manoel Severino Nunes publicou uma breve nota na “Gazeta da Tarde” de Manaus sobre Manoel Santiago. A nota fazia questão de ressaltar que o pintor era amazonense e sua “fibra de artista vinculada às influências das grandezas naturais amazonianas [sic] empolga neste momento a atenção carioca”¹⁴⁵

Interessante que na construção de sua reputação foi ressaltado o fato de Manoel Santiago se apropriar das lendas amazônicas como um dos motivos principais de suas telas apresentadas nos salões. Pouco ou quase nada é mencionado sobre retratos, paisagens, marinhas e tantos outros gêneros. Aqui e lá, Rio e Manaus, se sobressaiu a ideia de artista nacional simplesmente por trazer às tintas os seres fantásticos do extremo norte. Em virtude dessa leitura da produção artística de Santiago, grande parte dos críticos se ocuparam em construir análises das telas cuja temática remetia à mitologia amazônica ou qualquer coisa relacionada a ela. Até o momento, vimos que alguns dos críticos faziam menções a algumas obras, quase sempre lembrando outras telas já expostas. Além de “O Curupira”, apresentada naquele salão de 1926, e “Flor de Igarapé”, exposta em 1925, é mencionada ainda a tela Yara, cuja exposição foi em 1923. Talvez mais interessante que analisar essas telas seja também analisar o que foi dito sobre elas. Nessa perspectiva, vamos conhecer, de uma vez por todas, em que consiste a arte desse “poeta do pincel”.

¹⁴⁴ Francisco Galvão. A Pátria. Rio de Janeiro, 20 ago. 1925 apud LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 36.

¹⁴⁵ Manoel Severino Nunes. *Gazeta da Tarde*. Manaus, 24 abr. 1923 apud LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, 1926, p. 39.

1.5 “Yara”, “Caipora” e “O Curupira”

Manoel Santiago apresentou a tela “Yara” no salão de 1923. A recepção foi tímida e ao mesmo tempo precisa. Alguns consideraram a pintura boa, outros nem tanto. Carlos Rubens escreveu suas impressões sobre aquele certame na revista “América Brasileira” e dedicou poucas linhas ao artista amazonense e suas obras. Em seu julgamento, Manoel Santiago, que apareceu prometedoramente há três anos, expunha seu trabalho “Yara”, ao qual “não o recomenda”¹⁴⁶. Da mesma forma objetiva, Virgílio Maurício se referiu a tela como de “agradável colorido”. Não negou o “talento” do artista, mas escreveu que o desenho da obra carecia de “mais estudo e observação”¹⁴⁷. Nesse julgamento, o alagoano fez jus à sua fama de polêmico e crítico de palavras duras, embora tenha reconhecido algumas qualidades artísticas de Manoel Santiago. Em um só tom, suas palavras deram ao leitor a crítica e o elogio a um pintor que começava a aparecer e se destacar no Salão. Maurício, assim, destacava que não bastava ser apenas talentoso, Santiago deveria saber trabalhar bem o desenho, sobretudo em “Yara”. Possivelmente, essa exigência de Virgílio Maurício decorre de sua intrínseca relação e dedicação com a anatomia em seus estudos sobre medicina. É sabido que, antes de se estabelecer como crítico, o alagoano era pintor autodidata e médico. Suas obras carregavam a marca de um nu feminino bastante elaborado em seus detalhes corporais. Esse dado da formação de Maurício é particularmente importante, pois nos dá uma dimensão de onde partiam algumas das percepções que regiam as críticas desses homens das letras.

Por outro lado, a afiada crítica sobre “Yara” não se aplicava a Ercole Cremona. Para o articulista, Manoel Santiago era um “estudioso sedento de progredir”¹⁴⁸ e sua tela revelava “um aproveitamento seguro e uma noção equilibrada da composição”¹⁴⁹. Cremona não mede elogios ao amazonense. Suas palavras notadamente são de entusiasmo com uma possível afirmação do pintor no meio artístico da cidade fluminense. Nessa mesma linha, Moacyr de Almeida teceu elogios a pintura, falando que “Yara, de Manoel Santiago, onde se vê a figura da sereia dos mitos brasílicos junto a um cadáver indígena, é forte sugestiva, tanto mais que a fatura moderna, em que é executada, toca vivamente os olhos, do mesmo modo que o assunto e o tema tocam à alma”¹⁵⁰. Almeida era poeta de “imagens fortes”, “monstruosas”, com clara inspiração

¹⁴⁶ RUBENS, Carlos. Impressões do Salão. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, set. 1923, ano II, n. 21, p. 257.

¹⁴⁷ MAURÍCIO, Virgílio. Belas Artes. O Salão de 1923. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1923, p. 3.

¹⁴⁸ CREMONA, Ercole. Belas Artes – Salão de 1923. *O Malho*. Rio de Janeiro, 15 set. 1923, n. 1096, ano XXII, p. 26.

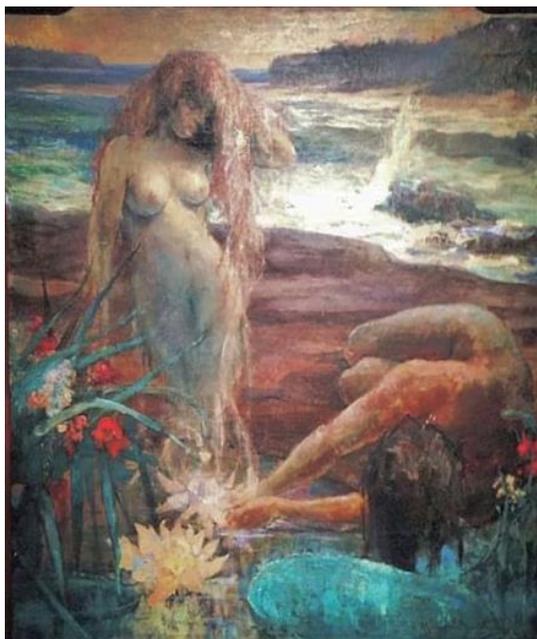
¹⁴⁹ CREMONA, Ercole. O Salão de 1923. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. 1923, ano IV, n. 37, p. 12.

¹⁵⁰ Apud LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 36-37.

romântica¹⁵¹, não é de se estranhar sua descrição poética da obra de Santiago. Sua preocupação é menos expor aspectos técnicos do que versar sobre o caráter lírico-sinestésico da obra. De outra maneira, ao tratar Santiago com tanta deferência, Cremona indica de forma bastante geral as qualidades de uma boa obra, o que transparece certo entendimento técnico artístico do qual ele acumulou ao longo de anos de atuação como artista e depois crítico¹⁵².

Figura 18 - Manoel Santiago. “Yara”, 1925 (1923?). Óleo sobre tela, 148 x 134 cm.

Foto: Sergio Ribeiro, 2015.



Fonte: Acervo particular.

Uma tela intitulada “Yara” (Figura 18) consta no catálogo da exposição “Manoel Santiago: mestre impressionista”, com datação de 1925. A mesma obra foi reproduzida no livro “Nova Orientação da Pintura Brasileira” de Mario Linhares em 1926. Por ser um trabalho em que Linhares reúne algumas das pinturas as quais Santiago expôs nos salões de então, é possível que a reprodução seja daquela pintura exposta no Salão de 1923, apesar da data de 1925 atribuída à obra. Alguns outros indícios sustentam essa ideia, entre os quais notas de críticos sobre a exposição de “Yara” em 1923. Essas notas, acrescentadas por Linhares ao término do livro, visam enfatizar sua análise sobre Santiago e suas obras discutidas.

Sobre Yara”, o jornalista apresenta a obra para embasar seu argumento segundo o qual Manoel Santiago seria um dos artistas que melhor trabalha em prol de uma arte patriótica.

¹⁵¹ Cf. QUEIROZ, Mario Cesar de. Palimpsesto surreal em Gritos Bárbaros. *Revista Graphos*, vol. 24, n°2, 2022. p.108-134.

¹⁵² Sobre a formação de Adalberto de Mattos, o homem por trás do pseudônimo Ercole Cremona, ver BRANCATO, João Victor Rossetti. *Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966)*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora, 2018.

Nesses termos, Linhares faz um comentário acurado sobre a pintura, exaltando não só o tema, mas a técnica empregada. Na sua visão, o conjunto da tela tinha certo efeito para a arte brasileira. Vejamos o que ele escreveu sobre “Yara”:

– ao fundo corre o rio Amazonas, formando em um dos seus braços uma formidável cachoeira; *O Caboclo*, semimorto, atirado de braços sobre uma poça d’água estagnada a cuja superfície brotam as *vitórias-régias*, vê, dentre os seus caules, subir a visão da “Yara”, a princípio, em forma confusa espiral que se vai transformando em peixe, e de peixe em mulher que, com a sua fantástica cabeleira de flores e algas rorejantes, contempla a sua vítima, com indiferença. Há uma curiosa combinação de tintas refletindo em “Yara” a cor dos rios e das flores locais¹⁵³.

Mario Linhares faz uma interpretação pormenorizada de alguns elementos da tela. Além de descrever a sua narrativa visual, ressalta, sobretudo, os elementos relacionados às “cousas locais”, como o caboclo e a vitória-régia. Obviamente, fez essa descrição pensando em chamar a atenção dos leitores para uma possível fonte de inspiração de valor patriótico para a pintura. Consequentemente, na leitura do crítico, aquele tipo social, aquela planta aquática ou mesmo o grande rio ao qual identificou como sendo o Amazonas eram não só a Amazônia, mas, de modo mais contundente, o Brasil. Cada elemento da tela, portanto, tinha seu valor e irradiava algo de brasileiro.

Ainda na descrição da tela, nota-se uma sutil crítica. Quando Linhares se refere a figura de iara como uma “confusa espiral”, misto de peixe e mulher, talvez o crítico tenha se incomodado um pouco com o desenho ambíguo da personagem. Possivelmente, não se aprofundou no assunto para não minar seu argumento de valorização da pintura de Santiago. Um pequeno deslize na composição de “Yara” não poderia ofuscar a imagem do amazonense como um dos pintores mais brasileiros e nativistas. Por outro lado, a breve menção sobre o desenho nos faz lembrar da recomendação de Virgílio Maurício, que sugeriu que a tela precisava de mais estudo e observação, mas para Linhares não era ao todo ruim a ponto de não a recomendar, como fez Carlos Rubens. “Yara” parecia, antes de tudo, para Mario Linhares, uma tela produzida com “rara felicidade”¹⁵⁴.

Em sua forma, a figura ambígua da iara de Manoel Santiago remete a sereia de Gustave Moreau em obra de 1893. Intitulada de “O Poeta e a Sereia” (Figura 19), o óleo do pintor francês mostra uma cena ambientada à beira de um rio onde há um homem curvado com sua lira na altura do quadril da sereia, figura central do quadro. A sereia está nua, mas seu corpo parece

¹⁵³ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 21. (grifo do autor)

¹⁵⁴ Idem, p. 20.

ser abraçado por seus cabelos dourados revestidos de galhos verdes. Sua parte inferior é um misto de pernas e cauda em transmutação. Sua mão direita toca a cabeça do poeta e sua mão esquerda está erguida, enquanto olha fixamente para ele como se estivesse a encantá-lo. Na cena retratada, se impõe um encanto poético que dialoga com as cores fortes de Moreau. Esta característica, aliás, torna-se a marca desse pintor.

Gustave Moreau é representante do Simbolismo cuja premissa era a inspiração em fontes literárias e mitológicas, a utilização de cores uniformes e intensas, bem como o trabalho de volumes simplificados. Por meio da cor e das formas de suas figuras, o pintor francês cria obras com significados idealistas, levando a representação de inúmeras sereias, górgonas, Eurídicés, Judites, Salomé, que muitas vezes eram contrapostas a heróis masculinos feridos, decapitados ou alquebrados¹⁵⁵. Em meados do século XIX, o pintor se interessou pelo tema da Leda e, ao longo da sua carreira, pintou inúmeras versões. Uma delas (Figura 20), Leda é representada com a figura de um cisne e expressão corporal próxima daquela de “Yara” de Manoel Santiago. A cena retratada por Gustave Moreau faz referência à passagem mitológica grega em que Leda, esposa do rei espartano Tíndaro, se une a Júpiter transformado em cisne. A obra em si apresenta uma interessante composição da figura feminina idealizada em nu e em expressão corporal dos quais os detalhes não são nítidos a um observador exigente em matéria do desenho.

Figura 19 - Gustave Moreau. “Le Poète et la Sirène” (“O Poeta e a Sereia”), 1893. Óleo sobre tela, 97 x 62 cm.



Fonte: Coleção David e Ezra Nahmad.

¹⁵⁵ TAVARES, Enéias Farias. Entre enigmas textuais & esfinges visuais: o mito de Édipo na narrativa pictórica de Gustave Moreau. *Non Plus*, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 176-195, 2017.

Figura 20 - Gustave Moreau. “Leda”, c. 1850-1895. Técnica desconhecida, 39x24cm.



Fonte: Musée Gustave Moreau, Paris

É possível colocar em perspectiva a construção visual da mitologia grega de Moreau e da lenda amazônica de Santiago. Na aproximação das obras desses artistas, vimos que as figuras femininas retratadas têm características ambíguas e, por vezes, expressividade corporal semelhante. Há um diálogo ali. Contudo, é um diálogo de natureza sutil. Não é pretensão minha aqui sugerir que Manoel Santiago usou de aspectos e elementos da pintura de Gustave Moreau ou mesmo que teve qualquer relação com o Simbolismo para compor sua arte. Caso fosse verdade, estaria admitindo que uma arte seria reflexo da outra, o que não é. Como bem lembrou Sergio Miceli¹⁵⁶, para uma história social da arte, não há como se furta de questionar as conexões entre o mundo social e as práticas artísticas. É um dever examinar as condições peculiares da interação entre artista e contexto, ou melhor, é preciso desvendar como um conteúdo de experiências se transmuta em forma artística. No caso aqui, não se trata de uma relação direta entre contexto e artistas. A análise é de outra perspectiva. Embora Manoel Santiago não tenha conhecido as telas ou sequer tenha ouvido falar de Gustave Moreau, isso não nos isenta de procurar nexos entre suas produções ou mesmo com a de qualquer outro pintor. Santiago pode ter estudado a representação da temática mitológica nas artes. Ter visto

¹⁵⁶ MICELI, Sergio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 9-18.

ou não obras de Moreau. Se sim ou não, é o que menos importa. O fato de não haver registro disso não impede de traçar ligações. E, a esse respeito, Carlo Ginzburg tem uma importante contribuição. Segundo escreveu, o historiador pode estabelecer conexões, relações, paralelismos, que nem sempre são diretamente documentados, isto é, são na medida em que se referem a fenômenos surgidos num contexto econômico, social, político, cultural, mental comum — contexto que funciona, por assim dizer, como termo médio da relação¹⁵⁷. Ora, tanto a época de Moreau quanto na de Santiago, o contexto vislumbrava para a construção de uma visualidade dos elementos da mitologia, da literatura e dos elementos culturais de povos antigos. Talvez um exercício instigante seja observar essas correlações existentes na pintura. Esse procedimento, sem dúvida, ajuda a aproximar Manoel Santiago de um contexto mais amplo. Tirar-lhe, portanto, a condição de artista “criador” da obra, alguém possuidor de uma sensibilidade preexistente, para tratá-lo como um sujeito social em diálogo com tradições e instituições sociais e artísticas¹⁵⁸.

Além de “Yara”, Manoel Santiago pintou “Caipora” (Figura 21). A tela não teve grandes repercussões na imprensa. Em “O Jornal”, Mario da Silva finalizou sua cobertura sobre o Salão de 1924 examinando um conjunto de seis obras expostas por Santiago. Nesse julgamento, dizia o crítico, o pintor mostrava que sabia “compor o seu assunto e isto podemos ver, se não na romântica e amaneirada ‘Evocação’, certamente em ‘Tapina do Amazonas’, ‘Caipora’ e ‘Harmonia’”. Mais uma vez, a crítica se voltava para a técnica empregada, que parecia prejudicar na composição das obras. Em certa medida, pode-se perceber a mesma discussão levantada em relação a “Yara”, exposta no ano anterior. A cor e a luz vibrante também foram assunto na crítica de Mario da Silva.

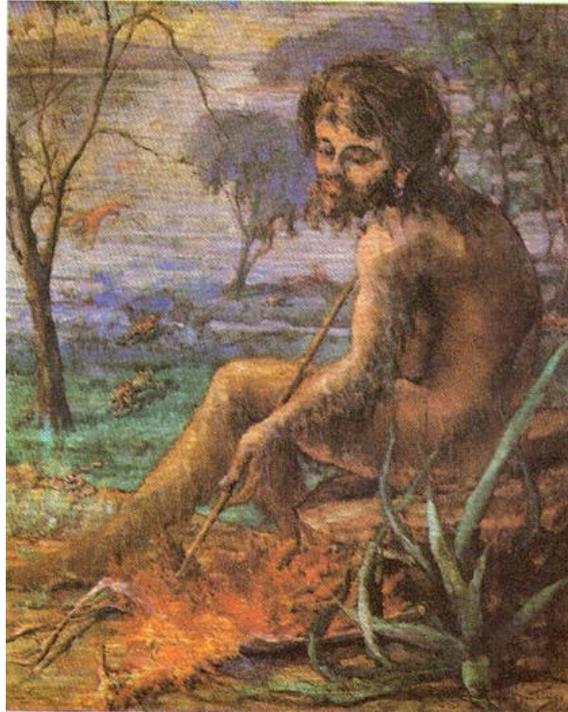
Mas, diante de todos os seus trabalhos, fica como que uma sensação de impreciso, de flutuante, de filamentosos, de desbotado que não sabemos bem se buscada pelo autor ou se por ele deixada nos quadros a seu pesar. O colorido e a luz, que tenderiam a tomar vigor, ali estão como que lavados afim de perderem a natural vivacidade. Isto em parte contribui para tornar as telas vagamente decorativas. Mas tira-lhes a solidez, qualidade necessária mesmo nos efeitos decorativos¹⁵⁹

¹⁵⁷ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 73.

¹⁵⁸ CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p 335-337.

¹⁵⁹ SILVA, Mario da. BELAS ARTES. O salão de 1924. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 30 ago. 1924, p. 3.

Figura 21 - Manoel Santiago. “O Caipora”, 1923. Óleo sobre tela, 94 x 71 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 59.

“Caipora” é uma tela que mostra o ser mítico sentado sobre uma pedra espetando com uma lança de madeira o cadáver de uma ave. Possivelmente, teria sido a figura da ave um dos elementos que levaram a crítica de Silva, haja vista que, como se vê na tela, seu desenho é pouco delineado, exigindo um esforço a mais do observador que facilmente confundiria a carcaça do animal ao solo. Do mesmo modo, a figura de caipora, de cabelo armado e barba grande, embora com desenho mais elaborado, possui partes de seus membros superiores e, principalmente, inferiores trabalhados em empastamento, com pouca definição linear, o que também pode ter causado aquela impressão no crítico. O fundo da obra é a representação de uma floresta onde se vê aves flutuando sobre um grande rio, cobras e onças correndo pela mata. A narrativa visual se aproxima daquela história que o artista descreveu em seu livro. Assim, o Caipora aparece matando os pássaros que dele se aproxima¹⁶⁰. A pose de caipora lembra a de Giotto, pintado por Moreau por volta de 1882. Nesta obra (Figura 22), o francês retrata a figura de Giotto, artista renascentista, como um pastor de Florença sentado de perfil vestindo uma capa branca com capuz. Em um dos ombros, está apoiado um cajado, enquanto sua mão direita empunha uma vara fina com a qual usa para mexer o solo. A cena é igualmente ambientada na floresta. Interessante que ambos os pintores usam do mesmo olhar compenetrado, indiferente

¹⁶⁰ Cf. SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*, p. 72.

ao observador, e semelhança da corporeidade de suas figuras principais para criar uma cena idealizada, mas com sentidos opostos. A cena de 1882 remete a ideia de um pastor, aquele que cuida e guarda os animais. Já a cena de 1924 de Santiago apresenta a figura de um ser místico da Amazônia com requintes de perversidade. Por outro lado, esse aspecto de “Caipora” pouco chamou a atenção e o que interessou mesmo a crítica foi sua execução pouco feliz na opinião de alguns.

Figura 22 - Gustave Moreau. “Giotto en berger dessinant dans la campagne près de Florence”, c. 1882.

Aquarela, 20,2 x 22,2cm.



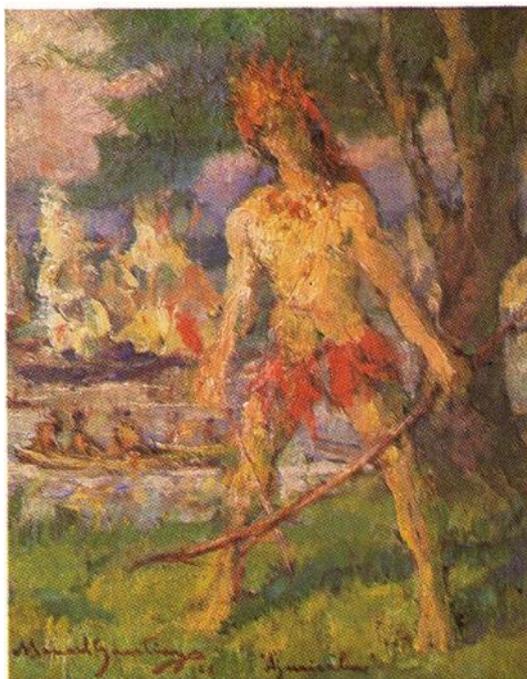
Fonte: Musée du Louvre, Paris

Tanto em “Yara” quanto em “Caipora”, a crítica decorreu do desenho e pelo modo como as figuras foram trabalhadas. Outras no mesmo estilo e no mesmo período foram pintadas por Manoel Santiago, contudo não foram expostas nos Salões. Em “Ajuricaba” (Figura 23), de 1921, o artista representa a figura do indígena homônimo que nasceu na Amazônia e se revoltou contra os portugueses, aliando-se aos holandeses, para vingar a morte do pai, e livrar a si e seu povo Manao da escravidão¹⁶¹. A tela toda é construída a espátula e o próprio Ajuricaba tem um desenho impreciso, apesar de conseguirmos distinguir sua figura imponente empunhando um arco e flecha, anunciando estar preparado para um combate. Ao fundo é possível ver, no canto direito do observador, uma árvore com a copa em um verde intenso. Ao fundo, no canto

¹⁶¹ Sobre essa história, vide GUZMAN, D. M. A. de Alencar. *Histórias de brancos: memória, historiografia dos índios Manao do rio Negro (século XVIII-XX)*. 1997. 175 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

esquerdo ao observador, há um grande rio onde está uma canoa com um grupo de indígenas, cujo desenho é meio formado, e uma caravela cujo desenho desapareceu no empastamento branco dado às suas velas. Ainda se percebe tons em amarelo para ressaltar o verde da paisagem. Notadamente, nesta tela, Santiago libertou-se das linhas e curvas do desenho acadêmico.

Figura 23 - Manoel Santiago. “Ajuricaba”, 1921. Óleo sobre tela, 24 x 19 cm.



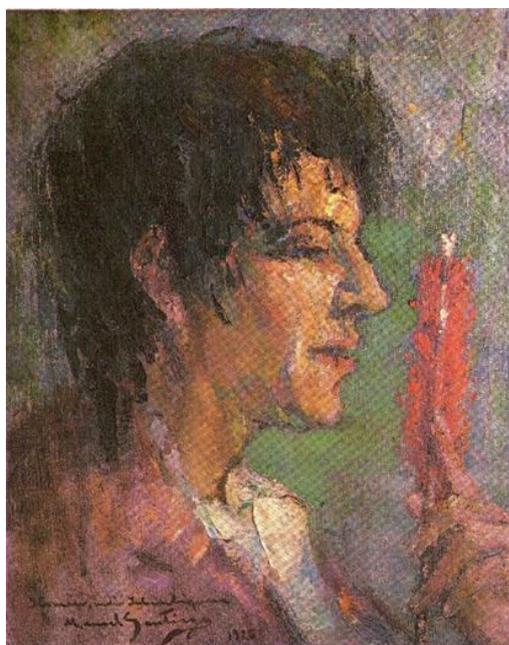
Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 49.

“Ajuricaba” estaria senão além, mas no limite daquilo que os críticos evidenciaram naquelas telas de 1923 e 1924. Se aqueles críticos não se entenderam quanto a “Yara” e “Caipora”, possivelmente “Ajuricaba” agradaria pouco. Infelizmente nunca saberemos. Santiago não colocou a tela à mostra. Se por receio dos mesmos julgamentos e críticas daquelas obras expostas, também nunca saberemos. O fato é que, após essa exposição das telas, Santiago se tornou mais cuidadoso com essa forma de pintar, o que explicaria também a opção por não expor nos Salões outras tantas telas com aquela mesma técnica vista em “Yara” e em “Caipora”, como foi o caso da obra “Ibomani – Índio Inhambiquara” (Figura 24).

Pintada em 1926, portanto contemporânea àquelas obras, a tela mostra um indígena de perfil, com uma pluma vermelha na mão, aparentemente ambientado aos costumes do branco. O fundo e a figura são trabalhados em cor, mas o rosto tem o desenho bem delimitado. O cabelo despenteado do indígena é feito por pinceladas na cor preta, mesmo estilo adotado para criar o casaco em lilás e a camisa em branco. A luz em amarelo reflete no rosto, iluminando-o. Tons

de verde, ao fundo, compõem a vegetação e o ambiente da tela. Sem dúvida, esse óleo faz parte daquela série de telas de Manoel Santiago sobre os assuntos nativistas que colocava o artista no centro das atenções da crítica. À parte da questão estilística aqui levantada, ocorre que o fato de não ser uma obra de mitologia amazônica pode também ter contribuído para a sua não exposição. Essa temática, como é sabido, causava entusiasmo na crítica e certamente Santiago estava antenado a respeito. As chances de isso ser uma possibilidade real ganha força quando vemos o destaque que uma tela naquele gênero causou em alguns jornais cariocas quando de sua exposição.

Figura 24 - Manoel Santiago. “Ibomani - Índio Inhambiquara”, 1926. 41 x 33 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 66.

As poucas observações sobre “Caipora” e “Yara” nos jornais contrastam com aquelas feitas sobre “O Curupira” (Figura 25). A obra exposta no Salão de 1926 causou certo burburinho entre os críticos. Paulo Boneschi, em “O Globo”, pontuou os “notáveis progressos técnicos” realizados por Manoel Santiago. Sobre “Curupira”, avaliou-a como uma “composição original e equilibrada; o assunto puramente brasileiro da lenda amazônica empolgou o jovem artista que conseguiu criar com bastante felicidade o símbolo plástico da divindade indígena”. Por essa avaliação, percebemos que o assunto da tela impressionou o crítico, o que então resultou no rasgado elogio, não tendo espaço assim para uma observação técnica da obra¹⁶².

¹⁶² BONESCHI, Paulo. A XXXIII Exposição Geral de Belas Artes. Impressões Rápidas. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

Figura 25 - Manoel Santiago. “O Curupira”, 1926. Óleo sobre tela, 96 x 157 cm.



Fonte: Coleção particular

Naquele salão, noticiou “O Imparcial” em 15 de agosto, as “telas de Santiago são executadas por um artista da selva amazônica e de penetração interior”, manifestando claramente a “sua arte já afirmadora de personalidade” em “O Curupira”¹⁶³. Na semana seguinte, no mesmo jornal, Saul de Navarro, pseudônimo literário do jornalista capixaba Álvaro Henrique Moreira de Souza, escrevia sobre os pintores jovens que concorriam ao prêmio de viagem daquele ano. Manoel Santiago, com condições de “triunfo”, apresentou sete trabalhos que eram “uma afirmação de arte” e documentavam “uma alma que pinta, um cérebro que se serve de um pincel para exteriorizar impressões da natureza e visões interiores”. Os quadros expostos eram, nas palavras de Navarro, “reflexos de nossas lendas, paisagens, costumes e sonhos”, o que causava admiração do crítico, pois esse “pendor para nossas lendas” era exceção a “regra geral” que buscava “motivos no estrangeiro”. Na visão do articulista, Santiago agradava por abordar em suas telas algo de nacional, que remetia a um sentimento patriótico de valorização das coisas da terra. Contudo, sua pintura exigia uma interpretação que ia além das técnicas pictóricas.

Santiago é brasileiro nos assuntos, quando a nossa natureza o domina, e só deixa de o ser quando a alma o conduz para longe da terra... Pinta, então, as suas emoções de espaço, pondo no colorido os tons suaves e fugazes de sua iniciação teosófica. Santiago é exceção. Seus quadros não podem ser compreendidos pelos que pintam apenas com a mão ou pelos que vêm apenas com os olhos...¹⁶⁴

¹⁶³ BELAS Artes - Impressões do Salão Oficial deste ano. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1926, p. 1.

¹⁶⁴ NAVARRO, Saul de. O Salon de 1926. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1926, p. 1.

Essa percepção de Saul de Navarro se torna ainda mais explícita quando o crítico escreve sobre “O Curupira”. Na crítica, ele elogia a obra e atribui a sua feitura a uma interpretação mítica de Santiago sobre a floresta e os seres que nela vivem. A argumentação de Navarro se baseia na ideia de que a Amazônia seria um celeiro de mistérios que fomenta uma visão de fascínio e assombro sobre a região. Naquela tela de 1926, pontuou o jornalista, podia-se observar o fascínio exercido pela floresta na representação visual de um ser mítico que tem lugar no imaginário maravilhoso das pessoas.

Em “O Curupira” aproveitou com sentimento mesológico, um trecho do mundo amazônico, apanhando uma de suas figuras míticas, porque a realidade formidável daquele cenário fantástico assombra, como um vasto mistério que paira naquelas selvas imensas e naqueles rios que rolam, se cruzam e se confundem, numa volúpia de águas loucas, que devoram terras e apavoram o próprio oceano...¹⁶⁵

O interessante da crítica de Saul de Navarro é a ratificação de uma ideia de Amazônia que a tela de Santiago suscita. A ideia de uma região onde a floresta e rios, a flora e a fauna, são reconhecidas como elementos encantados, maravilhosos e fantásticos. Curiosamente, é nesses termos que as pinturas desse gênero expostas por Santiago ganham expressão nas páginas dos jornais. Valoriza-se uma interpretação artística do pintor em detrimento muitas vezes de seu domínio técnico, embora haja exceções.

Ainda na crítica de “O curupira”, Raymundo Lopes mantém uma linha de interpretação e crítica próximas às de Saul de Navarro e até mesmo de Mario Linhares sobre a qual entende que o amazonense preconiza um sentimento de nacionalidade a partir das lendas e tradições da Amazônia. O articulista corrobora a ideia de que a “arte dos primitivos retempera o temperamento estético e rejuvenesce os temas”, emprestando à obra artística “ingenuidade, misticismo, profundidade emotiva... enfim, fazendo ela jorrar melhor do subconsciente, sem os preconceitos das concepções e da maneira tradicional”. Não se tratava de “construir obra de arte com o mesmo espírito e formas iguais às dos selvagens”, mas procurar na arte primitiva “as qualidades fortes dela, os temas ingênuos parte do quadro moral e estético”. Pintando tapuios e “gênios da mata da tradição indiática [sic]”, Manoel Santiago parecia estar no epicentro desse imbróglio ou, para usar os termos de Lopes, entre a “brasilidade” e “primitividade”¹⁶⁶. Assim, na visão do jornalista da “Gazeta de Notícias”, o fato de Santiago está criando suas interpretações das lendas amazônicas seria representativo daquele diálogo tão

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ LOPES, Raymundo. Brasilidade e primitividade na arte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 nov. 1926, p.10.

necessário para se construir uma arte brasileira. Há nesse sentido a defesa da pintura de Manoel Santiago como de caráter nacional.

Com isso, sem surpresa, o julgamento de “O Curupira” não poderia deixar de ser um enaltecimento. Na sua leitura, Raymundo Lopes reconhece que Santiago pintou o “diabrete como a gente da roça o conhece; apenas associou-o a uma tapuiazinha que é um mimo de graça simples, e uma das figuras mais bem lançadas da pintura brasileira”. O crítico se referia ao episódio narrado visualmente por Santiago. A tela traz o curupira surpreendendo uma tapuia adormecida na rede. Esta tapuia, porém, é emblemática para o crítico, pois revela traços e costumes identitários indígenas. O articulista maranhense assim se refere a esta figura: “A pequena dormindo na rede armada nas árvores, tem uma naturalidade de posição tal, que a rede se projeta e parece balançar na tela embalada pelo estranho trago. A rede, rudemente traçada, é verdadeira, bem rede de tapuia”¹⁶⁷.

Em seu livro “Lendas Amazônicas”¹⁶⁸, Santiago descreve o curupira em sua representação bastante usual, ou seja, a de um ser fantástico que protege a natureza pregando a justiça contra aqueles que agem com crueldade contra os animais e a floresta¹⁶⁹. Portanto, uma leitura distinta daquela pintura de 1926. Subjaz aqui outra leitura da lenda interpretada pelo amazonense. Essa interpretação nos faz remeter ao encontro das ninfas gregas com os sátiros, episódio da mitologia grega narrado artisticamente por artistas oitocentistas como William-Adolphe Bouguereau que pintou “Ninfas e Sátiro” de 1873 (Figura 26). Bouguereau, pintor havido como tradicionalista na construção de retratos e temas mitológicos, possui obras de estilo realista, quase fotográfico, que se tornou um sucesso entre os colecionadores de seu tempo¹⁷⁰. Nessa obra, o pintor representou as ninfas envolvendo um sátiro em um bosque, uma narrativa inversa se tomarmos como referência à tela de Santiago. Em verdade, a tela de Manoel Santiago abarca duas possibilidades de narrativas visuais. Se por um lado, o pintor tenta construir uma narrativa em que o curupira não escapa a sua tradicional representação de um ser fantástico que habita as florestas, por outro, nos é revelado um curupira seduzido, tentado pela beleza de uma indígena idealizada como uma ninfa selvagem, branca com cabelos longos em

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ SANTIAGO, op. cit., p. 21-22.

¹⁶⁹ Raimundo Moraes, por exemplo, definiu o curupira como “Deus defensor da floresta. Quem derruba uma árvore ou corta uma planta é punido por ele”. Cf. MORAES, op. cit., p. 67.

¹⁷⁰ Cf. WISSMAN, Fronia. *Bouguereau*. Rohnert Park: Pomegranate Artbooks, 1996, p.11.

um tom escuro, envolvida por um ar de doçura e sensualidade, semelhante até a as representações das ninfas de Bouguereau¹⁷¹.

Figura 26 - William Adolphe Bouguereau. “Nymphes et Satires” (“Ninfas e Sátiro”), 1873.

Óleo sobre tela, 260 x 180 cm.



Fonte: Massachusetts, Sterling & Francine Clark Art Institute

Interessante que o aspecto da indígena de “O curupira” não é ressaltado pelos críticos. Há espaço para exaltar a representação da lenda, mas há um silêncio quanto às características incomuns de um fenótipo indígena. Até mesmo Raymundo Lopes, que versou sobre a tela, destacando os elementos brasileiros contidos nelas, não se pronunciou sobre o assunto. Ele encontrou espaço até para comentar sobre a técnica empregada, mas nada sobre a indígena. Sua observação sobre a técnica, aliás, é bastante interessante.

Lopes não julgou a técnica somente a partir das cores, pinceladas e empastamentos. Ele compreendeu que técnica e motivo estavam imbricados e davam sentido à tela. Possivelmente, do resultado disso estava aquilo que ele disse haver nos quadros de Santiago, a saber, “figuras que emergem do fundo no sentimento supersticioso da raça, para pintar

¹⁷¹ Sobre essa leitura da tela “O Curupira” de 1926, ver: NETO, João Augusto da Silva.; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012.

sentimentos universais”. Em sua leitura, a técnica e o resultado da cor eram resultado da própria leitura artística de Santiago.

[...] a vegetação, o ambiente criado sobre os estudos do natural, tem vibração, ardência muito verde, sem deixar de ter os tons azulados que são a poesia da palheta do jovem pintor amazônico. A cor é nos seus quadros menos primitivista que a construção, o desenho e os temas, porque é muito nuançada, abundante entre imaginada e impressionante. Essas qualidades para muitos é defeito e quem escreve estas linhas ama a sobriedade mas [sic]colorida, [...], e menos complexo ou ilusionista que noutros quadros anteriores do autor. Também luz brasileira, por mais idealizada sintetizada que se queira, tem de ser muita, variada e forte!¹⁷²

Essa percepção da cor como marcador de sensibilidade artística, ressaltado por Lopes, tem sido uma questão cada vez mais importante para teóricos e historiadores da arte. David Batchelor, escritor e renomado artista plástico, analisou a importância e o significado simbólico da cor na tradição artística ocidental, ressaltando como muitos teóricos têm negligenciado o assunto¹⁷³. Nos últimos anos, a relevância da cor na interpretação da história ocidental tem se fortalecido, impulsionada pelas obras “Chromatopia” de David Coles¹⁷⁴ e “Chromographia” de Nicholas Gaskill¹⁷⁵.

A análise dos marcadores da cor na pintura de Santiago é o que nos interessa aqui. Embora o assunto da mitologia amazônica se sobressaia nos julgamentos críticos, é possível perceber algumas tímidas referências ao matizamento empregado pelo artista. Esse aspecto, contudo, é quase sempre relevado a segundo plano, o que mostra que as prioridades críticas eram, nesse momento, outras.

Raymundo Lopes finaliza seu julgamento sobre “O Curupira” defendendo que Santiago soube compor sua tela, sobretudo porque não representou o curupira como um deus ou uma “figura alegórica”. O artista, na sua avaliação, pintou-o como um “gênio”, não mais que “uma força material humanizada” e, ao fazer isso, interpretando o curupira como “simiesco e vermelho”, com “duas rubras folhas a figurar-lhe o pé torcido”, Manoel Santiago teria se conservado “pelas fronteiras do natural e do humano”, tal qual o povo sentia e entendia aquele ser místico. Notadamente, para Lopes, havia na obra uma “influência discreta das opiniões religiosas” de Santiago, mas sua pintura apresentava-se como mística e não como doutrinária. Nela aparecia simplesmente o “animalismo da selva brasileira”. Por essa e outras razões que a

¹⁷² LOPES, Raymundo. Brasilidade e primitividade na arte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 nov. 1926, p.10.

¹⁷³ Cf. BATCHELOR, David. *Chromophobia*. London: Reaktion, 2000.

¹⁷⁴ COLES, David. *Chromatopia: an illustrated history of colour*. New York: Thames & Hudson Inc., 2018.

¹⁷⁵ GASKILL, Nicholas. *Chromographia: American literature and the modernization of color*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

obra tinha grande valor artístico, talvez a “obra prima” de Santiago¹⁷⁶, escreveu. O articulista, assim, se junta a outros tantos que transformaram Manoel Santiago no “poeta do pincel”.

É possível encontrar outra versão de “O Curupira” feita por Santiago. A obra homônima também produzida em 1926 (Figura 27) se assemelha bastante, em termos de narrativa visual, com aquela exposta no salão de 1926. Há a cena do curupira ao pé da rede de uma indígena igualmente branca adormecida às margens de um rio sob a sombra de alguns galhos de árvores. Entretanto, o que mais diferencia a tela, além da existência de uma pequena canoa no rio, é a técnica empregada para a feitura da obra. A tela está mais próxima daquela técnica utilizada por Santiago para pintar “Yara” e “Caipora”, mas, especialmente, “Ajuricaba”. Nesse “O Curupira”, o rio e o céu são nuances de azul, e o desenho das figuras se faz pelas cores e não por linhas precisas. Assim, na obra há um *dégradé* de cores, com destaque para o curupira pintado em um marrom avermelhado e amarelo que contrasta com o vermelho de sua cabeleira e da saia de penas da indígena.

Figura 27 - Manoel Santiago. “O Curupira”, 1926. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm.



Fonte: Acervo particular

A existência de duas telas bem semelhantes pode indicar um certo cuidado de Santiago em compor a obra. Um desenho de 1922 (Figura 28) mostra que anos antes o artista já idealizava um trabalho com aquela narrativa visual. O pequeno nanquim esboça aquela cena do curupira e da indígena, mas sem grandes detalhes para a vegetação e o ambiente. Nesse, a indígena

¹⁷⁶ LOPES, loc. cit.

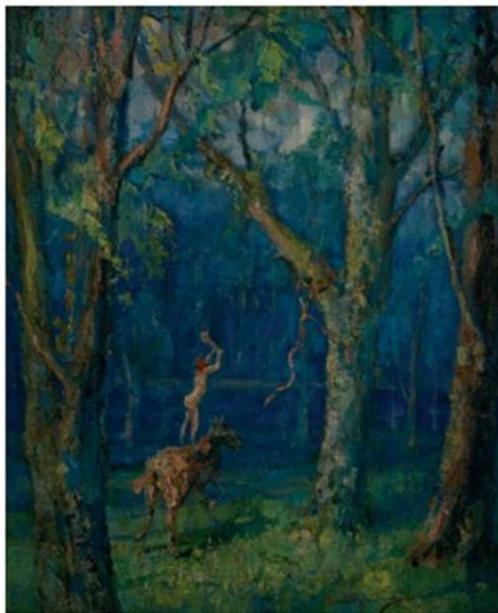
mantém-se na rede adormecida e o curupira não tem uma grande cabeleira como nas telas de 1926. Seu aspecto animalesco é bastante evidente, inclusive com a forma de seu corpo bem sugestiva e uma cauda curta que salta à vista na representação. O pé torcido lembra, em grande medida, o formato de uma folha, um aspecto que Raymundo Lopes notou na tela do salão de 1926. A preparação para a pintura de “O Curupira”, que foi exibida na grande exposição, havia então começado há pelo menos quatro anos. Entre um curupira e outro, talvez Santiago estivesse afiado com a crítica que recaiu sobre “Yara” e “Caipora” e tenha decidido enviar aquela que melhor lhe servisse de esteio para uma boa crítica ou mesmo algum prêmio. Nesse sentido, a crítica já indicou que um desenho bem trabalhado tinha seu valor nos julgamentos sobre as obras do artista. Certamente, por isso, Santiago tenha escolhido aquela e não essa tela sobre o curupira para exposição. A narrativa visual, porém, pode ter sido outra estratégia do artista para chamar a atenção para sua obra. Ora, quem já ouviu falar de um curupira diferente daquele enganador e sentenciador de caçadores indesejáveis? Muitos, eventualmente, tinham em mente a figura de um curupira tal qual Santiago pintou oito anos depois, em 1934. Nessa tela (Figura 29), o artista amazonense pinta o ser místico em uma perspectiva distante, pendurado em um animal quadrúpede tentando alcançar uma cobra no alto de uma árvore. O ambiente da floresta ao fundo é dado pelo uso do azul. Assim como nas outras telas, Santiago manteve a cabeleira vermelha do curupira, mas sua figura não é o destaque da obra apesar de dar título a ela. Diferentemente da narrativa visual das telas de 1926, a cena retratada tem um sentido mais de floresta misteriosa.

Figura 28 - Manoel Santiago. “Curupira”, 1922. Desenho a nanquim, 14 x 20 cm.



Fonte: Acervo particular

Figura 29 - Manoel Santiago. “O Curupira”, 1934. Óleo sobre tela, 64 x 53 cm.



Fonte: Acervo Pinacoteca do Amazonas

A tela “O Curupira”, exposta no salão de 1926, também teve julgamento de Mario Linhares. Nas palavras do jornalista, a paisagem que ambientou a cena era “funda, baixa, cheia de ilhas que se vão perdendo na perspectiva dos rios. Os raios do sol vêm, através dos galhos frondosos, beijar carinhosamente a índia, com admirável sutileza de tons”. O crítico também chamou a atenção para a representação do ser místico que no quadro se apresentava como uma figura “quase humana”, um “misto de homem-macaco a balançar uma rede onde dormia uma *tapiina* que é uma índia adolescente – um lindo tipo da nossa gente selvagem”. Linhares explicou que o curupira era um dos “elementares da floresta amazônica” que tem “grande influência supersticiosa no espírito dos índios que lhe atribuem um invencível poder sobre seu destino, já quanto à felicidade ou a desventura nas menores cousas da vida”, dependendo dele a “caça, a pesca e tudo mais”¹⁷⁷. Curiosamente, a explicação do crítico abre caminho para uma chave de entendimento da narrativa visual da tela. Mario Linhares sugere que o curupira exerce poder sobre a felicidade e desventuras da vida dos indígenas. Ora, qual seria então o momento representado na tela? Seria algum infortúnio a indígena? Há no verso da tela um excerto que pode lançar ainda mais luz sobre esse assunto.

O Curupira – Lenda Amazônica – Brasil. O Curupira é um dos seres fantásticos que povoam as densas florestas da[sic] Amazonas. É uma figura estranha cheia de astúcias. Tem os pés virados para traz [sic] afim de melhor enganar os viandantes. As índias adolescentes ao doce embalar das redes de Tucum, adormecem sonhando com

¹⁷⁷ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 21-24.

o Curupira. Se alguma d'elas cometer uma falta e não a puder justificar, logo será acusado o Curupira pelo crime de sedução. Rio de Janeiro – Brasil 1926¹⁷⁸.

Não há qualquer menção ao autor do pequeno texto. Teria sido escrito pelo próprio Santiago? De qualquer modo, independentemente de seu autor, a passagem deixa claro de uma vez por todas a narrativa pincelada na tela. A figura do Don Juan amazônico, conferido ao boto, foi substituída pela do curupira. Na cena retratada, a indígena adormecida como uma ninfa seria alvo da luxúria de um curupira que está prestes a iniciar seu ataque. A ideia foi desenhada, pintada e apresentada ao público e os críticos que a apreciaram pareciam mais preocupados com os elementos nativistas presentes na tela. Talvez a narrativa visual tenha sido um pretexto para o pintor e para a crítica para pontuar o que realmente seria importante. Lenda amazônica, figura indígena, aspecto da vegetação e rio eram o primordial na apreciação de “O Curupira”. Isso está explícito quando observamos as críticas feitas sobre a tela, sobretudo no julgamento de Linhares que a aceitou como mais uma das obras de “sentimento nativista” do artista. O crítico sequer ousou lançar algum questionamento sobre a técnica empregada, nem mesmo de forma sutil como fizera sobre “Yara”. Assim, o que estava em jogo para alguns críticos parecia ser mesmo a forma pela qual Manoel Santiago apresentava a sua Amazônia. Lendária sim, mas também constituída de tipos sociais. Eram indígenas e/ou tapuias. Elas apareciam ao lado das figuras lendárias, mas também eram assuntos principais de algumas de suas telas. Uma dessas telas é “Flor de Igarapé”, uma obra que inspirou julgamentos críticos e poemas.

1.6 “Flor de Igarapé” e “A Cabocla”

*“Como é linda, naquele fundo vago,
A Flor de Igarapé do Santiago.*

*Que poesia a rolar na água que corre,
Debaixo do crepúsculo que morre!”¹⁷⁹*

Em forma de poema, Olegário Mariano, sob o pseudônimo de João da Avenida, comentou sobre as obras expostas no Salão de 1925. Dedicou algumas estrofes rimadas para

¹⁷⁸ Texto escrito no verso do quadro ao qual possivelmente pode ter sido publicado quando de sua exposição no Salão Nacional de Belas Artes ou pouco tempo antes ou depois. Cf. Revista eletrônica DezenoveVinte – Arte Brasileira do Século XIX e Início do XX. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ms_arquivos/ms_1926_curupira.htm

¹⁷⁹ AVENIDA, João da. Belas Artes. *Para Todos*. Rio de Janeiro, 05 set. 1925, ano VII, n. 351, p. 15.

falar de uma das telas que Santiago expunha naquele certame. A crítica poética de Mariano destacou o ambiente e a figura feminina central da pintura, ambos envoltos por uma harmonia lírica. Sem dar grande importância ao fundo, o poeta indica ao observador um olhar atento à linda tapuia representada, entendendo a sua importância simbólica para a compreensão da tela.

“Flor de Igarapé” (Figura 30) é um nu feminino de uma jovem deitada sobre um gramado à beira rio. A pintura parecia instigar a imaginação poética dos espectadores. Alguns críticos de formação literária que escreviam nos jornais cariocas enveredaram por esse caminho ao se referir à tela ou às produções de Santiago naquele salão. Júlio Medeiros, em “O Jornal”, chegou a afirmar que Santiago, no salão de 1925, estava “arrebatado pelas asas da fantasia” e andou “vagando pelo país das quimeras e do sonho”, de onde trouxe, “para este mundo de coisas reais e utilitárias”, dois nus trabalhados “dentro de puro idealismo”, entre os quais “Flor de Igarapé”¹⁸⁰. Medeiros fez uma leitura misteriosa e sublime da obra, amparada pelo misticismo provocado pela pintura, ao qual também se encontra em outros julgamentos críticos.

Figura 30 - Manoel Santiago. “Flor de Igarapé”, c. 1925. Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas



Fonte: *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, agosto de 1925, ano VI, n. 61, n/p.

João Luso exprimiu em “Jornal do Comércio” de 18 de agosto de 1925 um pensamento não muito diferente de Mariano e Medeiros. Luso era jornalista e literato de origem portuguesa cujo nome de família era Armando Erse de Figueiredo. Durante sua carreira escreveu em jornais, revistas, periódicos folhetins e obras literárias aspectos observados em seu cotidiano¹⁸¹.

¹⁸⁰ MEDEIROS, Júlio. Belas Artes. O salão dos artistas brasileiros. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 25 ago. 1925, p. 7.

¹⁸¹ Cf. PEREIRA, Maria Aparecida Franco. João Luso, intelectual, jornalista, presença da cultura Luso brasileira, no século XX. In: MENEZES, Lená Medeiros de; PAGNOTTA, Chiara. (Org.). *Pontes entre a Europa e América Latina (XIX-XXI)*: história de migrações e mobilidades. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2018, p. 283-298.

No julgamento de “Flor de Igarapé”, o português parte do pressuposto de que a tela, de ambiente poético, traz não só a beleza jovem, mas também a tranquilidade imperativa de um ar primaveril.

Entre as mais belas e nobres cousas que se vêm no salão, está incontestavelmente a “Flor de Igarapé”, com sua paisagem de serenidade e doçura, o seu ambiente impregnado de poesia, a sua figura que traduz a beleza fresca, e o calmo jubilo[sic], e todas as graças, e toda a ventura irradiante e envolvente da primavera¹⁸².

Do mesmo modo que Júlio Medeiros, João Luso sugeriu que Manoel Santiago pintou a tela baseando-se em alguma cena fantástica, ocasionada por um acerto criativo do artista. Segundo o jornalista, Santiago “exteriorizou ali um lindo sonho. E a maneira como o produziu bem corresponde à grandeza da inspiração. Toda aquela fatura é suave, harmoniosa”. Na tela, segue Luso em seu julgamento, os “valores ajustam-se como uma aparência de extrema felicidade. A procura dos tons desapareceu no equilíbrio e afinação de todos os aspectos”. Em linhas gerais, “Flor de Igarapé”, concluiu o jornalista, se apresentava como “uma rosa de idílio desabrochando do próprio seio generoso e amoroso da terra e perfumando e encantando ares”¹⁸³.

A representação feminina em “Flor de Igarapé” entendida como idílica na leitura de João Luso é compreensível sobretudo se tomarmos nota sobre representações mitológicas de figuras femininas na pintura. A jovem nua retratada por Manoel Santiago em sua tela de 1925 muito se assemelha à figura feminina de “Nascimento da Vênus”, de 1863, (Figura 31) do francês Alexandre Cabanel, pintor de renome do classicismo na França. A Vênus de Cabanel também aparece deitada, mas sobre as espumas do mar. Sua posição remete, ao mesmo tempo, delicadeza e sensualismo. Tal qual o francês, Santiago compôs seu nu feminino de forma a exaltar uma beleza idealizada, uma espécie de Vênus selvagem, que repousa como uma “flor de igarapé” às margens de um rio, sob um semblante de graça e pureza. Do mesmo modo, a corporeidade da jovem tapuia é encontrada em outras telas cujo tema da mitologia grega são abordados. Em “Hércules e a Hidra de Lerna” (Figura 32), um óleo pintado por Gustave Moreau em 1876, é possível observar na figura ao chão, no canto direito ao observador, pose semelhante a pintada por Manoel Santiago.

¹⁸² Apud LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 35

¹⁸³ Idem.

Figura 31 - Alexandre Cabanel. “Naissance de Vénus” (“O Nascimento de Vênus”), 1863.
Óleo sobre tela, 130 x 225 cm.



Fonte: Acervo do Museu d'Orsay, Paris

Figura 32 - Gustave Moreau. “Hercule et l'Hydre de Lerne” (“Hércules e a Hidra de Lerna”), c. 1875-1876. Óleo sobre tela, 179,3 x 154 cm.



Fonte: Art Institute of Chicago

A expressão corporal dos modelos dessas telas e da obra de Santiago se aproximam na medida em que é observado a idealização da figura feminina sob a égide da mitologia e do misticismo. Manoel Santiago, por seu turno, apresenta uma tapuia totalmente idealizada,

seguindo uma semelhança de gestos, que remete a representação de uma figura feminina de proporções mitológicas. Assim, sua “Flor de Igarapé” não foge da construção artística dada às lendas amazônicas naquelas telas de “Yara”, “Caipora” e “O Curupira”. Em outras palavras, a tapuia da tela de 1925 faz parte do repertório cognitivo pensado por Santiago para seus seres lendários em suas composições plásticas. Alguns críticos, inclusive, davam andamento a essa ideia.

Mario Linhares percebia em “Flor de Igarapé” um requinte de “estesia”, criado por Santiago a partir de “parcelas de sua própria alma”. Sua análise crítica centrou-se, como não poderia deixar de ser, na jovem retratada cujo encanto foi associado, mais uma vez, a um caráter poético da tela. Linhares entendia que a figura feminina era uma extensão da natureza, uma espécie de elemento idílico constitutivo criado pelo pintor.

Sobre a relva alcatifada de flores dormita uma graciosa rapariga, nua ostentando a perfeição das linhas harmoniosas, com toda a frescura matinal de sua adolescência, como um lírio silvestre entregue aos beijos cariciosos da alvorada. Ao fundo da paisagem, paira a serenidade de um dilúculo suavíssimo, a retratar sobre as águas mansas do rio que se espreguiça pela floresta a dentro, numa poesia infinita¹⁸⁴.

No julgamento de Mario Linhares, “Flor de Igarapé” era um “milagre de um pincel tocado pelo talismã da inspiração, fazendo o triunfo de um legítimo artista”. A inspiração do pintor era operada por seu espírito meditativo, que estava fora dos domínios do real. Em outras palavras, o crítico acreditava que Santiago compreendia os momentos em que “todas as aquisições do espírito” fluíam para a “grandeza da alma” e por isso vivia “horas eternas de êxtase na meditação dos seus sonhos de arte”, para dela tirar o “filão de seu estro, sim, de seu estro de poeta-pincelador de telas inspiradas na suavidade de uma poesia docemente mística e sedutora”¹⁸⁵. Para o jornalista, “Flor de Igarapé” não apenas tinha aspectos idílicos, mas seu pintor também teria alguma relação sobrenatural que encontrava algum efeito na criação da obra.

Não é a primeira vez que a crítica ressalta que Manoel Santiago usou de uma elevação espiritual para pintar suas telas. Ao que parece, “Flor de Igarapé”, bem como outras telas do artista, suscitaram essa questão entre aqueles que cobriram o salão de 1925. Em “Dom Quixote”, Terra de Senna referiu-se a Santiago como um “jovem esperançoso” que não obrou êxito ao mandar para o salão “uma tela, segundo dizem, inspirada nas teorias teosofistas a que o pintor se está entregando”. Embora não tenha citado nominalmente, o crítico estava

¹⁸⁴ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 16.

¹⁸⁵ Idem, p. 12;14.

certamente se referindo a obra “Sesta Tropical”, enviada ao Salão e vetada da exposição por “coisas lá do júri”¹⁸⁶.

É bem provável que a declaração de Senna sobre a tela inspirada em “teorias teosóficas” também se aplique a “Flor de Igarapé”, considerando o que já foi observado até agora sobre a avaliação dessa obra pelos críticos, principalmente o parecer de Mário Linhares. A ligação de Santiago com a teosofia, porém, não parecia um problema para os críticos. Um artigo publicado na coluna “As nossas Tricromias” da revista “Ilustração Brasileira”, de agosto de 1925, relacionou, sem qualquer ônus, Santiago à teosofia, inclusive exprimindo fortes elogios a tela de 1925.

Teosofista por convicção, Santiago não se afasta dos princípios primordiais pautadoras das consciências sempre voltadas para as causas superiores; o artista caminha com serenidade, caminha cômico da sua moral de homem e de artista apesar dos obstáculos que de quando em vez, encontra pelo caminho¹⁸⁷.

Manoel Santiago é visto como artista “portador de uma considerável bagagem; bagagem capaz de louvar qualquer consciência artística, por mais exigente que seja”. Não à toa que “há vários anos, vêm os seus quadros despertando interesse nos ambientes inteligentes” e embora “não tenham os julgadores oficiais contemplado os esforços do moço pintor, ele [Manoel Santiago] tem sabido impor seu nome à admiração dos próprios colegas”.

Diante disso, o cronista entende que a obra de Santiago é o “maior atestado da sua cultura estética; as ideias, nos seus quadros são fulgurantes assim como a moral, que é clara e límpida como a religião do artista”. “Flor de Igarapé” não estava longe desse julgamento. A tela revelava o talento de Santiago e seus sentimentos artísticos. Tratava-se de uma obra de valor, uma confirmação de que o artista estaria alheio a “grupinhos” e possuía forte personalidade artística. Nas palavras de Senna,

“Flor de Igarapé”, revela bem o feitio do pintor, mostra uma formação senciente [sic] da beleza condição esta bem rara entre os moços. “Flor de Igarapé” é uma tela digna de um artista feito, é obra filha do valor consciente e do sentimento aprimorado adquirido longe dos grupinhos maldizentes. Ousamos dizer que a tela de Manoel Santiago, não obstante a simplicidade encantadora que a envolve, é possuidora de qualidades suficientes para resistir a confrontos atrevidos¹⁸⁸.

¹⁸⁶ SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1925, n. 432, ano IX, p. 18.

¹⁸⁷ AS NOSSAS trichromias. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ago. 1925, ano VI, n. 60, n.p.

¹⁸⁸ Idem.

“Flor de Igarapé” seria mesmo blindada de “confrontos atrevidos”, conforme escreveu o cronista da “Ilustração Brasileira”? Veremos que não. O contraponto veio através das palavras ácidas de Virgílio Maurício. Mais uma vez o alagoano não poupou críticas a obra de Santiago e a outras pinturas expostas no salão de 1925. Dessa vez, suas impressões sobre o certame foram publicadas em “A Gazeta”, um dos jornais vespertinos da capital paulista, ao qual o crítico também era colaborador.

Na visão de Maurício, apesar de não possuir “grandes obras que despertem vivo interesse e comentários acalorados” e apresentar “nada de original” ao visitante, o Salão de 1925 era uma das mostras mais “equilibradas das que anualmente se realizam na Escola Nacional de Belas Artes”. Era, de todo modo, um salão “digno de ser visitado, merecendo o estímulo do nosso povo e a simpatia da crítica”. Ali, escreveu, o conjunto das obras apresentadas era “agradável”, umas “apreciáveis” e outras “impondo-se à admiração e ao aplauso”¹⁸⁹. Dentro dos trabalhos limitados da exposição, Manoel Santiago, apesar de estar “em progresso”, expunha “Flor de Igarapé” e outros trabalhos que “deixavam muito a desejar”. Diferentemente de outros críticos, Virgílio Maurício se deteve a uma leitura técnica de “Flor de Igarapé”, mostrando mais uma vez seu zelo pela observação e estudo. Para o crítico, a tela “deveria ser mais cuidada no desenho, na proporção e na anatomia”. A obra, prosseguiu o alagoano no julgamento, denotava uma infeliz execução da modelo representada, com a perna esquerda sem volume e a “coxa em escorço” que acusava “desproporção do fêmur com os ossos da perna”. Por outro lado, Maurício achava curioso como a composição alinhava partes deformes com outras bem desenhadas, tal qual o corpo “anguloso” que contrastava com a “cabeça surpreendente de graça, bem modelada e de magnífica construção”¹⁹⁰.

O interessante do julgamento de Maurício é o fato dele apontar a modelo de “Flor de Igarapé” como o grande infortúnio do quadro. Uma dedicação maior a anatomia feminina tão cara em seus quadros era o que faltava a Santiago na sua obra. Os problemas técnicos da figura central pareciam dispensar qualquer outro comentário seu sobre a tela. Com isso, para esse crítico, o problema da obra não estava em um possível caráter teosófico, mas na demonstração de falta de domínio técnico de Manoel Santiago. Se a modelo de “Flor de Igarapé” era um desastre para Virgílio Maurício, o mesmo não diria Adalberto de Mattos. Para esse crítico, o grande mérito da obra estava justamente na representação da modelo e nas cores. O desenho importava, mas pouco.

¹⁸⁹ MAURÍCIO, Virgílio. O Salão de 1925. *A Gazeta*. São Paulo, 19 de set. de 1925, p. 9.

¹⁹⁰ Idem.

Adalberto Mattos atuava como crítico de arte nas revistas “O Malho”, “Para Todos” e “Ilustração Brasileira”. Sua produção em “Ilustração Brasileira” girava em torno não apenas da crítica às exposições de arte, mas incluía algumas crônicas sobre a vida artística e reportagens em ateliers, bem como estudos históricos sobre arte, arquitetura e cultura brasileira¹⁹¹. A visita a Manoel Santiago em seu atelier, em agosto de 1925, rendeu não apenas uma descrição do lugar e conversas com o artista e sua mulher, Haydéa, mas também algumas aferições sobre as obras de Santiago expostas no salão de 1925.

Naquela altura, segundo Mattos, o artista amazonense, de bagagem artística “considerável e reveladora de uma operosidade bem nova entre nós”, expunha obras que o colocavam na “vanguarda dos da sua geração”. “Sobre Flor de Igarapé”, escreveu que a obra estava entre o “punhado de obras cheias de belos predicados” que Manoel Santiago possuía naquele salão. A tela, admitiu o crítico, era reconhecidamente fraca no desenho, tal qual enfatizou Maurício, mas em sua defesa pesava o fato de lembrar os “maravilhosos nus” de Eliseu Visconti, artista ao qual Santiago e Haydéa tomaram aulas particulares de pintura, criando a partir daí uma forte amizade. Nas palavras de Adalberto Mattos,

Como desenho, “Flor de Igarapé” merece o mais fraco elogio; a sua cor encanta e a composição seduz, mostrando com eloquência a orientação estética do jovem artista. Comparando “Flor de Igarapé” aos nus do encantador artista da “Maternidade”, não visamos diminuir o valor da obra, muito pelo contrário, queremos erguê-la ao seu justo lugar¹⁹²

“Flor de Igarapé” então evocava as “figuras dos nossos mestres” e por isso era desejado que ela chamasse a atenção dos “julgadores conscienciosos”. Entendia a obra como um “prenúncio grato para a pintura nacional”, um tipo de “triunfo de uma inteligência vigorosa que se formou lá fora dos agrupamentos maldizentes e desrespeitadores dos nossos maiores em arte”. “Flor de Igarapé”, por seu turno, lembrava, “com verdadeiro pesar”, a “situação de penúria a que chegamos em matéria de arte, por parte da nossa mocidade”. Esta, segundo declarou Mattos, enveredava erradamente “por caminhos escusos, quando podia, seguindo os exemplos dados por verdadeiros artistas, atingir um grão de superioridade artística digno de quem verdadeiramente preza a centelha divina”. Em suma, a tela era aclamada pelo crítico como

¹⁹¹ Para um entendimento mais amplo sobre a atuação de Adalberto de Mattos, ver BRANCATO, João Victor Rossetti. *A crítica de arte de Adalberto Mattos (1888-1966)*: Princípios, referências e juízos sobre a pintura. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

¹⁹² MATTOS, Adalberto. Um lar de artistas. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ago. 1925, ano VI, n. 60, s/p.

um princípio que faltava a mocidade¹⁹³. Era, em verdade, o tal caráter brasileiro que recorrentemente se falava que deveria arrebatrar artistas brasileiros tal qual aconteceu com Santiago.

Adalberto Mattos compara, citando o crítico francês Paul de Saint Victor, o processo criativo do pintor amazonense na tela de 1925 com a criação da icônica “Vênus de Cnido”, de Praxiteles. Mattos alega que Saint Victor teria declarado que “a estátua saiu de um cérebro fecundo por uma ideia e não pela presença de uma mulher”. Com isso, o crítico brasileiro sugere que, tal qual Praxiteles, Manoel Santiago teria pintado “Flor de Igarapé” a partir de uma profunda reflexão intimista, que em nada teria a ver com a representação de um modelo vivo. De modo geral, é sugerido que o caminho para a feitura da obra teria passado por uma inspiração elevada que vislumbrou uma figura feminina igualmente superior. Era por assim dizer uma tela de emoções e sentimentos, criada a partir das ideias do artista em uma profícua inspiração. Não sem sentido, Mattos tomou aquela tela como um dos “filhos do pensamento e da cultura de um espírito equilibrado afeito a meditações”¹⁹⁴. Notadamente há uma percepção de que o aspecto sobrenatural não está apenas na apresentação pictórica das lendas, mas também em seu artista com inspiração meditativa.

Dez anos depois da apresentação de “Flor de Igarapé” no salão de 1925, José do Nascimento Moraes não deixou a tela cair no esquecimento. Moraes era ludovicense e atuou como cronista e jornalista em vários periódicos de sua terra natal. Foi profissional crítico e combativo do preconceito racial, denunciando inclusive as diversas perseguições que sofreu, principalmente, devido à sua cor e à classe social. Sua escrita é marcada pelo tom de denúncia social, sobretudo, contra a escravidão¹⁹⁵. Segundo escreveu no jornal “Pacotilha” de São Luís no Maranhão, “Flor de Igarapé” era uma obra nacional, mas desconhecida. A tela, nesse sentido, era admirável por trazer a “concepção do artista” e o “capricho de seu temperamento, a sutileza de seu engenho”. Era desconhecida, entretanto, não apenas pelo fato de poucos saberem sobre sua existência. Era desconhecida porque tratava-se de um “recanto obscuro da natureza, que só os artistas sentimentalmente refinados encontram”, e que Santiago, “feliz, prelibando o gozo espiritual de um louvor invulgar”, um dia atirou à publicidade¹⁹⁶. Com efeito, o maranhense faz

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Cf. ARAÚJO, Ana Carusa Pires. Nascimento Moraes: biografia, jornalismo e narrativa literária. *Literafro*. Belo Horizonte, 14 dez. 2020. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1397-ana-carusa-pires-araujo-nascimento-moraes-biografia-jornalismo-e-narrativa-literaria>. Acesso em: 12 ago. 2021.

¹⁹⁶ MORAES, Nascimento. Flor de Igarapé. *Pacotilha*. São Luís, 02 de fev. de 1935, p. 2.

ecoar aquela mesma ideia em voga sobre Santiago: um artista nacional na feitura de suas obras e de inspiração “espiritual” que se revelava em cada elemento de sua pintura.

Para Nascimento Moraes, a natureza representada na tela era o que melhor descrevia a significação da inspiração do seu pintor. Sua representação fez até mesmo estimular o sentimento poético do jornalista que via, diante do quadro de Santiago, um pintor talentoso, “afervorado admirador de nossa natureza sempre nova, sempre cheia de tonalidades surpreendentes, de nunca vistos encantos, pródiga de sensações fortes, que tonificam o espírito, e acendem na imaginação fogos imprevistos, de que se propagam incêndios purificadores”. A interpretação de Santiago da “nossa natureza”, conclui, era um acerto de cores trabalhados em prol da beleza e do encanto natural do lugar.

É um lindo fim de tarde... Soberba a palheta do sol, colorindo o horizonte exíguo das margens bastas de um igarapé que deságua... À esquerda, uns longes avermelhados por entre uns tons de violáceo acentuados, e umas indecisas colorações que encantadoramente quebram o fundo verde do matio, as frondes das árvores, estendendo-se docemente até a fímbria da água... À margem direita, no tapete verde desmaiado, onde a relva viçosa é pintalgada de rubicundas florinhas selvagens, dorme a “Flor de Igarapé”¹⁹⁷

A jovem tapuia também não ficava atrás na descrição poética do maranhense. Praticamente, nenhum detalhe da “Flor de Igarapé” escapou dos olhos de Nascimento Moraes. Estendida “molemente, nesse como regaço maternal da terra”, escreveu o jornalista, ela estava “nua, completamente nua, nua da cabeça aos pés”, com uma “expressão erótico-cromática”. Na descrição, continuou o jornalista, “o braço esquerdo por cima da esplêndida cabeça mergulha em partes nos densos cabelos revoltosos... A mão semicerrada... O braço direito estendido ao longo do corpo... A mão também estendida com a palma para baixo”. O grande detalhe, porém, era o “rosto magnífico, os cabelos banhados pelos raios frouxos do sol que descamba, notadamente o rosto, que essa luz amortecida faz mais belo ainda”. Em relação a nudez da jovem, escreveu sem qualquer descrição sensual exagerada: “Vêm-se lhe com uma nitidez profana, os seios dequenos [sic], redondos, de bicos eretos. As linhas do tórax, vincadas. O externo, de uma formosura grande... Sente-se a respiração intercostal, inflando-lhe as lombadas das ilhargas”, que “abando até a curva inferior”, via-se emergir o “pubescente púbis”.

Nascimento Moraes dá, simbolicamente, a medida da nudez da “Flor de Igarapé”. É, para ele, uma “nudez [que] não enfurece o instinto, que não encrespa a sensualidade em haustos de posse, que se expiraram em sonhos mórbidos, e que se transmudam em ímpetos selvagens”.

¹⁹⁷ Idem.

Ao contrário, via-se no quadro a nudez em que “a plástica é doirada pela carícia da contemplação, pelo embevecimento das formas que se aprestam para uma futura compleição [sic] de mulher bonita”¹⁹⁸. Nesse sentido, nada seria mais reconfortante que a contemplação das formas da “Flor de Igarapé”. Nela, observava-se uma “intemerata postura”, sobretudo quando se admirava a “estrutura da perna esquerda alevantada, saliente a tecido adiposo da coxa, que se projeta para cima em irregular cilindro” até o ângulo do joelho, de onde “desce bem proporcionada, até esconder o pé por trás do outro joelho, que se aplanar na relva verdejante”¹⁹⁹.

Interessante que no julgamento de José do Nascimento Moraes não há uma interpretação mística da figura feminina. Ele, na contramão de Virgílio Maurício, elogia as proporções corporais da tapuia, sem exigir perfeições anatômicas. A posição do jornalista transita em uma visão lírico-realista e um sensualismo sem exagero da figura nua. Da mesma maneira que os outros críticos, o maranhense é indiferente à cor da jovem. Possivelmente, assim como os outros, ele julgou a tapuia como uma figura feminina idealizada em delicadeza e gestos e não necessariamente alguém de origem mestiça/amazônica. Será que se ele tivesse conhecido a representação da indígena em “O Curupira” de 1926, ele teria a mesma avaliação? Infelizmente teremos que deixar essa questão em aberto por não termos conhecimento que algum dia essa apreciação aconteceu.

Indo cada vez mais fundo na interpretação da tela, Nascimento Moraes cria ainda uma leitura envolta de referências literárias, vigorando seu sentimento de encantamento e admiração daquela pintura. O jornalista, por exemplo, transfere para “Flor de Igarapé” a “inocência bucólica que Victor Hugo nos mostra numa das suas mais delicadas estrofes”. Para ele, não poderia ter “melhor representação na tela do que essa moçoila que Manoel Santiago encontrou, ao esvair-se de uma tarde, à embocadura de um igarapé, se não fora o estar a embalar-se entre árvores de uma floresta, a inesquecível visão do grande condoreiro”. Do mesmo modo, Nascimento Moraes vai ainda mais longe no tempo e procura referência na novela “Menina e Moça” do poeta e escritor português renascentista Bernardim Ribeiro, editada no século XVI em Portugal, cuja história, ambientada no próprio bucolismo, fala dos males de amor de uma menina. Na perspectiva do jornalista, “aquela menina e moça de Bernardim Ribeiro deveria ter essa poesia inimitável dessa pulera [sic] adolescência, vibrando à luz do crepúsculo, uma estranha volúpia espiritual”.

É interessante pontuar que, além de poética, a interpretação de Nascimento Moraes revela uma crítica social e política característica de seus trabalhos. Essa interpretação parte da

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Idem.

figura do homem que, no plano de fundo, empurra uma canoa com a vara (Figura 33). Segundo sua descrição, trata-se do homem, que “numa piroga, de pé, e de costa para o quadro” empurra sua embarcação para “fora da embocadura do igarapé”. Para o jornalista, esse “vareiro displicente e como que aborrido da vida, que com muito custo se vai fazendo, ao largo, representa o segundo plano do quadro, mas se me afigura a parte especulativa do mesmo”. Por esse caráter apático, toda uma reflexão sobre as condições de vida dos brasileiros se criou para o maranhense.

Por ele [vareiro] é que interpretei o trabalho do Manuel Santiago. Aquela moçoila, a Flor de Igarapé, ficou-me na retina, como o símbolo de nossas riquezas naturais, abundantes, infindas, que em qualquer porção do brasílico solo se encontram, no sertão ou na baixada, às margens do Amazonas, ou à beira de um regalo. Eloquente, multiforme, exuberante, ela jaz pra aí, desprezada dos naturais, que muitas vezes não se percebem dela. Ela vive pra aí adormecida no seio das matas, sem que os governos lhe lancem um olhar inteligente. As populações definham e morrem de penúria porque não se socorrem delas. O brasileiro vive muitas vezes no litoral ou no alto sertão, sentado num caixão de oiro, de mão espichada, trêmulo de fraqueza, pedindo uma esmola pelo amor de Deus, como se fora, de verdade, o maior dos miseráveis.

Figura 33 - Pormenor “Flor de Igarapé” de Manoel Santiago, c. 1925. Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas.



Fonte: *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, agosto de 1925, ano VI, n. 61, n/p.

O sentido metafórico de “Flor de Igarapé” ganhou uma dimensão mais ampla para o poeta. Quando falou de desprezo dos recursos naturais e do descaso com o povo, no fundo podemos tomar isso como uma referência autobiográfica. Nascimento Moraes desde muito cedo teve que lutar com o descaso social. Negro, oriundo de família pobre e filho de escravos libertos, teve sua trajetória escolar e profissional marcada por dificuldades que não estiveram longe do preconceito racial. Um dos mais ativos intelectuais maranhenses da primeira metade

do século XX, Nascimento Moraes desenvolveu árdua luta contra o racismo e a exclusão social negra, inclusive envolvendo-se em polêmicas como a que protagonizou com Antonio Francisco Leal Lobo, intelectual e seu conterrâneo que, segundo Mariléia dos Santos Cruz, agiu intencionalmente para minimizar a participação histórica de José Nascimento Moraes na história literária do Maranhão²⁰⁰. Quando passou a interpretar o quadro a partir no vareiro, o jornalista acendeu sua crítica e sua consciência sociais. A exuberância da “Flor de Igarapé” imperava na tela sim, mas ao mesmo tempo havia um sentimento de indiferença despertado pelo vareiro. Esse, apesar de pequeno, revelava uma grande questão para o maranhense. Aquele vareiro, que dá as costas à “Flor de Igarapé”, representava, nas palavras de Nascimento Moraes, a “mais perfeita figura, a mais sutil representação do descaso dos poderes públicos, do indiferentismo de nossa gente pelos tesouros do nosso solo que explorados, um dia, farão do Brasil, o país mais rico do mundo”²⁰¹.

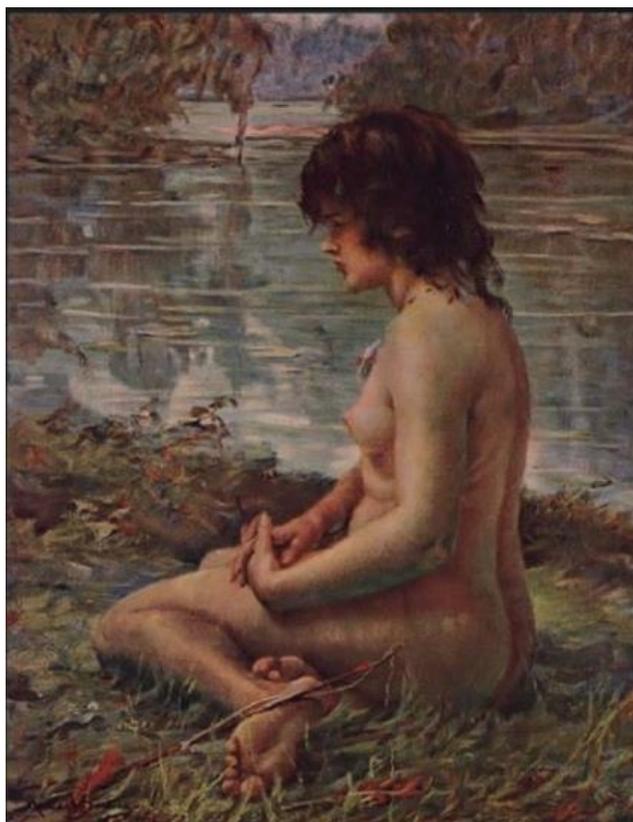
É curioso que, em outra tela de igual assunto, a crítica não procedeu da mesma como a que vimos até aqui em “Flor de Igarapé”. Não houve espaço para uma leitura poética ou associação à teosofia ou ainda uma referência às mazelas sociais brasileiras. Longe disso, a tela “A Cabocla” (Figura 34), exposta no salão de 1926, ganhou uma significação mais patriótica, bastante próxima daquela vista nas obras de cunho lendário amazônico. Nela, novamente voltamos à figura de uma jovem nua às margens do igarapé. Paulo Boneschi, em “O Globo”, destacou a obra como “puramente brasileira” cuja figura da adolescente do primeiro plano era “bem lançada e bem construída”, destacando-se “sobre a linda paisagem do fundo, representando um rio caudaloso”²⁰².

²⁰⁰ CRUZ, Mariléia dos Santos. A produção da invisibilidade intelectual do professor negro Nascimento Moraes na história literária maranhense, no início do século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 36, n. 73, dez. 2016, p. 209-230.

²⁰¹ MORAES, Nascimento. Flor de Igarapé. *Pacotilha*. São Luís, 02 de fev. de 1935, p. 2.

²⁰² BONESCHI, Paulo. A XXXIII Exposição Geral de Belas Artes. Impressões Rápidas. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

Figura 34 - Manoel Santiago. “A Cabocla”, 1926. Óleo s/ tela. Dimensões desconhecidas.



Fonte: MATTOS, Adalberto. O Salão de 1926. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, setembro de 1926, ano VII, n. 73, s/p.

A cena retratada, indica Mario Linhares, traz uma cabocla sentada sobre o chão, “numa atitude contemplativa, como se evocasse a visão longínqua de seu amor”. Enquanto na “margem do remanso do rio” boiavam vitórias-régias, do outro lado “árvores sóbrias” abriam os “grandes braços ramalhudos como pássaros fantásticos que pairam sobre o misticismo da natureza pródiga”. Seguindo essa ideia, o crítico pontua que aquela obra tem um “fundo místico” que envolve a cabocla, fundo este sem o qual Manoel Santiago não compreende a floresta brasileira²⁰³.

Por essa breve análise, podemos perceber que novamente Linhares apela para uma leitura idílica da obra de Santiago, caracterizada especialmente pela natureza. Em “A Cabocla”, nota-se a intenção de Manoel Santiago em transmitir uma sensação de serenidade e prazer que aquela jovem experimenta ao se conectar com a natureza, ou melhor, com uma selva idílica (talvez a mesma de sua Amazônia mitológica). Percebe-se ainda uma representação de pureza, graça e delicadeza da figura feminina. Nesses termos, observa-se algo semelhante às mulheres banhistas pintadas por Pierre-Auguste Renoir. Um dos mestres do Impressionismo, esse artista

²⁰³ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 24-25.

francês retratou inúmeras mulheres banhistas em ambientes campestres ou à beira de rios, quase sempre com traços suaves e delicados, ressaltando sua feminilidade e graciosidade. Em “Banhista Sentada” (Figura 35), Renoir retrata a figura feminina com uma expressão facial serena e contemplativa. No plano de fundo, as árvores e a vegetação são construídas a partir do uso de tons de azul, verde e branco, conferindo à cena uma atmosfera de tranquilidade e de contemplação da beleza e da elegância da jovem. Do mesmo modo, em “Mulher nua numa paisagem” (Figura 36), a intimidade do momento de higiene pessoal feminina é representada em um ambiente campestre. Nela, a cena íntima de uma mulher terminando seu banho enxugando seu tornozelo esquerdo é ambientada à beira de um rio onde os elementos da natureza contribuem para a sensação de intimidade e relaxamento. O rosto da jovem transmite a atmosfera relaxante que emana da obra. O artista, assim, valoriza a expressividade e a contemplação da mulher em seu momento de intimidade na natureza, o que Manoel Santiago também buscou em sua obra ao representar sua cabocla em um momento de introspecção, criado inclusive através da natureza ao seu redor.

Figura 35 - Pierre-Auguste Renoir. “Baigneuse assise” (“Banhista sentada”), 1892. Óleo sobre tela, 81.3 × 64.8 cm.



Fonte: Acervo Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Figura 36 - Pierre-Auguste Renoir. “Femme nue dans un paysage” (“Mulher nua numa paisagem”), 1883.

Óleo sobre tela, 65 × 54 cm.



Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris

Sob observações acuradas, Raymundo Lopes vinculou “A Cabocla” com a figura feminina de “O Curupira”, também exposto no salão de 1926, e julgou que na realização daquela obra, Santiago conseguiu, “com ainda maior soma de caractere plástico nacional”, um “nu brasileiro”. Segundo o crítico, “A Cabocla” tinha uma ingenuidade que mostrava, “em domínio mais realista fora da sua maneira simbólica”, como Manoel Santiago soubera construir uma figura que era um “feliz imprevisto entre tantos quadros convencionais” que se encontravam no salão. Na sua visão, a obra transmitia toda delicadeza e singeleza de um nu cujas características são tanto de um pintor brasileiro quanto de uma obra brasileira. Assim, a feliz execução da figura da jovem nua retratada era, em suma, a beleza própria da cabocla alcançada pelo trabalho de um artista habilidoso.

A posição da “Cabocla” assentada no chão é de uma grande naturalidade. O esforço que realça e dá volume ao tronco e a toda figura é seguro: a posição entrelaçada das mãos já não dá tanto efeito plástico, mas é um dos toques de ingenuidade que fazem a beleza própria da figura confrontadas como ficasse essas mãos na curva formada harmoniosamente pelos braços, com a cabeça baixa tranquila de um toque quase rude de simplicidade²⁰⁴.

²⁰⁴ LOPES, Raymundo. Brasilidade e primitividade na arte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 nov. 1926, p.10.

Apesar do elogio à obra, Raymundo Lopes reiterou que aquele salão de 1925, em que “A Cabocla” foi exposta, não apresentou obras comparáveis ao “valor técnico e brasileiro” de Santiago. “É um artista feito no Brasil, suas qualidades são do Brasil brasileiro”, acrescentou. Por isso, aplaudia o artista por “sua originalidade incontestável”. Contudo, cuidou de não exagerar nesse ponto. Para o jornalista, a arte de Santiago não era a “fórmula da brasilidade em pintura”, tratava-se, na verdade, da “fórmula de brasilidade dele”²⁰⁵. Mas o que Lopes quis dizer com “fórmula de brasilidade” de Manoel Santiago? Caso o leitor tenha passado batido na questão, acredito que algumas palavras de Ariosto Berna permitam esclarecer melhor o assunto.

Em artigo de 24 de setembro de 1927, em “Jornal do Brasil”, Berna escreveu sobre as inspirações motivacionais da arte de Santiago, ou seja, a “verdade com que enriquece suas telas, sempre aprimoradas de gênio”. Vale a citação.

É simplesmente maravilhosa a inspiração de sua paleta lendária. Só um Artista culto, erudito, escravo do Belo, criaria joias genuinamente nacionais: *A Flor de Igarapé, Yara, Caipora, O Curupira, e a Cabocla*. São telas originalíssimas e de realidades e beleza assombrosas, inspiradas, nacionalisticamente, num ambiente sugestivo de lendas, de um nunca acabar de belezas, qual é o ambiente amazônico. Ele é autorizado cultor e mestre²⁰⁶.

Natureza amazônica, lendas e tipos sociais amazônicos, eis a brasilidade de Santiago, segundo aquele articulista. Quando o artista representou esses motivos em suas telas, críticos, de uma maneira ou de outra, celebraram a façanha. Como mostrado até aqui, no momento das exposições daquelas telas, aqueles assuntos regionais foram interpretados em alguma medida como nacionais. Esta não era apenas a interpretação dos críticos. Para Santiago, a arte brasileira deveria sim servir-se de um repertório genuinamente amazônico. Mas, afinal, em que consiste e como deveria ser essa apropriação e representação daqueles elementos? É o que virá a seguir.

1.7 “A arte brasileira através do sentimento de Santiago”

Em 08 de março de 1941, Lauro França publicou na revista “Dom Casmurro” uma separata do seu livro “Café Amarelinho”. Mais tarde, publicou o mesmo texto, porém um pouco

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ BERNA, Ariosto. Belas Artes: Dois poetas da palheta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 set. 1927, p. 16.

mais estendido no Anuário Brasileiro de Literatura do mesmo ano²⁰⁷. O artigo da revista era dedicado exclusivamente a Manoel Santiago. Na tentativa de interpretar a produção artística do amazonense sob os auspícios dos motivos amazônicos, França escreveu que Santiago, “redimido de todos os complexos”, encontrou, “no seu período de procura”, sua inspiração artística em “Deus” e na “Terra”. Nesse sentido, o autor não se eximiu em esclarecer o papel desempenhado por cada um daqueles elementos. Na combinação deles estava desenhado o fazer artístico de Santiago.

Segundo França, em Deus, Santiago teria buscado “uma filosofia”, sentindo “na imposição mais clara da beleza, a grande correspondência do fugaz e do eterno, e a persistente espiritualidade das coisas, na transcendência final de uma obra de arte”. Não à toa, os nus do artista, disse, “se divinizavam”, afinal neles vivia “latente a emoção religiosa do artista que edificou catedrais e que viu deuses serenos, distribuindo perdão e caridade”²⁰⁸. Lauro França, por seu turno, atribui um caráter panteísta às obras de Santiago. Essa ideia parte, segundo afirmou, do fato de Manoel Santiago ter declarado que não tinha nenhum quadro preferido. Isso o fez acreditar que o artista via todas as suas obras como “filhos queridos, com qualidade e defeitos”. Era, portanto, a “alma do Criador” que se multiplicava e se distribuía “por todas as criaturas”. Em outras palavras, era assim o “panteísmo do artista que se sente em cada expressão da vida um Tabernáculo do Senhor”²⁰⁹. França, portanto, compreendia o fazer artístico de Santiago como uma aproximação ao sobrenatural.

Se Deus era a filosofia, da Terra o artista tirou “os motivos pictóricos para a sua sensibilidade”. Essa Terra era basicamente a Amazônia. Eram, para França, “as lendas amazônicas ouvidas quando criança, as emoções fortes do cenário gigantesco da selva e o primitivismo da vida simples da região” que lhe forneciam o “material que até hoje manuseia com êxito”. Com isso, Lauro França explicava a “arte brasileira” de Manoel Santiago, com “fundamentos eminentemente brasileiros, dentro da mais pura das expressões, sem recorrer ao ridículo das introspecções subjetivas, que deformam e que mutilam”²¹⁰.

Da Terra vinha os motivos e de Deus vinha a inspiração. Na visão de França, Santiago pintava divinamente os elementos e as emoções de sua terra amazônica. Eis o cerne de uma arte

²⁰⁷ FRANÇA, Lauro. Manuel Santiago. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti Editores, v. 5, 1941, p. 204-206; 252.

²⁰⁸ FRANÇA, Lauro. “Café amarelinho” – Manuel Santiago. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 08 mar. 1941, ano IV, n. 190, p. 5

²⁰⁹ Idem.

²¹⁰ Idem.

de caráter nacional e elevada na qual permitiu ao amazonense criar obras com “um toque especial” e com uma “escala de valores que se faz presente numa verdadeira imposição”²¹¹.

É claro que esse malabarismo interpretativo de Lauro França tem muito de uma leitura filosófica sobre a obra de Santiago. Sem dúvida, a discussão que permeia tudo isso decorre da possibilidade de existir uma arte brasileira a partir da pintura de motivos amazônicos. Muito antes de França, vimos que outros críticos já levantavam essa questão e o assunto não era um problema. Havia quase que uma aceitação unânime nesse sentido de entender a pintura de lendas amazônicas como uma arte nacional. Mas, o que pensava o pintor a respeito? Para não deixar dúvidas sobre essa questão, o próprio Santiago, quando perguntado uma vez por Angyone Costa, em 1926, se haveria arte brasileira, respondeu-lhe que sim, mas que dependia dos artistas se libertarem das amarras europeias e valorizar sobretudo a paisagem brasileira.

Os nossos artistas pintando nossas coisas, vão lentamente se libertando das impressões trazidas da Europa, que se não adaptam à grandiosidade do cenário brasileiro. A paisagem, o nosso ambiente, a nossa gente, as nossas lendas, o sentimento tradicionalista do povo, têm um cunho individual, rigorosamente caracterizado, que se não confunde com o que é alheio²¹².

Para o artista, o Brasil, em especial a Amazônia, tinha motivos ímpares que poderiam servir a uma arte nacional. Alguns deles já foram mencionados, mas Santiago explica o que cada um deles (natureza, lendas e tipos sociais amazônicos) tinha de especificidade. Um elemento bastante especial era o caboclo cujo seu tipo físico e sua vida já correspondia por si só a alguns dos elementos nacionais.

O nosso caboclo amazonense é, por exemplo, um tipo perfeitamente definido. Tendo o físico próprio, vive num mundo à parte, não se pode mesclar com os demais elementos componentes da raça. As circunstâncias da vida criaram-lhe um meio especial, rudimentar é bem verdade, mas onde melhor se desenvolve a sua natureza atrasada, mas, nem por isso, despida de interesse, no ponto de vista artístico. Talvez dessa circunstância mesma lhe advenha o encanto que lhe descubro, dentro da singeleza da sua brasilidade²¹³.

Manoel Santiago defende que o caboclo se tornaria um excelente motivo para a arte nacional, inclusive ajudando em limitações técnicas existentes na pintura. Havia nele uma brasilidade intrínseca, que cabe ao artista buscá-la para compor uma pintura nacional. O tipo caboclo é, desse modo, para Santiago, “uma fonte inesgotável de emoção”, de muita “inspiração

²¹¹ Idem.

²¹² COSTA, Angyone. *A Inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1927, p. 188.

²¹³ Idem.

racial para as artes plásticas, especialmente a pintura que, nesse ‘motivo’, depara uma cromatização de tons inexcelsível, capaz de vencer as dificuldades maiores que nessa arte se possam apresentar²¹⁴”.

Ao lado do caboclo, o amazonense enfatiza que as lendas eram um “manancial riquíssimo de emoções”, mas estavam “quase virgens de interessar a atenção dos pintores, voltados totalmente, para o que os outros povos, as outras raças fizeram”. Esse tom áspero de Santiago era uma advertência para aqueles que pintavam sem o esforço de desvendar os motivos nacionais. Percebemos, assim, uma crítica aos pintores indiferentes ao assunto. Imitar não era uma opção. Ao contrário, era preciso que cada povo gerasse a sua arte, uma “representativa das tendências e sentimentos da sua raça”. O tempo era, disse o artista, de “pesquisarmos, indagarmos, perquirirmos, até realizar obra nossa, capaz de apresentar o nome do Brasil como país que possui arte própria”. Com efeito, Santiago impunha uma ordem aos artistas brasileiros: conhecer as coisas brasileiras. Sair da ignorância e encontrar a verdadeira inspiração artística. Esse era o dever de um artista nacional. Nada mais legítimo que um brasileiro representar verdadeiramente as coisas nacionais. Nesse sentido, declarou Manoel Santiago: “Um grande pintor, à moda francesa ou espanhola, nascido no Brasil, não terá a metade da atuação que teria se fosse um pintor ‘brasileiro’”²¹⁵.

Interessante que essa ideia de Santiago não está longe daquilo que intelectuais e artistas brasileiros, na Amazônia e no Centro-sul, discutiam em termos de nacionalização da arte brasileira. A década de 1920 foi um período emblemático e de transformações políticas, sociais e culturais. Foi o momento do tenentismo, da crise política devido ao desgaste da política dos governadores, de greves operárias. Foi a época também em que a discussão em torno do fazer artístico-literário e de uma arte moderna ganhava força na proposição de uma identidade brasileira. É o momento que novos olhares são lançados para o folclore, para as lendas, para os costumes e para a realidade social brasileira, deixando de lado matrizes explicativas como o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer, bastante difundidos no pensamento de grande parte da intelectualidade brasileira oitocentista e das primeiras décadas dos novecentos. Com o fim dos parâmetros científicos europeus, pautados na ideia de uma suposta superioridade de raças, cria-se a possibilidade de uma nova maneira de pensar o Brasil, despertando um forte interesse em conhecer as demais culturas, vistas como fonte de expressão do “novo”. A instauração do que viria a ser chamado de modernidade nas artes brasileiras foi acompanhada de uma autorreflexão por parte da intelectualidade, tornando

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Idem.

necessário um olhar sobre nossas raízes brasileiras para então construir a ideia de brasilidade. Esta questão se tornaria bem mais complexa nos anos de 1920 em função de muitos intelectuais e artistas entenderem, agora sob os auspícios das afirmações estéticas do modernismo, que a identidade nacional era multifacetada, um conjunto cultural diversificado²¹⁶.

No modernismo paulista, Sérgio Miceli chamou a atenção para um “nacional estrangeiro” que nasceu na arte brasileira graças às experiências estéticas de pintores como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Lasar Segal, ao diálogo com as vanguardas europeias e a sensibilidade com que se pretendia representar a brasilidade, tomando como fontes de inspiração a tradição popular, a gente comum (indígena, negros, mestiços, mulheres, trabalhadores, etc.), o imaginário, a religiosidade, entre outros²¹⁷.

No extremo norte, o contexto que antecedeu o modernismo amazônico também já anunciava uma mudança de pensamento nas artes. Passada as efemérides da Independência (1922) e Adesão do Pará (1923), torna-se latente entre os intelectuais e artistas locais a necessidade colocar a Amazônia nas discussões e representações da brasilidade. Bruno de Menezes, diretor do periódico modernista paraense Belém Nova, já anunciava essa mudança na edição de novembro de 1923 quando ressaltou que “de há dois anos pra cá, em todo o Brasil, de norte a sul, nota-se como que uma endosse de concepção e sentimento, revolucionando as artes e as letras”²¹⁸. Na mesma edição, Abguar Bastos, outro importante intelectual local, em um tom bem mais agressivo falava da grande mudança nas artes e que o Pará deveria ser o baluarte da liberdade nortista²¹⁹. Com efeito, para essa empreitada modernista amazônica, estava na pauta a valorização da natureza amazônica, os elementos do imaginário local, o caboclo, o indígena, o negro, entre outros elementos, para a construção da nacionalidade²²⁰.

Durante os anos 1920 e 1930, as artes aplicadas tiveram, como já citado, o artista Theodoro Braga como um dos precursores na elaboração de uma arte aplicada brasileira a partir de padrões ornamentais da cerâmica marajoara, da flora e da fauna amazônicas. Os objetos em arte decorativa desse artista eram inspirados, por exemplo, na vitória-régia, aeté, orquídeas, lírios amazônicos, bem como nos motivos geométricos da arte marajoara. Foi também a partir de 1920 que Manoel Pastana e Fernando Correia Dias de Araújo desenvolveram seus trabalhos

²¹⁶ Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. A Literatura como espelho da nação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p.239-263.

²¹⁷ MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²¹⁸ MENEZES, Bruno de. Uma reação necessária. *Belém Nova*. Belém, 10 nov. 1923, n. 5, n.p.

²¹⁹ BASTOS, Abguar. À geração que surge!. *Belém Nova*. Belém, 10 nov. 1923, n. 5, n.p.

²²⁰ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Vândalos do apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.

em arte aplicada inspirados na natureza e na cultura amazônicas. Pastana foi aluno de Braga e produziu aquarelas e guaches contendo planos para peças de mobiliário e tantos outros objetos decorados com motivos derivados de peças arqueológicas de grupos indígenas amazônicos ou da flora e da fauna locais. Correia Dias, português radicado no Brasil, projetou azulejos, tapetes, objetos de metal e couro, bem como vinhetas e capas de livro estilizados graficamente em motivos marajoaras²²¹. Manoel Santiago também seguiria na mesma linha de valorização dos elementos da cultura local e indígena. Contudo, diferentemente de Braga, Pastana e Correia Dias, o amazonense foi além e trouxe os padrões decorativos indígenas para a pintura de telas, criando narrativas visuais que remetiam aos elementos místicos de suas telas de lendas amazônicas²²².

Santiago nunca foi visto como modernista, apesar de pintar obras cuja temática era cara ao movimento. De forma genérica, o modernismo defendia a originalidade e a liberdade criativa com objetivo de romper com as convenções estéticas e os estilos acadêmicos, buscando uma valorização das expressões culturais e identidade nacional. Nesse sentido, Manoel Santiago explorou uma visão individualista e subjetiva, conectada com sua realidade social e cultura intelectual e artística. Suas obras de lendas amazônicas podem ser, como a própria crítica admitiu, relacionadas à valorização das expressões culturais nacional e da identidade brasileira. Elas expressam o uso vibrante de cores e narrativas visuais cheias de percepções e emoções. Contudo, tais elementos não são suficientes para considerá-lo um artista modernista em sentido restrito. Diferentemente dos modernistas paulistas, por exemplo, a convivência com a tradição artística não era um problema para o pintor. Aliás, Santiago nunca se mostrou reacionário à tradição. Essa questão tinha outro valor que não de desprezo, destruição ou negação. Tratava-se de uma bagagem artístico-cultural digna de virtudes intrínsecas. Sobre o Classicismo, aliás, declarou Manoel Santiago,

- Não! O Classicismo não está morto, encarando-o sob certo ponto de vista. A riqueza de seu patrimônio não pode desaparecer; antes ficará eterno com o mais alto padrão de beleza artística do Universo, e de que a Grécia foi máxima expressão. Compreenda-se meu pensamento. Como artista, pugno pelas novas fórmulas combatendo a

²²¹ VALLE, Arthur. Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República. In: *Anais do XIII Encontro De História ANPUH-RIO – Identidades*. Rio de Janeiro. Anais Eletrônicos. ANPUH-RIO, 2008.

²²² SILVA NETO, João Augusto da. *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro (1871-1929)*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2014.

estagnação e o marasmo, que nos entibiam. Mas não podemos nunca renegar o passado, com o seu incomparável acervo de maravilhas²²³.

É interessante pensar essa relação de Santiago com a tradição. Seu legado é reconhecido e, do mesmo modo, aponta para uma necessidade sistemática de aprofundamento da inspiração artística. O passado tem seu “mais alto padrão”, mas isso não significa se restringir a ele. É preciso, porém, libertar-se dele buscando novas diretrizes artísticas que impeçam a prejudicial apatia dos artistas. Em outras palavras, é a busca por novos elementos. É a defesa de uma modernidade na arte. Dessa forma, Manoel Santiago figura como um moderno não exaltado, um artista que para expressar sua arte não pregava a destruição da tradição, mas a sua (co)memoração, isto é, a sua celebração e a sua rememoração.

Caroline Fernandes já nos advertiu para um “moderno em aberto”²²⁴. Ao propor novos rumos nessa discussão, a historiadora amplia a noção de modernidade nas artes para além daquela que se restringia basicamente ao grupo de modernistas paulistas de 1922. Segundo ela, o conceito de modernidade implica em interpretações variadas, inclusive antagônicas, que leva consigo critérios muitas vezes particulares decorrentes de dinâmicas próprias de lugares que não àquele vivido em São Paulo na segunda década do século XX. Esse entendimento ajuda a entender a modernidade na pintura de Santiago, com um olho no passado e outro no presente, fruto de sua dinâmica nos mundos da arte entre a Amazônia e o Rio de Janeiro. Assim como o amazonense reconhece na tradição seu valor artístico, ele dialoga com os anseios modernos de valorização da história e da cultura nacional. Durante sua formação, certamente, Santiago estudou sobre a história e a arte ao longo do tempo, bem como sua vivência em Belém e na então Capital do Brasil permitiu-lhe conhecer as demandas da arte brasileira no período. Não sem sentido, podemos considerar que a pintura de Manoel Santiago pode ser compreendida em um quadro maior de redefinição da arte nacional, impregnada pelas ideias de valorização do povo, da gente comum, da cultura indígena, do imaginário e das lendas que tomou conta da pauta de artistas e intelectuais brasileiros na primeira metade dos Novecentos. Sua pintura reflete bem mais que um espírito de uma época, expressa uma possibilidade de construção de uma arte nacional sob a ótica amazônica. Em função disso, os elementos da vida e da cultura amazônica eram tão aclamados. A esse respeito, declarou Santiago:

[...] a nossa paisagem, o ambiente e a nossa gente têm, em certas regiões, cunho característico, como se vê no Norte. O nosso caboclo, por exemplo, é definido, Na Amazônia há vestígios de uma arte elementar nas armas de guerra, nos adornos e

²²³ O MOMENTO da pintura. *Belém Nova*. Belém, 29 jan. 1927, n. 65, v. 4, n. p.

²²⁴ Cf. FERNANDES, op. cit.

outros objetos dos Índios. Há-os também na cerâmica, especialmente de Marajó, onde encontrei exemplares capazes de encantar o artista mais exigente. Julgo que as nossas lendas são uma das fontes mais ricas e originais de inspiração artística que, só agora, vão sendo aproveitadas convenientemente²²⁵.

Ao trabalhar a cosmogonia amazônica, Manoel Santiago estava convencido de que trabalhava com verdadeiras inspirações artísticas para uma arte nacional. Interessante que não eram só as lendas e o caboclo as únicas fontes de inspiração. Para fechar sua concepção de arte brasileira através dos elementos amazônicos, nos é apresentado os vestígios arqueológicos de grupos indígenas como um outro elemento artístico nacional. Entre esses objetos, se sobressaíam, segundo o pintor amazonense, os “apetrechos de guerra”, “os vestígios de uma arte elementar”, os “adornos festivos das indumentárias” e a cerâmica indígena marajoara como os “fortes motivos emocionais e pictóricos que os nossos artistas não têm o direito de desprezar”²²⁶. Argumentava Santiago que mesmo o mais banal dos objetos poderia mostrar um sofisticado gosto artístico indígena e mesmo uma acurada destreza. Nesse sentido, “até o bisturi do índio, isto é, o escarificador de madeira, é trabalhado e ornamentado de plumas. Aliás, em arte plumária, como em motivos decorativos, os nossos índios têm a primazia. A cerâmica primitiva de Marajó é a mais bela que tenho visto”, declarou o amazonense²²⁷.

Dentre aqueles materiais indígenas, a cerâmica marajoara era de longe a mais fecunda para uma arte brasileira. Manoel Santiago se empenhou no estudo cerâmico e da arte decorativa empregada nas peças. O estudo foi feito da observação *in loco* de vasos ou fragmentos cerâmicos marajoaras pertencentes ao Museu Paraense Emílio Goeldi, a grande instituição governamental local, hoje federalizada, que, entre outras coisas, guarda um grande acervo arqueológico dos indígenas marajoaras descoberto nas últimas décadas do século XIX.

Desenhei e vi todo o material indígena, principalmente a cerâmica de Marajó, de que o Museu Goeldi, do Pará, tem notável coleção, e tive ocasião de verificar o quanto são artistas ao[sic] nossos índios, ao contrário dos nossos sertanejos, cheios de comodidade, que são a antítese completa do índio, no seu gosto artístico²²⁸.

Na arte cerâmica marajoara, Manoel Santiago encontrou uma grande possibilidade de aproveitamento artístico. Contudo, não era para uma arte aplicada como propôs Theodoro Braga, mas sim como propostas temáticas de suas telas. Para o amazonense, a arte cerâmica marajoara era um verdadeiro acervo de motivos emocionais e pictóricos para os artistas. Nela

²²⁵ O MOMENTO da pintura. *Belém Nova*. Belém, 29 jan. 1927, n. 65, v. 4, n. p.

²²⁶ COSTA, Angyone. *A Inquietação das abelhas*, p. 188.

²²⁷ Apud GOMES, Tapajós. Entre artistas. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fev. 1928, ano IX, n. 90.

²²⁸ Idem.

estava a “maravilha da estilização geométrico-decorativa”, com uma “expressão estética” jamais vista em “nenhuma arte na América, ou no velho mundo, antes dos Gregos”. “Nenhum povo suplantou o nosso indígena”, disse Manoel Santiago. Por isso que, quando questionado uma vez por Tapajós Gomes sobre a possibilidade do “aproveitamento desses motivos dos nossos índios para a nossa arte”, Santiago foi categórico: “– Tenho certeza de que, na cerâmica de Marajó, está o elemento principal, para a formação de uma arte brasileira, pois constitui uma criação original, a mais artística do território”²²⁹.

A incisiva resposta de Santiago não significava tomar a arte decorativa marajoara como única e exclusivamente preconizadora de uma arte brasileira. Os termos para uma arte nacional, como vimos, eram bem mais amplos para o pintor. Possivelmente, ele quis reforçar que a Amazônia era o lugar da inspiração artística e, da olaria dos indígenas marajoaras, poderia vir um repertório artístico que os artistas brasileiros não poderiam desprezar, conforme também defendeu Theodoro Braga. Por outro lado, o amazonense entendia os possíveis limites do uso dos motivos indígenas na pintura, pois, em sua visão, eles sozinhos não bastavam como “escola de inspiração” aos “exigentes”. Contudo, poderiam se tornar uma fonte “para inspirar uma grande arte nacional”, caso fossem tratados como deveria ser, a saber, “dentro da paisagem, do ambiente brasileiro”²³⁰.

Com efeito, Santiago sistematiza sua ideia de arte nacional que não está muito longe dos entendimentos dos críticos de suas telas expostas nos Salões. Ela preza por elementos regionais de sua região natal e é compreendida como uma relação imbricada de elementos da Amazônia artisticamente trabalhados. É a lenda, é a selva, é o elemento indígena, enfim, é o conjunto disso se relacionando para criar e apresentar uma arte de caráter nacional. Nessa empreitada, valeria ainda explorar a arte cerâmica marajoara. Entende-se assim que a arte brasileira através do sentimento de Santiago é um mosaico diversificado e complexo, criado a partir da subjetividade do artista e dos elementos que compunham o repertório cognitivo da época. A forma como esse discurso se transformou em cores, linhas e desenho pode ser visto nas telas de mitologia amazônica e nas suas “Flor de Igarapé” e “A Cabocla”. Nelas, vimos os elementos amazônicos, entendidos como nacionais, trabalhados sob o aspecto do idílico e do místico. Em outras obras, porém, é possível observar como esses elementos dialogam com a cerâmica marajoara. Entre as telas do gênero, uma das mais célebres, “Marajoaras”, proporcionou a Manoel Santiago o prêmio de viagem à Europa no Salão de 1927. Chega a hora de conhecê-la.

²²⁹ Idem.

²³⁰ COSTA, Angyone. *A Inquietação das abelhas*, p. 188.

1.8 As oleiras marajoaras

No dia 11 de agosto de 1927, pouco depois de uma hora da tarde, reuniram-se, nas galerias da Escola Nacional de Belas Artes, artistas, jornalistas e convidados para o vernissage do Salão daquele ano. Todos os presentes, noticiou a “Gazeta de Notícias”, estavam “dominados por um largo sentimento de camaradagem”. A ocasião permitia, afinal o vernissage era então o “álacre instante de boêmia alegria na monotonia de nossa atividade intelectual”²³¹. Ao mesmo tempo, ali, na “habitual revista às paredes coalhadas de telas”, expositores e jornalistas faziam “uma ‘avant-première’ de crítica ligeira e pontilhada de mordacidade quase sempre contundente”²³². Dentro desses termos, parecia cada vez mais claro que o vernissage ia “perdendo a sua razão de ser”, isto é, os artistas já não se davam o trabalho de envernizar os quadros ou fazer algum último ajuste, o evento acabou se transformando “num pretexto de oferecer o salão aos artistas e homens da imprensa, antes de entregar ao público”²³³.

Esse panorama sobre o vernissage permite-nos acompanhar uma movimentação importante dos artistas e dos críticos. É descrito um ambiente de interação em que expositores e membros da imprensa criavam ou reforçavam mutuamente contatos. Sem dúvida, aquele momento fazia parte de uma das redes de interação existentes dentro dos mundos da arte. Críticos e artistas lado a lado trabalhando, cada um a seu modo, para preparar discursos sobre as obras. Expositores fornecendo informações que poderiam servir de base para os julgamentos dos críticos. Críticos conhecendo os artistas e suas obras para situar seus leitores. Ambos buscando fortalecer suas interpretações a fim de endossar um discurso sobre as obras. Nesse contexto, a apreciação das obras em exposição eram uma negociação, ou melhor, uma construção social na qual as pessoas envolvidas atribuíam significados a partir de ligações pessoais com as obras²³⁴. Portanto, é dado como fundamental para a compreensão das obras essas interações sociais que se desdobravam nas páginas dos jornais, frutos das dinâmicas sociais dos mundos da arte. Ainda que o vernissage fosse sintomático dessas interações, o desenvolvimento da exposição também trazia suas impressões críticas, talvez até trouxesse algo da percepção do público, embora nem sempre essa estivesse clara nos textos dos jornais.

²³¹ O VERNISSAGE da Exposição Geral. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p. 1.

²³² LITERATURA & Belas Artes - Está aberta a exposição geral de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1927, p. 9.

²³³ O VERNISSAGE deste ano. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p. 2.

²³⁴ Cf. BECKER, op. cit.

Dias após a sua inauguração, foi relatada uma “frequência desusada” no Salão de 1927. Entre os “quantos se dedicam à pintura, escultura ou outra qualquer manifestação artística”, estava “um público numeroso, que não estamos acostumados a ver em tais lugares”. O sucesso da mostra foi atribuído, pelo cronista da coluna “Notas de Arte” do “Jornal do Comércio”, ao número de trabalhos expostos, aos nomes dos expositores e à “sua qualidade”. A coluna ainda ressaltava que “poucas vezes o ‘Salão’ se tem apresentado tão animado em trabalhos”, não sendo exagero dizer que “em número e qualidade de peças exibidas a atual exposição não fará má figura em comparação com outras estrangeiras”²³⁵. A grande movimentação e o principal atrativo da exposição, que abriu ao público no dia 12, era o prêmio de viagem, “disputado por mais de uma dezena de jovens expositores”, entre os quais Manoel Santiago²³⁶. No salão, Santiago apresentou uma coleção de quadros considerados “equilibrados e firmes”. No entanto, o “artista patricio se impôs pelo envio com que concorreu ao galardão”. A referida tela era “Marajoaras”, uma obra que, apesar de ter sido honrada com o grande prêmio, foi ofuscada pelos comentários em torno da decisão do júri sobre a escolha do vencedor da honraria.

A questão foi levantada em uma nota no jornal “A Manhã”, publicada no dia da inauguração do salão. O cronista falou do vernissage, dos expositores e algumas impressões sobre as obras. O prêmio de viagem apresentava-se como o “caso mais palpitante”. Na boataria dos corredores, disse a nota, havia quem “afirmasse com segurança” que o premiado já estava escolhido, mesmo antes de recebidos os trabalhos. Em seguida, suavizou declarando: “Não queremos acreditar; entretanto, ouvimos muita coisa”²³⁷. No jornal “O Globo” a questão prosseguiu sem muitas reservas. Oito dias depois da inauguração da exposição, foi publicado um artigo em que novamente se falava que “quando se inaugura o ‘Salão’ já se sabe, quase com segurança, quem será o prêmio de viagem do ano”. Em tom incisivo, argumentava-se que no salão, “como alhures”, prevalecia “os caprichos da política, feita de simpatias e preferências”, que ofuscava “a justiça dos julgamentos”. Naquele ano a situação não teria mudado e “logo no começo se soube que caberia ao Sr. Fausto [Cadm Fausto de Souza] a vitória, pois os membros do júri se inclinavam todos para ele”²³⁸.

Embora o jornal tenha se equivocado no nome do ganhador do prêmio de viagem, pois como bem se sabe o prêmio principal foi conferido ao pintor Manoel Santiago e Cadmo Fausto ganhou medalha de prata, chama a atenção a denúncia de uma possível política de

²³⁵ NOTAS de Arte. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1927, p. 6.

²³⁶ O VERNISSAGE da Exposição Geral. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p. 1.

²³⁷ O VERNISSAGE deste ano. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p. 2.

²³⁸ O "SALÃO" do ano - A medalha de honra - como se distribui o prêmio de viagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1927, p. 1.

“preferências” existente na escolha dos premiados. Apesar da prática ser considerada nefasta por prejudicar os julgamentos, ela seria recorrente não só naquele salão, mas também em outros. Talvez, o artigo fizesse referência a *Académie Julian* e os salões de arte em Paris. Segundo Ana Paula Simioni, a instituição francesa possuía um corpo docente de mestres renomados que detinham posições dominantes nos salões da capital francesa. A atuação daqueles mestres ocorria de forma simultânea, desempenhando o papel tanto de professores quanto de membros de comissões julgadoras, e não raramente favoreciam os seus próprios discípulos nas premiações. Simioni considera que a “eficaz política de favorecimento” de discípulos devia-se a contratação de um “grupo seletivo de professores” cujo seu valor artístico e exercício de postos de prestígio nos salões assegurava grandes chances de sucesso para muitos alunos quando da premiação²³⁹.

Como sugerido, a situação não seria diferente no Rio de Janeiro. De fato, como afirmou Sérgio Miceli, alguns dos artistas aceitos nos salões de arte eram discípulos de mestres que exerciam funções docentes na Escola Nacional de Belas Artes e também integravam os júris dos Salões e do Conselho Nacional de Belas Artes²⁴⁰. Possivelmente, por ter essa configuração, semelhante portanto a *Académie Julian*, criou-se questionamentos sobre a lisura das decisões do júri. Pensou-se, assim, que a mesma prática de favorecimentos também ocorresse nos salões cariocas. Verdade ou não, quando saiu a decisão de premiar Santiago em 1927, muito se especulou sobre as razões que justificariam a sentença. Ao contrário do que se pensava, não se discutiu sobre um possível favorecimento ao artista. O que se viu foi uma “geral satisfação” com o veredito, que mandou “excursionar esse pincel que só aspira maiores horizontes para melhor luzir”²⁴¹.

Ao mesmo tempo em que se celebrava a premiação de Santiago, os jornais tratavam de mostrar o merecimento do artista. Em “Gazeta de Notícias”, o pintor foi festejado como aquele que se distinguiu pela “constância de seu trabalho” e pela “sadia orientação de sua arte”²⁴². Na mesma linha, o jornal “O Globo” noticiou que a decisão do júri foi justa, e Santiago se caracterizava “num progresso constante” há pelo menos três anos. Nesse caso, a premiação aliviaria uma tensão existente no salão, posto que, segundo o artigo publicado, a sua escolha deixava vaga a concorrência aos outros “mais novos”, que também se apresentaram nesses três

²³⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, p. 343-366, 2005.

²⁴⁰ MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 32.

²⁴¹ EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes - Santiago e sua conquista. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 28 ago. 1927, p. 9.

²⁴² Idem.

anos de forma “brilhantíssima”, tendo assim a necessidade de instituí-los igualmente um prêmio de viagem. Haja vista a quantidade de artistas talentosos, a decisão do prêmio de viagem era então entendida como difícil. Por isso, para o cronista, na escolha daquele prêmio não se poderia deixar de obedecer “ao critério de sucessão nos esforços e nas provas de capacidade”²⁴³.

É interessante como os jornais se prontificaram a definir critérios para a escolha do premiado da viagem à Europa. Segundo o jornalista e crítico de arte, Frederico Barata, isso era “um ponto ainda não resolvido na concessão da mais importante das premiações do Salon”. Não se sabia, segundo o crítico, se o júri obedecia a um critério artístico ou técnico. A questão ganhou corpo justamente pelo fato de, no salão de 1927, os concorrentes ao prêmio de viagem da seção de pintura apresentarem-se em elevado número, incomum se comparado aos anos anteriores. Diante disso, o jornalista avalia que o júri “terá de proceder a uma análise sincera e refletida”²⁴⁴.

Barata pressupunha que “se a viagem à Europa for encarada não como recompensa a um trabalho exposto, mas como prêmio a toda a [sic] uma obra e a todo um esforço”, a escolha por Manoel Santiago seria a mais acertada, tendo em vista ainda o seu “mérito artístico”, a sua “personalidade revelada” e, principalmente, “as possibilidades que tenha o candidato de aproveitar a estadia no Velho Mundo”. O crítico foi firme na aposta de Santiago para o prêmio, alegando que “a sua exclusão novamente seria uma injustiça” do júri. Com isso, desafiava a escolha do júri que, no julgamento da premiação de viagem em 1926, negou o prêmio a Manoel Santiago para “não quebrar a praxe de antiguidade”, isto é, a escolha do premiado mediante ao critério de quem é o mais antigo nas apresentações dos salões. Por esse critério, revelou o jornalista, “já se ficava sabendo mais ou menos qual seria o premiado no ano seguinte”²⁴⁵. Assim sendo, poder-se-ia admitir que o premiado já estivesse escolhido, tal qual inferiu anteriormente o jornal “A Manhã”.

Frederico Barata indicava que, em 1926, Santiago “superava esmagadoramente os demais concorrentes pelo conjunto de qualidades da obra exposta”, mas o prêmio foi concedido a outro. Em vista disso, fazia-se necessário assegurar critérios bem mais definidos e/ou transparentes. O artigo do crítico foi publicado antes da decisão do júri. Não à toa, declarou

²⁴³ O “SALÃO” - Manoel Santiago, prêmio de viagem - Um casal de artistas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1927, p. 1.

²⁴⁴ BARATA, Frederico. A XXXIV Exposição Geral de Belas Artes - Os disputantes do prêmio de viagem à Europa. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1927, p. 3.

²⁴⁵ Idem.

Barata, as suas considerações se mostravam “oportunas antes do ‘verdictum’ da comissão julgadora” e conclamavam por mais transparência das decisões²⁴⁶.

A expectativa em relação à decisão do júri só aumentou quando a comissão se reuniu para deliberar sobre os premiados. Segundo “O Jornal”, “havia uma ansiedade enorme, fácil de calcular, quando se sabe que cento e vinte eram os expositores”. Nas galerias da Escola Nacional de Belas Artes, via-se um “avultado o número de artistas” discutindo e fazendo comentários sobre “as possibilidades do pleito que se ia travar lá dentro”²⁴⁷. Se para os artistas a situação era de apreensão, para o júri tratava-se de uma “missão delicada”, que requeria cuidados. Possivelmente, em vista disso, o jornal “Correio da Manhã” buscou ponderar o julgamento do júri, mostrando que a escolha nem sempre era fácil.

Em artigo publicado no dia 28 de agosto daquele ano, falou-se que “os juízes que decidem dos [sic] prêmios de viagem do salon sofrem torturas, após os votos de obrigação”, não havendo “tribunal que satisfaça a ninguém”, pois “somos todos, assim posto, uma pobre matéria eternamente insatisfeita e que protesta sempre”. Curiosamente, quando o júri conferiu o prêmio de viagem, não houve o “clássico sarrabulho de protestos” de todos os anos. Ao contrário, o que se viu foi “o espírito de concórdia” entre os artistas, aceitando a decisão que favorecia o casal Haydéa e Manoel Santiago, pois a esposa acompanharia o marido na viagem²⁴⁸. Apesar disso, os critérios do júri continuaram sendo questionados, mesmo meses depois da premiação.

Em dezembro de 1927, o jornal “A Noite” não deixou de pontuar que o júri continuava a “prender-se a critérios estreitos, a preferências individuais, a conceitos intolerantes” quando da atribuição dos prêmios. Contudo, a aceitação do nome de Manoel Santiago para o prêmio principal do salão era “respeitável”, independentemente das “discordâncias da crítica”, pois tratava-se de “um pintor de reconhecidos recursos e real merecimento”²⁴⁹. Embora os critérios do júri continuassem obscuros, é interessante perceber como ainda sim o veredito era festejado, o que curiosamente legitimava aquela decisão. Possivelmente, nessa disputa travada pelos críticos contra o júri, estava em jogo a preservação da autoridade de um julgamento crítico minimamente embasado, sem que predileções pessoais interferissem severamente.

Se na imprensa carioca o assunto foi, sobretudo, o julgamento do júri, no “Diário Nacional” de São Paulo, Roquette Pinto escreveu uma “despretensiosa impressão” sobre o

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ BELAS Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23 ago. 1927, p. 3.

²⁴⁸ SALON das Belas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 ago. 1927, p. 10.

²⁴⁹ UM ANO de Belas Artes. *A Noite*. Rio de Janeiro, 26 dez. 1927, p. 1.

Salão de 1927, longe de polêmicas, “sem nenhum intuito crítico e sem consequências”. As linhas que escrevera, advertiu, deveriam “ser tidas na conta de um punhado de flores silvestres, colhidas distraidamente num passeio matinal de dia de sol”, isto é, deveriam ser compreendidas como uma impressão singela de alguém curioso. Edgard Roque Pinto era médico, antropólogo e ensaísta, arriscou falar sobre a exposição de belas artes que visitou no Rio de Janeiro. Guiando-se pelo catálogo, passou pela seção de escultura, logo na entrada da exposição, até chegar à seção de pintura. Citou alguns dos expositores e suas obras, exprimindo algumas observações sobre o que ali encontrou. De Manoel Santiago, mencionou dois quadros “muito bons”, a saber, “Cangaceiro” e “Manhã em Icarahy”. Dedicou algumas linhas para falar da premiada tela “Marajoaras”. Sem grandes análises, Roquette Pinto limitou-se a explicar a cena, apontando para os elementos existentes nela. Na obra, disse, havia “indivíduos levemente esverdeados”, que deveriam ser “as tais marajoaras”, uma “rede esticada numa clareira de mato ralo” e, ao lado, no chão, “um vaso em andamento”²⁵⁰.

O breve comentário de Roquette Pinto ressalta os elementos indígenas da tela e, de forma sutil, faz referência a natureza. “Marajoaras” (Figura 37) representa, em uma paisagem de vegetação baixa, à margem do rio, duas indígenas dando os toques finais em um vaso marajoara e uma terceira cabocla espreguiçada na rede. Como bem mencionou Pinto, na tela, vê-se que os reflexos verdes da vegetação sobre os corpos são excessivamente fortes, de modo a inferir que, possivelmente, tratou-se de um recurso técnico para ajudar na tonalidade dos corpos sob a luz do sol. Novamente, Santiago pinta suas indígenas com pele clara, o que, conforme em outros casos, não chamou a atenção dos críticos. Em contrapartida, o vermelho se sobressai no realce dos ornamentos geométricos característicos da arte marajoara, sobretudo o vaso no qual as indígenas trabalham. Outros dois vasos igualmente ornamentados, de dimensões bem menores, são representados no canto inferior direito da tela, junto a mais apetrechos indígenas. As pequenas cerâmicas são, provavelmente, os recipientes em que a tinta é armazenada para a sua aplicação na ornamentação de peças, enquanto o vaso maior, pelo seu formato, seria uma urna funerária. A cena retratada remete a ideia de mulheres ceramistas em contato com a natureza durante a produção artística.

²⁵⁰ PINTO, Roquete. A Exposição Geral de Belas Artes. *Diário Nacional*. São Paulo, 22 set. 1927, p. 3.

Figura 37 - Manoel Santiago. “Marajoaras”, 1927. Óleo sobre tela, 137 x 223,7 cm.



Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes

A mesma perspectiva foi tratada, por exemplo, por Pierre Puvis de Chavannes em “*Inter artes et naturam*” (Figura 38). Nessa obra, o pintor francês criou uma réplica em pequena escala de um painel central de um tríptico pintado para o *Musée des Beaux Arts*, em Rouen. A pintura retrata um ambiente campestre em que estudantes de arte, à direita do espectador, observam homens cavando fragmentos arquitetônicos clássicos, além de mulheres decorando cerâmicas em um bosque margeado por um rio. Tanto na tela de Santiago quanto a de Puvis de Chavannes, ressalta-se uma acentuada preocupação em idealizar o momento da produção cerâmica, conferindo à mulher o papel primordial naquele trabalho. Embora os dois artistas tenham intencionalidades diferentes para suas obras, chama atenção a compreensão da fabricação das cerâmicas decoradas como de inspiração idílica. Pierre Puvis de Chavannes pretendia homenagear a arte aplicada. Já Manoel Santiago, certamente, planejava criar uma tela com a originalidade de sua arte brasileira.

Figura 38 - Pierre Puvis de Chavannes. “*Inter artes et naturam*”, c. 1890–95. Óleo sobre tela, 40,3 x 113,7 cm.

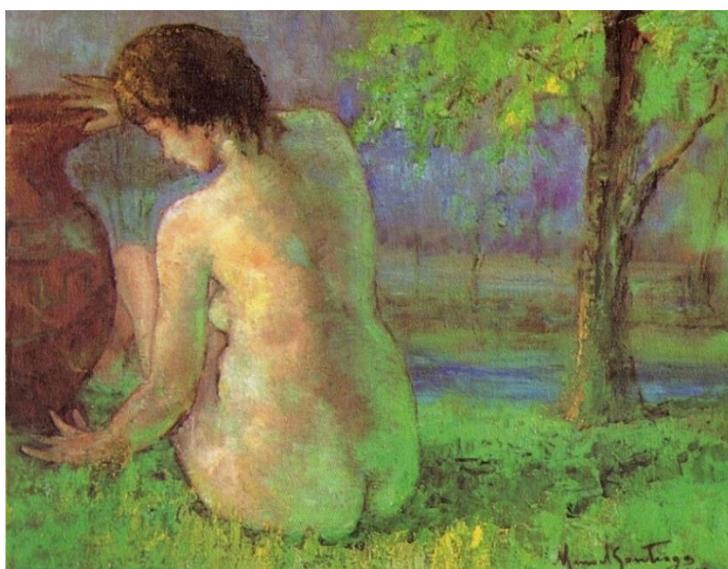


Fonte: The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Podemos dizer que a tela de 1927 alcançou aquele ideal de arte nacional de Santiago. Nela, o artista amazonense usou dos elementos indígenas, notadamente a cerâmica e arte marajoaras, da natureza amazônica, avivada no intenso verde da vegetação, e do tipo indígena para dar forma pictural ao seu discurso em prol de uma arte brasileira pautada no que melhor se poderia encontrar no norte do Brasil. É bem verdade que a questão do nacional na arte, para o artista, era bem mais ampla que isso. Como já exposto, perpassava, inclusive, pelas lendas amazônicas. Por outro lado, em “Marajoaras”, a questão toma forma a partir daquela proposta de apropriação da cerâmica marajoara. Na obra, não há aplicação prática da cerâmica antiga da Ilha de Marajó. Há uma inspiração temática para compor uma narrativa visual que, aliás, não se restringiu apenas à obra laureada. Há, pelo menos, duas outras telas mais antigas em que Santiago abordou o mesmo assunto.

Quase homônima, “Marajoara” (Figura 39), de 1923, representa, à margem do rio, uma indígena tapuia sentada sobre o chão junto a um vaso com ornamentos marajoaras. A árvore e a grama no primeiro plano e a vegetação no segundo compõem a paisagem intensamente verde. Em verdade, na obra de 1923, os reflexos verdes da mata sobre o corpo da indígena são bem mais intensos que aquela da tela de 1927. Em “Marajoara”, Manoel Santiago combina verde e azul, criando um efeito em que a vegetação parece estar invadindo o céu e o rio. Novamente, o vaso retratado se assemelha a uma urna funerária. O objeto cerâmico é ornamentado com motivos geométricos em vermelho. Ademais, a indígena esverdeada indica ser, parafraseando Roquette Pinto, a tal “Marajoara” indicada no título da obra. Do mesmo modo que na outra tela, ela possui pele clara.

Figura 39 - Manoel Santiago. “Marajoara”, 1923. Óleo sobre tela, 66 x 82 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cacicieri Editorial, 1986, p. 60.

Se, em grande medida, “Marajoara” se assemelha com a obra premiada em 1927, ambas se diferem de “Nu” (Figura 40), de 1923, em que pese a representação indígena e da natureza. A obra representa uma mulher de pele escura sentada ao chão junto a um pequeno vaso marrom com ornatos geométricos vermelhos, no centro da peça, envoltos de duas faixas, uma superior e outra inferior, pretas. O fundo é neutro, de um marrom indefinido, ao que parece uma mistura da raspagem das tintas usadas na tela. Talvez o único elemento que aproxima as três telas, “Marajoaras”, “Marajoara” e “Nu”, seja a referência à cerâmica marajoara, contudo executados de formas distintas. Longe daquele estilo que definiu as indígenas oleiras marajoaras, Santiago pintou uma mulher com uma tonalidade de pele mais escura, com um semblante sereno, deformado pelo empastamento de tintas. Possivelmente, como o próprio título da obra sugere, trata-se apenas de um nu feminino e não de uma indígena marajoara, apesar da representação cerâmica. Um provável indicativo dessa assertiva pode ser a própria mulher nua, pintada não como cabocla de pele clara, mas como uma jovem “comum” desenhada em pinceladas empastadas, fazendo com que, às vezes, se sobressaíam as linhas curvas de seu corpo. Com isso, pode-se inferir que o artista amazonense idealiza as indígenas marajoaras como uma cabocla de pele clara, tal qual aquelas figuras femininas de suas telas “O Curupira”, “Flor de Igarapé” e “A Cabocla”. Ao mesmo tempo, cria uma representação das oleiras marajoaras combinada à floresta mística de suas lendas amazônicas. Santiago, por seu turno, ratifica a ideia há muito propagada segundo a qual as mulheres indígenas seriam as responsáveis pela cerâmica marajoara ornamentada²⁵¹.

²⁵¹ Em geral, a maioria dos grupos indígenas, inclusive da Amazônia, é confiada às mulheres o fabrico das cerâmicas. Alguns dos intelectuais oitocentistas que se ocuparam da cerâmica marajoara acreditavam que a olaria marajoara era empreendida por mulheres indígena. Estudos recentes da arqueóloga Denise Schaan comprovam que realmente as mulheres marajoaras eram as ceramistas em seus grupos, apesar de em situações excepcionais a produção cerâmica poder ser confiada aos homens. Cf. BARBOSA RODRIGUES, João. *Antiguidades do Amazonas – Arte cerâmica. Ensaio de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 2, 1876, p. 2-23; SCHAAN, Denise. A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e papéis sociais em um cacicado marajoara. *Revista de Arqueologia*. (Belém) São Paulo, v. 16, p. 31-45, 2003.

Figura 40 - Manoel Santiago. “Nu”, 1923. Óleo sobre tela, 36,5 x 26,5 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 52.

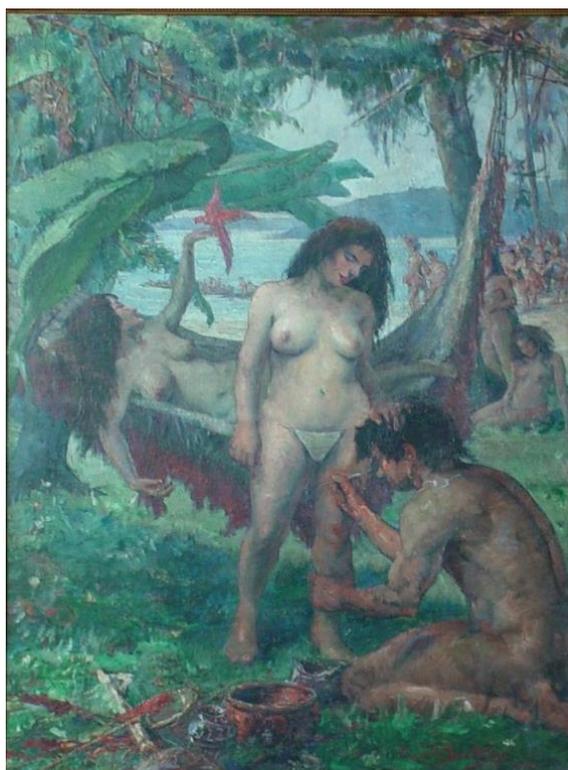
Se encararmos essa interpretação como verdadeira, temos outras indígenas marajoaras representadas na tela “Tatuagem”, de 1929, bem como uma curiosa narrativa visual. A obra foi exposta pela primeira vez no Salão de Paris daquele ano e teve repercussão nos dois lados do Atlântico. O artista Alfredo Galvão, à época pensionista da Escola de Belas Artes na capital francesa, enviou ao jornal carioca “A Noite” algumas de suas impressões sobre o salão parisiense, que na sua visão apresentava “as variadas correntes de arte que dirigem os seus cultores na cidade Luz”. Depois de mostrar grande empolgação pela massiva presença do público na “impressionante feira de arte” e fazer considerações sobre alguns trabalhos de expositores franceses, Galvão mencionou, “com grande alegria”, que se apresentavam no salão, honrando o nome do Brasil no “maior centro artístico do mundo”, alguns artistas brasileiros, entre os quais Manoel Santiago, o “pintor das nossas selvas”²⁵².

A tela “Tatuagem” (Figura 41), apresentada por Santiago, retrata uma indígena de tanga ornamentada sendo tatuada por um homem indígena. A jovem é desenhada no estilo das indígenas consagradas pelo artista em outras telas. O homem indígena está ao seu lado, agachado, segurando um “escarificador de madeira”. Junto ao pé da jovem, apetrechos e vasos

²⁵² NOTA de arte. *A Noite*. Rio de Janeiro, 24 jun. 1929, p. 7.

marajoaras, seguramente recipientes de tintas. No segundo plano, observamos outra indígena deitada em uma rede, interagindo com um pássaro, evocando as imagens das figuras femininas indígenas retratadas em “O Curupira” e “Marajoaras”. A cena é envolta em uma floresta idílica de intenso verde, com árvores de copas cheias e vegetação baixa. Ao fundo, se vê o rio e o céu em tons de azul, além de um outro grupo de indígenas. Desse modo, todo o repertório cognitivo e imagético das telas “Marajoara”, de 1923, e “Marajoaras”, de 1927, estão presentes em “Tatuagem”. Natureza mística, cerâmica artística marajoara e mulheres indígenas embranquecidas compõem novamente outra obra de cunho essencialmente “brasileiro”. Considerando as semelhanças existentes não apenas na narrativa visual, mas também na própria composição do desenho, das formas e da cor das jovens indígenas retratadas naquelas telas, entende-se que são todas elas oleiras marajoaras, idealizadas por Santiago sob ideia de arte nacional sob a ótica amazônica.

Figura 41 - Manoel Santiago. “Tatuagem”, 1929. Óleo sobre tela, 195,5 x 130,87 cm.



Fonte: Acervo Museu de Arte de Belém

A dimensão nacional da tela exposta em Paris não passou despercebida pela crítica brasileira. Ariosto Berna, colaborador da “Gazeta de Notícias” esteve na casa do artista amazonense pouco antes da viagem à França e revelou que Santiago levou na bagagem “anotações de todas as espécies de caracteres nacionais”. Eram, em suma, estudos variados que iam de “apontamentos de lendas amazônicas” e “manchas com enredos típicos” a “estudos

aquarelados da natureza tropical” e “desenhos naturais do indígena brasileiro, além de “livros visando os nossos feitos históricos e outros tantos motivos indispensáveis a uma criação genuinamente nacionalística”²⁵³. Com isso, “Tatuagem” teria tido um acurado estudo por parte de seu pintor.

No Brasil, a obra revelava-se como “um quadro bem brasileiro”, que “fixa um aspecto da selva amazônica, com índios ainda distanciados da civilização”²⁵⁴. No “Jornal do Brasil”, ressaltou-se tanto as dimensões do quadro, de quase dois metros de altura, quanto “a originalidade do motivo e a maneira pessoal do debuxo do nosso brilhante patricio”. No artigo, Manoel Santiago era descrito como “o nacionalista da pintura brasileira”, o “artista de fina sensibilidade, de preciosos elementos técnicos, de segura visão idealizadora”, possuidor de “um extraordinário criador de beleza pictórica, cuja força só se encontra equivalência na originalidade caracteristicamente brasílica”²⁵⁵. O periódico carioca ainda exaltou a constância do trabalho do artista. Segundo a coluna “Belas Artes”, Santiago procurava, em razão de “pacientes estudos”, “caracterizar a nossa pintura empreendendo uma diretriz de pura brasilidade, tão apregoada nestes últimos tempos de reação viril”. Mais adiante, por fim, o cronista se ocupou de pontuar a expressão artística de Manoel Santiago, cuja “técnica pessoal” era marcada “com sobriedade através de uma intensa interpretação espiritual”²⁵⁶.

Esses julgamentos publicados no “Jornal do Brasil” não diferem substancialmente daqueles outros feitos pela crítica quando da avaliação de Santiago e suas obras expostas no Salão do Rio de Janeiro. Pode ser que essa falta de mudança de tom esteja relacionada justamente à constância do artista no tema. Por anos o assunto tomou conta de suas telas expostas e quando apresenta obras em um salão francês o pintor novamente retoma a questão. Outro aspecto interessante é o fato de Santiago manter o mesmo repertório artístico aqui e lá. Se a intenção de apresentar uma arte de caráter nacional era grande, certamente era maior a expectativa de obter a mesma receptividade positiva que sempre tivera desse lado do Atlântico.

A crítica francesa, referindo-se a Manoel Santiago e sua “Tatuagem”, demonstrou certo entusiasmo. A “*Revue du Vrai et du Beau*”, editada em Paris, dedicou uma página inteira para analisar a obra, reproduzindo não só “Tatuagem” como outras duas obras, “*Tête de femme indigène (Tapuia)*” e “*Tête d’indigène (Tapuia)*” (Figura 42). As últimas duas telas não são comentadas. Infelizmente, pela má reprodução, só podemos inferir que se trata de dois retratos

²⁵³ BERNA, Ariosto. O patriotismo pictoral de Manuel Santiago. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1928, p. 9.

²⁵⁴ PINTURA brasileira. *Fon Fon*. Rio de Janeiro, 28 de set. de 1929, n. 39, ano XXIII, p. 50.

²⁵⁵ BELAS Artes. Uma obra do pintor Manoel Santiago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 maio 1929, p. 7.

²⁵⁶ BELAS Artes – Manoel Santiago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jul. 1929, p. 8.

fisionômicos do tipo amazônico. Já a primeira tela parece ser a “Cabeça de Tapuia” (Figura 43), reproduzida e brevemente comentada por Mario Linhares em seu livro “Nova Orientação da Pintura Brasileira”. Em sua avaliação, “Cabeça de Tapuia” com “um perfeito estudo anatômico dos nossos aborígenes”, permitindo o pintor representar, a partir da “fisionomia ingênua deles”, o “ambiente onde vivem, desde os objetos de que se servem como colares pendentes, feitos de frutos e dentes de animais ferozes, até os recantos das matas em que habitam”²⁵⁷.

Figura 42 - Artigo sobre os quadros Manoel Santiago expostos no *Salon des Artistes Français*



Fonte: Revue du Vrai et du Beau. Paris, 10 juin 1929, huitième année, n. 132, p. 5.

²⁵⁷ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 25.

Figura 43 - Manoel Santiago. “Cabeça de Tapuia”, c. 1923. Técnica e dimensões desconhecidas.



Fonte: LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1926, p. 19.

Três telas com motivos amazônicos na exposição parisiense, mas apenas uma ganhou destaque. O artigo do periódico francês é assinado pelo crítico Jules de Saint-Hilaire que emitiu algumas considerações sobre “Tatuagem”, exposta, afirmou, na *Société Coloniale* no *Salon des Artistes Français*. É interessante notar que a descrição feita por Saint-Hilaire remete mais a uma tradução cultural da cena retratada do que uma análise propriamente dita dos motivos amazônicos da tela. Os termos utilizados para se referir aos indígenas da cena principal da obra são genéricos e o ambiente é tratado como região pitoresca.

Muito interessante do ponto de vista documental, essa cena de “Tatuagem” apresentada por Manoel Santiago à Sociedade Colonial. Ela nos apresenta de forma curiosa o morar e os costumes dos índios da Amazônia.

Ao mesmo tempo que ao fundo da decoração pertencente a essa região pitoresca do Brasil, uma mulher, brincando com uma arara no dedo, balança na rede, uma outra e seus compatriotas traçam ornamentos indelévels sobre sua coxa esquerda. O operador e a cliente ocupam o primeiro plano do quadro, que está bem configurada e composta de forma especializada²⁵⁸.

²⁵⁸No original, “Très intéressant au point de vue documentaire, cette scène de “Tatouage” présentée par Manoel Santiago à la Société Coloniale. Elle nous initie d’une façon curieuse aux moeurs et coutumes des Indiens de l’Amazone. Tandis qu’au fond du décor emprunté à cette région si pittoresque du Brésil, une femme, jouant avec un ara perché sur son doigt, se balance dans un hamac, une autre de ses compatriotes se fait tracer des ornements indélébiles sur la cuisse gauche. L’opérateur et sa cliente occupent le premier plan du tableau bien mis en place et

As impressões do crítico francês são descontextualizadas da cultura indígena. Não há indígena ou tapuia, mas “operador e cliente”. Era a leitura de um europeu dos elementos pictóricos tidos como nacionais brasileiros. Se no Brasil, e para Santiago, a tela tinha todo um significado simbólico patriótico, em Paris, para Saint-Hilaire, a preocupação com o motivo exótico parecia ser mais importante. Obviamente, “Tatuagem” não poderia despertar nenhum sentimento pátrio brasileiro no crítico francês. Contudo, o fascínio com a obra estava no olhar curioso sobre um “cenário pictórico” de um “pintor regional”, de “fatura característica e típica”, que reproduziu, em seu “ambiente autóctone”, os hábitos da “raça primitiva do Brasil”. Por outro lado, o artista amazonense era ovacionado por alcançar “habilmente seus intuítos”, com obras que se distinguiam por “sua soberba luminosidade, sob o ponto de vista da claridade atmosférica e do brilho de seu colorido”²⁵⁹. Em suma, as palavras do crítico também não destoam, em grande medida, daquelas feitas pelos brasileiros.

Essas impressões de Saint-Hilaire chegaram ao Rio de Janeiro e, noticiou o “Jornal do Brasil”, “muito sensibilizaram a alma poética do nosso lendarista, animando-o a progredir com sua original feição, genuinamente brasílica”²⁶⁰. Possivelmente, não foi apenas o artista de “Tatuagem” que se emocionou com a repercussão de sua obra. Certamente, aqueles críticos que tanto exaltavam Santiago também ficaram admirados com o destaque do pintor e sua obra, afinal ali estavam representados os elementos da arte brasileira. De qualquer modo, a imprensa brasileira voltaria a comentar sobre “Tatuagem” na ocasião da volta de Santiago ao Brasil.

Em 1932, terminada a viagem à Europa, Manoel Santiago e Haydéa abriram uma mostra individual no salão de exposição da Associação dos Artistas Brasileiros no Rio de Janeiro. Com 71 quadros, sendo 33 da pintora e 38 do artista amazonense, “Tatuagem” figurou, junto à “*L'Automne*”, de Haydéa, como obras primas da mostra, na visão de Oscar Silva. Em seu artigo na revista “Fon Fon”, o crítico julgou a tela de Santiago como “um instante forte da vida do selvagem brasileiro” cuja reprodução da “operação da tatuagem” foi de “tal fidelidade que de longe parece a ela se assiste”. Tanto a tela de Haydéa quanto “Tatuagem” deveriam ser, na opinião de Silva, adquiridas “como outras congêneres o têm sido para na nossa pinacoteca nacional”²⁶¹. Do mesmo modo, a cronista da coluna “Artes plásticas” de “Brasil Feminino” indicava que “Tatuagem”, “de assunto nacional”, quadro “de grande formato, onde as figuras

savamment composé”. Cf. SAINT-HILAIRE, Jules de. Les oeuvres de Manoël Santiago à la Société Coloniale au Salon des Artistes Français. *Revue du Vrai et du Beau*. Paris, 10 juin 1929, huitième année, n. 132, p. 5.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ BELAS Artes – Manoel Santiago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jul. 1929, p. 8.

²⁶¹ SILVA, Oscar. Notas de Arte. *Fon Fon*. Rio de Janeiro, 21 maio 1932, ano XXVI, n. 21, p. 52.

estão magnificamente trabalhadas”, era um quadro “digno de ornamentar a galeria do mais rico e aristocrático palácio”²⁶².

Por esses apelos, “Tatuagem” deveria ter um destino grandioso: eternizada no acervo do Museu Nacional ou exposta na parede de algum palácio. Curiosamente, a tela teve seu fim na cidade de Belém, ganhando o destino imaginado. Hoje, “Tatuagem” está exposta no Salão Verde do Palácio Antônio Lemos, a sede do executivo municipal e do Museu de Arte de Belém. Encontra-se, desse modo, no centro de poder da capital do Pará, junto a uma das maiores coleções de arte da Amazônia. Não se sabe ao certo quando e nem como a tela foi adquirida e enviada ao Pará. Ramiro Gonçalves anunciou em setembro de 1943, no jornal “Beira Mar”, que “Tatuagem” estava em solo paraense no “Palácio do Governo do Pará”²⁶³. Não é de conhecimento que a obra tenha pertencido à pinacoteca estadual. Supõe-se, assim, que o crítico tenha se equivocado ao referir-se ao palácio em que a tela estava.

Antes de chegar ao Pará, “Tatuagem” foi exposta mais uma vez no Rio de Janeiro em 1937 na Exposição de Belas Artes da Escola. Embora sem grandes atenções da crítica, a obra já tinha lugar dentro da interpretação crítica da produção de Santiago do período. No mesmo ano da exposição, Gilberto Pimentel, em “Gazeta de Notícias”, apontou Manoel Santiago como um dos “pintores de valor” do Brasil que produzia “obras admiráveis, cuja sensibilidade encanta os conhecedores e os amadores da Arte”. Na ocasião, destacou-se que a imaginação do artista era “fertilíssima e a sua capacidade inesgotável”, além de considerar “Yara”, “Caipora” e “Tatuagem” como as “mais conhecidas telas” que “traduzem” as lendas amazônicas. Tratava-se assim de um pintor digno de menção para ilustrar o idealismo artístico entre os pintores brasileiros²⁶⁴.

Interessante perceber como o profícuo trabalho de Manoel Santiago realizado à luz das lendas, da natureza, do aproveitamento da cerâmica marajoara e dos tipos amazônicos foi retomado por Pimentel no final dos anos de 1930. As telas mencionadas por ele, muitas delas aqui analisadas, ficaram gravadas como produções pintadas a partir da visão de um artista que, na década anterior, pretendia construir um caráter nacional para a arte brasileira. Nesses termos, é preciso entender aquelas telas como intenções puras, na acepção de Michael Baxandall. A intenção de um quadro se refere à relação entre a obra e as condições em que foi criada e, mesmo que houvesse grande quantidade de relatos de Santiago sobre si mesmo e sua arte, não seriam suficientes para esclarecer a finalidade de sua produção artística. Portanto, a explicação

²⁶² ABREU, Elisa. Artes Plásticas. *Brasil Feminino*. Rio de Janeiro, maio de 1932, n. 4, p. 40.

²⁶³ GONÇALVES, Ramiro. Manoel Santiago. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 18 set. 1943, ano XXI, n. 754, p. 7.

²⁶⁴ PIMENTEL, Gilberto F. A arte no Brasil. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1937, p. 9.

da intenção de um quadro não é apenas inferir a questão proposta pelo pintor, mas também considerar as circunstâncias em que ela foi criada, ou seja, Baxandall ensina que se deve associar o artista, a sua obra e o contexto de produção²⁶⁵.

A década de 1920 foi o momento, como destacado, de autorreflexão dos intelectuais e artistas. Quando alguns dos jornais e revistas cariocas cobraram dos artistas brasileiros um exame de proficiência dos elementos nacionais, Santiago propõe-se a revelar um repertório amazônico para o Brasil. A produção daquelas telas estava sob esse pano de fundo. Críticos e jornalistas, ao procurar a brasilidade nas telas expostas nos salões, encontram-na nas obras do pintor amazonense. Manoel Santiago foi, sobretudo, da natureza mística e das lendas amazônicas à reminiscência das indígenas da Ilha de Marajó para representar uma arte brasileira. Devido à boa aceitação de suas obras, Santiago foi premiado com viagem à Europa e aqui, de volta, quis reapresentar a tela que lhe deu destaque em Paris. “Tatuagem,” de um lado, foi exposta em um salão parisiense, ligado ao ensino oficial artístico francês, e de outro, anos depois, em 1937, sem alardes, foi submetida ao salão de arte da Escola Nacional de Belas Artes do Brasil, a principal instituição artística oficial brasileira. Haveria alguma razão para sua obra já consagrada em uma das maiores exposições de arte da capital francesa ser posta novamente ao julgamento do júri do Salão Oficial de Belas Artes? Sem dúvida, a atitude do amazonense em levar a tela ao salão brasileiro deve estar relacionado ao capital simbólico que o salão tinha entre os artistas brasileiros, capital esse que Santiago perseguiu com muita dedicação desde quando chegou no Rio de Janeiro e que ainda parecia valer algo para o pintor mesmo após a obtenção de certo reconhecimento artístico.

Os salões da Escola Nacional de Belas Artes foram a principal vitrine artística de Manoel Santiago durante os anos de 1920, dedicando, inclusive, bastante esforço na produção de obras. Em suas palavras, quando entrevistado por Anyone Costa, em 1926, confessou:

Tenho exposto continuamente e vou logrando obter os prêmios que o júri costuma escalar, começando pela menção de segundo grau [...]. Agora mesmo preparo uma tela que tenciono expor no salão oficial. Nunca fiz exposições pessoais, porque trabalho sempre para o salão e para os estudos que vou conservando em meu poder, não disponho de tempo para tentar mostra conjunta. Penso, porém, que brevemente exporei com Haydéa, o que ainda não está, entretanto, resolvido²⁶⁶.

²⁶⁵ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁶⁶ COSTA, Anyone. *A Inquietação das abelhas*, p. 190.

Talvez no momento de sua declaração, em 1926, o artista estivesse sim mais preocupado com o salão, afinal, como afirmou Sergio Miceli, “nas condições de operação prevaletentes nos campos intelectual e artístico de uma cidade como o Rio de Janeiro” as possibilidades de “se viabilizar uma carreira artística ou literária fora dos marcos institucionais dominantes” era praticamente nenhuma. No caso dos artistas, declarou, a “exigência se traduzia pela inevitabilidade de se adquirir uma iniciação sistemática e prolongada nas tradições, procedimentos, valores e linguagens veiculados pela Escola Nacional de Belas Artes, ao que se seguia por força a obrigatoriedade de uma participação regular nos Salões anuais”. Em síntese, Miceli indica que, para os artistas terem uma carreira bem-sucedida no Rio de Janeiro na década de 1920, a outorga de prêmios era bastante relevante²⁶⁷.

Certamente, Manoel Santiago estava atento a essa possibilidade. Por isso se justifica seu empenho em galgar as premiações do salão oficial até chegar ao prêmio de viagem em 1927. Se as expectativas de projeção e prestígio artísticos eram enormes para o pintor, apenas a sinalização de suas pretensões não era suficiente. Os desafios a serem vencidos para o reconhecimento artístico tiveram seu contrapeso na construção de relações com os críticos. À medida em que Santiago expunha, seu entrosamento se tornava cada vez mais denso. No começo, as publicações eram breves menções. Depois, com um olhar mais atento para as telas expostas, criou-se a expectativa em torno do conteúdo visual apresentado. Passou-se a reconhecer diversos elementos pictóricos condizentes a um artista digno de apreciação. E o artista, então, começou a deflagrar seu projeto para a arte brasileira. Nesse sentido, a importância e o impacto da crítica na trajetória de Manoel Santiago e na compreensão de suas produções desempenharam um papel fundamental.

Como um dos elementos dos mundos da arte, a crítica, no exercício de sua função, direcionou a atenção do público e destacou as obras de Santiago que mereciam visibilidade e reconhecimento, impulsionando a construção e consolidação da reputação do artista. As avaliações críticas exploraram o tratamento pictórico e revelaram camadas de significados e interpretações com os quais Manoel Santiago trabalhou. Não à toa que através da análise crítica, foi possível desvendar aspectos do discurso político de Santiago para a arte nacional. “Yara”, “Caipora”, “O Curupira”, “Flor de Igarapé”, “A Cabocla”, “Marajoaras” e “Tatuagem” foram compreendidas a partir de um olhar nacionalista pelos críticos. À parte das queixas sobre desenhos ou uso de cores nas obras, essas telas motivaram rasgados elogios de exaltação dos elementos culturais, históricos e arqueológicos da Amazônia nas páginas dos jornais.

²⁶⁷ MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*, p. 18-19.

Em crítica, os julgamentos não são objetivos e imparciais, mas sim fruto de interpretações e negociações sociais, incluindo perspectivas, gostos pessoais, valores e interesses dos próprios críticos²⁶⁸. Essa perspectiva fornece uma valiosa compreensão da complexidade e da dinâmica do mundo artístico. Os discursos construídos são muitas vezes originários de tensões e disputas ou também de colaborações e negociações. No caso de Santiago, não houve grandes tensões. Artista e críticos pareciam alinhados. Ambos trabalhando para realçar elementos ditos nacionais. Ambos admitindo que eram de origem nortista. Um criava e apresentava uma Amazônia mística, versões particulares de lendas locais e mulheres indígenas idealizadas, quer sejam oleiras marajoaras ou não. Os outros destacavam e criavam percepções, direcionando a atenção e promovendo diálogos em torno das obras e do contexto em que foram produzidas. De um lado o artista, de outro os críticos e, no meio disso, as exposições que serviram de vitrine para Santiago vender sua arte para quem se dispusesse a comprar. Seja como for, Manoel Santiago impôs sua interpretação sobre a Amazônia e os indígenas, que muitos críticos a reconheceram como legítima e até mesmo original, viabilizando assim uma carreira artística bem-sucedida no Rio de Janeiro.

Nessa interação entre Manoel Santiago e seus críticos surgiram questões de representações visuais e demandas particulares que se nutriram no trânsito dos mundos da arte e deram corpo a uma compreensão mais ampla e enriquecedora das produções artísticas. Assim, o que estava em jogo era a produção e apreciação de uma arte atravessada por referências que se intercruzam com as experiências do próprio pintor e dos críticos da época. Se a passagem de Santiago pelos salões de arte no Rio de Janeiro nos revelou alguma coisa sobre sua natureza pictórica, certamente a sua estada no Velho Mundo pode dizer algo a mais. É hora de dar um pulo em Paris.

²⁶⁸ BECKER, op. cit.

Capítulo 2 - “Ao revoar de sonhos e esperanças”

2.1 Ao chegar a Paris

Alcançado o prêmio de viagem, a permanência na Europa proporcionou uma série de experiências as quais Manoel Santiago soube explorar em benefício da construção de seu prestígio artístico. Sem qualquer modéstia, o pintor descreveu a Armando Miguez, de “Dom Casmurro”, os retumbantes momentos que o teriam consagrado antes e depois da viagem em 1928. Curiosamente, Miguez via Santiago como “de uma simplicidade espantosa” e não estranhou os superlativos usados pelo pintor em sua autopromoção durante a entrevista. O crítico tomou nota da iniciação de Santiago na Escola Nacional de Belas Artes onde, “graças ao seu esforço”, sempre obteve o primeiro lugar, além de “ser classificado com os melhores prêmios no salão”. Na Europa, contou o pintor, frequentou “as notáveis academias”, expondo nos “maiores salões” e visitou os “grandes museus” da Bélgica, da Holanda, da Espanha, Portugal e Itália²⁶⁹.

Não bastava ser um artista premiado, Manoel Santiago tinha de usar suas conquistas para impor um aspecto distintivo entre os demais pintores. Obviamente, depois da receptividade nas exposições oficiais de belas artes no Rio de Janeiro, o pintor galgou patamares mais altos, se valendo inclusive do capital simbólico de Paris e do espaço que lhe era oferecido na imprensa através de suas premiações nos salões. Essa ideia também era partilhada por outros pintores premiados. Usar Paris como trunfo era quase uma necessidade para se impor além de seu talento. O artista Quirino Campofiorito falou a esse respeito, sem qualquer cerimônia, quando expressou a importância das premiações para a construção, por exemplo, do prestígio do pintor Candido Portinari. Em uma entrevista, Campofiorito revelou que não bastava só talento. Era preciso também títulos, entre os quais uma viagem ao exterior, para se obter um valoroso prestígio artístico.

Afinal de contas, o que o Portinari apresentava, às vezes, para se impor além do seu talento? Eram os seus títulos, sua vivência na Europa, o prêmio de viagem. Comigo era a mesma coisa. Era o currículo, era a medalha de prata, era a medalha de ouro, era isso e aquilo. Ninguém queria saber de olhar o quadro e dizer “gosto, não gosto, é bom, é mau”. Tendo aquele título, pronto. Então, quando uma pessoa se ligava a esse

²⁶⁹ MIGUEZ, Armando. De arte - meia hora com Manoel Santiago. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 04 jan. 1941, ano IV, n. 182, p. 8.

grupo de moços [premiados] dava-lhes um prestígio muito grande. Santiago foi um que veio [à Europa] também com prêmio de viagem e se ligou²⁷⁰.

Interessante como Quirino Campofiorito mostra a força que os títulos tinham na imposição de certo capital artístico junto a um grupo de pintores. O artista estava se referindo ao grupo de artistas que residiram em Paris, vivendo as benesses do prêmio de viagem, e que ocasionalmente criavam afinidades em função justamente dos louros obtidos. Nesse sentido, a estadia na Europa era a continuidade ou, de certa forma, a consolidação do prestígio então modelado e balizado pela premiada atuação artística daqueles pintores.

Desde o século XIX, a viagem à Europa era entendida como fundamentalmente estratégica na formação artística dos pintores brasileiros. Os estudos no Velho Mundo permitiam aos aspirantes à carreira artística a se confrontarem com obras e ensinamentos de “grandes mestres” da pintura. Paris assume, sobretudo a partir de 1855, a posição de cidade que mais acolhia estudantes de arte brasileiros, posição essa antes atribuída à Roma. Como ressaltou Simioni, Paris alcançou, nesse período, a condição de “metrópole cultural do século XIX” e um centro com notável conjunto de instituições artísticas que servia de polo de atração para muitos artistas²⁷¹.

A visão da capital francesa como um centro de arte permaneceu viva até pelo menos as primeiras décadas dos Novecentos, quando ainda se observava que a permanência de pintores brasileiros em Paris agregava prestígio e outras distinções à carreira artística. Como um grande centro artístico, na acepção de Silva Neto, a partir das premissas de Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo, a cidade de Paris se definia como núcleo onde se reunia grande número de artistas, instituições de formação artística com dinâmicas próprias, percepções e critérios de valorização artísticos específicos, que não raramente exerciam certa dominação e persuasão sobre os artistas que lá transitavam, sobretudo brasileiros²⁷².

Essa mesma ideia podia ser vista nas páginas da imprensa brasileira. Em alguns casos, o cronista enfatizava os círculos artísticos europeus que, ao lado de Paris, colaboravam para o engrandecimento do artista local. Entendia-se também como um processo de legitimação artística. No “Jornal do Brasil” de 07 de agosto de 1931, esses aspectos foram bastante destacados.

²⁷⁰ CAMPOFIORITO, Quirino. *Entrevista com Quirino Campofiorito*. Entrevistadores: Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Niterói: Catálogo Raisoné Projeto Portinari, 1982. Entrevista concedida ao Projeto Portinari, nov. de 1982. DE – 1.

²⁷¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, 2005, p. 343.

²⁷² Cf. SILVA NETO, João Augusto da. Manoel Santiago vai a Paris. *Faces da História*, v. 5, n. 2, p. 64-84, 20 dez. 2018.

Os círculos de arte de Paris, Londres e Roma são de uma grande severidade para com os artistas estrangeiros. Esse rigor, muita vez exagerado e injusto, faz com que toda vitória obtida ali se revista de um extraordinário mérito. Representa ela, de fato, o reconhecimento e a consagração de um valor, apenas pelas suas verdadeiras qualidades pessoais desprezadas as recomendações prestigiosas, tão usadas entre nós, e que tanto concorrem para os triunfos oficiais²⁷³.

Ao que parece, havia o entendimento de que os círculos artísticos europeus eram bastante críticos, mas que agregariam um valor excepcional àquele artista que ali conquistasse qualquer vitória. À medida em que um artista obtivesse méritos naqueles lugares, sua carreira poderia ser impulsionada e, de volta ao Brasil, poderia obter destaque como um artista prestigiado. Com isso, pintores brasileiros em trânsito entre Brasil e Europa, como Manoel Santiago em 1928, enfrentavam um grande desafio quando retornassem ao país, a saber, mostrar um aproveitamento artístico pelo menos satisfatório da estadia no estrangeiro. O artista amazonense estava ciente dessa responsabilidade. Paris poderia lhe trazer a consagração ou a decepção para sua carreira. Se tivesse algum destaque naquela cidade ou se quando voltasse os críticos julgassem que a viagem lhe agregou algo, estava então consagrado. Caso contrário, a decepção certamente viria publicada em notas jornalísticas. A esse respeito, com preocupações e ansiedades latentes, Santiago confessou à “Revista da Semana”, vinte anos depois de sua viagem, como encarou o prêmio de viagem, mostrando reconhecer os encargos advindos da premiação.

Fiquei dias, noites sem dormir, cheio de emoção, pensando como deveria começar os meus estudos para obter melhor compreensão de uma arte como a pintura, que eu deveria realizar melhor amanhã com o conhecimento do “métier”, como fizeram estes gigantes que eu conhecia bem através das suas obras primas dos museus e que já eram meus mestres²⁷⁴.

Haydéa, esposa e companheira de viagem de Manoel Santiago, entendia o sentimento do marido. A Europa atordoava, logo de chegada, o “marinheiro de primeira viagem”, revelou Haydéa a Tapajós Gomes, em 1933 n’O Malho. Ainda segundo a pintora, “um sentimento curioso” se apoderava dos iniciantes, pois não se compreendia, desde logo, a “grandeza e a superioridade do Velho Continente”. Haydéa, assim como Santiago, entendia que ali havia ensinamentos artísticos preciosos que não eram possíveis de serem compreendidos repentinamente. Tratava-se de uma tarefa morosa que exigia inclusive uma percepção acurada

²⁷³ ARTISTAS brasileiros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 ago. 1931, p. 6.

²⁷⁴ MIGUEIS, Armando. Manoel Santiago, deformador dos inimigos!. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 05 fev. 1949, n. 6, ano XLVIII, p. 6.

por parte do visitante. Somente um espírito elevado e afinado lentamente, afirmou a pintora, seria capaz de começar a compreender e tirar proveito dos “afinamentos” e “sensibilidades” presentes na pintura europeia²⁷⁵.

Os anseios em relação a encarar a “grandiosidade” do Velho Mundo” era comum a Haydéa e Manoel Santiago. Santiago buscou na dedicação aos estudos a melhor forma de compreender os elementos da pintura europeia. O leitor atento não deveria se surpreender com essa atitude do amazonense. O artista sempre alinhou dedicação aos estudos e o trabalho de pintura como o principal preceito de sua atuação e característica profissional. Na nova cidade, não mudaria esse *modus operandi* tão enfatizado por ele e difundido pela imprensa ao longo de sua atuação nos salões oficiais no Rio de Janeiro. Contudo, essa tarefa em solo francês exigiria um esforço pessoal grande, muitas vezes sem um apoio efetivo da instituição que lhe ofereceu o prêmio de viagem.

O desafio de Manoel Santiago em estabelecer novos estudos em Paris foi acompanhado de uma adversidade inicial igualmente enfrentada por outros artistas que se instalaram na capital francesa. A falta de apoio institucional aos artistas recém-chegados se configurou como um empecilho a mais, o que causou a Santiago uma péssima primeira impressão logo após o desembarque. O desapontamento foi tão grande que o artista guardou o incidente e o relatou assim que teve oportunidade. Poucos dias depois de seu retorno, em entrevista ao “Jornal do Brasil”, Santiago desabafou sobre a situação a qual os artistas estrangeiros se deparavam quando chegavam à Europa. A primeira impressão era “penosíssima”, contou o artista. Não havia nada ali para guiar o recém-chegado, que encontrava “mil dificuldades em tudo e para tudo”. Assim, concluiu Santiago, o primeiro momento é de “desalento” e a “tristeza”²⁷⁶.

É perceptível a crítica de Santiago à falta de auxílio por parte do governo brasileiro aos artistas no estrangeiro. Como mantenedor da Escola Nacional de Belas Artes e, portanto, responsável de alguma forma pelo trânsito de artistas oriundos daquela instituição, Manoel Santiago esperava do governo um acolhimento maior, ainda que o seu dizer transpareça uma quase total ausência de alguma receptividade. O pintor imaginava que seu prêmio (e de outros artistas) se traduzisse em um mínimo amparo àqueles que desembarcavam em terras estrangeiras. Embora tenha pontuado sua desaprovação ao jornal, Santiago escolheu por não se comprometer e tampouco explicitar os possíveis responsáveis pela negligência sofrida. Sem dúvida, ele foi prudente. Recém-chegado, talvez uma crítica mais direta repercutisse como

²⁷⁵ GOMES, Tapajós. Haydéa Santiago. *O Malho*. Rio de Janeiro, 14 dez. 1933, n. 28, ano XXXII, p. 30.

²⁷⁶ IMPRESSÕES da Europa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 mar. 1932, p. 6.

ingratidão. Por outro lado, escolheu uma forma sutil para ecoar sua crítica. O amazonense preferiu traçar um paralelo com o tratamento do governo francês para com seus artistas em trânsito. De uma só vez, Manoel Santiago eximia-se de um confronto direto e demonstrava um exemplo que acreditava ser o razoável a ser seguido no tratamento dos artistas viajantes.

Enquanto isso acontece com o brasileiro detentor do prêmio de viagem, o artista francês que merece essa distinção, vai para o estrangeiro certo de encontrar todas as facilidades para o seu estudo e para a sua vida.

O governo francês transformou a Villa de Médicis, em Roma, num hotel, que hospeda os artistas franceses que vão à Cidade Eterna estudar às expensas do Estado. E é cercado de luxo e conforto, que o artista vive cinco anos. Não satisfeito com isso, o governo francês acaba de instalar com a mesma suntuosidade, a Casa de Velázquez, em Madrid. É claro e natural, que em um país que trata os seus artistas com tamanho cuidado possa ter nomes fulgurantes na arte²⁷⁷.

Interessante que a comparação feita pelo artista torna mais robusta sua crítica. O modelo de ensino artístico francês era adotado na Escola de Belas Artes brasileira desde seus primórdios. Considerando essa influência francesa, era de se esperar que o Brasil tratasse seus artistas em trânsito tal qual o país europeu, o que não acontecia. Dessa forma, Santiago usou do cuidado com as palavras para destacar o pouco caso que os artistas brasileiros enfrentavam ao chegarem à Europa, contrastando com as facilidades encontradas pelos artistas franceses que recebiam a mesma distinção. Com essa disparidade de condições, Manoel Santiago explicava a razão da França possuir artistas proeminentes. De maneira velada, o amazonense levantava a seguinte questão: Se o Brasil também quisesse ter artistas proeminentes, deveria cuidar melhor de seus artistas! Como se vê, o desapontamento de Santiago era bem mais do que uma simples ausência de receptividade aos artistas.

Os desafios enfrentados pelos artistas brasileiros em trânsito não tinham distinções. A dificuldade de hospedagem, por exemplo, atingia ao mesmo tempo os ganhadores do prêmio de viagem do Salão e da Escola. A Escola Nacional de Belas Artes concedia o prêmio para a Europa com intuito de oferecer uma formação complementar. A premiação que o Salão Oficial oferecia era fora à parte daquela dada pela Escola. Manoel Santiago, como se sabe, foi a Paris através da premiação no Salão de 1927 e, no mesmo ano, Alfredo Galvão conseguiu a viagem por meio da Escola. Ambos faziam companhia a Candido Portinari, premiado no Salão de 1928, e Quirino Campofiorito, recebedor da honraria da Escola em 1929.

Pela natureza de seus prêmios, Galvão e Campofiorito tinham certas obrigações perante à Escola. Era lhes exigido cursar seus estudos em instituições de ensino oficiais,

²⁷⁷ Ibidem.

sobretudo a *École des Beaux-Arts* ou similares, como a *Académie Julian*, e também enviar trabalhos regularmente ao Brasil. Por outro lado, os ganhadores dos Salões tinham mais autonomia, sem a obrigação de matricular-se em instituições, além de ficarem mais livres para pintar, não havendo a cobrança de envio de trabalhos.

O maior rigor e necessidade de possuir uma relação direta e constante com a Escola não atenuaria as dificuldades encontradas, sobretudo de estabelecimento na nova cidade. Os problemas de hospedagem se apresentavam principalmente na procura de um atelier adequado. Alfredo Galvão, por exemplo, passados três anos desde sua chegada, adverte o funcionário da Escola que não conseguiria um atelier-apartamento ou “coisa que os valha” onde pudesse trabalhar. Assim como Santiago, Galvão ressaltou o “conforto moral e material” que os artistas brasileiros estavam longe de ter quando comparados aos pensionistas franceses em Roma e Espanha. Os artistas brasileiros estavam em Paris, concluiu o artista, “sem guia, sem um amigo, sem casa, sem nada!!!...”²⁷⁸.

Por terem tirado o prêmio ao mesmo tempo, Galvão e Santiago foram juntos a Paris. Lá se encontraram com Portinari e Campofiorito. Esse encontro estreitou ainda mais a amizade entre os artistas. Diante da limitada assistência governamental, o fortalecimento de laços e o companheirismo, sem dúvida, amenizaram significativamente as adversidades. Alfredo Galvão e Quirino Campofiorito se tornaram desde então muito amigos. Eram “pão e queijo”, como declarou o fluminense. Por saber da dificuldade em encontrar um atelier, Galvão foi quem ajudou Portinari a se instalar, encontrando inclusive um quarto em Montparnasse²⁷⁹, o boêmio bairro francês reduto de muitos artistas estrangeiros em trânsito. Esse quarto foi a primeira morada de Candido Portinari na cidade. Em carta, Portinari confidenciou ao amigo Olegário Mariano que se instalou naquele cômodo por não ter conseguido atelier dentro de suas posses, embora houvesse muitos de “apenas 3 e 4 mil francos”²⁸⁰.

O problema da moradia em Montparnasse era antigo. Ao final da Primeira Guerra, havia numerosos ateliês de artistas espalhados entre as academias do lugar. Podia-se encontrá-los em vielas ou terrenos que agrupavam vinte, quarenta e até uma centena de ateliês. A utilização desses espaços como local de trabalho e às vezes moradia não era incomum. Eram as chamadas *villas* ou *cités*, erguidas das reformas feitas nas antigas estrebarias, das sobras das

²⁷⁸ Carta de Alfredo Galvão ao Ilmo. Sr. Secretário da Escola Nacional de Belas Artes. Paris, 29 nov. 1930. Fundo: Avulsos. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6104. 3f.

²⁷⁹ GALVÃO, Alfredo. *Entrevista com Alfredo Galvão*. Entrevistadores: Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Niterói: Catálogo Raisoné Projeto Portinari, 1982. Entrevista concedida ao Projeto Portinari, 08 nov. de 1982. DE-2.

²⁸⁰ Carta de Candido Portinari a Olegário Mariano. Paris, 14 nov. 1929. Portal Portinari. CO: 4452. 5f.

Exposições Internacionais de 1889 e 1900. Durante os anos 1920, contudo, as condições tiveram certa melhora. Com o *boom* do mercado de arte, foram construídos ateliês mais luxuosos e equipados que atendiam demandas de vários preços²⁸¹.

Manoel Santiago, por seu turno, também confidenciou em carta suas dificuldades em conseguir seu atelier. Em correspondência a Eliseu Visconti, em junho de 1928, o pintor amazonense se queixou de estar mal acomodado em uma pensão. Ainda não teria encontrado atelier para trabalhar, embora tivesse adiantado a instalação em lugar de dois quartos, cozinha, sala de banho e *chauffage central*, pelo preço de 17.000 francos por ano, para o mês seguinte. Um lugar mais amplo se justificava pelo fato de Santiago e sua esposa estarem acompanhados da mãe de Haydéa. Contudo, devido àquele valor, o pintor esperava encontrar um outro lugar mais acessível, mas, naquela ocasião, foi o mais barato então encontrado. Por fim, Santiago também mencionou gastos adicionais, provavelmente por razão do lugar não estar mobiliado e possuir custo elevado. Somavam-se a suas despesas ainda os custos com comida, uma criada, dentre outros²⁸².

Paris parecia oferecer um custo de vida alto aos artistas. Por correspondência a Haydéa, o casal Santiago foi informado pela pintora Olga Mary Pedrosa dos custos mais acessíveis na Itália. Olga, que fixou residência em Florença, detalhou a “vida barata” na cidade italiana onde pagava 5.500 liras por ano por um atelier, com saída independente para a rua, sendo possível encontrar por até 3.000 liras. O pagamento dos modelos de desenho era também menos custoso em Florença, cerca de 5 liras por hora, enquanto em Paris pagava-se 25 francos por 3 horas, segundo Santiago²⁸³. Apesar da variação significativa de custo, o casal Santiago permaneceu em Paris e seguiram com seus estudos e trabalhos.

O atelier de Santiago ficava na Rua Schoelcher 11 bis em Montparnasse. Em geral, era onde os artistas estrangeiros ficavam. O bairro era o “mais internacional” da cidade e acolhia escritores e artistas plásticos que chegavam desde os primeiros anos do século XX. Era um lugar de vida barata, com muitas atividades nos bares e cafés. Também estava próximo a região tradicional das faculdades e escolas, entre as quais a *École des Beaux-Arts*, com professores e acadêmicos trabalhando e morando na região. Havia ainda a concentração de atividades relacionadas às artes. Lojas de tintas, restaurantes, a “feira de modelos”, os ateliês, os marchands e várias outras instituições de ensino completavam o lugar. Estas atividades se

²⁸¹ BATISTA, Marta Rossetti. *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 76-79.

²⁸² Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 01 jun. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1928A. 4f.

²⁸³ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 18 dez. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR1928. 15f.

concentravam especialmente aos arredores do cruzamento dos boulevards Montparnasse e Raspail²⁸⁴.

As numerosas academias e ateliês da região eram verdadeiras oficinas de preparação aos concursos de entrada para as escolas de arte, caso fosse esse o objetivo. Nelas, havia a possibilidade também de fazer croquis livremente. Muitas vezes, a *Académie Julian* funcionava como a “tradicional” instituição de preparação dos alunos da *École des Beaux-Arts*, havendo casos em que aquela a instituição servia para construção de uma formação artística reputada. Em grande medida, a fama da *Académie Julian* derivou de seu papel como um local de atração para diversos grupos pouco favorecidos na cena artística parisiense da virada do século XIX para o XX. Também contribuía para essa reputação, a semelhança no ensino entre a *Académie* e a *École*, bem como a qualidade dos professores que, em geral, transitavam em ambas as instituições²⁸⁵.

Embora muitas vezes permanecessem fiéis à *Académie Julian*, os artistas brasileiros frequentavam outras instituições de ensino mais livre. Havia a *Académie Colarossi* e a *Académie de La Grande Chaumière*, ambas na mesma rua. Colarossi tinha boa reputação devido aos ensinamentos de Charles Guérin e o gravador Bernard Naudin. Chaumière era a mais popular e repleta de russos, poloneses e outros estrangeiros que trabalhavam nas seções de croqui. De igual modo, existia a *Académie Ranson* que teve entre os professores Pierre Bonnard e Edouard Vuillard. Pode-se lembrar ainda da *Académie de La Palette* onde estudaram Chagall e Roger de la Fresnaye²⁸⁶.

Nas maiores academias, como a *Grande Chaumière*, *Colarossi* e *Ranson*, os artistas contavam com ambientes bem iluminados, modelos e professores respeitados, o que em princípio pressupunha um ensino de qualidade que até poderia concorrer com o ensino da *École*. Alfredo Galvão, por exemplo, transitou entre as instituições “oficial” e “livre”. Ficou algum tempo no *Académie de La Grande Chaumière*, saindo para a *École des Beaux-Arts*, e finalmente voltou à *Grande Chaumière*. O sucessivo deslocamento do artista possivelmente decorreu da frustração com a qual percebia o ensino artístico em Paris. Para Galvão, as academias eram “perigosas pelo ambiente desorganizado e pelo que nelas se faz[ia]”. “Os professores”, disse o pintor, mesmo os de “grande nome”, perderam as ideias e o “fervor do magistério”. O ensino nada tinha de útil e a preocupação maior era mais com “estilo”, “personalidade” e “sinfonias”

²⁸⁴ BATISTA, op. cit., p. 72.

²⁸⁵ Cf. VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

²⁸⁶ BATISTA, op. cit., p. 73.

do que com o “ofício de pintar e com a verdadeira arte”. Segundo Arthur Valle, essa avaliação de Galvão abrange tanto a *École* quanto as academias livres, em especial a *Académie de la Grande Chaumière*. Galvão usaria essa descrição desoladora para responder às críticas dos professores-pareceristas da Escola que teriam julgado mal os trabalhos enviados pelo pintor por ocasião dos encargos de seu prêmio²⁸⁷.

Durante as passagens pelas instituições artísticas francesas, Alfredo Galvão demonstrou temperamento forte. Antes de abandonar a *Grande Chaumière* pela primeira vez, Galvão contou que teve um professor – “o filho do Jean Paul Laurens porém modernista” – que se desagradou de seu trabalho, negando-se a corrigi-lo. Esse professor o aconselhou então a estudar durante três meses com o “Massier”, entendido pelo docente como o aluno “mais adiantado”. Devido a não acatar o conselho do professor, por considerar Massier “muito pretensioso”, decidiu sair para a *École des Beaux-Arts* de onde, como se sabe, também permaneceu por pouco tempo²⁸⁸.

A circulação de Alfredo Galvão entre as instituições mostra certo grau de autonomia que os artistas brasileiros em trânsito possuíam ao escolher as instituições artísticas as quais frequentavam na capital francesa. Candido Portinari sequer se matriculou em qualquer das instituições parisienses no decorrer de sua passagem pela cidade. Quirino Campofiorito, por sua vez, frequentou a *Académie Julian*, mas por curto período. Passou apenas seis meses em Paris e mudou-se para Roma, retornando à cidade francesa mais ao final de seu estágio. O pintor paulista, porém, permaneceu em Paris praticamente sem pintar, apesar dos apelos de seus amigos, o artista plástico cearense Vicente Leite e o poeta Olegário Mariano. A Mariano, Portinari repetidas vezes declarou que não pretendia fazer quadros, pelo menos por enquanto, preferindo visitar museus. Em carta endereçada ao poeta em setembro de 1929, Candido Portinari confessou que continuava a visitar museus e ainda não tinha vontade de começar a trabalhar²⁸⁹. Diferentemente de Santiago, que estendeu sua estadia em Paris por mais um ano, totalizando cinco, Portinari não demorou na cidade. Ele cumpriu apenas os dois anos de sua premiação e só pegou em um pincel para pintar uma natureza-morta por insistência de Alfredo Galvão, segundo relatou esse pintor em entrevista²⁹⁰.

²⁸⁷ VALLE, op. cit.

²⁸⁸ GALVÃO, Alfredo. *Entrevista com Alfredo Galvão*. Entrevistadores: Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Niterói: Catálogo Raisoné Projeto Portinari, 1982. Entrevista concedida ao Projeto Portinari, 08 nov. de 1982. DE-2.

²⁸⁹ Carta de Candido Portinari a Olegário Mariano. Paris, 12 set. 1929. Portal Portinari. CO: 4451.

²⁹⁰ TERRA, Carlos G. Alfredo Galvão e o ensino na EBA. In: CUNHA, Almir Paredes (Org.). *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA / UFRJ, 1999, p.56. Segundo Ana Carolina Machado Arêdes, Portinari voltou da Europa em 1931 com três naturezas-mortas, três desenhos, um autorretrato, um retrato e dois nus na bagagem. Ver ARÊDES, Ana Carolina Machado. *Arte e estado: Portinari e sua correspondência como um espaço de*

Manoel Santiago não deu qualquer indício de que chegou pelo menos perto da *École*. Ele e Haydée pintavam jardins públicos e desenhavam “febrilmente” nos cursos livres da *Académie de la Grande Chaumière*²⁹¹. Aparentemente, o casal possuía um ritmo bem mais frenético do que os seus colegas brasileiros. Sobre sua percepção do ambiente parisiense, o amazonense declarou, em carta a Eliseu Visconti, que o meio artístico da cidade era “admirável” para se estudar. Na mesma correspondência, intimamente, Manoel Santiago confidenciou ainda que, pelo menos nesse quesito, Paris não o decepcionou²⁹². Curiosamente, uma visão bastante diferente daquela feita por Alfredo Galvão, o que mostra o grau de subjetividade das experiências desses pintores em trânsito.

Por ter essa visão, Santiago talvez tivesse direcionado uma crítica a Candido Portinari por não aproveitar daquele ambiente favorável. Mais uma vez escrevendo a Visconti, mas sem citar nomes, Manoel Santiago parece ser referir ao amigo paulista quando reprovava “alguns aqui que não estudam e limitam-se a visitar os museus”, não ouvindo conselhos e sem a “curiosidade de frequentar uma academia para ver o que se está fazendo hoje”. “Continuam”, lamenta o artista, “cheios das mesmas falsas teorias”. E, no fim, ainda define: “Aqui, quando um artista não quer estudar faz-se futurista”²⁹³.

A ironia de Santiago em rotular alguém que não estuda de “futurista” demonstra não só o desprezo do pintor pelos princípios artísticos daquele movimento, mas também revela a sua visão de aproveitamento dos estudos em Paris. A falta de envolvimento real com os estudos, limitando-se a visitas em museus, era em sua avaliação uma falha grave. Para Santiago, os estudos tinham um peso importante na formação de um artista. Não à toa, escolheu transitar por diferentes ambientes de ensino artístico na capital francesa.

Além da *Grande Chaumière*, Manoel Santiago e sua esposa frequentaram a *Colarossi*, numa rotina quase diária de estudos. Pela manhã, faziam pintura e à tarde cursos de desenho e croquis. Nesses cursos, o modelo iniciava com poses de meia hora e terminava a seção com pequenas poses de dez minutos. O público era, segundo André Warnod, numeroso, composto

“sociabilidade intelectual” (1920-1945). 2015. 215 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2015, p. 27.

²⁹¹ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 01 jun. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1928A. 4f.

²⁹² Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 18 dez. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR1928. 15f.

²⁹³ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 22 jan. 1929. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1929A. 4f.

de alunos estudiosos e também pintores que, após o trabalho em casa, findava o dia fazendo alguns esboços que lhes serviam mais tarde em algum outro trabalho²⁹⁴.

Alguns artistas tinham dificuldades de encontrar lugar nesses cursos por serem em geral bastante lotados. Manoel Santiago conta que, quando não havia vaga, tentava se colocar em alguma aula de algum professor. Foi com essa estratégia que assistiu aulas com Édouard Vuillard, pintor tido como de “sensações delicadas”. Vuillard foi um dos membros do grupo dos *Nabis*, que enfatizava a cor como elemento central, e que desfrutou de grande prestígio nos anos 1920²⁹⁵.

O pintor amazonense destacou o encontro com Vuillard como uma de suas primeiras experiências notáveis. Primeiramente, relatou-a Eliseu Visconti em dezembro de 1928. Contrariando qualquer possível emoção do encontro, Santiago abordou de forma franca o reconhecimento que o artista francês expressou por sua pintura. Em suas palavras, descreveu que o professor Vuillard olhou para seu trabalho e disse: “O Snr. conhece bem o métier. Pinta há muitos anos, não é verdade????”²⁹⁶.

A descrição da observação de Édouard Vuillard enaltece o amazonense ao atribuir-lhe certo domínio técnico alcançado em anos de trabalho. A Visconti, o elogio poderia passar a ideia de que seu discípulo estava no caminho de uma boa formação. Ao próprio Santiago, seria o atestado de reconhecimento de suas qualidades artísticas e talento. De todo modo, Manoel Santiago tornou o episódio um marco representativo de sua passagem pelos ateliês livres de Paris. Quando a ocasião permitia, Santiago fazia questão de rememorar o acontecimento. No Brasil, em entrevista à *Ilustração Brasileira* em 1955, falou a respeito:

A propósito de Vuillard, ocorre-me, neste momento, um fato que teve uma forte influência em minha mocidade. Um dia, em Paris, eu disse àquele mestre que admirava muito suas telas, e mostrei-lhe um trabalho que estava pintando na Academia Chaumier [sic]. Convidei-o a ir a meu “atelier”, [...] e ele, visitando-me, deu-me notáveis conselhos que ainda hoje servem de estímulo²⁹⁷.

No relato de 1955, Santiago admitiu uma “forte influência” do francês em sua formação. Infelizmente, não detalhou quais teriam sido os conselhos oferecidos. De forma

²⁹⁴ WARNOD, André. *Les Berceaux de la Jeune Peinture: L'École de Paris*. Paris: Albin Michel, 1925, p. 217-18.

²⁹⁵ BATISTA, op. cit., p. 99.

²⁹⁶ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 18 dez. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR1928. 15f.

²⁹⁷ ALMEIDA, Pádua. Um grande artista de sua época. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. e out. de 1955, n. 238, ano XLVI, p. 27.

despretensiosa, o amazonense reconheceu o episódio como emblemático em sua formação artística, revelando inclusive certa audácia de sua parte quando convidou o artista francês para uma visita em seu atelier em Montparnasse. Curiosamente, essa ousadia não foi descrita a Visconti na carta de 18 de dezembro de 1928, o que nos leva a desconhecer maiores detalhes desse ponto da história.

De maneira ficcional, Chermont de Britto conta esse encontro como de “grande honra e alegria” – nunca merecido por qualquer aluno até então –, afetuoso e com direito a troca de lisonjas entre Santiago, Haydée e o pintor francês. Na visita ao atelier, segundo sua narrativa, foi oferecido chá, croissants e brioche. Britto arriscou a dizer até os conselhos dados por Vuillard. Muitos teriam sido dados após observar alguns trabalhos de Santiago pelo ateliê. Quando o pintor francês teria visto uma paisagem de floresta amazônica a qual Santiago pintou a partir de uma lembrança de cinco anos depois de deixar o Pará, teria sido o momento do grande conselho valioso: pintar usando a “memória visual” como faziam outros mestres franceses como Lecoq Boisbaudran e Ingres. Chermont de Britto enfatiza que esta seria a recomendação de Vuillard aos seus alunos: “olhar longamente um canto da natureza, um modelo, um objeto qualquer, para depois pintá-los inteiramente por lembrança”²⁹⁸.

Britto trata o episódio da visita de Édouard Vuillard como de grande valor artístico pedagógico. Por outro lado, o aprendizado artístico de Santiago se estendeu àqueles “notáveis conselhos”, com espaço para outros professores que, igualmente a Vuillard, transitavam entre os cursos livres e as instituições de ensino parisiense as quais Manoel Santiago frequentava.

Quando Santiago passou pela *Académie de la Grande Chaumière* teve aulas com René Prinet, artista cujos retratos e paisagem lhe conferiam gabarito. Prinet também tinha como aluno Alfredo Galvão, na *École des Beaux-Arts*. Considerado não “muito acadêmico”, mas também não “modernista” por Galvão, René Prinet foi, para Santiago, mais um a lhe inspirar confiança sobre o seu domínio técnico artístico. Novamente, o artista do Amazonas revelou a Visconti, por ocasião do primeiro encontro com o professor, uma avaliação positiva de seu trabalho. Nas palavras de Manoel Santiago, Prinet teria dito: “Ah.! O Sr. está se vendo que trabalhou muito nas férias... fez um grande, grande progresso!”²⁹⁹

Um aspecto interessante das avaliações dos professores/mestres franceses descritas por Santiago em suas cartas é a recorrente exaltação de seu trabalho. Através delas, se apresenta

²⁹⁸ BRITTO, Chermont. *Vida Triunfante de Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1980, p. 89-92.

²⁹⁹ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 18 dez. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR1928. 15f.

um pintor dedicado à pintura e de notável aperfeiçoamento técnico. Com essa personificação, Manoel Santiago organiza, pessoalmente, uma imagem de exímio e estudioso artista. Assim, Eliseu Visconti não leu nada de diferente daquilo que os jornais publicavam em relação à figura artística de Santiago. Sempre a ideia de um artista imerso e comprometido com o seu trabalho. Visconti, inclusive, foi informado por Manoel Santiago de sua rotina de criação artística. Em carta ao amigo, revelou que estava em casa sempre “compondo e estudando” e, na ocasião, começado a pintar, “com toda a calma”, um “quadro grande” de dois metros³⁰⁰, provavelmente sua “Tatuagem” de 1929³⁰¹.

Durante as visitas dos críticos e jornalistas ao atelier de Manoel Santiago, já se lia sobre sua proeminente dedicação ao trabalho e ao estudo. Do outro lado do Atlântico, o pintor não descuidou de reforçar aquela imagem construída, mesmo para seu mestre. À medida em que o assunto era a presença de Santiago em Paris, a imprensa brasileira desempenhou um papel ainda maior para solidificar esse processo de construção de reputação artística do amazonense. É possível encontrar referências a esse respeito em artigos publicados tanto meses quanto décadas após a viagem de Santiago à Europa.

Na revista “Ilustração Brasileira” em 1955, o pintor apresenta a imagem de artista infatigável. Na entrevista a Pádua Almeida, Manoel Santiago contou que, quando de sua permanência em Paris, não trabalhava de sol a sol porque prosseguia, também, pela “noite a dentro”. Poucos meses após sua chegada ao Brasil, algumas notas são publicadas nos jornais aclamando o seu intenso trabalho no Velho Mundo. Há elogios ao “programa severo de estudo e trabalho empolgante” cumpridos “rigorosamente” pelo pintor em Paris, com destaque para o tempo de trabalho de até quinze horas por dia³⁰².

Em entrevista ao “Jornal do Brasil”, em março de 1932, Manoel Santiago enfatizou de maneira exagerada, resumindo de forma categórica, a vida dele e de Haydéa em uma única palavra: Trabalho. Na Europa, segundo sua declaração, trabalhou “terrivelmente, brutalmente procurando aproveitar da melhor maneira possível o tempo”³⁰³.

Cinco anos depois, Mario Linhares ratifica a imagem cristalizada de Santiago como artista dedicado ao estudo e à produção artística. No “Anuário Brasileiro de Literatura”, escreveu que Santiago nunca deixou de trabalhar e, quando em visitas ao pintor, o via entregue

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Obra pertencente ao Museu de Arte de Belém cujas dimensões são 195,5 x 130,87 cm, pintada em Paris e exposta no Salon de 1929 na mesma cidade.

³⁰² BELAS artes – A exposição de pintura de Manuel Santiago e Haydéa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 abr. 1932, p. 10.

³⁰³ IMPRESSÕES da Europa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 mar. 1932, p. 6.

ao “afã porfioso de seu trabalho, enchendo o seu atelier de novos quadros e estudos”, produzindo com fé e entusiasmo, sempre com “planos e realizações sucessivas”³⁰⁴.

Na biografia romanceada de Chermont de Britto, escrita em 1980, percebe-se que essa imagem revigora. Ela perdurou no tempo e firmou-se como elemento distintivo do artista. Em diferentes momentos, é ressaltado o empenho de Santiago nos estudos e no trabalho. Durante a permanência em Paris, Britto aponta para um “regime rigoroso” em que “todas as horas do dia eram ocupadas. Acordavam muito cedo e iam [o casal Santiago] para as academias de belas artes”³⁰⁵.

É notório que a construção da imagem de artista esforçado se fez tanto pelo artista quanto pela imprensa. Ao longo dos anos e com persistência de ambos os lados, o discurso foi se moldando e tomando significado muito em detrimento das relações existentes entre Santiago e os cronistas. Nesse ponto, é evidente a construção de uma narrativa consistente associada ao personagem social, sua percepção de si, as relações sociais e a percepção daquele personagem por outros sujeitos sociais. Da parte de Santiago, o pintor se preocupa em dar determinado sentido a sua atuação artística de forma retrospectiva e prospectiva ao mesmo tempo. Por parte dos letrados ligados aos periódicos ou não, atesta-se uma identidade artística socialmente construída, à custa de uma compatibilidade de visões³⁰⁶. Embora, um sujeito muitas vezes tenha interesse em construir uma visão própria de si, há ocasiões em que os críticos não o percebem da mesma forma. Mas, nesse ponto sobre a percepção da atuação artística de Santiago, parece que houve certa conformidade em atribuir uma caracterização de artista produtivo e estudioso.

Ao que tudo indica, toda a ação laboriosa de Manoel Santiago em Paris não foi mera retórica. Um breve levantamento das obras de Manoel Santiago feitas durante sua viagem à Europa pode nos dar uma dimensão se sua produção decorreu de demasiado trabalho e estudo como dissera. Longe de querer desmentir ou confirmar as afirmações de Santiago e da imprensa ou procurar quantificar seu trabalho de modo a calcular toda a sua produção em terras estrangeiras, a questão que nos interessa é mais mostrar aspectos de seus trabalhos produzidos em sua viagem do que corroborar com sua imagem diligente amplamente difundida. Ademais, um levantamento de toda sua produção na Europa seria algo inviável e igualmente inútil, pois o necessário é analisar suas telas em busca de resultados de sua perspectiva artística sobre um novo ambiente, a França.

³⁰⁴ LINHARES, Mario. Um casal de artistas. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti Editores, v. 2, 1938, p. 206.

³⁰⁵ BRITTO, op. cit., p. 87.

³⁰⁶ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p.183-191.

2.2 Aspectos visuais da viagem pela França

Quando perguntado por qual cidade escolheu trabalhar em sua viagem, Manoel Santiago foi incisivo: “Foi justamente a maior: Paris”. Segundo sua declaração, o artista experimentou “gratas emoções” quase todos os dias por estar naquele ambiente, ao qual atribuiu “quase todo” seu desenvolvimento artístico³⁰⁷. O fascínio pela capital francesa era bem mais do que a oportunidade de complementação de estudos e a vivência de experiências singulares. Eduardo Chermont de Britto discorre sobre a relevância de Paris para Santiago e ajuda a lançar luz sobre a questão:

Em Paris, a esse tempo, Manoel Santiago realizava o seu sonho de viver para pintar. Nada mais o interessava, senão a pintura, os seus pincéis, as suas tintas, as suas telas. O atelier enchia-se de quadros e mais quadros. Eram telas por todos os cantos, até debaixo da cama. Quando não pintava, lia, meditava. [...]³⁰⁸.

Além de aludir a característica de pintor estudioso e laborioso, o crítico evoca a paixão do artista por pintar sem a necessidade de trabalhar para seu sustento. Licenciado do cargo no Ministério da Fazenda, Santiago pôde finalmente viver em Paris somente para pintura. Sem o oneroso emprego que mantinha no Brasil, Manoel Santiago dedicou-se a pintar como antes idealizava fazer. O artista nunca escondeu o fardo que era o trabalho não artístico. Sonhava em viver para a arte, mas antes buscou acomodação financeira no cargo público, mais por necessidade do que por vontade.

Em 1923, o pintor declarou a Haydéa, por ocasião da prestação do concurso à Alfândega:

Estou me saindo bem no concurso de Alfândega. Os meus companheiros são agradáveis e bons e me chamam – o artista. Realmente, nós temos o privilégio de pertencer a esta classe estimada e admirada por todos. [...].
E eu, que tanto amor tenho em pintar e eu só gostaria de passar a vida desenhando e trabalhando na pintura, sou obrigado a perder meu tempo fazendo coisas inúteis³⁰⁹.

A confissão de Santiago à Haydéa mostra que o desejo de viver para arte era antigo, e que foi realizado cinco anos mais tarde. Assim, diante da possibilidade de viver para a pintura, mesmo que tão somente pelo período de sua permanência na Europa, não é de se estranhar a

³⁰⁷ MIGUEIS, Armando. Manoel Santiago, deformador dos inimigos!. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 05 fev. 1949, n. 6, ano XLVIII, p. 6.

³⁰⁸ BRITTO, op. cit., p. 97.

³⁰⁹ BARDI, Pietro Maria; OLIVEIRA, Altamir de, op. cit., p. 5.

atribuição de Manoel Santiago de “quase todo” seu desenvolvimento artístico ao ambiente parisiense. Ali, dispondo de tempo exclusivo dedicado à pintura e aos estudos, Santiago poderia trabalhar melhor em seu desenvolvimento artístico, sem as “coisas inúteis” do trabalho burocrático. Contudo, não cabe julgar se houve ou não desenvolvimento artístico. Deixo isso a cabo dos críticos aos quais veremos mais adiante e cujos julgamentos são pertinentes para conhecermos algumas das movimentações ocorridas nos mundos da arte. Resta-nos, assim, tomar esse “desenvolvimento” como criação e execução de obras das quais depreende percepções dos lugares, das pessoas e dos ambientes frequentados pelo artista.

Alguns dos aspectos visuais compreendidos por Manoel Santiago podem ser vistos ainda dentro de seu atelier em Montparnasse. São representações de nus aos quais eram comumente feitos nas aulas e nos ateliês. São conhecidos pelo menos quatro nus, pintados em Paris, cuja análise traz um instigante aspecto das mulheres sem roupas na capital francesa. Um daqueles nus é uma metalinguagem de seu ofício em que se percebe, entre outras coisas, uma mudança na tonalidade da paleta do artista.

A obra “Meu atelier em Paris” (Figura 44), de 1931, é a representação de um nu feminino pintado, como o nome sugere, no seu ambiente de trabalho. Nela, imediatamente chama a atenção a paleta escura ao fundo e nas extremidades. Ao contrário do esperado, o ambiente tem pouca luminosidade. A única luz que se percebe na tela vem da direita para a esquerda e reflete na parte lateral direita da modelo. Todo o fundo e as costas da retratada estão em penumbra.

A mulher está sentada de perfil com o braço direito levado as costas e o esquerdo repousa sob sua perna na altura de seus pelos pubianos. O recorte da tela não desce para além dos joelhos da modelo. Duas outras mulheres são sugeridas ao fundo. Seus rostos esboçados lhes garantem o anonimato. Elas são pintoras em seus cavaletes. Uma delas está sentada junto à modelo, como se estivesse pintando-a. A outra está mais ao fundo, longe, em pé, de perfil oposto à retratada e com uma paleta agarrada ao braço. O vestido das mulheres pintoras tem a mesma tonalidade, mas há variações de claro e escuro conforme o pintor adequou a luminosidade.

Figura 44 - Manoel Santiago. “Meu atelier em Paris”, 1931. Óleo sobre tela, 80 x 64 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 88.

Neste nu de 80 x 64 cm, Santiago faz um jogo de luz de maneira a realçar a figura principal, destacando-a do fundo. Embora apenas parcialmente iluminada, a modelo tem seus contornos e pele realçados por uma luz branca e avermelhada. Através desse procedimento, o artista destacou os desenhos do ombro, pescoço e o conjunto do rosto – olhos, nariz, boca e queixo – da barriga marcada com curvas, bem como do seio pequeno e caído. Os cabelos negros e curtos ajudam o contorno do rosto. A sombra nas costas desenha um contorno de cima, na altura do pescoço, até embaixo quando se perde na perspectiva.

Também com uma paleta escura, outro nu de 1931 (Figura 45) traz o mesmo aspecto de luz da direita para a esquerda, mas de uma perspectiva de cima, sendo igualmente em tom branco avermelhado. O fundo é um céu em gradações de azul e branco. O desenho da modelo é bem definido e o recorte é basicamente seu busto, em um enquadramento que não deixa ver as mãos abaixo da cintura. A falta de elementos acessórios, o recorte da tela e o fundo mais claro, talvez, tenham sido propositais para chamar a atenção quase que exclusivamente para a modelo. O traço dos braços e dos seios avantajados e caídos são colocados em perspectivas com a luminosidade mais clara na parte direita e mais escura na parte esquerda. Nesta obra, há a valorização da robustez da modelo em conformidade com os contornos grossos de seu rosto e os desenhos marcantes do queixo, boca e nariz, além do delineamento do olho e da sobrancelha em contraste a luminosidade vermelha da bochecha e dos lábios.

Figura 45 - Manoel Santiago. “Nu”, 1931. Óleo sobre tela, 75 x 55 cm.



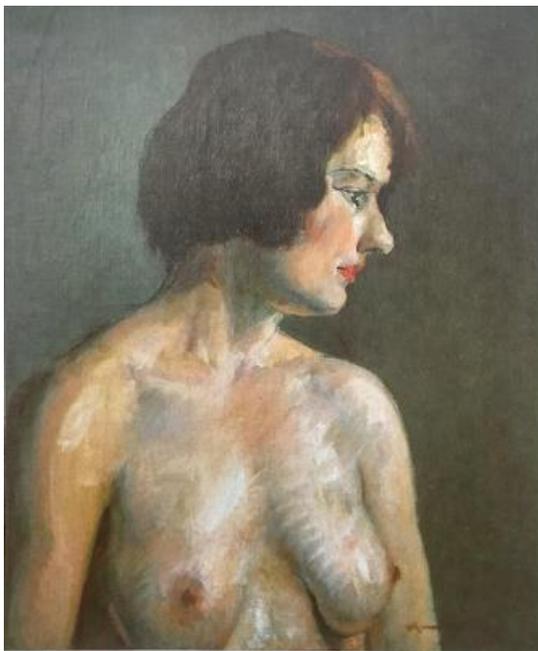
Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 83.

Nessas duas obras, além da luminosidade incomum do artista, percebe-se que não há grandes mudanças na percepção da anatomia das modelos se comparadas às obras produzidas anteriormente. A robustez é igualmente encontrada em “Flor de Igarapé”, de 1925, e “A Cabocla”, de 1926, embora o seio volumoso esteja marcadamente no “Nu”, de 1931. Essa diferenciação anatômica pode estar relacionada ao fato de o pintor retratar mulheres mais maduras em Paris, enquanto suas telas dos anos 20 são, marcadamente, representações de mulheres mais joviais. Talvez não por acaso, a indígena de “Tatuagem”, que foi pintada em Paris, carrega a característica de seios grandes. Ainda que os seios avantajados pareçam ser mais comuns nas obras executadas em Paris, não podemos tomá-los como regra. Um aspecto interessante do trabalho daqueles nus é a exploração de composições cromáticas por meio da luz. Santiago trabalharia essa questão em outras telas, mas em uma paleta mais clara.

Alguns indícios trazidos pelas leituras daquelas obras parisienses nos levam em direção à percepção da luz e ao desafio de criar matizes. Não necessariamente apenas o uso da paleta escura foi experimentado por Manoel Santiago. O uso da cor também foi testado. Em “Nu” (Figura 46), também de 1931, Santiago retoma o fundo escuro para destacar um busto feminino. A posição do rosto e o desenho marcante se assemelham aos dois nus analisados. Há uma luminosidade que incide sob o peito da modelo. É uma luz que reflete uma degradação de branco na altura dos seios, de amarelo nos braços e ombro, além de um avermelhado no rosto.

Essa luminosidade multicolor assinala as linhas da clavícula, pescoço, queixo e seios, dando-lhes sombra e formas. O destaque, porém, é o vermelho gritante dos lábios, em uma tonalidade bastante primária.

Figura 46 - Manoel Santiago. “Nu”, 1931. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 78.

A exaltação do vermelho aparece também em “Mimi” de 1931 (Figura 47) cuja representação não é inteiramente um nu. Parte da modelo está coberta por um véu azul, embora seus seios pareçam despidos. Um vermelho forte é encontrado nos lábios, bem como em partes do cabelo. Outras cores intensas saltam da tela. Há um amarelo sombreando partes inferiores ao nariz, a mão direita e o braço esquerdo da modelo. E, por fim, um azul colorido em vários tons, com presença esbranquiçada em diferentes pontos da tela, inclusive na base do cabelo da modelo, contrastam com algumas mechas de cabelo em forte tonalidade azul.

“Mimi” está reproduzida em um catálogo de leilão, publicado no final dos anos de 1980, em comemoração ao “Centenário de Manoel Santiago”³¹⁰. O catálogo traz a inconsistência da homenagem ao artista que, em 1987, faria noventa anos. Não é explicado a razão do título fazer menção ao centenário do artista, o que é curioso, pois a data de seu nascimento é citada duas vezes de forma correta (1897). As obras listadas, em grande medida,

³¹⁰ SOUZA, Silvia. *Centenário Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Escritório de Leilões Silvia Souza/Casa Amarela Leilão de Arte, 1987.

são reproduções do livro “Manoel Santiago – Vida, obra e crítica”, de Flávio de Aquino, embora existam reproduções inéditas de diferentes décadas de atuação do pintor.

Figura 47 - Manoel Santiago. “Mimi”, 1931. Óleo sobre tela, 66 x 50 cm.



Fonte: SOUZA, Silvia. *Centenário Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Escritório de Leilões Silvia Souza/Casa Amarela Leilão de Arte, 1987, p. 43.

Alguns dos elementos presentes em “Mimi” e “Nu” de 1931 são encontrados em outra tela de Santiago pintada logo após a sua chegada ao Brasil. Pode-se dizer que “Manhã azul” (Figura 48), de 1933, é uma variação de “Mimi” cujo elemento do vermelho intenso dos lábios atravessa as três obras. A tela de 1933 é de paleta clara e sua contemplação pode ser conferida no Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro desde a sua aquisição em 1937. Trata-se de uma mulher em pé com umas das mãos segurando a cintura e a outra apoiada em uma bengala. A modelo veste um véu azul, e um cordão marrom está envolta de sua cintura. Os seios são volumosos e despidos. Tem uma pulseira como acessório e o ar melancólico, que também está presente nas outras telas. Paira sobre a obra, azuis e cinzas que ajudam na composição dos elementos da tela, inclusive do fundo. Sem dúvida, “Manhã Azul” traz em seu nome e conteúdo a experimentação da cor praticada naqueles outros nus pintados em Paris. Até a modelo é semelhante, se não for a mesma. Não obstante, o conjunto de telas de mulheres nuas e seminuas trabalha o aspecto da sensualidade e da nudez feminina, sem escândalos. As modelos têm sua importância como figura central da composição, mas o trabalho com a cor é igualmente significativo. Esse foco na paleta de cores, porém, se estendeu para além das modelos nuas.

Figura 48 - Manoel Santiago. “Manhã azul”, 1933. Óleo sobre tela, 90 x 60 cm.



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

Outro aspecto visual abordado por Manoel Santiago refere-se a lugares de Paris. Há uma obra registrada como “Paisagem de Paris” (Figura 49) na publicação “Centenário de Manoel Santiago”. A tela reproduzida mostra uma perspectiva a partir da margem do rio, provavelmente o Sena. Uma figura esboçada de costas ao observador sugere a contemplação do rio e do horizonte onde está uma ponte e, mais ao fundo, árvores e topos de prédios. Na obra, um azul acinzentado dá tonalidade ao rio. É possível ver uma tímida sombra projetada pela ponte no rio, um aspecto não muito nítido, quer seja pela forma pela qual o artista trabalhou, quer seja pela qualidade da reprodução. A tela de forma geral traz uma paleta escura. Esse detalhe da sombra da ponte sobre rio, em específico, seria trabalhado de outra forma na tela “Ponte Henrique IV”, conhecida apenas por uma breve descrição de Elisa de Abreu do “Brasil Feminino, a qual pontuou o “belo reflexo das arcadas nas águas azuis do Sena”³¹¹. Por falta de registro visual de “Ponte Henrique IV”, não é possível traçar um paralelo como feito entre os nus parisienses. Seria interessante observar se a paleta entre as duas telas teria um grande contraste ou se Santiago trabalhou o assunto das tonalidades semelhante aos seus nus parisienses. Abreu parece indicar que teriam sido diferentes o tratamento das cores.

³¹¹ ABREU, Elisa. Artes Plásticas. *Brasil Feminino*. Rio de Janeiro, maio de 1932, n. 4, p. 40.

Figura 49 - Manoel Santiago. “Paisagem de Paris”, 1930. Óleo sobre tela, 27 x 35 cm.



Fonte: SOUZA, Silvia. *Centenário Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Escritório de Leilões Silvia Souza/Casa Amarela Leilão de Arte, 1987, p. 29.

Na tela intitulada genericamente de “Paris” (Figura 50), no livro de Flávio de Aquino, uma paisagem com barcos e figuras revela novamente a utilização de uma paleta escura. Os elementos são sugeridos a partir das pinceladas. Há uso do vermelho, empregado na blusa da mulher em primeiro plano, mas é atenuado por tons de preto, ocorrendo o mesmo com o verde da água. A figura feminina principal esboçada não tem seu rosto delimitado. Há dois barcos no canto inferior direito cujos detalhes não são precisos. Os barcos flutuam na água verde escurecida, com destaque para o barco de pinceladas grossas em cor branca. O mesmo tom branco do barco reflete na água. No fundo, outras figuras humanas são pinceladas em cor sem detalhes. Este plano é completado por uma vegetação em gradações de verde e um céu de azul esbranquiçado. Na tela, há um trabalho de empastamento das tintas sem valorizar tanto o contorno do desenho, deixando-o apenas como esboço. Sem dúvida, uma diferenciação técnica importante a qual mostra uma não linearidade de estilo artístico desenvolvido por Santiago.

Figura 50 - Manoel Santiago. “Paris”, Dec. 30. Óleo sobre tela, 22 x 28 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 86

Ainda sobre Paris, Manoel Santiago pinta “Vista do Hotel La Paix” (Figura 51). Localizado no aristocrático boulevard Raspail, em Montparnasse, o lugar serviu de morada provisória ao artista e sua esposa, sendo utilizado novamente por eles em sua segunda visita à capital da França em 1939, ocasião que teve tempo abreviado pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. A obra, datada de 1931, é um pequeno trabalho de 16 x 32 cm, com perspectiva aérea, que coloca, ao fundo, uma vegetação em verdes claros e escurecidos, e prédios desenhados no horizonte. No canto esquerdo do quadro, parte do telhado de um casarão é sombreado em tom bem escuro, enquanto a outra parte é desenhada em azul. Na parte direita da obra, um prédio alto com linhas grossas em preto. Chama a atenção o vermelho escurecido no alto do prédio e uma sombra igualmente vermelha sendo projetado nele. O corrimão da varanda é sugerido sem muitos detalhes na parte inferior, atravessando a tela de uma ponta a outra. Aqui, novamente Manoel Santiago retoma o trabalho de uma ambientação escura do cenário parisiense. O destaque, assim como nas outras telas, é o colorido vermelho e azul das sombras de certos elementos, que também será encontrado em outras telas.

Figura 51 - Manoel Santiago. “Vista do hotel La Paix”, 1931. Óleo sobre tela, 16 x 22 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 91.

Saindo de Paris, outros lugares franceses estimularam o pintor a fazer novas experimentações de cores e técnicas. Infelizmente, não há registros que possamos datar precisamente quando correram muitas dessas viagens. Por algumas obras, sabe-se de pelo menos três lugares visitados por Santiago na França, fora outros países. A partir dos anos registrados nas telas, é possível perceber que o artista, acompanhado de sua esposa e sogra, não demorou a percorrer as localidades francesas.

Nas proximidades da capital francesa, Manoel Santiago esteve em Saint-Germain-en-Laye onde pintou paisagens campestres. Duas obras, ambas de 1931, possuem semelhanças técnicas em suas execuções. Na primeira (Figura 52), Santiago destaca uma visão do rio Sena a partir da perspectiva da margem onde se encontram duas construções com chaminés. Há uma ausência quase completa de vegetação. Existe apenas a sugestão de uma grama verde rasteira e troncos de árvores cujas folhas são desenhadas por pinceladas brancas empastadas. Entre os troncos, a presença de uma figura minúscula é quase insignificante. Na composição da cena, a tonalidade do céu se confunde com a do rio, onde estão algumas embarcações lançando fumaça. Na segunda obra (Figura 53), não há qualquer figura humana. Trata-se de uma paisagem cujos desenhos das construções não têm muita importância para o pintor. Elas são manchas de cor branca amarelada, que reluzem o verde amarelado do solo. A vegetação é abundante e trabalhada em nuances de verde e azul. Em ambas as obras, o fundo é retratado em tons de azul acinzentado. Na primeira, através da representação do rio, e na segunda, através da representação das montanhas.

Figura 52 - Manoel Santiago. “Saint Germain en Laye”, 1931. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 76.

Figura 53 - Manoel Santiago. “Saint Germain en Laye”, 1931. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 99.

Manoel Santiago exercita uma paleta mais clara quando pinta paisagens do interior da França. Em 1929, cerca de um ano após a chegada ao solo europeu, Santiago pinta “Vichy” (Figura 54). O título da obra é alusão à cidade francesa homônima localizada na margem direita do rio Allier por onde o artista amazonense também percorreu. O pequeno trabalho é de uma luminosidade que não se encontra naquelas telas analisadas até aqui, com exceção de “Mimi”.

Os riscos do desenho são marcantes na representação dos casarões. Na parte inferior da tela, uma vegetação em verdes claros, com um destaque para um detalhe escuro. O desenho é seguramente um estudo, muito semelhante em perspectiva à “Vista do Hotel La Paix”. Talvez, seja também um registro de sua hospedagem naquela cidade francesa.

Figura 54 - Manoel Santiago. “Vichy”, 1929. Óleo sobre tela, 15 x 12 cm.

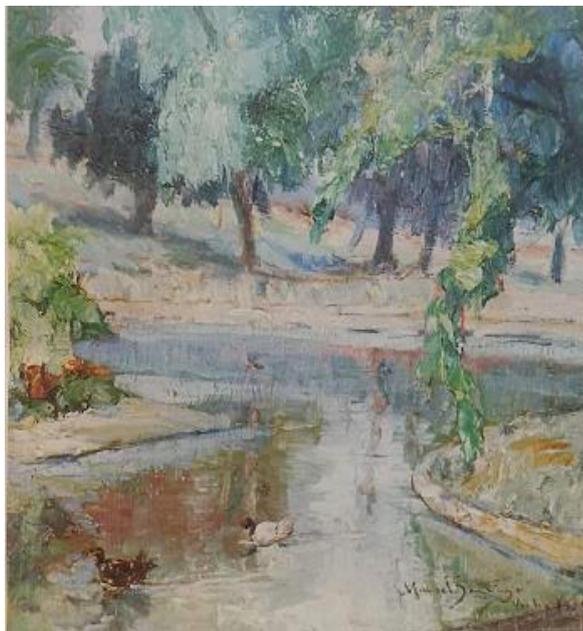


Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 64.

Uma paisagem natural da mesma cidade também foi pintada por Manoel Santiago naquele ano. “Paisagem de Vichy” (Figura 55) é um óleo sobre madeira também de dimensões pequenas. Infelizmente, a qualidade da reprodução faz duvidar dos tons empregados pelo pintor. Mas, é possível identificar algumas cores trabalhadas em nuances, como o verde da vegetação refletido no azul da água, a luz branca e toques de marrom das margens. Em Vichy, Santiago ainda pintou “*La Tour de l’Horloge*” (Figura 56), lugar histórico da torre construída no século XV por Luís II de Bourbon. A pintura é datada de 1931, o que sugere a visita à cidade mais de uma vez. Dessa vez, o pintor optou por tons mais escurecidos, mas uma paleta ainda luminosa. A tela traz o desenho modelado, empastado. Algumas figuras são esboçadas. A perspectiva é da subida de uma pequena rua, perdendo-se no desenho, até a torre do relógio. Os casarões e a rua são um degradê de tons amarelados ora clareados ora escurecidos, dependendo da luz. A torre toma a cor do céu azul acinzentado. O relógio, no alto da torre, é apenas esboçado

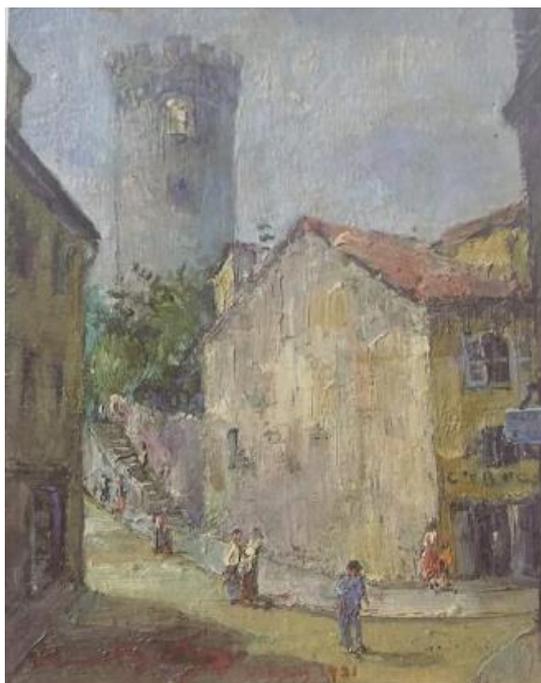
pelo empasto do pincel. Essa técnica parece ser a mais empregada na representação das paisagens interioranas francesas e revela uma preocupação do artista em trabalhar o refinamento e as nuances do colorido, bem como o tratamento das pinceladas.

Figura 55 - Manoel Santiago. “Paisagem Vichy”, 1929. Óleo sobre tela, 35 x 33 cm.



Fonte: SOUZA, Silvia. *Centenário Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Escritório de Leilões Silvia Souza/Casa Amarela Leilão de Arte, 1987, p. 45.

Figura 56 - Manoel Santiago. “La Tour de L'Horloge”, 1931. Óleo sobre tela, 19 x 15 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 87.

Ainda em 1929, Manoel Santiago visitou Dampierre, uma “aldeiazinha no Vale de Chevreuse, não muito longe de Paris”. A viagem foi documentada em carta. De acordo com a correspondência enviada a Visconti, o artista passou dez dias pintando paisagens. Logo após seu retorno à Paris, em 10 de agosto daquele ano, Santiago revelou o interesse em viajar para a Itália dentro de três ou quatro dias, independentemente do “calor forte” ao qual, relatou, desestimulava a sua ida de imediato. O planejamento era passar no máximo dois meses em solo italiano devido às limitações financeiras que impediam uma estada mais longa³¹².

É interessante perceber a estratégia de Santiago em demorar nos lugares em que percorreu. Talvez sua intenção fosse, além de aproveitar os lugares, pintar sem pressa. Contudo, é bem provável que a sua necessidade de estar em trânsito decorre de uma busca de novos estímulos e da importância de conseguir tirar proveito das particularidades dos lugares onde passava para desenvolver seu processo de criação artística. Infelizmente, a falta de registros escritos e visuais não permite saber quais os resultados artísticos dessa viagem à Itália. Por outro lado, vale acompanhar mais uma visita de Manoel Santiago pela França no intuito de verificar o aprofundamento de sua perspectiva técnica e artística.

Em sua ida à Cauterets, no sudoeste francês, fronteira com a Espanha, Santiago continuou a pintar paisagens. Nos dias em que permaneceu no lugarejo, Haydéa também aproveitou para fazer tratamentos termais. Dessa passagem, são conhecidas pelo menos meia dúzia de telas representando paisagens naturais de diferentes perspectivas, todas datadas entre 1930 e 1931. Algumas delas foram apresentadas ao público em 2015 na exposição “Manoel Santiago – mestre impressionista”, com curadoria de Angela Ancora da Luz, à época da comemoração dos 450 anos do Rio de Janeiro. O certame reuniu, no Centro Cultural dos Correios, um acervo predominantemente particular de diferentes momentos da carreira de Santiago, entre as quais, obras com temáticas amazônicas, marinhas e paisagens brasileiras e estrangeiras³¹³.

No catálogo dessa exposição figuram quatro óleos, variando entre óleo sobre tela, óleo sobre madeira e óleo sobre tela colado sobre madeira. Os aspectos visuais de Cauterets apanhados por Manoel Santiago são da vegetação, do rio e dos Pirineus, a cordilheira cujas montanhas formam a fronteira natural franco-espanhola. Há duas obras (Figura 57 e Figura 58) em que o desenho é dado pelo uso das cores. O verde da vegetação, por vezes, se une ao azul

³¹² Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 10 ago. 1929. Catálogo Raisonné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR. 1929. 2f.

³¹³ LUZ, Angela Ancora da; BARBIERI, Rosângela. *Manoel Santiago - mestre impressionista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios / ADUPLA, 2015.

acinzentado refletido pelos Pirineus encobertos de neve ao fundo. Nuances de azul são usadas nas sombras das folhagens das árvores. Com essa técnica, Santiago consegue vários tons, do mais claro para o mais escuro, com destaque para o azul intenso na sombra de uma das árvores da obra de 1931.

Figura 57 - Manoel Santiago. “Cauterets”, 1930. Óleo sobre tela, 16 x 22 cm.



Fonte: LUZ, Angela Ancora da; BARBIERI, Rosangela. *Manoel Santiago* - mestre impressionista. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios / ADUPLA, 2015, p. 62.

Figura 58 - Manoel Santiago. “Cauterets”, 1931. Óleo sobre tela, 12 x 18 cm.



Fonte: LUZ, Angela Ancora da; BARBIERI, Rosangela. *Manoel Santiago* - mestre impressionista. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios / ADUPLA, 2015, p. 62.

Nessas telas, Manoel Santiago preferiu a cor em vez da fidelidade à linha do desenho dos objetos. Trabalhou em cores a umidade do ar que causa, em determinadas ocasiões, um aspecto cinza azulado nas paisagens verdes. Apesar das cores frias, as telas não têm uma luminosidade vibrante. Esse aspecto sobre a paisagem de Cauterets só viria a ser trabalhado em outra tela (Figura 59). Nela, Santiago usou de um verde intenso para intensificar a vivacidade do ambiente. Na obra, novamente, o pintor faz a harmonia do verde e do azul na transição da vegetação para a montanha, embora o seu interesse incida no realce do verde das encostas. Mesmo esse verde trabalhado pelo pintor não é puro. Ele é misturado, em certos pontos, com o amarelo, sendo possível encontrar tons de marrom em alusão a terra. Nota-se claramente o refinamento de um colorido rico e cheio de nuances. Nesse sentido, essa região francesa serviu bem para o pintor exercitar sua composição de cores.

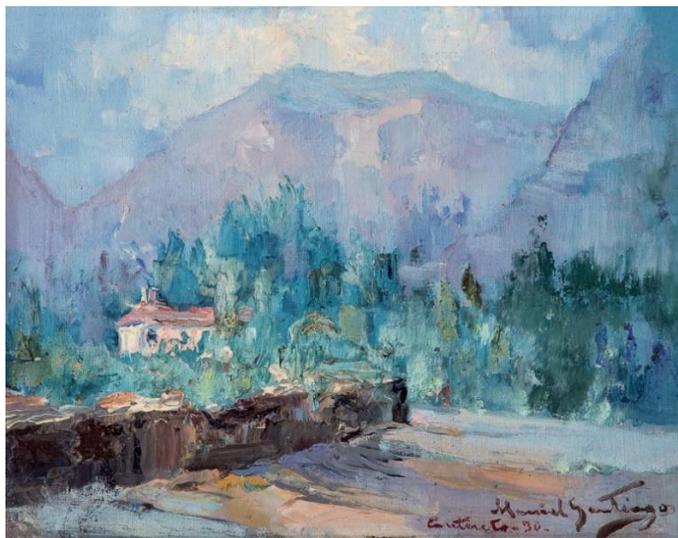
Figura 59 - Manoel Santiago. “Cauterets”, 1931. Óleo sobre tela, 50 x 65 cm.



Fonte: LUZ, Angela Ancora da; BARBIERI, Rosangela. *Manoel Santiago* - mestre impressionista. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios / ADUPLA, 2015, p. 64.

Outra tela desse conjunto de Cauterets com interessantes aspectos visuais é um óleo de 24 x 28 cm da coleção particular do marchand Ricardo Barradas. A obra (Figura 60) chama a atenção pelo aspecto acinzentado e o desenho esboçado pelo empastamento do pincel. O casarão e o muro, bem como a vegetação, são manchas de cor. Não há destaque de cor e sim uma harmonização de tons frios. Aparentemente, o artista buscou criar um cinza azulado comuns em dias gélidos. Os Pirineus têm seus contornos delineados por linhas bem definidas. Os tons claros usados nas montanhas desenharam os desdobramentos rochosos, sendo possível distinguir a montanhas, o céu e as nuvens cujas cores estão na mesma gradação de cores.

Figura 60 - Manoel Santiago. “Cauterets”, 1930. Óleo sobre tela, 24 x 28 cm.



Fonte: Acervo particular.

A interpretação dos Pirineus e, de maneira geral, das paisagens de Cauterets por parte de Manoel Santiago, é resultado de sua habilidade no uso das tintas, criando um desenho através da aplicação cuidadosa das cores. Naquelas obras, as notações de cores criam formas e sombras sem a necessidade, em muitos casos, do desenho de contorno. Assim, o tratamento das cores constitui uma característica visual relevante desses quadros trabalhados nas viagens pela França. Contudo, não é responsável limitar essa característica ao período da viagem de Santiago pelas cidades francesas. É preciso encará-la de forma mais ampla, inclusive como fruto de um desenvolvimento técnico artístico experimentado pelo pintor na busca de criar novas formas de pintar, para além do traço acadêmico ou qualquer outra condicionante artística. Uma forma capaz de dar volume, criar texturas e rerepresentar objetos recriados na própria pintura eram algumas das premissas adotadas por Santiago no seu fazer artístico. Nas palavras do amazonense,

Pinto sem ideias preconcebidas de impressionismo, ou outra qualquer escola e nem de cousas sabidas...Respeito muito os valores e mancho procurando dar volume às cousas. Sim, para não cair no defeito dos impressionistas que tudo perdiam na pesquisa da cor.

É difícil falar em pintura por carta, posso não me explicar bem, aguardo para quando encontrar o nosso bom professor³¹⁴.

³¹⁴ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Cauterets, 26 ago. 1930. Catálogo Raisonné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR1930. 4f. (incompleta)

O trecho transcrito foi retirado de carta enviada por Manoel Santiago a Eliseu Visconti quando o pintor estava em Cauterets. É interessante perceber a dificuldade de Santiago em esclarecer, através da carta, a abordagem que estava adotando para pintar. Por esse breve trecho, é nítido o respeito do pintor por valores artísticos e seu esforço em trabalhar volumes, o manejo do pincel e da cor, preocupando-se em não cair no “defeito dos impressionistas”. Infelizmente, não é possível saber se, mais adiante na carta, Santiago retomou o assunto ou deu por encerrado. O documento não está completo, faltando-lhe páginas. Em todo caso, a dificuldade de Santiago em se explicar pode estar relacionado a uma possível indefinição durante o processo de construção de seu próprio estilo. Talvez, o pintor estivesse ainda resolvendo a questão. O conjunto de obras aqui exposto e quem sabe outras não conhecidas de coleções particulares mostram esse esforço empreendido no desenvolvimento de seu próprio estilo de pintura. Nesse desafio imposto pelos encargos de sua premiação e por si mesmo, Santiago criou critérios norteadores que alinhavam o tratamento da cor com o cuidado na modelagem das figuras e com uma preocupação distinta em relação ao desenho. Assim, a experiência do amazonense em um novo ambiente artístico lhe forneceu o lastro pelo qual foi possível alicerçar e desenvolver concepções artísticas.

Ao chegar ao continente europeu, Manoel Santiago se conscientizou da “luta de coisas aprendidas” no meio artístico brasileiro contra o novo ambiente. Essa luta era de ordem estritamente acadêmica cujo problema se dava pela excessiva exigência da perfeição do desenho. Esse aspecto, no seu entendimento, personificava a visão de alguns artistas brasileiros a qual ele rechaçava. O pintor desprezava preocupação com o desenho por entender como elemento limitador da obra. Nas palavras do amazonense, em carta a Visconti, reportou sua indignação.

Eu estou hoje tão capacitado desta verdade que destruí todos os quadros e a maior parte dos meus estudos de academia que fiz quando aqui cheguei. Achei-os falsos, sábios e literários. A qualidade de pintura que devia ser essencial estava quase sempre encoberta por um banal sentimento poético literário ou perdida dentro de uma preocupação de desenho, mas um desenho mesquinho – acadêmico fotográfico, como a visão de certos artistas daí. E nós ainda fomos muito felizes, porque tivemos um excelente professor como o Sr. A verdade deve ser dita³¹⁵.

O trabalho com as cores foi então a estratégia usada por Santiago para vencer o “desenho mesquinho”. Embora a tenha experimentado de alguma forma ainda nos anos de

³¹⁵ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 22 jan. 1929. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1929A. 4f.

1920, conforme podemos perceber em telas como "Ibomani - Índio Inhambiquara" de 1926 e "Ajuricaba" de 1927, sobretudo nesta última, analisadas no capítulo anterior, não foi levada adiante talvez para evitar indisposição no salão do principal reduto da pintura acadêmica no Brasil. Mas, ali já se percebia alguma intenção de superar a superficialidade do desenho acadêmico. Longe dos domínios da Escola Nacional de Belas Artes e presente em um ambiente artístico bem mais cosmopolita, Manoel Santiago pode ter se sentido mais à vontade para experimentar a técnica das cores. Pelo menos a visita à Cauterets produziu obras cujos aspectos visuais marcariam a nova tendência do artista amazonense.

Apesar de expressar confiança ao apresentar sua perspectiva artística, Santiago tinha suas dúvidas se essa abordagem seria bem recebida no Brasil. Em Paris, tinha a convicção que sim. No seu entendimento, "os professores da Europa gostam muito mais desta nossa nova maneira de interpretar a natureza". De qualquer forma, estava convencido de que "seguir este novo rumo" era o "mais simples e sincero". Como um pintor que sempre exaltou a sensibilidade, recorreu justamente a esse sentimento quando explicou sua escolha: "é o que sinto"³¹⁶. Com isso, Manoel Santiago avançava na direção de novos desafios nos domínios da arte.

Sem dúvida, o acompanhamento do trânsito de Santiago revela essas mudanças as quais o pintor citou na carta. Infelizmente, as reproduções das telas não permitem uma análise mais acurada sobre o uso da cor. Michel Pastoureau alertou para as dificuldades metodológicas quando se trata em estudar a cor. Uma delas está ligada à necessidade de entendê-la como objeto histórico, aceitando que estamos vendo a cor como o passado a transmitiu, ou seja, tal qual o tempo as tornou, e não em seu estado original. Além disso, as dificuldades crescem à medida em que o estudo é feito por meio de reproduções que muitas vezes estão em condições visuais muito distintas do original³¹⁷. É evidente que isso não inviabilizou as análises das obras de Santiago. Foi possível tirar delas alguns sentidos, lógicas próprias do artista e demonstrações de uso multiforme das cores. O amazonense, em suas telas, criou um matizamento trabalhado em pinceladas sobre a luz, criando certo destaque para uma gama de tons, entre os quais o azul.

Pastoureau estudou o simbolismo dessa cor, explorando suas relações, sentimentos e significações com a cultura, a arte e a sociedade. Desde a Idade Média se discutia a identificação do azul com a luz na representação e ambientação sacras, suscitando debates fervorosos entre

³¹⁶ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Cauterets, 26 ago. 1930. Catálogo Raisonné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR1930. 4f. (incompleta)

³¹⁷ Cf. PASTOUREAU, Michel. *Azul: História de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016, p. 5-8.

prelados cromófilos e prelados cromófobos³¹⁸. Em “uma nova ordem das cores”, o azul tornou-se, no fim do Medievo, a cor iconográfica da Virgem, a cor emblemática do rei da França e do rei Arthur, a cor da dignidade real, a cor da moda e, doravante, cada vez mais associada pelos textos literários à ideia de alegria, de amor, de lealdade, de paz e de reconforto³¹⁹.

O aspecto da sensibilidade é fulcral na abordagem do historiador francês. Os usos sociais, artísticos e religiosos da cor azul remontam a emoções e sentimentos atribuídos por homens que percebiam e experimentavam o mundo ao seu redor. Desse modo, o azul se desvenda como uma construção de relações e percepções que refletem as diferentes interpretações das cores ao longo do tempo. Isso, para Michel Pastoureau, evidencia a cor como uma expressão sensível, com distintas significações, para as sociedades ao longo do tempo³²⁰.

As reflexões de Pastoureau acerca da sensibilidade cromática proporcionam uma compreensão mais profunda sobre a expressividade transmitida por Manoel Santiago em suas pinturas. No uso do azul em diferentes tonalidades nas paisagens francesas, Santiago evocou a tranquilidade do ambiente campestre. A luminosidade obtida foi resultado de um trabalho cromático do azul sobre a luz. Nesse aspecto, o artista escolheu harmonizar a cor em conformidade com sua percepção e sensibilidade artística. Manoel Santiago não teve medo das cores e conferiu identidade cromática e sobriedade às telas a partir do emprego de tons (uma gama de azul e mesmo cinza) que não agrediram a vista ou romperam abruptamente com uma escala cromática sóbria. Essa cromofilia³²¹ de Santiago lhe permitiu conceber as formas e desenhos das figuras em função da cor, quebrando com a supremacia do desenho acadêmico então condenado pelo artista. Nesse caso, a cor prevaleceu sobre o desenho e revelou tendências e intenções cromáticas que foram gradualmente desenvolvidas e conquistadas ao longo das feitura dos quadros. Ele criava telas durante as viagens, apresentando-as tanto como registros visuais quanto resultado do seu desenvolvimento artístico.

Seria imprudente supor que toda essa dedicação tivesse como único propósito criar telas para mantê-las armazenadas no ateliê. Santiago tinha particular interesse nas exposições, as quais se tornaram vitrines para suas pinturas desde as exposições oficiais no Rio de Janeiro. Em Paris, algumas das telas pintadas em trânsito foram exibidas. Ainda que as viagens tenham rendido inúmeros quadros, Manoel Santiago produziu outras com condições especiais para as

³¹⁸ Idem, p. 46-51.

³¹⁹ Idem, p. 85.

³²⁰ Cf. PASTOUREAU, op. cit.

³²¹ Na acepção de trabalhar a cor como forma de exaltação, uma forma de percepção das sensações livres de conceito e objetos normativos. Cf. PAUL, Stella. *Chromaphilia: the story of color in art*. London: Phaidon Press, 2017; BATCHELOR, David. *Chromophobia*. London: Reaktion, 2000.

exposições³²². Dessa forma o artista participou das exposições parisienses, e a apresentação de suas obras tornou-se um autêntico reconhecimento de sua reputação perante os críticos brasileiros.

2.3 Os salões parisienses

Em 1948, Manoel Santiago ganhou a Medalha de Honra do Salão Nacional de Belas Artes daquele ano, considerada então como a “consagração da vida e da obra de um artista”. O prêmio era o mais alto reconhecimento conferido a um artista do salão cuja escolha era feita por voto espontâneo de dois terços dos expositores que já tinham obtido, pelo menos, a medalha de prata. Por vezes, a premiação deixava de acontecer devido a dispersão dos votos, sem que algum dos candidatos obtivessem os votos necessários. Por “significativa maioria”, como noticiou “O Globo”, Santiago tornou-se o preferido na escolha em 1948.

Em função dessa premiação, o jornal trouxe uma entrevista com Santiago para fazer uma breve retrospectiva de sua carreira artística. Antonio Bento assina o artigo e, entre as perguntas, questionou qual seria a sua “maior emoção”. Embora o crítico esperasse que a emoção não fosse o ganho da Medalha de Honra, devido a “tantos prêmios por ele já conquistados”, a resposta de Manoel Santiago não deixou de surpreender. Curiosamente, sua “maior emoção” não decorreu de uma premiação, mas do aceite de seus quadros em um dos salões parisienses. A esse respeito, declarou o amazonense:

– Foi no “Salon des Tuileries”, em Paris, em 1931 – responde o pintor, e acrescenta: – Apresentei ao júri um quadro para ser admitido. Sabe o que aconteceu? Aman Jean e Alberto Besnard pegaram no quadro, e disseram aos outros pintores – “Isto é que é pintura moderna, meus senhores”. Imagine só a minha emoção, tanto mais que me convidaram a trazer duas outras telas sem júri...³²³

Manoel Santiago é categórico em sua resposta. Sua recordação nos remete a um salão parisiense em que não obteve premiação, mas conseguiu aprovação do júri para expor, além do

³²² Em carta a Visconti, verifica-se que a dedicação de Santiago aos estudos nem sempre o permitiam produzir trabalhos capazes, na sua visão, de figurar nas exposições. Escreveu o pintor: “Ainda não fiz nada em condições para o Salão daqui [Paris], passei todo o tempo a estudar, penso que não exporei este ano. Cf. Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 22 jan. 1929. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1929A. 4f.

³²³ BENTO, Antonio. Vida, obra e consagração de um artista. *O Globo* (Vespertina). Rio de Janeiro, 10 jan. 1949, p. 1.

trabalho submetido a julgamento, mais duas outras telas. A emoção do artista provinha do reconhecimento, mas não aquele obtido pelas premiações e sim dos artistas do júri. De forma implícita, fez uma distinção entre o reconhecimento de suas habilidades artísticas e o orgulho associado aos prêmios nos Salões. Isso lhe permitiu manter certa humildade perante a imprensa, o que cairia bem em uma entrevista em que o assunto era a sua consagração e premiação no salão de 1948.

No que se refere às participações nos salões parisienses, Santiago admitiu, em circunstâncias anteriores, que as realizava mais para “medir as próprias forças do que pelo desejo de glórias”, haja vista que essas honrarias nunca o iludiram³²⁴. Apesar de suas palavras parecerem pretensiosas, elas mostram uma preocupação em demasiado com uma análise mais criteriosa de suas obras. Submeter-se a salões com júris de admissões significava por suas obras sob um processo de avaliação e no fim ter alguma conclusão a respeito do resultado alcançado. A declaração do pintor mostra que, em certa medida, essa submissão tinha uma importância considerável. Subvalorizando o brilhantismo das premiações, o artista admitia, sem cerimônias, que sua presença naqueles salões tinha significado de autoafirmação.

Ora, se essa era questão, o episódio do aceite no “*Salon des Tuileries*” foi uma excelente forma de fortalecimento pessoal, principalmente por permitir uma grande autopromoção do artista no Brasil. Não à toa, novamente em decorrência de sua premiação de honra no salão de 1948, o acontecimento do aceite das obras no salão parisiense voltou a ser referido por Santiago na “*Revista da Semana*”. Dessa vez, foi mencionado entre aspas a avaliação das obras, com um pequeno acréscimo de palavras em relação à matéria de “*O Globo*”. Segundo a publicação, o julgamento do júri de admissão teria sido: “Isto que é pintura moderna *com qualidades raras de matéria*”³²⁵. Não é possível identificar o responsável pela inclusão do trecho destacado. Quer seja o pintor ou o entrevistador/redator, o fato é que o incremento feito só serviu para dar maior exaltação das qualidades artísticas de Santiago.

Em entrevista na “*Ilustração Brasileira*” em 1955, Santiago retomou o assunto. Na ocasião, o artista contou com detalhes o momento da admissão das obras. Ressaltou o certame como o “maior do gênero em toda a Europa”, recordando-se da “enorme fila de artistas que deviam ser julgados” para se habilitarem àquele salão. O relato do artista segue em direção ao enaltecimento de suas habilidades artísticas diante do trabalho de outros pintores presentes. Nesse aspecto, Manoel Santiago cria uma narrativa de forma a justificar um julgamento

³²⁴ A ARTE, acompanhando a vida inquieta do século... *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24 set. 1931, p. 6.

³²⁵ MIGUEIS, Armando. Manoel Santiago, deformador dos inimigos!. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 05 fev. 1949, n. 6, ano XLVIII, p. 6. (Grifo meu)

imparcial do júri para que assim pudesse criar a ideia de que o reconhecimento de suas qualidades artísticas ocorreu devido a uma genuína percepção de suas aptidões. O pintor conta que essa avaliação objetiva decorreu de seu anonimato, ao passo que se seu nome fosse de alguma forma conhecido, poderia comprometer a aceitação de suas obras.

[...]. Entrei nela [fila de artistas], anonimamente, levando o meu quadro debaixo do braço, como os outros. Albert Besnard e Amen [sic] Jean eram os juízes. Diante deles, os pretendentes colocavam as telas encostadas à parede. Recordo-me de que entre estes havia um pintor de longas barbas. Amen Jean, olhando a “obra prima” do pobre homem, fulminou-a rudemente com estas palavras: “Ça et rien, c’est la même chose!”. O artista retrucou-lhe, imediatamente, como aquele oficial de Bonaparte ao se ver sitiado pelos ingleses, e retirou-se de cabeça erguida. Chegou minha vez. Amen Jean examinou o meu trabalho, com um olhar incisivo, e perguntou-me: “Tem outros para expor?” – “Sim, em meu atelier – respondi-lhei [sic], mas hoje é o último dia...” – “Quem faz isso – tornou Amen Jean – não precisa de júri”³²⁶.

É interessante perceber como Santiago usou da língua francesa para descrever o julgamento do pintor anônimo enquanto optou pelo português claro para detalhar cada palavra do julgamento de sua obra, inclusive a sugestão dada para expor outras obras sem a necessidade de avaliação do júri. Possivelmente, sua intenção era expressar claramente o julgamento positivo e evidenciar o significado pessoal daquela ocasião. Tratava-se de uma maneira simbólica de mostrar aos leitores o reconhecimento que teve em Paris, ajudando-o a elevar seu capital artístico no Brasil. Com o objetivo de conferir maior credibilidade à sua narrativa, Manoel Santiago exibiu ao jornalista da “Revista da Semana” um pedaço de papel, supostamente escrito por Aman Jean, recomendando a entrega na secretaria para a confirmação da autorização de expor mais dois quadros com a isenção do júri.³²⁷ Desse modo, o artista buscou na avaliação do pintor francês a legitimidade que sua pintura tinha no ambiente do salão parisiense. No fundo era também uma forma de se envaidecer de suas próprias qualidades.

Ao mesmo tempo em que esse episódio narrado por Santiago valoriza o reconhecimento de suas habilidades artísticas, ele corrobora para afastar qualquer prerrogativa de que o pintor pudesse ter recebido algum tipo de vantagem ou facilitação. Mario Linhares tratou desse assunto ao reafirmar a competência artística de Manoel Santiago. Segundo o crítico, o amazonense expôs por puro merecimento e “sem nenhuma recomendação de pessoas influentes que o colocasse em situação de receber convite para tomar parte na exposição”.

³²⁶ ALMEIDA, Pádua. Um grande artista de sua época. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. e out. de 1955, n. 238, ano XLVI, p. 27.

³²⁷ *Ibidem*.

Assim, Santiago se apresentou no *Salon des Tuileries* com “tanta galhardia e com tanto êxito” que Besnard e Aman Jean se admiraram diante da obra julgada³²⁸.

O que está em jogo em toda essa história é a construção da imagem de Manoel Santiago idealizada pela valorização de seu trabalho artístico. Se o pintor a fazia de forma velada, Linhares trabalhou abertamente para desvincular o pintor da política de favorecimento comum nos centros artísticos. Quer seja no Rio de Janeiro, quer seja em Paris, havia o empenho de professores em impulsionar a carreira de seus discípulos ou alunos provenientes das academias e dos ateliês livres. Nas instituições de ensino parisienses, a contratação de mestres ia além do valor artístico. Eles ocupavam postos de prestígio nos salões, atuando como júri tanto de seleção como de premiação. O contato mais ou menos próximo com esses mestres da pintura asseguraria grandes chances de participações em salões de arte³²⁹.

Não há indícios ou insinuações do beneficiamento de Manoel Santiago com essa política bastante comum em Paris, o que em termos analíticos em nada o desqualificaria como artista. Caso houvesse, poderíamos explorar mais profundamente a análise de sua inserção nos mundos da arte parisienses, indo além da perspectiva que ele mesmo divulgou e que foi respaldada por Linhares cuja ideia era centrada apenas no mérito de suas habilidades artísticas. De todo modo, se cristalizou a imagem do artista de qualidades reconhecidas e, como tal, sem questionamentos sobre a aprovação e o aceite de suas obras no “*Salon des Tuileries*”.

Possivelmente, era intenção de Santiago, ao difundir o episódio da admissão, evitar julgamentos como o que Sotero Cosme realizou quando da participação de Olga Mary no “Grand Salon” em 1931. Tanto Manoel Santiago quanto esses artistas eram contemporâneos em Paris e por vezes expunham juntos. Cosme era tido como um excelente desenhista e estava na capital francesa, assim como Olga Mary, Santiago e outros, para aproveitamento de estudos. O desenhista mantinha relações de amizade e correspondência com Candido Portinari, com o qual falava a respeito de alguns artistas brasileiros em trânsito. Em uma das cartas trocadas com o pintor paulista, Sotero Cosme atribuiu a participação de Olga no salão à política de favorecimento em que, ao invés de prevalecer o julgamento das pinturas, predominou a influência do mestre da artista, Fernand Sabatté, junto ao júri, o qual também era vice-presidente. Cosme condenava Olga por andar dizendo que o seu quadro foi escolhido por uma

³²⁸ LINHARES, Mario. Um casal de artistas. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti Editores, v. 2, 1938, p. 206.

³²⁹ SIMIONI, op. cit., p. 347.

comissão para ser reproduzido no catálogo quando, segundo declarou o artista, sabia-se que com cem francos estaria, oficialmente, com o quadro no catálogo³³⁰.

Longe de entrar no mérito se Olga Mary foi ou não favorecida, pagou ou não para sua tela figurar no catálogo, a questão a ser ressaltada é que situações como de Olga e o julgamento como de Sotero poderiam levantar questionamentos quanto ao merecimento e reconhecimento de certos pintores em se apresentar nas exposições. Talvez a crítica de Sotero Cosme tivesse pouco significado para alguns, mas Santiago parecia não querer esse tipo de discussão envolvendo seu nome, pois difundir uma história de aceite de suas obras e mostrar um pedaço de papel dando maior verossimilhança à narrativa era sinal de que o pintor pretendia evitar qualquer dúvida a respeito de seu mérito. Além de ressaltar o reconhecimento de suas qualidades artísticas, interessava também ao amazonense destacar a sua façanha de conseguir ingressar no “*Salon des Tuileries*” com três quadros, independentemente, inclusive, do habitual favorecimento existente, observado e vivenciado por próprios contemporâneos seus na capital francesa.

O “*Salon des Tuileries*” teve sua primeira exposição em 1923 quando ocorreu uma grande cisão na *Société Nationale de Beaux Arts* em virtude da organização de seu Salão de 1922 não aceitar abrir o certame para novas tendências. Nas disputas internas no comitê da *Société Nationale*, vinte nove dos cinquenta membros saíram, incluindo jovens artistas insatisfeitos, entre os quais Antoine Bourdelle, Charles Despiau, Charles Dufresne, Edmond Aman-Jean, Lucien Simon, George Desvallières e Albert Besnard. Esses artistas organizaram seu novo salão nos barracões dos Jardins das Tuileries cuja iluminação clara eliminava os problemas de má luminosidade dos quadros como acontecia no Grand Palais, o habitual lugar de exposição da *Société Nationale* e outras agremiações.

O Salão foi presidido por Besnard, tendo como vice-presidentes Aman-Jean e Bourdelle. Ocorria na primavera, época dos salões mais acadêmicos, e havia restrições quanto ao número de expositores, pois procurava-se “a qualidade” e as obras mais representativas de cada tendência. Para tanto, o comitê convidava os artistas de “real valor” para as avaliações. Dois grupos de seleção eram organizados. Um, formado por aqueles vindos da *Société Nationale*, mais acadêmicos, e o outro, vindo do comitê do *Salon d'Automne*, tidos como mais modernos. Os ingressantes ao salão deveriam submeter-se a um dos dois júris, conforme sua tendência. Com isso, explica Marta Batista, o salão ficaria conhecido como o “Salão dos Valores Seguros”, uma mostra da arte dita “contemporânea” e não necessariamente moderna³³¹.

³³⁰ Carta de Sotero Cosme para Candido Portinari. Paris, 09 abr. 1931. Portal Portinari. CO: 1358. 3p.

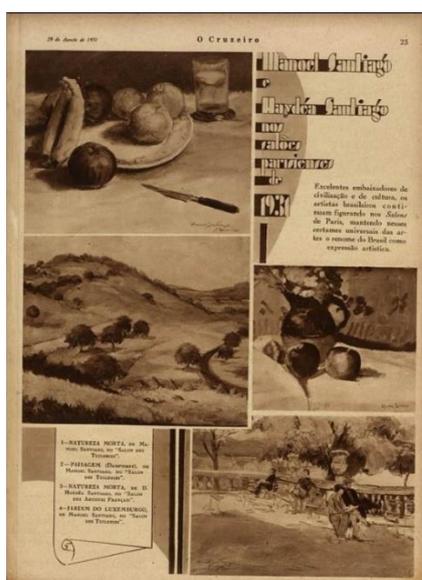
³³¹ BATISTA, op. cit., p. 63-64.

Manoel Santiago encontraria no “*Salon des Tuileries*” o lugar apropriado para “medir as próprias forças”. Com uma estrutura rígida de julgamento prezando pela “qualidade”, a submissão de trabalho se tornaria um verdadeiro teste de aceitação de sua arte, uma certa legitimidade que Santiago parecia perseguir. Assim, o artista se colocava à prova, satisfazendo seus anseios pessoais com possibilidade de tirar algum capital artístico da situação, como ocorreu anos depois.

Com esse sentido, era preciso manter vivo o acontecimento em *Tuileries*, ao qual o artista teve destaque já na ocasião do certame em 1931. No Rio de Janeiro, a revista “O Cruzeiro” dedicou uma página inteira para exaltar Santiago e sua esposa na exposição. A publicação contou com reproduções das telas expostas pelo casal, com objetivo de anunciar na cidade brasileira o feito do artista patricio em Paris. De forma incisiva, o texto do periódico apresentou o significado que a participação do casal teve desse lado do Atlântico.

Segundo o escrito, Santiago e Haydéa eram os “excelentes embaixadores de civilização e cultura” e mantinham nesses “certames universais das artes o renome do Brasil como expressão artística”. Mais que um êxito artístico individual, a participação do casal foi compreendida como uma glória ao próprio país. Como tal, as obras expostas deveriam ser apresentadas aos leitores. Assim, foram reproduzidas as telas “Natureza Morta”, “Paisagem de Dampierre” e “Jardim de Luxemburgo”, os três trabalhos frutos da façanha de Santiago. Em tamanho menor, foi reproduzida uma “Natureza Morta” de Haydéa, evidenciando que o destaque deveria mesmo ser as obras de seu marido (Figura 61).

Figura 61 - O Cruzeiro: Manoel e Haydéa Santiago no *Salon* de 1931



Fonte: MANOEL Santiago e Haydéa Santiago nos salões parisienses de 1931. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 29 de ago. de 1931, ano III, n. 43, p. 23.

Ao analisarmos de perto as obras expostas por Manoel Santiago naquele salão, percebemos, além do motivo, as diferentes técnicas empregadas. “Natureza Morta” possui o paradeiro desconhecido. Não há reproduções conhecidas, além da publicada em “O Cruzeiro”. Apesar de a reprodução não ser colorida, é perceptível o cuidado com desenho e um jogo de luz e sombra. Na tela, figurando no centro esquerdo, estão em cima de uma mesa um prato e alguns frutos, bananas e, possivelmente maçãs. Equilibrando a composição, na parte direita, no canto superior, um copo cheio, provavelmente com água, e no canto inferior uma faca cujo cabo está na altura da assinatura da tela. É perceptível algumas sombras no prato e nos frutos, sugerindo que a luz vem da direita. Podemos perceber um fundo escuro, e a mesa não aparece integralmente. Ela está cortada pela perspectiva do quadro. Em todo caso, essa tela é, digamos, a mais acadêmica entre as três apresentadas por Santiago.

“Paisagem de Dampierre” (Figura 62) remete a paleta escura experimentada pelo artista naquelas outras obras parisienses. Provavelmente, a tela foi feita em sua viagem de 1929. O quadro mostra uma paisagem praticamente serrada em que impera o marrom da terra. Os poucos pontos de vegetação, com algumas árvores, são em tons escuros de verde. Ao fundo, o céu, no mesmo tom marrom da terra. O artista alia céu e terra de acordo com nuances de tons, que cria certo aspecto empoeirado no ambiente retratado. Não há como afirmar com precisão se a tela realmente é fortemente escura ou se a reprodução acentuou essa característica. Diferentemente de outras obras, não há emprego de cores primárias vibrantes. Mesmo o azul existente em uma pequena faixa à direita do quadro, sugerindo o curso de um rio, tem cor escura de um sombreado da própria vegetação. Por falta de registro visual, não se pode afirmar com exatidão se a obra “Dampierre”, exposta no IV Salão Paulista de Belas Artes em 1937, é a mesma exposta em *Tuileries*. Sabe-se que Santiago fez algumas rerepresentações de obras dos salões parisienses. Em 1937, Virgílio Maurício, que cobriu o certame paulista, não deu uma descrição precisa da obra que permitisse assim uma identificação exata. O crítico limitou-se a apenas falar que o trabalho se tratava de “uma paisagem executada com simplicidade e bravura onde todos os planos foram estudados com carinho e brilhantemente resolvidos”³³². Com efeito, a obra exposta em Paris representa visualmente um Santiago menos colorista.

³³² MAURÍCIO, Virgílio. O Salão Paulista de Belas Artes. *A Nação*. Rio de Janeiro, 14 jan. 1937, p. 4.

Figura 62 - Manoel Santiago. “Paisagem de Dampierre”, 1930. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.



Acervo Particular

Por se tratar de um ambiente florido, “Jardim de Luxemburgo” sugere um uso maior das cores. Lamentavelmente, não foi encontrada reprodução colorida da obra. Por outro lado, uma tela semelhante em assunto e, possivelmente em cores, do mesmo período, pode ajudar a desvendar o trabalho cromático empreendido por Manoel Santiago. Em “Luxemburgo” (Figura 63), o artista exibe uma grande matize de cores e praticamente a mesma perspectiva da tela exposta no “*Salon des Tuileries*”. A obra, assim como a sua correlata, mostra um canto da balaustrada do jardim parisiense ocupado por algumas figuras humanas esboçadas, sem qualquer fisionomia. A principal é uma figura feminina em pé, no canto esquerdo da tela, trajando uma blusa em tons de branco e uma saia vermelha com nuances de branco. Seus sapatos são marrons e o cabelo escuro traz um detalhe branco, sugerindo talvez um adorno. Atrás dela, à direita e à esquerda, uns traçados em marrom criando o desenho das cadeiras em que estão sentadas as outras figuras. Há uma mulher cuja vestimenta em amarelo contrasta com o azul vibrante com tons pretos da roupa de seu acompanhante, à direita do espectador. Junto à balaustrada, duas figuras sentadas cujas roupas são trabalhadas em tons suaves de azul e verde.

As cores vibrantes imprimem luminosidade atmosférica ao ambiente. Ao fundo, a vegetação do jardim é a mistura de parte das tintas usadas na tela. A cor mais forte é o vermelho correspondente à saia de uma das figuras. O desenho desapareceu neste ponto da tela e as cores tomaram a forma da vegetação em manchas verdes e azuis. Embora os outros elementos da tela tenham contornos definidos, a manipulação dos núcleos em cores resulta em um desenho impreciso, reforçado pelo trabalho cromático das cores da vegetação em segundo plano.

Figura 63 - Manoel Santiago. “Luxemburgo”, 1931. Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.



Coleção Particular

Levando em conta a hipótese de que “Jardim de Luxemburgo” e “Luxemburgo” compartilham uma paleta cromática semelhante, esse elemento se revela como um fator relevante a ser considerado no contexto do conjunto das obras apresentadas. As telas expostas no “*Salon des Tuileries*” podem ser interpretadas como uma síntese das experimentações artísticas de Santiago, refletindo as técnicas observadas nas obras anteriores de Paris e do interior francês. As três pinturas mostram um desprendimento do desenho em favor do uso da cor, com variações na luminosidade conforme a paleta escolhida, dependendo da composição. Talvez fossem esses os elementos julgados por Besnard e Amen-Jean que permitiram a Manoel Santiago figurar no salão com três obras. Se considerarmos que o “*Salon des Tuileries*” era um ambiente em que havia a aceitação de uma pintura mais livre, certamente foi bastante oportuno para o amazonense experimentar aquilo que estava desenvolvendo para sua arte. Por outro lado, seria estrategicamente necessário também se pôr à prova em outros salões, sobretudo a um que pudesse trazer-lhe até uma visibilidade maior no Brasil. Nesse caso, havia um bastante apropriado.

O *Salon des Artistes Français* era respeitado pela estrutura tradicional da Escola Nacional de Belas Artes como uma das formas de aprovação oficial da instituição brasileira. Além do aprendizado reconhecido da *École des Beaux-Arts* ou, alternativamente, a *Académie Julian*, era especialmente comprobatório da capacidade artística dos pintores ter obras aceitas no *Salon des Artistes Français*. Grande parte dos artistas, fossem aqueles com os prêmios de

viagem da Escola ou da Exposição Geral de Belas Artes e até mesmo com o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, permaneciam, apesar de desobrigados oficialmente, com a mecânica de frequentar e submeter trabalhos naquelas academias e salões franceses³³³.

A exposição promovida pela *Société des Artistes Français*, o *Salon des Artistes Français*, era conhecido simplesmente por *Salon* por alusão a exposição organizada no *salon carré* do Louvre no século XVII à época da *Académie Royale de Peinture*. Foi o mais tradicional e acadêmico dos salões franceses. Todos os outros salões surgiram de divisões sucessivas desse salão. A mostra era montada no Grand Palais, aberta entre os fins de abril e junho, assim como o *Salon de la Nationale*, organizado pela *Société Nationale des Beaux-Arts*. Mesmo mantendo o mesmo lugar e data, ambos os salões mantinham títulos, catálogos, júris e porta de entrada próprios. A *Société Nationale* surgiu da ruptura de grupos descontentes dentro da *Société des Artistes Français* e, de início, era mais receptiva à inovação até sofrer uma grande cisão que resultou na fundação do “*Salon des Tuileries*”.

Ao analisar o *Salon des Artistes Français* de 1929, é inegável que o grande destaque de Santiago foi a sua “Tatuagem”, discutida no capítulo anterior. A obra recebeu notas nas imprensas brasileira e francesa, inclusive com reproduções da tela. No Rio de Janeiro, como abordado, muito se noticiou sobre a pintura dando ênfase não apenas a visibilidade gerada por sua exposição, mas também pelo motivo remeter à Amazônia, aos indígenas, à cerâmica marajoara, ou seja, assuntos entendidos como nacionais. A mesma perspectiva foi ressaltada por Jules de Saint-Hilaire na revista parisiense “*Revue du Vrai et du Beau*”³³⁴.

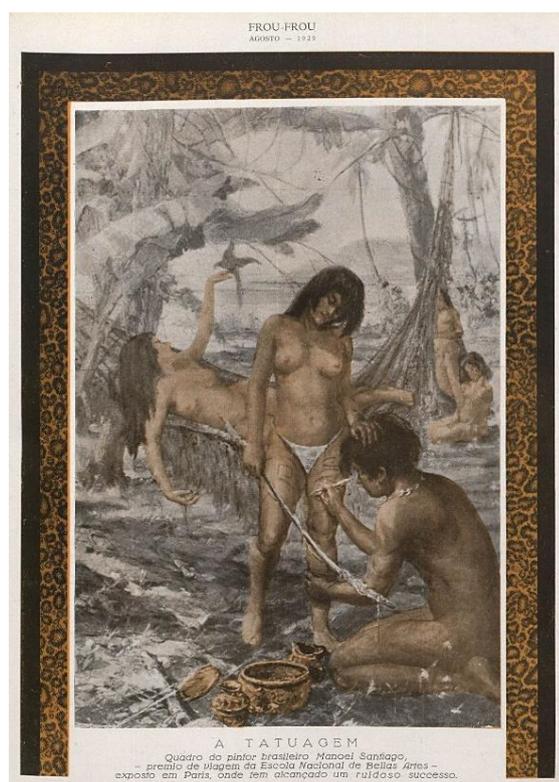
A revista brasileira “Frou-Frou” reproduziu a tela em tamanho grande, ocupando toda a página (Figura 64). A legenda trouxe o título da obra, a identificação do pintor e a indicação de que o quadro de Santiago alcançou “ruidoso sucesso”³³⁵. A reprodução não seguiu o padrão convencional em preto e branco. O editor descoloriu o fundo e destacou os indígenas do primeiro e segundo planos. Esse recurso provavelmente visava atrair a atenção do leitor para o tema central da obra, especialmente a pintura corporal remetida pelo título. O mais interessante, porém, é o destaque dado a determinados elementos, como os desenhos geométricos nas pernas da indígena, e a inclusão de alterações, como a adição de um arco na mão da indígena, ausente na obra original, e a remodelagem de sua fisionomia, cabelos e até seio.

³³³ BATISTA, op. cit., p. 185.

³³⁴ SAINT-HILAIRE, Jules de. Les oeuvres de Manoël Santiago à la Société Coloniale au Salon des Artistes Français. *Revue du Vrai et du Beau*. Paris, 10 juin 1929, huitième année, n. 132, p. 5.

³³⁵ PINTURA brasileira. *Frou-Frou*. Rio de Janeiro, ago. de 1929, n. 6, p. sn.

Figura 64 - Frou-Frou: reprodução de “Tatuagem”.



Fonte: PINTURA brasileira. *Frou-Frou*. Rio de Janeiro, ago. de 1929, n. 6, p. sn.

Com certeza, as intervenções gráficas em “Tatuagem” renderiam muita discussão. A questão levanta debates sobre a preservação da obra original e a fidelidade de intenção do artista em criar os elementos da obra. A manipulação excessiva, como foi o caso, pode alterar o significado da obra, destacando elementos que não eram originalmente prioritários. Por outro lado, sem o risco de cometer anacronismos e entrar em uma discussão ética e moral que faz mais sentido na contemporaneidade, restrinjo-me ao assunto da repercussão da tela enquanto demonstração do reconhecimento de Santiago e de sua arte. Embora a reprodução em “Frou-Frou” tenha sofrido alterações, permanece a ideia de levar ao leitor o nome do artista e sua obra cuja exposição enalteceu o meio artístico brasileiro na capital francesa. Não é novidade que o interesse despertado por essa tela no Brasil estava fortemente ligado ao fato de seu tema aludir à nacionalidade brasileira. A exibição no *Salon des Artistes Français* ampliou consideravelmente esse interesse, graças ao prestígio do certame francês. Com isso, a repercussão da tela ganhou ainda mais destaque.

Na revista “Fon Fon”, Oscar Silva escreveu que a obra trazia a “fidelidade” do instante de vida dos “selvagens brasileiros”³³⁶. Na “Nação Brasileira”, a opção foi trazer uma tradução

³³⁶ SILVA, Oscar. Notas de Arte. *Fon Fon*. Rio de Janeiro, 21 maio 1932, ano XXVI, n. 21, p. 52.

na íntegra de um artigo publicado na revista francesa “*La Revue Moderne des Arts et de la Vie*”, como forma de exaltar o pintor, sua obra e o meio artístico brasileiro. A transcrição da crítica talvez agradasse por fazer referência a formação artística do pintor, que lhe conferiu um “lugar de primeira ordem” no “mundo artístico brasileiro”. Essas palavras, de uma só vez, exaltava Santiago e o Brasil por ter um artista que tem sabido “concordar seu talento ao seu assunto e numerosas telas suas relativas aos Índios dizem com rara eloquência a qualidade de pintor e o valor do observador”³³⁷.

Seguindo o texto, podemos identificar alguns elementos que podem ter contribuído para a receptividade positiva da obra. O primeiro diz respeito à percepção artística de Manoel Santiago. Segundo o redator, a “paisagem – bem como os nus – são tratados como o mais justo sentimento da composição”. Por essa avaliação, entende-se que o pintor agradou por sua forma de interpretar a paisagem e os demais elementos da tela. Seria esse o aspecto que fez sua tela ser aceita no salão? Seria esse gosto dos “professores da Europa” ao qual Santiago se referiu em carta a Visconti? Independentemente da resposta para essas perguntas, foi a forma pela qual Manoel Santiago produziu o motivo de sua “Tatuagem” que lhe trouxe a exaltação de suas qualidades artísticas de manejo do pincel e de domínio do desenho. De acordo com a publicação, “Manoel Santiago aí estadeia qualidades que vão à ‘virtuosidade’, em um estilo que seu puro academismo de desenho não impede de nenhum modo de ser pessoal, e onde o caráter anedótico do assunto não prejudica a beleza própria da obra de arte”³³⁸.

É interessante perceber a ênfase dada pelo crítico ao “puro academismo de desenho” de Santiago. Por se tratar de um salão tradicional, era evidente a submissão de obras em acordo com as premissas postuladas pelos júris de admissão. Com isso, o artista demonstrou domínio e versatilidade ao expor nos salões parisienses. Submeteu obras e soube onde poderia “medir suas forças” empregando as técnicas certas. Experimentar e desenhar com a cor exigia um salão mais livre, mais receptivo à renovação. O contrário, demonstrar autoridade no desenho, demandava o tradicional *Salon* de Paris. Ainda que usasse dessa estratégia para obter êxito, Santiago não se restringiu às premissas impostas aos expositores pelos júris de admissão. Expor sua “Natureza Morta” com desenho bem-feito no “*Salon des Tuileries*” mostra que o pintor não se inibia com certos princípios artísticos então estabelecidos pelos salões. Mesmo sua “Tatuagem” tem parte de sua vegetação esboçada pela cor. Nessa obra ainda, o artista experimentou o verde e trabalhou a sombra em nuances de vermelho, sobretudo na figura do

³³⁷ Um notável pintor brasileiro – Manoel Santiago julgado pela crítica europeia. *Nação Brasileira*. Rio de Janeiro, set. de 1930, ano VIII, n. 85, p. 79.

³³⁸ *Ibidem*.

indígena no canto inferior direito. O azul claro deu tom ao rio e ao céu. Aliás, nesse rio figuram esboços em marrons, sugerindo um grupo de indígenas em uma canoa.

Em 1930, Santiago voltou ao *Salon*. No certame, exibiu a tela “Retrato de Madame H.S” (Figura 65). A obra hoje se encontra no Museu Nacional de Belas Artes com o título de “Retrato da mulher do artista”. Foi incorporada ao acervo através de doação do pintor em 1938 na ocasião da criação do museu um ano antes por decreto do Presidente Getúlio Vargas. Lastimavelmente, a pintura não está em exposição e, assim como outras do artista, encontra-se depositada na reserva técnica.

Três anos depois, a mesma obra foi exposta no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Em ambas as exposições, “Retrato de Madame H.S” chamou atenção da crítica brasileira, com destaque específico em cada momento. A obra é um retrato de Haydéea Santiago sentada em um sofá no canto do atelier, com quadros pendurados ao fundo. A preocupação com o desenho é evidente. O rosto da pintora está levemente inclinado, com o olhar direcionado ao observador. Seu braço esquerdo apoia-se no sofá, enquanto a mão direita segura a esquerda, ocultando-a parcialmente. As tonalidades utilizadas por Manoel Santiago estabelecem um notável contraste, conferindo luminosidade e uma identidade visual distinta à obra.

Figura 65- Manoel Santiago. “Retrato de Madame H. S.”, 1930. Óleo sobre tela, 92,3 x 73,1 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

A pintura foi aceita no salão parisiense, segundo se noticiou no Brasil, por unanimidade e por isso colocada em lugar de destaque na “cimaise” da parede³³⁹. Ao visitar o *Salon* na capital francesa, o jornalista de origem portuguesa, João Luso, chamou a atenção para o “vigoroso e límpido, com expressão procurada a capricho e vitoriosamente realizada”, retrato exposto por Santiago, “excelentemente colocado – como muitos artistas já famosos desejariam ver suas obras”. Colaborador do “Jornal do Comércio”, Luso escreveu uma visão geral do salão de 1930 cujas considerações se estenderam a escultoras, como Margarida Lopes de Almeida, e artistas como Haydéa Santiago, Olga Mary e o paulista Marques Campão³⁴⁰.

Flexa Ribeiro, no “Correio da Manhã”, fez ponderações quando a obra foi exposta no salão brasileiro de 1933. Na mesma ocasião, foi exposta “Manhã Azul” (Figura 48), e o jornalista fez um paralelo entre as duas obras, referindo-se aos elementos pictóricos empregados pelo artista. De acordo com sua avaliação, Manoel Santiago teria sido mais feliz na execução de “Manhã Azul” do que em “Retrato de Madame H. S.”. Na primeira obra, havia “simplificação das pastas, com azuis cinzas macios, mas que se ajudam na crespidão das superfícies”, cujos “valores estão dentro do ambiente”. Por outro lado, “tais qualidades entram em contraste” no retrato da esposa do artista, pois o pintor não teria conseguido o “mesmo equilíbrio”³⁴¹.

A análise crítica de Flexa Ribeiro destaca as nuances artísticas presentes nas obras. Ao comparar os elementos pictóricos empregados nas pinturas “Manhã Azul” e “Retrato de Madame H. S.”, o jornalista enfatizou a escolha das cores e o equilíbrio visual na construção da composição. Através dessa análise, ele não apenas avaliou as qualidades das obras individualmente, mas também fez um contraponto entre elas, sugerindo quais elementos verdadeiramente fazem uma tela ter seu valor artístico. Isso evidencia os critérios que ele estabeleceu para formular juízos e oferecer aos leitores uma determinada interpretação e apreciação das obras de Manoel Santiago no contexto do Salão de 1933.

É possível ter uma dimensão mais abrangente da crítica de Flexa Ribeiro em relação ao trabalho cromático se analisarmos uma outra obra muito próxima ao “Retrato de Madame H.S.”. Também feita em Paris e intitulada como “Haydéa” no livro de Flávio de Aquino (Figura 66), a obra também de 1930 traz a mesma posição retratada, bem como uma paleta de cores

³³⁹ Cf. BENTO, Antonio. Vida, obra e consagração de um artista. *O Globo* (Vespertina). Rio de Janeiro, 10 jan. 1949, p. 1; LINHARES, Mario. Um casal de artistas. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti Editores, v. 2, 1938, p. 206.

³⁴⁰ LUSO, João. Folhetim do Jornal do Comércio – Dominicais – Brasileiro em Paris. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 29 jun. 1930, p. 2.

³⁴¹ RIBEIRO, Flexa. Salão Nacional de Belas Artes. *Correio da manhã* (Suplemento). Rio de Janeiro, 27 de ago. 1933, p. 2.

bem próxima àquela tela. Trata-se de uma versão, como tantas outras feitas pelo artista, em que usa de um mesmo motivo/modelo para trabalhar técnicas diferentes com cores que por vezes se assemelham. Considerando esse aspecto, vamos nos ater ao emprego das cores, fazendo um paralelo tal qual fez Ribeiro.

Em “Haydéa”, o fundo é trabalhado em azul e não há os quadros fixados na parede. O diferencial dessa obra é o desenho. Os contornos são desenhados em tinta e não em uma linha bem delimitada como no “Retrato de Madame H.S.”. Esse aspecto é interessante, pois mais uma vez se verifica a estratégia de Manoel Santiago ao buscar algum êxito ao submeter suas telas à exposição. Com duas obras com a mesma perspectiva, Santiago optou por submeter aquela com o desenho mais acadêmico. Sem dúvida, a escolha foi consciente, haja vista que o *Salon des Artistes Français* tinha a característica de ser mais acadêmico. Lembro ao leitor que essa estratégia do pintor muito se assemelha àquela realizada no Salão de Belas Artes do Rio Janeiro em 1926. Nessa exposição, o artista expôs uma tela do curupira com desenhos mais acadêmicos no lugar de outra de mesmo motivo, mas com o desenho trabalhado em cor. Assim, em Paris, Santiago mostrou-se mais uma vez sagaz e soube trabalhar com as demandas artísticas que imperavam naqueles mundos da arte.

Figura 66 - Manoel Santiago. “Haydéa”, 1930. Óleo sobre tela, 36 x 33 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 90.

Em ambas as obras, “Haydéa” e “Retrato de Madame H.S.”, a transição das cores revela-se pouco suave, evidenciando assim um notável contraste cromático. Esse aspecto específico foi o motivo da crítica de Flexa Ribeiro em relação à última obra. Como a cena

retratada ocorre em um canto pouco iluminado, o cronista do “Jornal do Comércio” talvez tenha julgado o lugar inapropriado para trabalhar uma variação delicada de tonalidades. O ambiente das telas não sugere nenhuma luz, o que agravaria a situação. Nas telas, podemos notar, por exemplo, um azul escurecido e, em alguns pontos, até pretos, sobretudo na poltrona. Certamente, o crítico acreditava que esse trabalho do azul seria mais apropriado em ambientes abertos, com bastante luminosidade. Por isso, os elogios à “Manhã Azul”, uma paisagem com fundo marinho em que a luz do ambiente permitiu a combinação de uma variabilidade de tons de azuis capaz de expressar não só uma harmonia maior à composição, como também a sensibilidade do pintor. De todo modo, a objeção em relação ao equilíbrio das cores não era motivo para condenar a exposição do retrato de Haydéa naquele salão de 1933. A crítica de Ribeiro era bem mais profunda e se distinguia daquelas que tentavam, em grande medida, enaltecer as realizações de um artista.

Há uma clara distinção entre as avaliações dos jornalistas aqui apresentados sobre “Retrato de Madame H.S.”. João Luso, de formação literária, corroborou na mesma linha dos que eram só elogios aos artistas que expunham em Paris. Seu tom era de enaltecimento dos pintores brasileiros como se estivesse exaltando a própria nação. Paraense, Flexa Ribeiro foi estudioso das artes, literato e bacharel em Direito. Sua crítica no “Jornal do Comércio”, digamos, não teve o dever cívico de elevar a figura do artista-expositor no estrangeiro. No seu texto, não havia a necessidade de reafirmar as qualidades do artista como sendo as do próprio país, ainda que percebesse em Santiago certo pendor no manejo das cores.

Nesse sentido, um aspecto interessante surge a partir da comparação desses dois tipos de julgamento. No Brasil, uma crítica recaía para o campo da avaliação das obras e do artista, enquanto a exposição de uma ou mais obras fora, no caso aqui, em Paris, era comemorada como uma verdadeira legitimação para o artista e, por extensão, para o país. Mais que a crítica às obras expostas, tornava-se bastante relevante e frequente para alguns valorizar o feito da exposição em terras estrangeiras. Com isso, havia mais espaço para a euforia do que para a crítica avaliativa em si, embora houvesse casos em que ela estava presente, quase sempre de forma positiva. Em suma, nas avaliações críticas de obras expostas por Santiago na Europa, destacava-se amplamente a promoção do artista, bem como a celebração de cada apresentação, qualquer que fosse.

Em 1930, foi organizado um “*foyer brésilien*” para os artistas do Brasil exibirem suas obras. A iniciativa foi do embaixador brasileiro em Paris, conforme noticiou a imprensa

francesa e o catálogo da mostra³⁴². Luís de Souza Dantas foi um apoio “oficial” importante aos artistas brasileiros. Atuou tanto na Itália quanto na França como apoiador e incentivador de manifestações culturais. Ao chegar à capital francesa em fins de 1922, Souza Dantas estabeleceu relações com intelectuais franceses e brasileiros em Paris. Por vezes, financiou várias atividades teatrais do próprio bolso. Comparecia às mostras de pintores brasileiros e ajudava os artistas adquirindo obras e até promovendo-os juntos aos franceses, como foi o caso da exposição dos artistas brasileiros em 1930. Estimado e com boa penetração entre a intelectualidade, o diplomata usou de seu cargo e prestígio para incentivar os artistas brasileiros em Paris³⁴³. Era uma assistência “oficial” muito mais ligada à figura de Souza Dantas do que propriamente do governo brasileiro, o que até ajuda a compreender a crítica feita por Santiago ao descaso do governo para com os artistas em trânsito.

Denominada de “*Exposition d’art appliqué et de peinture des artistes brésiliens*” pela imprensa francesa, a mostra reuniu obras de brasileiros residentes ou de passagem em Paris. As notas nos jornais franceses são breves, informando os artistas expositores, o local, a hora e o dia do término da exposição em primeiro de julho de 1930. Na ocasião do vernissage, destacou-se ainda a presença de Souza Dantas, o cônsul geral do Brasil em Paris, além de personalidades ligadas à Academia Brasileira de Letras, à Câmara de Comércio Franco-brasileira, entre outros³⁴⁴.

Em contraste, no Brasil, o “Jornal do Comércio” dedicou uma folha inteira para falar da mostra, dos expositores e das obras expostas. A crônica assinada por E. Montarroyos cumpriu o habitual papel de exaltar a “exposição de pintores brasileiros em Paris” como uma celebração a qual os artistas brasileiros tiveram o “seu salão”, “modesto” e “interessante”. O certame, conta Montarroyos, teve trinta e quatro telas de dezoito pintores, dispostas em uma galeria “não muito espaçosa”. O cronista, porém, abriu espaço para a leitura e análises das obras expostas. Ocupou especial atenção nas telas de Manoel Madrugá, Leopoldo Gotuzzo e Candido Portinari, evidenciando sua predileção a esses artistas. Teceu observações sobre aspectos técnicos da cor, do motivo e das “ideias profundas” contidas nos quadros.

As avaliações de Montarroyos sublinhavam algum aspecto, seja cor, desenho ou mesmo o trato do assunto retratado, de modo a mostrar o trabalho “prodigioso” dos artistas. Suas avaliações não fugiam àqueles critérios em que Santiago era costumeiramente avaliado.

³⁴² LES PEINTRES brésiliens à Paris. *Comoedia*. Paris, 23 juin 1930, p. 3; D’ÉCHO en écho. *Paris-midi*. Paris, 17 juin 1930, p. 2.

³⁴³ BATISTA, op. cit., p. 187-189.

³⁴⁴ LES ARTISTES brésiliens. *Journal des débats politiques et littéraires*. Paris, 23 juin. 1930, p. 2.

Em relação a outros expositores, como Roberto Colin, Alfredo Galvão, Waldemar da Costa e o próprio Manoel Santiago, o crítico escreveu comentários breves, mas representativos de suas qualidades artísticas. O artista amazonense, com sua “Iracema”, foi elogiado por apresentar “sentimento colorido” e imprimir “nas suas tintas alguns dos mais delicados tons que a pena de José de Alencar gravou em cintilantes páginas”. Com efeito, Montarroyos não apenas comemorava a exposição daqueles artistas como também destacava o merecimento de cada um de acordo com a sua percepção das obras exibidas. No que se refere a Santiago, o crítico ressaltou igualmente o colorismo das telas, em especial aquela de temática indígena³⁴⁵.

A exposição dos artistas brasileiros em Paris organizada por Souza Dantas trazia o importante capital simbólico de expor no estrangeiro. Contudo, o certame não passou de uma mostra organizada para os artistas brasileiros em trânsito, longe de qualquer grande exigência e rigor artísticos característicos dos salões franceses. Possivelmente, por esse motivo, o evento não tenha sido mencionado nas recordações de Manoel Santiago ao abordar sua passagem pelos salões parisienses. Para o amazonense, tanto a participação e visibilidade proporcionadas pelas exposições em Paris eram significativas quanto as histórias que acompanhavam a aceitação de suas obras. Elas, como vimos, potencializavam a conquista do artista e perpetuavam aquele momento. Do mesmo modo, demarcavam experiências e serviam para envaidecer reputações artísticas.

Sobre a participação na “*Exposition d’art appliqué et de peinture des artistes brésiliens*”, há um completo silêncio por parte de Manoel Santiago. Talvez ali não tivesse nenhuma história que lhe agregasse algum capital artístico. Entretanto, assim como no “*Salon des Tuileries*”, Santiago contava a avaliação que teve quando de sua submissão no *Salon des Artistes Français*. Sua narrativa era igualmente de exaltação pessoal. Segundo afirmou em entrevista à “*Revista da Semana*”, Louis Biloul, presidente do júri de pintura, teria dirigido palavras consagradoras ao artista, elogiando-o como “trabalhador encarniçado e dotado de qualidades as mais invejáveis”. E teria concluído: “Nasceu pintor”³⁴⁶.

Por vezes essa história foi repetida nos jornais, quer seja por Manoel Santiago, quer seja pelos colunistas, tornando-se apropriada e pertinente em vários momentos. Foi publicada, por exemplo, na “*Revista da Semana*”, em fevereiro de 1949, em conversa entre Santiago e Armando Migueis. Mas, havia menção bem antes, como a publicada em outubro de 1937 em

³⁴⁵ MONTARROYOS, E. Cartas de Paris – Salão de Pintores Brasileiros em Paris. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 14 set. 1930, p. 7.

³⁴⁶ MIGUEIS, Armando. Manoel Santiago, deformador dos inimigos!. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 05 fev. 1949, n. 6, ano XLVIII, p. 6.

virtude de uma exposição conjunta com Haydéa no Rio de Janeiro. Em “A Nação”, o cronista usou das supostas palavras de Biloul para enobrecer Santiago como um dos consagrados pintores patrícios, numa clara tentativa de reafirmar o reconhecimento do amazonense a partir de sua estada e receptividade nos salões de Paris³⁴⁷. Em “O Globo” de 10 de janeiro de 1949, foi revelado a existência de “dezenas de álbuns com recortes de jornais e revistas, daqui e da Europa”, sobre as obras de Santiago e Haydéa. Entre as notas estavam desde as “mais exuberantes em adjetivação até às mais sóbrias”, como a de Louis Biloul³⁴⁸. Aqui, mais uma vez, Santiago usa de uma evidência material para dar materialidade e autenticidade a sua história. De igual modo, mostra que o pintor realmente se empenhava na construção de sua autoimagem de artista com prestígio reconhecido.

É interessante pensar na existência de álbuns com recortes das críticas proferidas a Santiago e sua esposa reunidos por ele(s) mesmo(s). Infelizmente, não há notícias de que esses álbuns tenham resistido ao tempo. A análise desse material, sem dúvida, traria uma interessante perspectiva sobre o modo como Santiago via a si mesmo através da crítica. Contudo, com esse impeditivo, resta-me lançar algumas indagações sobre a existência desses álbuns, com objetivo de entender a relação entre Santiago, a crítica e as exposições, sobretudo aquelas as quais o pintor fazia questão de lembrar.

Uma primeira questão que surge é o acompanhamento das análises dos críticos por parte de Manoel Santiago. Conhecedor do que circulava, o artista se mantinha afinado com as opiniões circulantes. Com uma coleção cuidadosamente selecionada de críticas publicadas, ele possuía uma compilação das percepções e avaliações de sua jornada artística, que poderia ser usada inclusive para medir se as suas pretensões e estratégias artísticas eram bem-vistas pela imprensa ou, de modo geral, pelos sujeitos dos mundos da arte. Com isso, a atividade dos críticos teria uma dupla importância para Santiago, funcionando tanto como um testemunho de seu reconhecimento artístico quanto como evidência histórica da notoriedade de suas realizações. Essa dualidade nos conduz a uma das possíveis pretensões do artista em reunir aquele material crítico.

As “dezenas de álbuns com recortes de jornais e revistas” podem ser entendidas como formas documentais que se configuram como fonte de informações. Neles estariam contidos os registros das avaliações e julgamentos de diferentes sujeitos que se debruçaram em algum momento a analisar as obras de Manoel Santiago. Um calhamaço com vários recortes se tornaria

³⁴⁷ BELAS ARTES. *A Nação*. Rio de Janeiro, 01 out. 1937, p. 3.

³⁴⁸ BENTO, Antonio. Vida, obra e consagração de um artista. *O Globo* (Vespertina). Rio de Janeiro, 10 jan. 1949, p. 6.

um importante suporte para embasar uma história, dando-lhe evidências materiais. Como vimos, esse foi o propósito quando Santiago mostrou para Antonio Bento de “O Globo” o que Biloul disse a seu respeito. Do mesmo modo, o artista mostrou a Armando Migueis a opinião de Albert Besnard sobre suas “qualidades raras e materiais”. Histórias como esses julgamentos certamente renderiam mais notas as quais Manoel Santiago eventualmente as selecionaria e as guardaria, autoalimentando os álbuns e nutrindo sua própria vaidade.

Talvez estivesse em seu álbum o artigo da “Revista da Semana” de 12 de julho de 1930 em que saudava “os brasileiros no Salon”. Nele, o amazonense era mencionado entre os notáveis artistas que expunham em Paris no *Salon des Artistes Français* daquele ano. Era, sem dúvida, uma nota digna de resguardo. Como de costume, o conteúdo do artigo enfatizava não somente as obras em exibição, mas também o papel fundamental da atuação artística dos expositores como uma representação marcante para o Brasil.

Com as reproduções do “Retrato de Madame H.S.” e obras de Margarida Lopes de Almeida, Olga Mary e Haydéa Santiago, o cronista da revista abriu seu texto exclamando que “nada menos de quatro artistas brasileiros figuram, com brilhante destaque, no *Salon* parisiense”. No que se refere a Santiago, foi lembrado o salão anterior em que o artista foi “acolhido pelos ‘*Artistes Français*’ com um vasto quadro de assuntos amazônicos ao qual a crítica e as revistas ilustradas prestaram homenagem”. No presente salão, se frisou mais uma vez a colocação do retrato de Haydéa “em lugar da mais lisonjeira evidência e entre artista de nome feito e respeitado”, o que exaltava ainda mais a participação de Manoel Santiago no certame³⁴⁹.

Sem grandes surpresas, o destaque dado aos “artistas notáveis” tinha um sentido patriótico por erguer e ilustrarem, “na capital intelectual do mundo”, o “nome artístico do Brasil”. Para Santiago, talvez essa significação fosse de grande valia por já agregar prestígio à sua participação. Por outro lado, o cronista da “Revista da Semana” aproveitou a oportunidade para justificar e dar maior significado à presença dos artistas brasileiros em exposições como aquela. Antes de concluir seu texto, ironizou os “críticos de má morte” que desmereciam os prêmios de viagem da Escola Nacional de Belas Artes por considerá-los de “pouca utilidade”, fazendo os “jovens pintores perderem tempo na Europa e especialmente em Paris, entregados a ocupações e cuidados bem diversos ao aperfeiçoamento de sua arte”. Ao mostrar o “brilhante destaque” daqueles pintores, o cronista apontou uma comprovação do contrário do que diziam

³⁴⁹ OS ARTISTAS brasileiros no Salon. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 12 jul. 1930, n. 30, ano XXXI, sn.

os “censores”. Era, em suma, a defesa dos prêmios de viagem conferidos pela Escola e, de certa forma, também do ensino de arte ali empregado, que formava artistas célebres.

A defesa veemente dos prêmios de viagem como fundamentais para o desenvolvimento dos pintores no exterior e o subsequente sucesso que eles tinham ao expor naquele lugar trazem à tona uma reflexão sobre a interseção de alguns dos elementos que permeiam os mundos da arte e sua relação com o reconhecimento artístico. Conforme defendido pelo cronista da “Revista da Semana”, a visibilidade conquistada por meio da participação em exposições internacionais carregava consigo o prestígio do trabalho individual e o processo artístico formativo dos artistas brasileiros. Nesse sentido, nos é revelado uma complexa relação entre os artistas, a crítica e a formação artística, que se influenciam mutuamente para forjar a trajetória e a notoriedade de um pintor. Com isso, a exposição de quadros no exterior é entendida não apenas como a conquista do artista, mas também como consequência de sua formação profissional cuja base remontava a políticas desenvolvidas pela Escola. Essa perspectiva inflava ainda mais o sentimento patriótico, ocasionado pelo destaque dado aos “artistas notáveis”, e revela ao mesmo tempo um entendimento sobre prestígio artístico que vai além da exaltação do artista e de sua sensibilidade criativa.

No “Jornal do Brasil” do dia 07 de agosto de 1931, encontramos uma expressão semelhante àquela defendida na revista carioca. A nota publicada ressalta a obtenção de “envaidecedoras vitórias” de alguns artistas brasileiros, que se encontravam em Paris. Manoel Santiago, Haydéa Santiago, Olga Mary Pedrosa, Raul Pedrosa e Sotero Cosme foram apresentados como “expressões de grande carinho e alta admiração”. Esses artistas, lembrou o cronista, fizeram sua “formação intelectual e artística” no Brasil e daqui “partiram já consagrados” pelos nossos críticos em destino ao Velho Mundo na intenção de “aperfeiçoar os conhecimentos ministrados pelos professores no nosso país”, vendo que as “lições não foram inócuas como asseveram os nossos blasés e como gritam os jeremias do que é nosso e de tudo que fazemos”³⁵⁰.

Mais adiante, a crítica é direcionada àqueles que “descreem dos métodos de ensino artístico no Brasil e que clamam contra a arte dos nossos artistas”. Assim como o artigo da “Revista da Semana”, destaca-se a “vitória desses nossos compatriotas nos salões de pintura de Paris” cujas obras expostas fizeram com que os críticos franceses as colocassem “entre as obras mais belas e perfeitas da arte de seu país”³⁵¹.

³⁵⁰ ARTISTAS brasileiros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 ago. 1931, p. 6.

³⁵¹ *Ibidem*.

A um só tempo, entendia-se a bem-sucedida atuação artística daqueles pintores em Paris como pressuposto de uma base de ensino minimamente adequada no Brasil. Nesses casos, a avaliação das obras cedia lugar à defesa do ensino artístico brasileiro e, conseqüentemente, à exaltação da formação profissional daqueles pintores. Dessa maneira, as conquistas dos artistas também eram interpretadas como um reconhecimento do prestígio da instituição de ensino a qual tiveram seus ensinamentos, a saber, a Escola Nacional de Belas Artes. Para críticos como esses do “Jornal do Brasil” e da “Revista da Semana”, o sucesso dos artistas e a qualidade de sua formação na Escola eram indissociáveis. Quando esses pintores desfrutavam de reconhecimento artístico conquistado por meio das exposições internacionais, havia a necessidade de dividi-lo com a Escola.

A promoção advinda dos salões parisienses produzia, então, significações e argumentos diversos. Para Santiago, bem como artistas em geral, era forma de construção e experimentação de sua arte e prestígio artístico, pessoal e/ou junto ao seu país. Do mesmo modo, as apresentações dos artistas em trânsito faziam circular o nome do Brasil nas exposições e nos jornais estrangeiros, repercutindo assim na imprensa nacional. O caráter patriótico estava aí imbuído. Por outro lado, à medida em que a notoriedade do artista se concretizava naqueles salões, criava-se subsídios para livrar a Escola Nacional de Belas Artes e seu ensino artístico de críticas em relação ao seu programa e metodologia, pois se o artista teve êxito em se apresentar nos salões de Paris e a imprensa francesa tomou nota, é porque esse artista deve parte dessa conquista a sua formação alcançada na Escola. Assim, se reafirmava a ideia que de sucesso de uma artista dependia de diversos fatores, entre os quais inclusive a boa avaliação da crítica.

Com efeito, a participação dos artistas nas exposições atendia a demandas pessoais, institucionais e também da crítica. Reconhecidamente como elemento de distinção, os certames parisienses permitiram a Manoel Santiago o exercício e a experimentação de sua arte, atraindo a atenção da crítica que o ajudou na construção de sua importância artística. Contudo, as exposições não eram as únicas formas de aproveitamento artístico na capital francesa. Havia, como vimos, as viagens que estimulavam o fazer artístico. Outras ocasiões, como a visita aos museus, tornaram-se, às vezes, tão ou mais proveitosas do que as aulas de pintura. Os cafés também eram pontos de atração em que poderiam reunir pintores para os assuntos artísticos. Esse último, certamente, poderia ser malvisto por acadêmicos e críticos por insinuar uma prática boêmia. Artistas de diferentes épocas transitaram por esses espaços e construíram experiências as quais repercutiram em suas artes. Na Paris dos anos 1930, Manoel Santiago fez o mesmo. Resta-nos conhecer como foi essa experiência.

2.4 Além dos salões

A revista “Para Todos” publicou, em 04 de agosto de 1928, texto em que José Marques Campão aparecia como artista destaque do “*Salon*” daquele ano. A crônica foi assinada por Manoel Santiago e, segundo a publicação, era o cumprimento de uma promessa feita pelo artista, na qual se comprometera a enviar à revista “impressões de arte da grande Paris”. Santiago inicia seu texto pontuando o que chamou de “babel artística” do salão de 1928: “Fonte e emoções... Muita coisa inútil. Muitas obras belas. Todas as tendências: futuristas, passadistas e impressionistas. Todas as raças: franceses, ingleses, russos, chineses, japoneses, paraguaios, argentinos e brasileiros”³⁵².

Dentro da “babel artística”, Santiago conta que encontrou “patricios” entre os quais o pintor Marques Campão, “artista de raro mérito, antigo expositor do nosso Salão do Rio de Janeiro, onde já conquistou valiosas recompensas”. A crônica segue com a transcrição em francês da crítica de Raymond Selig na “*Revue du Vrai et du Beau*” em que descrevia as qualidades artísticas do pintor brasileiro, especialmente sobre os “céus coloridos” da América do Sul. Não é possível saber se a opção de trazer o texto crítico na língua francesa foi do editor da revista ou do próprio Manoel Santiago. Em todo caso, a reprodução do texto de Selig trouxe aos leitores brasileiros as palavras auspiciosas da crítica francesa que engrandecia Marques Campão. No entanto, o amazonense não se isenta de acrescentar ao final do artigo o seu julgamento sobre a arte do colega de profissão: “A sua pintura é clara, espontânea. Sensibilidade de artista, que pinta tão bem um trecho nublado do Sena, como o nosso Pão de Açúcar batido pelo sol brasileiro”³⁵³.

Os rasgados elogios de Santiago sobre a arte de Marques Campão mostram que seu texto não era muito diferente daqueles publicados na imprensa brasileira, inclusive sobre ele mesmo, em que se percebe a intenção de enaltecimento do artista brasileiro em exposições fora do país. Certamente, o pintor do Amazonas estava inteirado com aquela rede de entrelaçamento de relações que construía o reconhecimento artístico dos pintores brasileiros em trânsito. Por isso, deveria saber que seu texto ajudaria o pintor em exposição a validar suas realizações artísticas. Assim, Santiago assumiu o papel crítico elogioso, o que lhe permitiu experimentar uma perspectiva oposta à qual estava acostumado.

³⁵² SANTIAGO, Manoel. De Belas Artes no Salão de Paris de 1928. *Para Todos*. Rio de Janeiro, 04 ago. 1928, ano X, n. 503, p. 43.

³⁵³ Idem.

O texto de Santiago foi publicado poucos meses após sua saída do Rio de Janeiro. A cobertura da exposição de Marques Campão pode indicar por onde o amazonense teria começado a se inserir nos círculos de artistas brasileiros em trânsito na capital francesa. Recém-chegado, qualquer tipo de relação com aqueles já estabelecidos em Paris poderia ajudar, pois o apoio institucional brasileiro em solo europeu, vimos, não era dos melhores.

José Marques Campão era paulista e estudou em Paris entre 1912 e 1915, quando foi obrigado a voltar ao Brasil em decorrência da Primeira Guerra Mundial. De volta à cidade em 1925, o pintor se integrou nos meios artísticos da capital francesa participando várias vezes do *Salon* e de outras mostras, tendo realizado até uma exposição individual em meados de 1927, com comentários da crítica francesa³⁵⁴. Entre 1930 e 1932, conviveu com artistas brasileiros então em trânsito. Essa convivência resultou em algumas amizades, umas mais próximas que outras³⁵⁵. Foi nesse período que Quirino Campofiorito tornou-se um dos amigos do paulista. O artista paraense lembra de Marques Campão como “um gênio admirável e cativante”, sempre alegre e comunicativo quando se encontrava em um grupo de colegas. Era comum, segundo Campofiorito, o pintor paulista “trabalhar sem cessar” e, “às horas de folga, ao fim da tarde, deixava o atelier para ir encontrar-se com os compatriotas que se reuniam no mais antigo e popular café de Montparnasse, o boêmio ‘*La Rotonde*’”³⁵⁶.

Chama a atenção o fato de Campofiorito destacar a convivência dos artistas brasileiros em trânsito fora dos ambientes institucionais de ensino artístico. Sobretudo a partir dos anos 1920, os cafés parisienses tornaram-se importantes locais de movimentação de artistas, estrangeiros ou não. Eram pontos de encontro e relaxamento depois de um dia de trabalho ou ainda locais onde se poderia eventualmente vender desenhos, debater sobre obras e tendências artísticas. Desde 1921, exposições coletivas invadiram as paredes dos cafés, sendo o *Café du Parnasse*, ao lado da *Rotonde*, o primeiro a aderir. O *café La Rotonde*, por seu turno, estava sempre com as paredes cobertas por obras de artistas da região de Montparnasse³⁵⁷.

La Rotonde era um dos cafés mais antigos em Paris, perto da *Grande Chaumière*. Os artistas que frequentavam essa e as outras academias próximas saíam após os trabalhos para tomar café e lá ficavam várias horas. Na *Rotonde*, formavam a mesa de brasileiros os artistas Alfredo Galvão, Manoel Santiago, Portinari, Gastão Worms, o escultor Barreto, Manoel

³⁵⁴ SELIG, Raymond. Les oeuvres de José Marquès Campão à la Galerie Monna Lisa. *Revue du Vrai et du Beau*. Paris, 10 juin 1927, sixième année, n. 102, p. 20.

³⁵⁵ Cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 193-194.

³⁵⁶ CAMPOFIORITO, Quirino. Artes plásticas – José Campão. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 12 de jan. de 1950, p. 7.

³⁵⁷ BATISTA, op. cit., p. 81-82.

Madruga, Henrique Cavalleiro e Quirino Campofiorito. Às vezes se juntava ao grupo as pintoras Haydée Santiago e Hilda Eisenlohr Campofiorito. Marques Campão, por vezes fazia a descontração do momento, contando “anedotas e casos que faziam rebentar as mais estrondosas gargalhadas”. Essas reuniões, conta Campofiorito, eram verdadeiros momentos festivos que deixavam a mesa coberta de canecos de chopps, entornados pela maioria dos presentes, bem como de taças de “café-creme”, bebidas por Galvão, e de copos de “eau de vitel”, ingeridos por Santiago, o “abstêmio e cuidadoso da saúde”. Era “uma roda alegre e amiga, onde eram recordadas com saudade coisas da pátria distante”³⁵⁸.

Em tom irônico, Sotero Cosme escreveu a Candido Portinari, em 09 de abril de 1931, citando esse grupo da *Rotonde*. É interessante que o artista não se inclui no grupo e revela ter estado “uma vez só com eles”. O artista usa de termos como “teus amigos” e “Voilà a tua gente” quando menciona alguns dos artistas brasileiros que se reuniam na *Rotonde*. Ao que indica a carta, Sotero Cosme teria se chateado ao descobrir que o grupo havia enviado obras ao *Salon*, apesar de terem negado o envio quando questionado por ele em um encontro anterior no café. Embora mostre desdém ao grupo, fez questão de contar a Portinari um pouco das discussões políticas e “outras coisas no gênero” que o grupo costumava fazer. Segundo sua carta, Galvão estava “indignadíssimo com o governo provisório”, bem como Campofiorito, enquanto Santiago tinha “admiração por Epiácio Pessoa”³⁵⁹.

Sem entrar no mérito do ressentimento de Sotero Cosme, é curioso perceber que as relações entre os artistas em trânsito eram criadas não apenas em torno de assuntos artísticos, mas também construídas por afinidades pessoais. Por outro lado, chama a atenção o detalhe da espontaneidade dessas reuniões que levavam aos artistas a falarem de recordações de sua pátria, bem como discussões políticas e artísticas. Essa variedade de assuntos evidentemente ajudava no estabelecimento e estreitamento de relações – muito útil, aliás, aos novatos na cidade. O ambiente boêmio convidava os artistas a bebedeira, embora houvesse aqueles, como Manoel

³⁵⁸ CAMPOFIORITO, loc. cit.

³⁵⁹ A menção ao posicionamento político de determinados pintores pode ser entendida como emblemática. Quando o artista fala em “governo provisório”, ele está se referindo ao período político após a ascensão de Getúlio Vargas ao poder do Brasil em 1930. Ao mencionar que Alfredo Galvão era crítico desse momento e Santiago expressava admiração por Epiácio Pessoa, pode ser que Sotero Cosme tenha insinuado a preferência de Manoel Santiago pela velha república brasileira, período ao qual Pessoa ocupou a presidência brasileira entre 1919 e 1922. Talvez a menção à figura de Epiácio Pessoa não tenha sido à toa. Foi o político, segundo afirmou Chermont de Britto, quem facilitou a transferência de Santiago dos Correios do Pará para o Rio de Janeiro em 1919. O trâmite teria sido feito por meio de influência do nome da família Santiago junto ao então presidente do Brasil. O avô de Manoel Santiago, Manuel de Assunção Santiago, foi padrinho e tutor de Pessoa quando a família Santiago ainda residia na Paraíba, migrando em seguida para o Amazonas na passagem para o século XX. A relação próxima entre as famílias pode ter chegado ao conhecimento de Sotero Cosme e na carta pode ser que ele tenha feito alusão a um possível posicionamento político do amazonense com a proximidade entre as famílias. Cf. Carta de Sotero Cosme para Candido Portinari. Paris, 09 abr. 1931. Portal Portinari. CO: 1358. 3p; BRITTO, op. cit., p.49.

Santiago, que preferiam a sobriedade. De todo modo, havia nos cafés artistas e poetas de todo tipo. Todos, de uma forma ou de outra, transformavam o lugar em um recinto prodigioso de ideias e experiências compartilhadas. Porém, o inegável prestígio dos cafés na movimentação da vida literária e artística de Paris contrastava com a aversão aos frequentadores assíduos, que não raro eram associados à figura de um poeta boêmio ou artista dispersivo. Em alguns casos, a simples presença nesses ambientes era malvista por parte de sujeitos fora do universo das artes, o que poderia prejudicar a reputação de algum artista preocupado com sua imagem.

Entre os membros daquele grupo da *Rotonde*, Candido Portinari foi quem se preocupou em afastar de si a alcunha de boêmio. No início, lembra Quirino Campofiorito, Portinari aparecia com frequência nos “cafés boêmios”, mas depois teria desaparecido “totalmente”. Segundo o artista, o motivo desse afastamento de Portinari ocorreu por influência de seu amigo Caio de Mello Franco, diplomata servindo em Paris, que advertiu o paulista de que só tinha a perder “se metendo com esses boêmios”³⁶⁰.

A proximidade de Candido Portinari com o ambiente diplomático veio de uma conveniência. O pintor sempre cultivou amizades com intelectuais, estudantes de direito e medicina, além dos discentes da Escola Nacional de Belas Artes. Mello Franco prestou serviços ao Ministério das Relações Exteriores, exercendo a função de encarregado de negócios, e “levou Portinari” para o “ambiente dele”, estabelecendo assim uma boa amizade. Nesse sentido, o pintor paulista chegou até organizar uma mudança do lugar onde residia em Paris. Campofiorito entendeu essa mudança de Portinari, da Rue du Dragon, rua cheia de ateliês, para a Rue Drouot, como uma maneira de o artista paulista se afastar do “pessoal de Montparnasse” e estreitar laços com aquele ambiente diplomático, haja vista que a Rue Drouot era entendida como o “ponto dos diplomatas”³⁶¹.

É interessante como Campofiorito revela certa desconfiança dos artistas em relação aos diplomatas brasileiros em Paris. Essa cisma, porém, conforme seu próprio relato, estava ligado mais àquele preconceito sobre a vida boêmia nos cafés de Montparnasse do que a atuação e apoio dos diplomatas aos artistas. Os diplomatas, conta Quirino Campofiorito, limitavam-se a apenas cuidar “dos nossos casos” e até frequentavam os cafés, mas o *Café du Brésil* onde “só se encontravam diplomatas lá, diplomatas de todo lugar”³⁶².

³⁶⁰ CAMPOFIORITO, Quirino. *Entrevista com Quirino Campofiorito*. Entrevistadores: Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Niterói: Catálogo Raisoné Projeto Portinari, 1982. Entrevista concedida ao Projeto Portinari, nov. de 1982. DE – 1.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² Ibidem.

Os *Cafés du Brésil* eram locais de degustação de café que funcionaram durante a década de 1930 em Paris. Faziam a divulgação do principal produto de exportação brasileiro e pertenciam à Companhia Franco-brasileira de Cafés, de sociedade anônima fundada, em 1921, pela família Pollet, da região industrial têxtil de Roubaix. Havia na capital francesa três lojas em pontos estratégicos, de grande visibilidade e fácil acesso. A primeira delas, inaugurada em julho de 1928, estava situada no boulevard Haussmann, justamente no cruzamento da Rue de Richelieu e Drouot, próximo ao novo endereço de Portinari³⁶³.

Devido ao fato de os *Cafés du Brésil* serem um local de diplomatas, Campofiorito revela a predileção dos artistas pelos cafés franceses, “onde havia os modelos, onde a gente conversava, onde a gente via todo um ambiente muito mais agradável, um pouco de Paris, das velhas histórias da vida artística, da *Belle Époque*, do *Art Nouveau*”. Como estudantes de arte, afirmou o paraense, os artistas procuravam ter em Paris “uma vida livre, mesmo de boêmio [...], uma vida fora de certos preconceitos sociais, aqueles preconceitos sociais de diplomata; não queríamos saber nada de diplomata, mas o Portinari...[queria]”³⁶⁴.

Em algumas ocasiões, Quirino Campofiorito indica a necessidade de ir até o *Café du Brésil* para encontrar Portinari e também Sotero Cosme, que se mostrou um caso parecido ao de Portinari. O artista gaúcho, que foi a Paris com o prêmio para estudar música, ficou um pouco na vida boêmia, mas assim como Portinari deixou de frequentar “certos ambientes”. Mais tarde, conseguiu lugar na carreira diplomática, servindo como Auxiliar de Consulado contratado, em Paris, e mais tarde como Cônsul de 3ª classe.

As recordações de Campofiorito apontam para o multifacetado ambiente que eram os cafés parisienses. Espaços de lazer e discussões, os cafés reuniam tanto frequentadores conservadores quanto reacionários. Ao que indica o paraense, havia lugares específicos para cada público. Para os pintores brasileiros em trânsito, o café *La Rotonde* se tornava um dos lugares mais interessantes para se trocar ideias e conviver com artistas de todas as partes ante ao enfadonho *Café du Brésil*. Com efeito, os cafés em Montparnasse alegravam e entusiasmavam os artistas. Embora condenada por pessoas como os diplomatas, Quirino Campofiorito esclarece que a boemia nesses ambientes deveria ser entendida não a vadiagem ou o vício, mas uma troca salutar de experiências.

A vida em Paris era uma vida muito interessante, porque, de algum modo, era aquela tradição com todos os pintores. Nós nos encontrávamos com muitas pessoas. Havia

³⁶³ ZAKIA, Sílvia Palazzi. Mallet-Stevens e as lojas Cafés du Brésil. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 194.00, Vitruvius, jul. 2016.

³⁶⁴ CAMPOFIORITO, loc. cit.

pensionistas de todas as partes: americanos, japoneses, suecos, noruegueses, sul-americanos em quantidade. Era uma mistura completa e era uma coisa, portanto muito agradável. Era uma experiência, uma troca de ideias, cada um contava do seu país. E, de qualquer modo, do que a gente ouvia contar, aquilo que tinha afinidade com a gente servia para aumentar as nossas ideias, animar mais certas ideias, trazer as ideias comuns para cá [Brasil]. De modo que isso não era uma boemia assim tão negativa³⁶⁵.

O aparente distanciamento de Candido Portinari do grupo da *Rotonde* não significou a exclusão do paulista do convívio entre os artistas brasileiros em trânsito. Manoel Santiago se tornou um dos seus grandes amigos e companheiro nas visitas e viagens pelo Velho Mundo. Assim como Portinari, o amazonense se manteve afastado da vida boêmia em Paris, mesmo que tenha frequentado a *Rotonde* em certas ocasiões. O estreitamento de laços entre Santiago e Portinari era um desejo de Olegário Mariano desde a vinda do artista paulista a Paris, conforme descreveu em carta enviada ao amigo em 1929.

Manoel Santiago, Haydéa e Candido Portinari já tinham amizade desde quando frequentavam as aulas na Escola Nacional de Belas Artes. A relação com o casal Santiago em terras francesas aliviava as preocupações de Olegário Mariano, amigo de longa data do pintor paulista, que temia pela vida na “cidade complicada”. O poeta escreveu a Portinari dizendo que “essa gente” poderia ser de “uma utilidade enorme”. Também amigo de Santiago, Mariano aproveitou o ensejo para mandar um abraço ao amazonense e pediu a Portinari para se queixar em seu nome da “displicência com o velho amigo que não o esquece³⁶⁶”.

Olegário Mariano considerava Santiago “amigo de verdade” e esperava certo apoio do amazonense a Portinari. Não fica claro nas correspondências a razão de tamanha expectativa. Em certo momento, o poeta chegou até a questionar Candido Portinari se Santiago falharia ou estava sendo companheiro como esperava o poeta³⁶⁷. Portinari, por seu turno, esclareceu ao amigo que Santiago era mesmo “camarada” e era a companhia com quem estava “sempre”³⁶⁸. Pelo menos em termos de colaboração mútua em Paris, Portinari e Santiago pareciam estreitar ainda mais seus laços, sobretudo quando faziam visitas aos museus. Por outro lado, Santiago ainda fazia algumas atividades específicas de seu interesse sozinho, quer dizer, em geral na companhia de Haydéa, como assistir a palestras e aquelas viagens feitas pela França.

Em verdade, não foi Manoel Santiago o maior companheiro de Portinari em Paris. A sua aproximação com os diplomatas ganhou cada vez mais força, tornando o pintor paulista um

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Carta de Olegário Mariano a Candido Portinari. Rio de Janeiro, 1929. Portal Portinari. CO: 3174. 3p.

³⁶⁷ Carta de Olegário Mariano a Candido Portinari. Rio de Janeiro, 1929. Portal Portinari. CO: 3180. 4p.

³⁶⁸ Carta de Candido Portinari a Olegário Mariano. Paris, 28 nov. 1929. Portal Portinari. CO: 4454. 3f.

favorito no meio político e intelectual brasileiro quando de sua volta ao país³⁶⁹. Ambos tiveram excelente relação em Paris, é verdade. Porém, mesmo longe, no Brasil, foi Eliseu Visconti quem se tornou o maior interlocutor do amazonense nas conversas sobre sua estada no Velho Mundo. Portinari, como declarou Campofiorito, estava mais “retraído” do convívio entre os artistas em trânsito, quer seja pelos vínculos com os diplomatas, quer seja pela boemia dos artistas³⁷⁰.

Dependendo das circunstâncias, os artistas se aproximavam e se distanciavam. Não à toa, vemos, por exemplo, Manoel Santiago e Candido Portinari juntos e separados, a depender da situação. Cada um procurou, em determinado momento, aquele que considerava mais oportuno na convivência e compartilhamento de experiências no novo ambiente artístico. Essa forma de agir não deve ser entendida como uma ação de interesses mesquinhos desses artistas. Trata-se de diferentes estratégias de sociabilidade construídas e que não necessariamente anulam aquelas já construídas anteriormente, apesar de essas não perdurarem para sempre. Com isso, não é estranho, mesmo longe, a continuidade dos laços entre Manoel Santiago e Visconti, nem a relação de Olegário Mariano e Portinari e tampouco a proximidade e distanciamento entre Santiago e Portinari. A questão que se coloca nessa aproximação entre os pintores é analisar em que circunstâncias elas se desenvolveram e compreender de que forma se deu as escolhas.

As cartas enviadas por Santiago de Paris ao velho artista Visconti no Brasil pareciam frequentes e demonstravam como o pintor amazonense encontrava em seu antigo professor um ponto de apoio tanto artístico quanto pessoal. Nelas, Santiago expressa sua admiração, sempre se despedindo com “muitos abraços do discípulo grato e amigo”. Muitas vezes manifesta também vontade de conversar pessoalmente com o artista, ouvir seus conselhos, lamentando que a distância o impeça³⁷¹. Em alguns momentos, o amazonense demonstrou se importar excessivamente com o julgamento de Visconti sobre suas obras. Quando escreveu a ele contando que estava pintando paisagens em suas viagens pela França, Santiago acreditava que só Visconti poderia “dizer a verdade” se elas realmente eram agradáveis na sua “nova maneira de interpretar a natureza”³⁷².

Eduardo Chermont de Britto e Flávio de Aquino, os dois maiores biógrafos de Santiago, concordam na importância de Eliseu Visconti como o “grande mestre” de Manoel

³⁶⁹ Cf. ARÊDES, op. cit.

³⁷⁰ CAMPOFIORITO, loc. cit.

³⁷¹ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 22 jan. 1929. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1929A. 4f.

³⁷² Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Cauterets, 26 ago. 1930. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR1930. 4f. (incompleta)

Santiago. Aquino é mais pragmático e credita, sem cerimônias, a paleta clara e luminosa de Manoel Santiago aos ensinamentos de Visconti, o seu “verdadeiro mestre”³⁷³. Longe de tratar o assunto apenas como uma simplória relação de mestre e discípulo, Chermont de Britto reconhece que Santiago “amava-o como o discípulo ao mestre”, respeitando-o na “sua grandeza de pintor” e admirando-o na “pureza do seu caráter”³⁷⁴. Além de mestre, ressalta o crítico, Visconti e Santiago foram grandes amigos, daqueles que não perdiam uma ocasião de “troca de amabilidades”, bem como companheiros de pintura em Teresópolis, no tempo em que ambos mantinham casas na serra³⁷⁵.

Na cidade serrana fluminense, Visconti pintou paisagens na busca de uma luminosidade representativa da tropicalidade brasileira. Santiago, sobretudo nos anos 1930, após sua volta de Paris, pintou igualmente inúmeras telas retratando a paisagem de Teresópolis cujos elementos pictóricos carregam marcas dos trabalhos cromáticos experimentados na produção das paisagens francesas³⁷⁶.

Em uma das visitas feita pelos pintores, podemos observar, através de registro fotográfico, um momento descontraído entre os Santiago e a família Visconti (Figura 67). Na fotografia estão presentes, entre outros, Manoel e Haydéa Santiago, Eliseu Visconti, seu filho Afonso, sua esposa Louise e a filha Yvonne junto ao marido Henrique Cavalleiro. A relação não era apenas entre mestre e discípulo, mas entre as famílias. Entre os artistas das famílias.

Figura 67 - Fotografia de Visconti em sua casa de Teresópolis c. 1940.

Da esquerda para a direita Manoel Santiago, desconhecido, Eliseu Visconti, seu filho Afonso. Sentados Yvonne, Louise, Henrique Cavalleiro e Haydéa Santiago.



Fonte: Biografia – Maturidade. Catálogo Raisonné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti.

³⁷³ AQUINO, op. cit., p. 20; p. 297.

³⁷⁴ BRITTO, op. cit., p. 161.

³⁷⁵ Idem, p. 124.

³⁷⁶ O livro de Flávio de Aquino traz um compilado de paisagens de Teresópolis de diferentes décadas. Entre os anos 1910 e 1950, há mais de uma dúzia com títulos alusivos à cidade serrana. Cf. AQUINO, op. cit., p. 41-160.

Yvonne Visconti Cavalleiro, tal qual o pai, mantinha também boa relação com o casal Santiago, retratando-os em algumas ocasiões. Foi, aliás, com um retrato de Manoel Santiago que ganhou a grande medalha de prata no Salão Oficial de Belas Artes em 1928³⁷⁷. No mesmo certame, também expôs um retrato de Haydéa. A notícia da premiação chegou em Paris, fazendo Manoel Santiago ficar “radiante de satisfação”. O artista ainda pediu, em carta, para Eliseu Visconti guardar os retratos até a volta do casal. Ao que indica, ambos os quadros seriam doados aos Santiago³⁷⁸.

Yvonne foi um dos assuntos tratados por Manoel Santiago em extensa carta de quinze páginas a Visconti em 18 de dezembro de 1928. Na correspondência, Santiago lamenta as “contrariedades porque está passando o nosso querido Mestre”. Não é claro quais seriam essas “contrariedades” e o momento de “dissabores”, mas dar a entender que está relacionado a filha de Visconti, que naquela altura estava acometida por tuberculose. Diante da circunstância, Santiago tenta confortar o mestre explicando que “D. Yvonne foi sempre uma criaturinha, boa, dedicada e mística”, com “linha de trabalho” que não podia deixar de “provocar da parte de Deus meios para ela se desenvolver espiritualmente”³⁷⁹.

O tom íntimo demonstra, em certa medida, o grau de amizade entre Santiago e Visconti. Percebe-se que a relação era bem mais que a de um mestre e discípulo. Havia espaço para assuntos de arte, relatos das experiências vividas em Paris e também para nutrir um cuidado e o zelo para com o estimado amigo. A estreita relação entre os artistas era notória e percebida pela crítica. Não sem sentido, Frederico Barata escreveu no livro biográfico de Eliseu Visconti, publicado pouco tempo depois da morte do artista, que Manoel Santiago era seu “antigo discípulo e amigo dos mais dedicados”, tendo expressado admiração e respeito ao falecido mestre desenhando um retrato, a lápis, imediatamente após a morte de Visconti (Figura 68). O desenho da cabeça, deitada e de perfil, evoca a tranquilidade e a paz em que descansava o velho mestre e amigo. No canto esquerdo, Manoel Santiago assina e data o momento³⁸⁰.

³⁷⁷ SALÃO de 1928. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 30 set. 1928, ano VI, n. 142, p. 1.

³⁷⁸ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 18 dez. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR1928. 15f.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p. 192.

Figura 68 - Manoel Santiago. “Desenho”, 1944. Lápis. Dimensões desconhecidas.



Fonte: BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p. 192.

Infelizmente, só é possível conhecer de forma mais íntima a relação entre Manoel Santiago e Eliseu Visconti através das correspondências trocadas no período em que o amazonense estava em Paris. Até o momento, não se encontrou outros registros que permitam acompanhar essa amizade antes e depois. Entretanto, pela forte aproximação e afetuosidade reveladas nas cartas aqui expostas, não é surpresa que Santiago tenha confiado ao seu respeitoso amigo os seus principais anseios artísticos advindos de sua vivência em Paris.

Embora Eliseu Visconti não estivesse em Paris junto a Manoel Santiago, ele trabalhou para orientar seu sempre discípulo, fornecendo-lhe algumas indicações. O próprio pintor chegou a morar na cidade quando de seus estudos na Europa no início do século XX. A atitude de Visconti deve ser entendida dentro de um contexto maior em que os artistas em trânsito tinham a necessidade de ter uma rede de colaboração que pudesse ajudar nos desafios que eles tinham no processo de aprimoramento de suas habilidades técnicas e desenvolvimento de suas próprias identidades artísticas. De certa forma, muitos artistas brasileiros sabiam dessa necessidade. As reuniões em cafés, por exemplo, serviam para criar vínculos e relações que ocasionalmente pudessem tornar a estada menos desafiadora. Por outro lado, é possível que alguns pintores não tivessem qualquer auxílio. Já uns, certamente, procuravam amparo na própria rede de sociabilidade recém-criada no novo ambiente artístico. Já outros, como Santiago e até Portinari, buscaram apoio em pessoas que já tinham vivência ou viviam na cidade onde se fixaram. Eliseu Visconti, embora longe, se tornou esse apoio para Manoel Santiago. Além dos salões, também era crucial esse suporte dado, o que em certa medida também viabilizava o aproveitamento dos estudos ao qual era fundamental para fortalecer uma carreira artística de prestígio.

Talvez com aquele mesmo sentimento de proteção e cuidado de amigo, Visconti instruiu Manoel Santiago a procurar Diana Dampt, amiga de longa data do velho artista desde os idos de 1900. De origem argentina, Diana Cid Garcia Dampt estudou na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro no início do século XX, e lhe foi atribuído a denominação de “discípula de Aman Jean” no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1904³⁸¹. Ao contrair matrimônio com o escultor francês Jean Dampt, Diana passou a residir em Paris, mantendo contato com artistas em trânsito inclusive do mesmo círculo de amizade de Visconti, entre os quais, o casal Santiago.

Nas cartas enviadas a Visconti, Santiago informava da regularidade em que visitava a “casa de Madame Dampt”, em geral aos domingos. Ela, escreveu o pintor certa vez, era “sempre boa e gentil”³⁸². Em uma das primeiras cartas enviadas logo após a chegada de Manoel Santiago a Paris, em 1928, é mencionado o encontro dos Santiago com o “Mr. e Mme. Dampt”. Nesta correspondência, é revelado que os Dampt e os Santiago compartilham um interesse mútuo por temas teosóficos. Santiago conta que eles eram “fervorosos teosofistas” e pertenciam à “Ordem da Estrela de J. Krishnamurti”, a qual o amazonense era entusiasta e adepto³⁸³.

Infelizmente, Manoel Santiago não registra mais detalhes da sua relação com o casal Dampt. Apesar de suas menções serem breves, é evidente que havia um relacionamento bastante amigável entre os dois casais. Embora a escassez de informações não permita uma investigação mais profunda, é razoável supor que Manoel Santiago tenha discutido questões teosóficas com os Dampt, dado o entusiasmo que demonstrou ao descobrir que partilhavam da mesma crença. Seria muito instigante explorar as discussões envolvendo questões teosóficas, as quais provavelmente se refletiam em temas relacionados à arte. Para Santiago, a conexão entre esses dois assuntos tinha um enorme valor e, em Paris, tratou de fomentá-la por meio de estudos.

O casal Dampt poderia ser considerado uma companhia natural em eventos teosóficos, como a conferência de Jiddu Krishnamurti, em Paris, em 1930. No entanto, nas cartas trocadas com Visconti, Santiago não mencionou nenhum indicativo de que tenha participado de eventos desse tipo com os Dampt ou algum dos artistas brasileiros com os quais convivia. Na ocasião

³⁸¹ ESCOLA Nacional de Belas Artes. *Catálogo da Décima Primeira Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro: [s.n], 1904.

³⁸² Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 22 jan. 1929. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1929A. 4f.

³⁸³ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 01 jun. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1928A. 4f.

daquela conferência, o amazonense contou ter participado em companhia de Haydéa. Em um postal escrito aos seus pais, relatou o evento de forma emocionada.

Acabamos de ouvir a conferência de Krishnamurti na Maison Garçon. O público era tão numeroso que foi preciso revezar para que todos ouvissem.

[...]

Estávamos sentados na plateia. Krishnamurti nos descobriu e rindo, como se nos conhecesse, procurava com gestos tirar emoção de Haydéa que chorava...

A sua voz é doce e às vezes enérgica, mas inspira amor e encantos. [...].³⁸⁴

No postal, o artista também comenta que seu pai “conhece bem” os ensinamentos de Krishnamurti, indicando que sua crença vinha de berço. A teosofia trata, de maneira genérica, de um conjunto de pensamentos religiosos e filosóficos baseado na percepção mística da natureza, do entendimento através dos sentidos e a interligação do mundo material e divino. Uma das figuras teosóficas foi Krishnamurti, indiano de ideias sobre meditação e autoconhecimento, precisamente o que Manoel Santiago praticava durante seu fazer artístico. O amazonense era leitor assíduo de livros de Jiddu Krishnamurti, tendo inclusive presenteado Eliseu Visconti com uma de suas obras, “Aos pés do mestre”³⁸⁵.

Conforme aponta as evidências, Santiago estaria interessado tanto em arte quanto em outras experiências. O pintor era teosofista declarado e, por vezes, ele ou mesmo algum crítico destacava esse aspecto distintivo. Em Paris, procurou aprendizado artístico, mas não negligenciou sua crença. Sua percepção de vida e até artística envolvia a teosofia. Seria, então, sua participação em palestras teosóficas parte de seu aprendizado artístico? Em alguma medida, sim. Seria irresponsável reduzir as lições teosóficas de Santiago a sua instrução artística, apesar de ter alguma relação. É mais prudente torná-la umas das “condições da produção artística”, na acepção de T. J. Clark, segundo a qual a obra de arte se relaciona ao artista e a “ideologias” (corpos de crenças, imagens, valores e técnicas de representação). Com isso, se renuncia uma história social da arte em que se pressupõe a análise da condição social do artista e a investigação sobre a estrutura da produção de arte³⁸⁶. À medida em que se verifica o envolvimento e o valor da teosofia nas obras de Santiago, é possível ter uma dimensão melhor sobre sua arte. Antes disso, no entanto, é relevante examinar um pouco mais sobre suas amizades e outras formas de experiência fora das exposições em Paris.

³⁸⁴ Apud BARDI, Pietro Maria; OLIVEIRA, Altamir de, op. cit., p. 7.

³⁸⁵ Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 01 jun. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1928A. 4f.

³⁸⁶ CLARK, T.J. As condições da criação artística, in: *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.331-339.

A esse modo de pensar a arte, é relevante incluir as relações de amizades constituídas por Santiago. Neste ponto, a amizade com o casal Dampt se torna instigante. A sua existência é a constatação de que havia outras ligações e círculos de amizades estabelecidos pelo artista fora daquele meio de artistas brasileiros em trânsito, o que nos leva a considerar que nem sempre o campo de interesse e sociabilidade se limitava a grupos específicos. Havia diferentes vínculos e afinidades.

Entre as relações com artistas brasileiros e estrangeiros em Paris, fica evidente que as amizades cultivadas pelo pintor combinavam afinidades emocionais e intelectuais. Dentro desse espectro, as amizades implicariam tanto em afeições quanto em conhecimento, com uma troca mútua que potencializava as experiências vividas e percebidas. O aprendizado não estava restrito aos espaços de ensino. Estava também nas rodas de conversas nos cafés, nos amigos artistas que eventualmente poderiam discutir temas sobre as artes e outros bem mais abrangentes, assim como na participação em conferências sobre arte ou não. A estada no estrangeiro era também bem mais que os salões. Em Paris, as amizades eram experiências sociais e artísticas, seja pela convivência, seja pela simples companhia a uma visita de um museu ou viagem. A experiência e convivência de Santiago mostram um pouco disso.

Na sua correspondência de Paris até agora encontrada, o amazonense não faz nenhuma menção aos artistas com quem conviveu naquela cidade, com exceção do casal Dampt. É importante ressaltar que a documentação encontrada são cartas dirigidas a Eliseu Visconti. Dado o fato de que Visconti era amigo de longa data de Diana Dampt e recomendou a Santiago que a visitasse, é bem provável que a menção ao casal Dampt tenha ocorrido como uma forma de expressar gratidão e/ou respeito ao velho amigo.

Não se sabe se a omissão de Santiago foi intencional, por não querer detalhar seu cotidiano com outros artistas (mas por que faria isso?), ou se estava mais interessado em relatar seu aprendizado artístico para seu mestre e amigo. As duas proposições não se anulam e se forem verdadeiras implica em certa indiferença de Santiago às preocupações dos outros e uma intensa entrega a seu aprendizado. À parte disso, o historiador deve buscar outras fontes no intuito de contornar as lacunas deixadas por Santiago em suas cartas de Paris e assim desvendar mais de suas sociabilidades e, eventualmente, suas experiências artísticas.

Os registros que se conhecem da convivência de Manoel Santiago em Paris com outros artistas são em geral por meio de documentação de outros pintores contemporâneos em trânsito, em especial aquela referente a Candido Portinari. No entanto, em uma entrevista em 1949, Santiago faz uma breve menção a uma amizade com Ryokai Ohashi, pintor japonês também amigo de Portinari e Campofiorito e que se casou, em 1933, com a artista brasileira Helena

Pereira da Silva. Ryokai e Manoel Santiago, segundo afirmou o amazonense, trabalharam “muitas vezes juntos, pintando casas velhas”. Em sua fala, demonstrou muita estima ao artista. Santiago também declarou que teria aconselhado Helena Pereira da Silva a enviar ao Salão de Arte no Rio de Janeiro daquele ano dois trabalhos do marido morto em consequência da guerra. O envio, contou Santiago, surpreendeu João José Rescala, membro do júri, Portinari e Campofiorito, este último indagando como o amazonense obteve “aqueles magníficos quadros” de Ryokai para o Salão³⁸⁷.

Da relação entre Santiago e Portinari, imagens encontradas no arquivo do pintor paulista permitem mensurar algumas das experiências vividas por eles junto a outros artistas em Paris, e até mesmo fora da França, e longe do ambiente dos cafés. Apesar de Santiago e Portinari não terem sido amantes da boemia, é possível encontrar registros em momentos festivos, como na fotografia de dezembro de 1929 (Figura 69), na festa de Natal celebrada na *Académie La Grande Chaumière*. No canto esquerdo, em meio a aglomeração, Santiago, Portinari e Alfredo Galvão aparecem segurando o que parece ser uma pasta. O ambiente bem descontraído contava com ornamentações natalinas que se misturavam aos quadros cobrindo as paredes, sendo provavelmente de autoria dos alunos da instituição.

Figura 69 - Manoel Santiago, Candido Portinari e Alfredo Galvão, numa festa de Natal. Paris, dez. 1929.



Fonte: Arquivos Fotográficos de Referências Históricas. Portal Portinari. AFRF: 219.

³⁸⁷ SALÃO DE 1949 – Os artistas no Brasil sofrem as maiores injustiças. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 08 ago. 1949, p. 5.

Há também o registro visual da viagem de Manoel e Haydéa Santiago, Alfredo e Maria Luísa Galvão e Candido Portinari à Espanha. As fotografias posadas são da passagem do grupo nas cidades de Sevilha e Madrid. Em uma delas (Figura 70) estão na *Plaza de España*, em frente a um edifício. Santiago, Haydéa, Alfredo Galvão e Maria Luísa estão junto à balaustrada, e Portinari mais afastado. Todos elegantemente vestidos. A cena conta com um casaco e dois chapéus repousando no corrimão, além de um calhamaço no chão no canto inferior esquerdo.

Em uma tomada bem mais fechada, o segundo registro da viagem à Espanha (Figura 71) mostra o *Museo del Prado*. Os artistas estão ladeados à estátua de Velázquez em frente à entrada principal. A disposição deles é muito semelhante à foto anterior. Agora, o grupo está vestido mais formalmente, com casacos longos e luvas. Galvão e Portinari estão usando boina enquanto Santiago segura seu chapéu. Haydéa e Maria Luísa estão entre seus companheiros. A esposa de Santiago traça o mesmo casaco usado em Sevilha e, ao que parece, também o mesmo chapéu. Além da bolsa, a pintora segura uma sombrinha. Entre todos, apenas Santiago esboça um discreto sorriso.

Figura 70 - Manoel Santiago e amigos na Plaza de España.
Da Esquerda para a direita: Manoel e Haydéa Santiago, Alfredo e Maria Luísa Galvão e Candido Portinari.



Fonte: Arquivos Fotográficos de Referências Históricas. Portal Portinari. AFRF: 251.

Figura 71 - Manoel Santiago e amigos diante do Museo del Prado.

Da Esquerda para a direita: Manoel e Haydéa Santiago, Maria Luísa e Alfredo Galvão e Candido Portinari.



Fonte: Arquivos Fotográficos de Referências Históricas. Portal Portinari. AFRF: 249.

No caso da relação entre Santiago e Portinari, aquelas imagens são evidências valiosas de uma amizade pouco documentada. O valor das fotografias como evidência para a história social da arte reside no fato delas nos auxiliar na construção das experiências artísticas daqueles pintores. De um lado, Portinari é despreocupado com o trabalho artístico na Europa. Do outro, Santiago é bastante produtivo e interessado em participar das exposições. Ambos partilhavam da ideia de visitar os museus na procura de conhecer os mestres da pintura para dali tirar algum aproveitamento. Contudo, a forma pela qual esses pintores usaram dessas experiências possibilitou que, paulatinamente, mudassem a forma de encarar a pintura.

A maneira de pintar de Portinari foi se distanciando dos ditames apregoados pela Escola Nacional de Belas Artes e, em Paris, percebeu a necessidade de engajar-se na tematização da nacionalidade e do popular. Portinari apresentou um interesse em valorizar a gente simples e trabalhadora, como o povo dos cafezais de terra roxa de Brodowski³⁸⁸. Manoel Santiago, por sua vez, redescobriu os mestres da pintura europeia, tomando-os como referência para sua arte. Uma referência que ia além da simples cópia e não tinha qualquer relação com o

³⁸⁸ ARÊDES, op. cit., p. 24-27.

sentimento de nacionalidade bastante característico de sua produção artística nos anos 1920. Com isso, Santiago e Portinari trilharam lugares e trajetórias distintas na história da arte brasileira. Apesar do certo companheirismo e do compartilhamento de experiências em algumas viagens e museus, tiveram leituras e percepções distintas que permitiram contribuir de forma própria nos mundos da arte em seus períodos. Em comum, aproveitaram, cada um ao seu modo, o que a Europa lhes ofereceu para além das exposições e academias de artes.

A esse aspecto de aproveitamento artístico fora do ambiente das academias e exposições, quero retornar a fotografia de Madrid. Nela, o modesto sorriso de Manoel Santiago aos pés da estátua de Velázquez guarda talvez um entusiasmo maior na visita ao *Museo del Prado*. Digo isso, pois, foi a oportunidade de ele apreciar ao vivo as obras do pintor espanhol que tem trabalhos preservados naquele museu. Velázquez era tido pelo amazonense como um dos “maiores pintores de todos os tempos” cuja pintura era “dotada de qualidades raras de matéria” capaz de “ensinar aos artistas de hoje”³⁸⁹. Suas obras eram conhecidas por Santiago apenas por reproduções, as quais eram incomparáveis aos originais. Conforme confessou em “A Nação”, as tricromias e as fotografias das “obras primas de Velázquez, Goya, Franz-Hautt [sic] [Frans Haals?], dos primitivos, impressionistas e modernos” eram “diferentes dos magníficos originais, que era preferível não as conhecer”³⁹⁰.

No Prado, Haydéa teve a “impressão de encantamento” diante das “Meninas” de Velázquez, exclamando que “ninguém pode imaginar a realidade e a maestria com que esse quadro foi pintado”³⁹¹. Santiago não resistiu a “fascinação” de Velázquez e copiou o retrato de Felipe IV, pintado pelo espanhol por volta de 1653. Dito como sua “única cópia até então”³⁹², o quadro foi exposto na “Exposição de Cópias de Quadros Célebres” organizada pela Sociedade Brasileira de Belas Artes em 1942. O certame apresentou cópias fiéis dos “mais célebres artistas da pintura universal”, feitas por Alfredo Galvão, Manoel Constantino, Iveta Ribeiro, Maurice Bazin, Alberto Pinto Pereira, Manoel Santiago, entre outros³⁹³.

“Philippe IV” de Santiago (Figura 72) reproduz o busto do monarca em fundo negro, sem imponência e insígnias reais. A obra faz um enquadramento maior no rosto melancólico de Felipe IV, revelado por Velázquez em uma perspectiva mais aberta, que resvala de igual modo a introspecção fatigante e triste do espanhol (Figura 73). É perceptível na obra do

³⁸⁹ SANTIAGO, Manoel. Artes plásticas. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 29 maio 1948, p. 7.

³⁹⁰ CUNHA, Vieira. O Salão de MCMXXXIII. *A Nação*. Rio de Janeiro, 27 ago. 1933, p. 15.

³⁹¹ GOMES, Tapajós. Haydéa Santiago. *O Malho*. Rio de Janeiro, 14 dez. 1933, n. 28, ano XXXII, p. 30.

³⁹² SANTIAGO, loc. cit.

³⁹³ NOTAS de arte. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 13 mar. 1942, p. 5; “O GLOBO” nas artes. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 mar. 1942, p. 4.

amazonense a preocupação no realce das feições do rosto, sobretudo os olhos. É mantido o sombreamento da metade do rosto e a incidência de luz na outra metade. A paleta de Santiago, no entanto, é mais escura e a luz refletida no rosto do retratado ganha uma tonalidade vermelha na parte escura e uma tonalidade amarela na parte clara, em uma alusão à luminosidade do branco rosado da pele do retratado na obra original. Trata-se de uma cópia estilizada que mostra a personalidade artística de Manoel Santiago.

Figura 72 - Manoel Santiago. “Philippe IV”, 1930. Óleo sobre tela, 18 x 14 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 90.

Figura 73 - Diego Velázquez. “Philip IV”, c. 1653. Óleo sobre tela, 69,3 x 56,5 cm.



Fonte: Acervo Museo del Prado.

É evidente em ambos os quadros a tentativa de captar e representar uma expressividade sofredora de Felipe IV que, apesar de Rei, ainda sim padecia com preocupações e fragilidades. Há uma clara tentativa de humanizar sua figura. As marcas visíveis do pincel na obra de 1930 só enfatizam que Manoel Santiago não se preocupou em imitar a técnica de Velázquez. Aliás, essa seria uma tarefa difícil para qualquer pintor, segundo Santiago. No “Diário da Noite”, em 1948, o artista afirmou que Velázquez “não foi superado pela sua facilidade de impressão em manchar uma tela por nenhum dos mestres impressionistas” e “tão pouco pelos artistas modernos de hoje, pois, tem ótima luz, a forma é cuidada dentro de uma nota escultural justa e as cores são admiravelmente colocadas em valor”³⁹⁴.

A escolha de Santiago por aquela técnica não significou, portanto, o desprezo daquela empregada por Velázquez. Foram justamente as qualidades artísticas do pintor espanhol que o instigaram na feitura de seu quadro. Em verdade, o amazonense reconhecia em Velázquez um caráter pedagógico para os artistas, tal qual em Rembrandt. Para Manoel Santiago, “um Rembrandt e Velázquez é sempre novo para aqueles que amam a arte pela arte. As suas pinturas, ricas de saborosas pastas, são sempre uma lição para aqueles que querem alcançar a imortalidade”³⁹⁵. O elogio do artista amazonense no emprego hábil das cores em seu “valor”, dá uma dimensão de como a produção de Velázquez era compreendida. Não à toa, Santiago estava trabalhando nos usos da cor em seus quadros. Para ele, ter esse domínio técnico parecia ser uma questão capital.

A cópia pura e simples era algo abominado pelo amazonense, inclusive a “cópia fotográfica da natureza” praticada pelos “acadêmicos”³⁹⁶. Copiar um mestre como Velázquez era inútil, pois “copiando o antigo num mestre e seu ambiente” não era o caminho para ser “um grande artista”. Era preciso, declarou o artista certa vez a Armando Migueis, que “o pintor trabalhe na sua pesquisa pessoal dentro de suas possibilidades de inteligência, observação e dentro da nossa época. Só assim teremos um verdadeiro artista”³⁹⁷.

Com essas palavras, fica mais claro entender o significado da feitura daquela cópia de Velázquez. Era a percepção e o entendimento do quadro de 1653 que interessava Manoel Santiago. Seu “Philippe IV” era um exercício artístico, tomando Velázquez como um professor. Com isso, Santiago buscou não copiar o espanhol, mas aprender o sentido da arte, o sentido de

³⁹⁴ SANTIAGO, loc. cit.

³⁹⁵ MIGUEIS, Armando. Manoel Santiago, deformador dos inimigos!. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 05 fev. 1949, n. 6, ano XLVIII, p. 7.

³⁹⁶ ALMEIDA, Pádua. Um grande artista de sua época. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. e out. de 1955, n. 238, ano XLVI, p. 26.

³⁹⁷ MIGUEIS, Armando. Manoel Santiago, deformador dos inimigos!. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 05 fev. 1949, n. 6, ano XLVIII, p. 7.

sua obra, considerando no seu entendimento as técnicas aplicadas. Dito de outra forma, as lições artísticas decorriam precisamente da meditação sobre as técnicas, observadas aqui e ali nos detalhes das obras. Tratava-se de uma introspecção sobre si e sobre a obra. Não por acaso, esses eram alguns preceitos teosóficos igualmente preciosos a Manoel Santiago. Essa prática permitiria ao artista saber identificar os elementos para um aprendizado artístico. Em correspondência a Haydéa, Santiago explica o que Velázquez e Rembrandt tinham a ensinar, revelando um pouco de sua sensibilidade diante das obras daqueles pintores:

Haydéa,

Estou convencido de que uma das principais características da boa pintura é a matéria pictórica. E ela atingiu o seu apogeu com os grandes mestres do passado. Os quadros de Velázquez e Rembrandt podem perfeitamente, ainda, nos ensinar hoje em dia. O que Velázquez conseguia sem esforço, de uma só vez, o Rembrandt realizava com persistência, raspando e pintando muitas vezes. Mas, no fim, em ambos, nota-se a mesma virtuosidade técnica. Os quadros de ambos são agradáveis de cores, nos valores justos e fáceis no sentido hábil e espontâneo de pincelar³⁹⁸

Com a apreciação de Velázquez e Rembrandt, Santiago revela que no fundo o que importa é a “matéria pictórica”. A “boa pintura” estava na forma pela qual os artistas trabalhavam os elementos pictóricos em suas obras. Eis então a premissa central aprendida por Santiago na visita aos museus: Quando da apreciação da obra, é a “matéria pictórica” que um pintor-observador deve se ater e tomar como lição a ser apreendida. Caso contrário agirá como “os pobres borradores que se apegam ao motivo sem olhar a técnica”, pois “nenhum motivo pode interessar, se o pintor não mostrar uma qualidade rara de boa matéria”³⁹⁹.

Essa lição aprendida no museu não se restringiu apenas às salas do Prado. No Louvre, o amazonense pôde também apreciar outras obras de Rembrandt e ali percebeu certa similaridade no que se refere ao trato da cor por Cézanne. No entendimento de Manoel Santiago, o pintor francês era um “magnífico artista” de “uma personalidade tão forte que ainda hoje influencia a pintura moderna”. Escrevendo a Haydéa, o amazonense lembrou de uma visita a uma exposição retrospectiva do francês feita em Paris. Nesta ocasião, viu uma natureza-morta cujo “branco da toalha e do guardanapo pareciam feitos por Rembrandt, quando pintou Betsabé, que está no Louvre”. Apesar de apreciar Cézanne, Santiago lamentava que “com tantas qualidades de pintura não tivesse o conhecimento de desenho e perspectiva de um Velázquez

³⁹⁸ Apud BARDI, Pietro Maria; OLIVEIRA, Altamir de, op. cit., p. 10.

³⁹⁹ Idem.

ou de Rubens”. Caso as possuísse, comentou com Haydéa, Cézanne seria “tão grande quanto eles”⁴⁰⁰.

É óbvio que Manoel Santiago não se referia ao desenho acadêmico, mas a forma de trabalhar a imagem, as texturas, a forma, o desenho dos objetos, que em Velázquez e Rembrandt acreditava ser de grande valor e de relevante qualidade artística. Não sem sentido que, quando afirmou que “Cézanne não era um grande desenhista, mas, pelo menos, foi um pintor”, Santiago quis se referir ao cuidado do francês ao observar os valores, volumes dos objetos e da matéria pictórica. Por isso, em sua avaliação, Cézanne, “com todos os seus erros”, valia “muito mais hoje em dia do que um Bouguereau ou um Cabanel, que trocaram as qualidades raras de matéria pictórica por um desenho acadêmico e ordinário”⁴⁰¹.

Interessante perceber como Manoel Santiago passa a tratar como imprescindíveis a observação e o trabalho da “matéria pictórica” de modo a pensar a arte a partir da sensibilidade do artista e a feitura de sua obra. Uma sensibilidade que vai ao encontro de uma percepção particular sobre os objetos e não de uma visão vil, desprovida de qualquer sentido dado pelo artista. A partir das observações e considerações de Santiago sobre Velázquez, Rembrandt e Cézanne, essa perspectiva se tornou cada vez mais essencial no seu entendimento sobre a arte, o artista e sua obra. Sem dúvida, as visitas aos museus estimularam a criatividade e a inspiração artísticas, além de ter permitido o aprofundamento dos estudos e das experiências artísticas que Santiago vivenciou nas academias, nas exposições parisienses e mesmo na Escola Nacional de Belas Artes. Toda essa vivência de Manoel Santiago, aliada às conversas descontraídas nos cafés, às palestras que assistiu e ao apoio constante de Visconti por meio de correspondências, efetivamente traçou um caminho para uma ampliada compreensão sobre a arte. Essa percepção não se desvencilhou da relação do pintor com a teosofia. Pelo contrário, a teosofia parece ter encontrado lugar na relação de Santiago com a arte e sua sensibilidade artística. Do aprofundamento dessa concepção, nos ocuparemos a seguir.

2.5 A arte eterna de Manoel Santiago

Em 24 de setembro de 1931, n’O Jornal, Manoel Santiago sintetizou aos leitores o que viveu durante os quatro anos de seu prêmio de viagem à Europa. Disse o pintor:

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 9.

⁴⁰¹ A ARTE, acompanhando a vida inquieta do século... *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24 set. 1931, p. 6.

Visitei quase toda a Europa. Posso dizer que vi a arte universal. E que admiráveis obras primas tive sob os olhos: Velázquez, Goya, Greco, Zurbarán e Ribera na Espanha; Veronese, Rafael, Tintoretto e Miguel Ângelo na Itália; Franz Haals, Rembrandt e Rubens na Holanda! Percorri com carinho museus como o Prado e a National Gallery e diariamente estive no Louvre. Trabalhei e estudei. Frequentei as academias antigas e modernas, ouvi conferências, fui a toda a parte na ânsia de aprender⁴⁰².

O destaque da declaração do pintor é o seu contato com alguns dos medalhões da pintura europeia e o esforço dedicado à busca constante de conhecimento artístico, independentemente do ambiente ou das circunstâncias em que se encontrava. É evidente o empenho em detalhar um itinerário extenso e exigente de atividades, com o intuito de mostrar o máximo aproveitamento de sua permanência no Velho Mundo. Para Santiago, essa experiência era considerada uma condição essencial, quase que imprescindível, para o desenvolvimento artístico de qualquer pintor. Na sua avaliação, “a não ser excepcionalmente”, um “brasileiro” não poderia chegar “às culminâncias da pintura sem ir aos grandes centros estudar e pelo menos ver os Museus”⁴⁰³.

As visitas aos museus passaram a ser uma condição essencial para o desenvolvimento artístico, como evidenciado durante sua visita ao *Museo del Prado*. No Brasil, Santiago lamentava que a falta de instituições desse gênero dificultava o melhor aproveitamento dos artistas locais. Nas palavras do pintor, “os nossos museus são paupérrimos em comparação com os da Europa e pelas reproduções e fotografias não se pode avaliar do que seja a arte nos países mais velhos do que o nosso”⁴⁰⁴.

Lendo sua declaração, além da óbvia importância dada ao prêmio de viagem como forma de enriquecimento da formação dos artistas locais, algo que já era amplamente reconhecido nos mundos da arte brasileiro, é interessante notar o uso do termo “arte universal”. A escolha dessas palavras não foi casual. Sua utilização sugere uma concepção particular sobre a arte que foi moldada pelas impressões e experiências adquiridas na Europa. Trata-se de uma visão sobre a qual a arte parece ser entendida como algo que transcende o artista e as pessoas.

De volta ao Brasil em 1931, Manoel Santiago desenvolve a ideia de que a arte é uma “linguagem universal” cuja “expressão de beleza” se “irradia em todos os povos”, sem a necessidade de “falar para serem compreendidas”, bastando o silêncio e a meditação”. É através da arte, declarou Santiago, que “podemos avaliar o que foram os grandes povos gregos e egípcios” e, no dia em que “todos compreenderem isto, a sensibilidade do mundo será outra”.

⁴⁰² Ibidem.

⁴⁰³ Ibidem.

⁴⁰⁴ Ibidem.

Isto é, “a paz e a beleza terão os seus lugares” e “as fronteiras deixarão de existir e todos seremos irmãos”⁴⁰⁵.

O interessante dessa concepção é o potencial da arte de anular diferenças, conflitos e hostilidades entre as pessoas. Assim, a arte passa a ser entendida como uma força unificadora capaz de transcender diferenças, permitindo uma união harmoniosa entre as pessoas. Santiago apresenta, em entrevista, um exemplo empírico de como isso seria possível. Em “A Nação”, o pintor narra um acontecimento ocorrido durante a aula na academia, no qual um francês e um alemão superaram suas diferenças causadas pela guerra por meio da arte.

Em Paris, onde depois da guerra, a antipatia pelo estrangeiro era notável, tive ocasião de verificar que a única coisa que nos fraternizava era a arte. Uma vez entrou em nossa Academia de pintura, um alemãozinho muito jovem. Os franceses não o receberam bem e diziam que ele não deveria ter se aventurado a vir à França.

Um dia, porém, apareceu, no curso de composição uma admirável pintura cheia de vida, alegria e ótima técnica. O professor destacou-a, elogiando-a muitíssimo. Os alunos franceses aproximaram-se, então, do artistazinho, que o ódio separava, e pela primeira vez, lhes falavam amavelmente, fazendo-lhe as perguntas:

- Onde estudou?

- Nunca veio a Paris? E outras mais, que degeneraram imediatamente na mais franca intimidade. Deu-se, assim, o milagre da unificação de duas raças separadas pelo sofrimento da guerra, unidas pela beleza expressa na arte⁴⁰⁶.

Para Santiago, a ideia de “arte universal” está contida em uma suposta compreensão de um fascínio intrínseco à arte, que é capturado e apreciado através do trabalho do artista. O pintor nos transmite a percepção de que a arte habita em um lugar superior de sentimentos, e quando esses sentimentos prevalecem, eles têm o poder de promover um senso de fraternidade entre os seres humanos. Desse modo, a comunhão entre os povos girava em torno do prazer despertado pela arte. Essa mesma abordagem sobre a arte foi incisivamente defendida pelo pintor em conferências, palestras e exposições. A difusão de sua ideia de arte se deu por letras, falas e tintas.

Em 1933, por exemplo, proferiu na loja teosófica Orfeu, em Niterói, uma conferência cujo tema era “A unificação do mundo pela beleza expressa nas artes”. O evento, marcado para as 8h da noite, era parte de uma “sessão pública de propaganda” cuja programação oferecia poesia e a apresentação de trabalhos espontâneos⁴⁰⁷. É muito provável que Santiago tenha usado do mesmo episódio narrado um mês antes em “A Nação” para discorrer sobre o tema da conferência.

⁴⁰⁵ CUNHA, Vieira. O Salão de MCMXXXIII. *A Nação*. Rio de Janeiro, 27 ago. 1933, p. 15.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ TEOSOFIA. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1933, p. 6.

Sua conferência em 1933, sob os auspícios da Sociedade Teosófica Brasileira, foi apenas uma de tantas outras participações. Nos anos de 1930, Manoel Santiago continuou trabalhando na prática teosófica, aliando-a à prática artística. Um ano antes de conferenciar, o pintor tomou lugar no 2º Congresso Teosófico Brasileiro, inaugurado às 8h30 da noite na rua 13 de maio, nº 33, no Rio de Janeiro. O evento teve sessão solene presidida por Caio Lustosa de Lemos, presidente da Sociedade, que proferiu o discurso inaugural depois de executados os vários números artísticos da programação inicial. No segundo dia, dos seis eventos previstos no programa, realizou-se uma festa às 4h da tarde no salão Álvaro Reis, à Rua Silva Jardim, com a exposição de pinturas de artistas nacionais, entre os quais Georgina Albuquerque e Manoel Santiago, e da pintora russa Katarina Sresnevska. As obras em exibição juntaram-se a “pequenos objetos” destinados à venda em benefício ao “Lar de Criança” e do “Abrigo dos Animais”. O encerramento da festa ocorreu às 7h, com um número de dança “Agonia da Saudade” por Eros Volúcia⁴⁰⁸.

Em 1934, também no Rio de Janeiro, Santiago participou como expositor e organizador da Exposição Brasileira de Artes Plásticas promovida pelo IV Congresso Teosófico Sul-Americano, na Escola Nacional de Belas Artes. Junto a Santiago, compunham a Comissão Organizadora Arquimedes Memória, Haydéa Santiago, Henrique Cavalleiro, Helios Seelinger e Leônidas Vargas Dantas. Os trabalhos exibidos, conforme noticiou o “Diário de Notícias, eram de “todos os gêneros da arte”, representando “quase todos os nossos pintores”, dentre os quais Lúcio e Georgina Albuquerque, Haydéa e Manoel Santiago, Henrique Cavalleiro, Helios Seelinger, Alfredo Galvão, Olga Pedrosa, Armando Viana, Euclides Fonseca, Gastão e Antônio Formenti, Vicente Leite, Orlando Teruz e Oswaldo Teixeira⁴⁰⁹.

A exposição estava alinhada com a programação do evento, que incluía também dois concertos sob direção do maestro Villas Boas, no Teatro João Caetano, conferências com personalidades da teosofia, além de piqueniques e excursões ao Corcovado e à Ilha de Paquetá. No segundo dia do Congresso, à noite, após a inauguração da exposição artística, Curuppumullage Jinarajadasa, presidente do Congresso, palestrou sobre o tema “Teosofia e arte” no Instituto Nacional da Música. Com o assunto era de maior interesse de Santiago e conhecendo Jinarajadasa e suas obras literárias, é quase certo que o pintor tenha assistido a palestra, esperando eventualmente algum ensinamento ou reflexão profunda envolvendo arte e

⁴⁰⁸ INAUGURA-SE hoje o segundo Congresso Teosófico Brasileiro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 dez. 1932, p. 5.

⁴⁰⁹ VAI reunir-se hoje o IV Congresso Teosófico Sul-Americano. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 jun. 1934, p. 6.

teosofia que pudesse ajudar na sua compreensão artística, embora o assunto não fosse novidade para o artista.

Naquele mesmo ano, Manoel Santiago usou do espaço oferecido pela Sociedade Teosófica para difundir sua concepção de arte. Fora do domínio das tintas, reiterou o assunto em publicações e palestras nas lojas teosóficas. Na edição de 1934 de “O Teosofista”, a revista bimestral da Sociedade, Santiago escreveu sobre “A Arte e o artista”⁴¹⁰. Em outubro de 1933, novamente na Loja Orfeu, abriu discussão sobre “Pintura contemporânea”⁴¹¹. No ano seguinte, voltou a loja para falar sobre “A arte da pintura”⁴¹². O assunto da arte seguiu para outros lugares, como o salão do Núcleo Bernardelli, onde Santiago palestrou por vinte minutos sobre “arte e artes plásticas”⁴¹³.

É possível que essas palestras sejam um compilado de textos corrigidos e revisados conforme as apresentações orais aconteciam. Embora não haja registros do conteúdo dessas palestras, há uma transcrição de uma delas no “Jornal do Comércio” de 05 de novembro de 1948 sob o título de “Arte eterna”⁴¹⁴. Nela, observamos que o texto é quase idêntico, com algumas variações, em relação ao artigo publicado na revista “O Teosofista” em 1934. No texto de 1948, notamos a inclusão de uma subdivisão intitulada “A Sensibilidade”, que corresponde em parte à seção “Intuição ou Sensibilidade” do artigo de 1934. Além disso, uma nova seção intitulada “A Unificação do Mundo pela Beleza Expressa nas Artes” aparece no texto de 1948, a qual não está presente no texto de 1934. Essa seção adicional pode ter surgido como um tópico a partir de uma conferência de mesmo título realizada na loja Orfeu em 1933.

O que Manoel Santiago apresentou nesses textos sobre arte estava atrelado aos seus princípios teosóficos, mas com uma visão bem particular. Não pense o leitor que este aspecto surgiu agora depois da sua viagem à Paris. Ele estava presente em sua arte desde a década anterior durante suas participações nos salões oficiais na Escola Nacional de Belas Artes. No capítulo anterior, vimos que alguns críticos, como Terra de Sena⁴¹⁵, já indicavam essa inclinação do amazonense em suas obras. Na revista “Ilustração Brasileira” também houve esse apontamento⁴¹⁶. Santiago, por seu turno, fez questão de esclarecer a Tapajós Gomes, em 1928, que seu “ideal de arte” estava “em harmonia” com suas “convicções teosóficas, mas no seu

⁴¹⁰ IMPRENSA. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 22 abr. 1934, p. 18.

⁴¹¹ TEOSOFIA. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 out. 1933, p. 5.

⁴¹² TEOSOFIA. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 mar. 1934, p. 11.

⁴¹³ PALESTRA de arte. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 out. 1934, p. 10.

⁴¹⁴ NOTAS de arte – Arte Eterna. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 05 nov. 1948, p. 7.

⁴¹⁵ SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1925, n. 432, ano IX, p. 18.

⁴¹⁶ AS NOSSAS trichromias. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ago. 1925, ano VI, n. 60, n.p.

sentido amplo e humano, procurando interpretar esse ideal, de modo mais intuitivo para a espiritualidade do meio intelectual ambiente”⁴¹⁷.

Essa declaração concedida a Gomes no final dos anos 1930 é idêntica às aquelas publicadas tanto no artigo “A Arte e o artista” de “O Teosofista” quanto em sua versão repaginada no “Jornal do Comércio” de 1948. Logo, um indício de que Santiago trabalhava com essa ideia de arte há muito. Porém, a sua aplicabilidade em diferentes situações revela percepções distintas de arte, que não necessariamente são opostas, mas atingiram patamares mais complexos à medida em que o pintor passa a entender que “arte não tem pátria”.

Diferentemente dos anos de 1920 em que o apelo ao nacionalismo, à arte indígena e às lendas amazônicas imperavam na produção artística de Manoel Santiago, após sua viagem à Europa, o pintor dá aquele “sentido amplo e humano” a sua arte, partindo de suas percepções diante da arte de alguns dos artistas que viu nos museus europeus. Ao que parece, na visão do pintor, o valor da arte não necessariamente estava somente na Amazônia/Brasil, mas em todas as coisas. Por essa perspectiva, esse assunto ganha dimensões subjetivas cujas premissas se distanciaram daquela relação arte e ideal nacional.

No artigo da revista “O Teosofista”, Manoel Santiago reafirma a ideia de que “a pintura não tem nacionalidade”. E acrescenta: “É uma língua universal que cada artista fala com acento que lhe é peculiar”. Santiago destaca que as artes plásticas, especialmente a pintura, “requerem apenas silêncio e meditação” para se manifestarem. Ao contrário de outras formas artísticas que dependem da palavra escrita ou falada, do som ou do movimento rítmico, a pintura é uma forma de expressão muda que “não necessita do verbo para expressar-se”. Nesse sentido, a meditação desempenha papel fundamental ao permitir a compreensão e a manifestação da pintura, tornando-se um meio de apreensão do significado da obra de arte⁴¹⁸. Santiago expressou essa perspectiva da seguinte maneira, mais tarde, em 1948:

Quando entrei, pela primeira vez, na igreja de S. Pietro in Vincoli, esperando ver o Moisés à minha frente, no altar principal, ele surgiu-me, repentinamente ao lado direito, e confesso que a impressão que tive foi de expectativa... A figura gigantesca do Profeta, sentado e pensativo, irradiando luz forte como um atleta e sereno como um Deus, obrigou-me a uma meditação profunda, que eu não sentira, até então, com tanta intensidade, diante de nenhuma outra obra de arte⁴¹⁹.

⁴¹⁷ GOMES, Tapajós. Entre artistas. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fev. 1928, ano IX, n. 90, n.p.

⁴¹⁸ Apud AQUINO, op. cit., p. 301.

⁴¹⁹ NOTAS de arte – Arte Eterna. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 05 nov. 1948, p. 7.

A estátua de Moisés, guardada na basílica de *San Pietro in Vincoli*, em Roma, é uma obra de autoria do artista renascentista Michelangelo. A escultura representa a figura bíblica, com longa barba, sentada, com o braço direito segurando as Tábuas da Lei e o esquerdo sobre o colo. O relato de Manoel Santiago enfatiza alguns dos aspectos da obra que lhe causaram admiração e imediatamente o levaram à meditação. Durante sua introspecção, estava a busca pela compreensão do aspecto realístico da obra, dado como “vida” por Michelangelo e que, segundo o pintor, fez com que gerações subsequentes sentissem, “sem discrepância”, que “aquela figura de pedra bruta tem uma vida própria”⁴²⁰.

A experiência relatada diante de “Moisés” é elucidativa para entender, enfim, em que consiste a admiração de Manoel Santiago por artistas como Velázquez e Rembrandt. Não se trata de buscar um mestre ou uma referência definitiva, mas sim de contemplar os aspectos de suas obras e as qualidades artísticas que lhes conferem valor. A meditação serviria para identificação dessas qualidades, não como algo a ser copiado, mas como uma diretriz para desenvolver uma sensibilidade artística e uma “matéria pictórica” digna de “boa pintura”. A forma como essas qualidades apreendidas podem ser empregadas constitui o trabalho do artista. Dessa forma, Santiago ressalta a importância da historicidade da arte e a habilidade do artista em lidar com o legado de pintores do passado. Por essa perspectiva, é possível entender a afirmação de Santiago sobre o colorismo de Rembrandt ser mais intenso que o dos próprios impressionistas. Na opinião do amazonense:

Nós pensávamos que o admirável Cézanne e os impressionistas fossem grandes coloristas, por haverem descoberto cores novas. Entretanto, todos eles erraram. Os antigos, procurando os valores de preferência, tiveram mais razão, porque, dentro do valor está a cor. Por isso, os seus quadros não perderam a luz, que já desapareceu da maior parte dos impressionistas. O excesso de cor foi uma fatalidade, que prejudicou toda a obra de uma escola. Um Rembrandt, hoje, tem mais cor e mais luz do que um quadro do melhor dos pintores modernos. [...] ⁴²¹.

A crítica de Santiago a Cézanne e aos impressionistas decorre do emprego excessivo da cor. Na sua avaliação, os antigos, incluindo Rembrandt, utilizaram da cor sem se desprender da luz, o que conferiu valor e qualidade às suas obras. Com efeito, não se trata de exaltação do antigo e depreciação do moderno ou vice-versa, se fosse o caso. O que realmente importa para o amazonense é o trabalho do artista, na representação da cor, da forma, do volume, enfim, da matéria pictórica em uma determinada obra de arte. O valor da arte, segundo Manoel Santiago,

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ GOMES, Tapajós. A pintura e as reflexões de Manoel Santiago. *Correio da Manhã* (Suplemento). Rio de Janeiro, 18 dez. 1932, p. 1.

emana da sensibilidade do artista cuja representação é medida na própria obra. Assim, ele argumenta, “a sensibilidade é o dom maior que uma obra de arte pode reclamar para si”, haja vista que “é o refinamento supremo, requinte da própria alma do artista através da matéria pictórica, a qual, por sua vez, é, por assim dizer, o corpo dessa sensibilidade, seu veículo, por meio do qual ela se pode revelar”⁴²².

Para Santiago, a sensibilidade é uma característica intrínseca ao artista e está relacionada a sua interpretação do objeto. Essa sensibilidade é considerada uma linguagem universal, não tendo uma nacionalidade específica e sendo compreendida por qualquer pessoa. Através da meditação, é possível compreender a sensibilidade presente nas obras de arte, nos artistas e nas coisas em geral. Manoel Santiago argumenta que a sensibilidade é uma qualidade verificável ao longo da história da humanidade, desde os primórdios, como evidenciado pelos “primeiros artistas das cavernas de Altamira e Marsoulas”, que “traçaram e pintaram com tanta síntese e honestidade os seus bisontes, que ainda hoje, depois de muitos milênios, ninguém deixa de admirar a sua sensibilidade e firmeza de observação”. Ainda segundo Manoel Santiago, “as obras primas daqueles artistas primitivos que lutavam ainda corpo a corpo com as feras, continuam a provar às gerações que se sucedem ser a arte imortal, mesmo na idade da pedra”⁴²³.

Com o entendimento da arte como a percepção do artista transmitida através da matéria pictórica cuja essência é a sensibilidade, Santiago incorre na indissociabilidade entre esses elementos. Segundo sua afirmação, “uma está tão ligada à outra como o corpo ao espírito”. Em pintura, declarou, “a sensibilidade é que dá vida ao quadro, isto é, à matéria pictórica”. Desse modo, “uma não é criação de outra. Existem separadamente, entretanto, em pintura não se compreende uma sem a outra. Ao contrário, elas se fundem, completam-se, no quadro”.

Dentro dessa perspectiva, Manoel Santiago destaca a interligação entre a sensibilidade e a matéria pictórica, enfatizando a importância do artista como o sujeito essencial na criação de uma obra de arte. Na sua visão, o artista é o “intérprete das coisas belas” que imprime “a personalidade artística, através de um pouco da centelha divina de que é possuidor”. Ele, reitera o amazonense, “ao mesmo tempo que é receptor, é criador”⁴²⁴.

A estruturação da ideia de arte e artista em Santiago está intrinsecamente ligada à ideia de que o artista assume o papel de “profeta”, cuja missão é “transmitir aos homens a visão de

⁴²² Ibidem.

⁴²³ NOTAS de arte – Arte Eterna. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 05 nov. 1948, p. 7.

⁴²⁴ Ibidem.

uma vida mais pulcra, mais perfeita e harmoniosa”⁴²⁵. Nesse contexto, o compromisso do artista não se limita apenas à expressão artística, mas também ao dever de proporcionar ao espectador uma compreensão mais profunda e significativa da arte. Uma dimensão dessa ideia pode ser vista em alguns breves comentários críticos sobre algumas obras expostas por Manoel Santiago nesse período em que ministrava suas palestras. Esses comentários evidenciam como Santiago conseguia transmitir sua visão e sensibilidade, apresentando obras que envolviam o espectador em sua experiência artística.

Em 1932, logo após a chegada do pintor, Tapajós Gomes comenta um nu de Manoel Santiago “ainda inédito”. Não há informações detalhadas sobre o trabalho. Infelizmente, os detalhes específicos sobre a técnica, o modelo e as dimensões dessa obra não são fornecidos na breve observação do crítico. Há a menção de que a obra foi feita em Paris. Em seguida, ele compartilha a forte impressão que o “magnífico” quadro produziu em seu espírito, mencionando o “desenho impecável” e o “colorido maravilhoso”. Gomes vai além ao destacar como a sensibilidade do artista parece estar perfeitamente alinhada com a sensibilidade do tema retratado, chegando ao ponto de fazê-lo sentir o “aroma e a palpitação da carne do modelo”⁴²⁶.

Pouco mais de dez anos depois, Ramiro Gonçalves de “Beira Mar” comentou a tela “Marina” nos mesmos termos de Tapajós Gomes, mas utilizando como critério de análise a matéria pictórica. Nas suas observações da “potencialidade da matéria pictórica”, verificou que “o volume, os valores são justos, perfeitos de uniformidade, onde se constata uma verdadeira síntese de interpretação”. Em sua análise “perfunória”, acrescentou:

A massa escura dos cabelos é admirável, contrastando esplendidamente, com o facies [sic] de linhas sóbrias e bem medidas. As orelhas, por exemplo, parece [sic] que o artista realizou-as em duas pinceladas de rara felicidade. Os malares estão habilmente indicados, notando-se a depressão na carne macia da menina-moça. Nos olhos e na boca há a mesma felicidade de desenho animado dum sopro primaveril de mocidade estuante.

O fundo da pintura é todo ele composto, belamente, numa aguada de tinta em que contrastam os empastamentos da figura, realçando-a com mais esplendor e graça⁴²⁷.

Não há reproduções da obra mencionada por Tapajós Gomes, e seu título sequer é mencionado. Já a segunda obra, “Marina”, é um retrato feminino de meio busto no qual a retratada está posicionada de perfil. É uma composição que focaliza principalmente no rosto, capturando os detalhes faciais de maneira íntima e detalhada. Até o momento, a única

⁴²⁵ Ibidem.

⁴²⁶ GOMES, Tapajós. A pintura e as reflexões de Manoel Santiago. *Correio da Manhã* (Suplemento). Rio de Janeiro, 18 dez. 1932, p. 1.

⁴²⁷ GONÇALVES, Ramiro. Manoel Santiago. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 18 set, 1943, ano XXI, n. 754, p. 7.

reprodução conhecida dessa tela é a ilustração monocromática publicada no artigo de Ramiro Gonçalves. O crítico utiliza essa pintura para ressaltar os “reais méritos” de Manoel Santiago como “retratista renomado”.

Confrontando os dois comentários, está presente em ambos uma percepção da sensibilidade do artista. Embora em Gomes a questão esteja mais ou menos velada em sua percepção do “aroma e palpitação da carne” da figura, em Gonçalves ela aparece nitidamente na descrição técnica e emotiva da tela. Chama a atenção a forma pela qual esses críticos apresentam o artista e sua obra por uma perspectiva que encontra ressonância naquele entendimento de Santiago sobre arte e o trabalho do artista. É possível que Santiago tenha buscado essa resposta da crítica como uma validação de sua busca pela expressão artística e pela transmissão de sua sensibilidade por meio da arte, pois a crítica pode desempenhar um papel importante na promoção e compreensão do trabalho de um artista. De qualquer modo, o que mais importava para Manoel Santiago era a transmissão efetiva dessa sensibilidade por meio de suas obras, e quando isso não ocorria, era motivo de frustração a ser superada. Isso ressalta a importância que Manoel Santiago atribuía à arte como uma expressão universal da sensibilidade humana. Para ele, qualquer objetivo ou finalidade do trabalho artístico deveria estar alinhado com esse propósito maior de transmitir emoções e sensações de maneira universalmente compreensível.

Segundo Santiago, o trabalho do artista estava intrinsecamente ligado à sua capacidade de transmitir suas visões e emoções através de sua arte. Sua insatisfação surgia quando o artista não conseguia alcançar esse objetivo. Por isso, talvez, o amazonense tenha ficado satisfeito com os comentários de Gomes e Gonçalves. Eles, de alguma forma, expressaram a sensibilidade artística que Manoel Santiago imprimiu naquelas obras. Por outro lado, caso não fosse possível captar alguma sensibilidade do pintor nas obras, essa era uma falta do artista e não do espectador. Essa busca incessante pela expressão da sensibilidade e sua transmissão no resultado final são frutos de uma boa meditação. Portanto, caberia ao artista trabalhar para fazê-lo da melhor forma. Na avaliação de Santiago, é por meio da meditação que o artista se sintonizava com suas emoções, entendia sua visão e, por fim, expressava esses sentimentos em sua arte. Daí por que Santiago enfatizava a importância da meditação no fazer artístico.

Em “Dom Casmurro”, o artista esclareceu que a pintura é “sempre feita em verdadeiro silêncio. Ela não é mais do que o fruto de uma profunda meditação, a fim de que se possa colher a inspiração que existe no subconsciente”⁴²⁸. Por ser um processo introspectivo, a tarefa poderia

⁴²⁸ MIGUEZ, Armando. De arte - meia hora com Manoel Santiago. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 04 jan. 1941, ano IV, n. 182, p. 8.

ocorrer por longo tempo. Em “O Globo”, o amazonense explicou que suas composições eram feitas primeiramente em esquisse para depois as figuras serem estudadas com modelo no atelier ou ao ar livre. Nesse processo, Santiago esclarece que, quando começa um quadro, pinta-o “de manhã até a noite”, ficando “irritado quando o chamam para almoçar ou jantar”⁴²⁹.

A realização das obras de arte exigia tempo. Um tempo meditativo em que o artista exercitava a sua sensibilidade na tela. Nessa jornada, a criação das obras se tornava um testemunho da profunda conexão entre o artista e sua sensibilidade. Era um processo em que o artista buscava na técnica e na representação a forma de expressar sua sensibilidade. Assim, na constituição da obra artística, o artista se tornava um verdadeiro “intérprete das coisas belas”, com capacidade de perdurar “de eternidade em eternidade, através de suas obras-primas legadas à humanidade”⁴³⁰. Eis a arte eterna de Manoel Santiago, que emana de um processo profundamente meditativo e sensível capaz de transcender o tempo.

O interessante dessa concepção de arte e artista de Santiago é a sua aparente ambivalência com as condições da produção artística. A ideia do artista como “criador” da obra, com uma sensibilidade prévia daquilo expressado na obra, oculta em alguma medida todos aqueles sujeitos que participam na criação de obras de arte. Ou seja, o conjunto de pessoas que constitui os “mundos da arte” cujas atividades são necessárias à produção das obras. Esse conjunto envolve desde comerciantes, colecionadores, diretores de museus ou comissões de exposições, críticos, público e até mesmo outros artistas que, na sua atividade conjugada, deixa marcas da cooperação nas obras, dando origem a padrões de atividade coletiva com a qual as obras se interligam e têm o seu significado⁴³¹.

A produção de obras de arte expressa, sem dúvida, a perspectiva do seu autor. Mas de fato ele mesmo a realizou? Digo, em que medida o artista utilizou de suas experiências ou críticas emitidas que o levaram a interferir relativamente em sua obra? No caso de Manoel Santiago, alguma nota crítica ou conselho de seu amigo Visconti não tiveram algum peso? A correlação entre o artista, as condições da produção da obra e a obra em si é tal que constitui um dos alicerces para uma história social da arte questionadora de pressupostos que reduzem a obra à uma sensibilidade preexistente do artista⁴³².

⁴²⁹ BENTO, Antonio. Vida, obra e consagração de um artista. *O Globo* (Vespertina). Rio de Janeiro, 10 jan. 1949, p. 1

⁴³⁰ NOTAS de arte – Arte Eterna. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 05 nov. 1948, p. 7.

⁴³¹ BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 54.

⁴³² CLARK, T. J. As condições da criação artística, in: *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.335.

À primeira vista, Santiago parece atribuir ao artista a responsabilidade exclusiva de interpretar, transmitir, construir e perpetuar a sensibilidade por meio de sua obra, quase não abrindo espaço para se observar o papel de outros sujeitos no processo de criação artística. No entanto, ao analisar aspectos do tratamento da matéria pictórica de artistas como Rembrandt e Velázquez, por exemplo, o amazonense admite implicitamente a “intromissão” de outros sujeitos no processo de criação artística. Embora aqueles pintores tenham se tornado referências por meio da sensibilidade do artista ao meditar diante de suas obras, é reconhecido neles elementos capazes de fazer o artista almejar a mesma transmissão de sensibilidade por eles conquistada. Nesse contexto, a figura do artista de Santiago não está só (nunca está!). Sua sensibilidade é sim fundamental, mas tanto o artista quanto ela dialogam com o entorno. Objetos e pessoas. Modelos e outros artistas, do passado e do presente.

Com efeito, Manoel Santiago destaca a importância da sensibilidade artística ao mesmo tempo em que reconhece o processo criativo artístico como uma experiência rica e multifacetada. Para ele, isso tudo está sintetizado na figura do artista. “O verdadeiro artista”, definiu o amazonense, “é um criador; é um espírito desenvolvido através das idades, dotado de muitas experiências colhidas no presente e no passado”. Na leitura de Santiago, um artista só é “genial” porque “conhece profundamente seu *métier* e mostra, na arte, a sua sensibilidade”. “O gênio”, continua, “é fruto de paciente conhecimento. E esse conhecimento não é dado por nenhuma divindade e nem tão pouco transmissível e nem herdado de outrem... é conquista pessoal. Mesmo porque na obra de arte só pondera o que é pessoal”. Em suma, a obra de arte é um trabalho pessoal do artista que só pode ser apreendido no exercício de sua sensibilidade e, mesmo que quisesse, não é uma tarefa à qual um mestre ou professor pudesse incutir em seus discípulos.

No domínio da pintura, o professor, por melhor que seja, não poderá criar discípulos... Só poderá mostrar o caminho; o aluno é quem tem de procurar seu rumo, isto é, produzir com sinceridade seu trabalho artístico. Acho que ficam contentes quando alguém lhes pergunta:

Mestre, como se faz uma paisagem, uma figura ou um nariz?

Puro erro; essas criaturas estão criando nulidades, limitando o artista.

Deveriam, quando muito, transmitir a sua compreensão de arte, porque o principiante, tendo entendimento, poderá trabalhar, livremente, sem peias, colhendo através do trabalho e do esforço o seu cunho característico, até conseguir expressar exteriormente na sua produção a personalidade⁴³³.

⁴³³ NOTAS de arte – Arte Eterna. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 05 nov. 1948, p. 7.

O trabalho técnico é o elemento que fecha a tríade que compõe a compreensão de arte e processo de criação artístico de Santiago. O amazonense esclarece que a capacidade criadora do artista e a sua sensibilidade é também resultado de trabalho técnico. É a partir dele que se pode não apenas transmitir a sensibilidade, mas também produzir algo mais personalizado e até mais livre. Porém, para o amazonense, essa liberdade artística deve respeitar certos princípios essenciais. Entre eles, destaca-se a importância de uma “boa matéria pictórica”, na qual “os valores devem ser precisos na cor, sem excessos ou deficiências, como uma carta no envelope”. Além disso, o volume “desempenha um papel estrutural na pintura”, pois representa o “relevo”. Por fim, “expressão exterior” seria a “forma da pintura”, ou seja, “o corpo do objeto pintado” que “se exprime pela solidez da construção interna e o sensualismo da linha exterior”⁴³⁴.

Embora Manoel Santiago admita que se trata de alguns princípios imprescindíveis, ele reafirma que se trata de uma relação tênue a ser enfrentada pelo artista. O artista, declarou, “nunca deve subordinar-se integralmente à forma”, pois é ela “que se deve submeter ao ego do artista, para receber dele, não uma influência de amator, que tudo copia mecanicamente, fatigando ao observador com coisas inúteis, mas para lhe exprimir a personalidade artística”⁴³⁵.

Para Santiago, a liberdade em arte existe, mas ela deve ser “uma conquista gradativa” que tem “um limite proporcional às bases” já adquiridas pelo artista, bases que são “eternas e imutáveis”. Portanto, mais uma vez, trata-se de um processo de trabalho em que “o artista não pode começar com liberdade integral, cerrando fileiras extremas-esquerdas revolucionárias”. Ele “só pode e deve dispor de liberdade amplamente, ‘livremente’ através do ‘profundo conhecimento adquirido do ‘métier’”, obtido no domínio da técnica em vez de “a ela se escravizar, deixando a sensibilidade pura manifestar-se em toda a matéria pictórica”⁴³⁶. Assim, O processo de trabalho artístico, para Santiago, envolve a integração da sensibilidade com a técnica, permitindo a expressão artística sem comprometer a estrutura fundamental da arte.

A essência desse entendimento de Santiago se concentra na interpretação do objeto dentro dos valores, das formas e volumes, que são definidos de acordo com a sensibilidade. Isso revela um trabalho artístico contínuo e cuidadoso na apreensão do objeto artístico. A liberdade artística, por fim, seria algo alcançado através do domínio técnico e da integração harmoniosa com a sensibilidade, permitindo ao artista transcender as limitações da cópia ou da deformação

⁴³⁴ Ibidem.

⁴³⁵ GOMES, Tapajós. A pintura e as reflexões de Manoel Santiago. *Correio da Manhã* (Suplemento). Rio de Janeiro, 18 dez. 1932, p. 1.

⁴³⁶ O SALON – Uma visita a Manoel Santiago e Haydée Santiago no seu atelier em Niterói, na praia de Icarahy. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 08 jul. 1933, ano V, n. 33, p. 45.

deliberada e criar obras que se destacam pela profundidade de sua interpretação, ou seja, obras-primas.

Ao recorrer a certos princípios básicos e ao domínio do conhecimento técnico para a feitura da obra artística, sem abrir mão da sensibilidade, é compreensível que Manoel Santiago encontre “boa pintura” ou “qualidades raras de matéria pictórica” em distintos artistas ao longo do tempo. Trata-se de uma percepção crítica da sensibilidade das obras apreciadas cujo objetivo é apreender a criar/desenvolver uma sensibilidade própria.

É interessante que em nenhum momento o pintor considera, e nem eu assim considerei, a ideia de “influência” no sentido de um indivíduo sofrer a ação sobre o outro. De se supor alguma “influência” de Rembrandt ou Velázquez, por exemplo, sobre a pintura do amazonense. Percebemos que a relação de Santiago com Rembrandt, Velázquez ou mesmo Cézanne respaldava-se naquela sua concepção de arte, imbuída na inter-relação artista, meditação, sensibilidade, técnica e obra. Conforme advertiu Baxandall⁴³⁷, apoiar-se na ideia de influência inverte a relação ativo/passivo que o ator histórico vivencia e que “o observador, apoiado unicamente em suas inferências, deseja levar em conta”.

Se tivéssemos pensado por esses termos, estaríamos simplificando o raciocínio e estaríamos negligenciando a riqueza de sua abordagem artística. Não conheceríamos as razões que levaram Santiago a fazer uso, a inspirar-se, a apelar, a prestar atenção em Velázquez, por exemplo. Essa ação do amazonense foi uma escolha efetuada a partir de sua meditação diante dos elementos da matéria pictórica que carregavam em si a sensibilidade do autor da tela. Manoel Santiago viu nele, e podemos dizer em outros também, uma fonte de recursos sensíveis que o fizeram desenvolver uma concepção de arte bastante personalista. Resumir isso apenas como “influência” seria negar a ação intencional de Manoel Santiago sobre aquelas obras, sobre aqueles artistas.

De modo geral, podemos considerar que Manoel Santiago tornou Rembrandt e Velázquez o seu Encargo. Criou a partir deles determinados aspectos para servir de orientação e motivação para a criação artística. Entre eles, a tentativa de transmitir uma sensibilidade artística através do trabalho com os elementos retratados na obra. Santiago acreditou que as pinturas observadas eram dignas em matéria pictórica e por isso deveria fazer o mesmo, embora suas obras fossem muito diferentes em estilo. Contudo, conforme Baxandall, o Encargo não tem forma em si. As suas formas começam a surgir das Diretrizes cujos princípios descrevem

⁴³⁷ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 101-102.

a forma pela qual se encara o Encargo⁴³⁸. Depois de toda a divagação sobre a concepção de arte delineada por Santiago, é possível entender a natureza de suas Diretrizes decorrente de seu encargo.

Um primeiro aspecto da Diretriz de Santiago se verifica no fato de que o pintor é transmissor de sensibilidade em suas obras. Essa questão estava em discussão na sua pintura desde os anos 1920, mas sobretudo após sua estada na Europa tornou-se uma preocupação primordial e inerente ao artista. Estabeleceu-se uma necessidade de uma representação visual da sensibilidade dos objetos que se constituía na própria obra de arte.

O segundo aspecto se refere ao processo de meditação que faz da obra de arte um exercício intelectual prolongado. É uma questão que gira em torno de uma percepção do pintor e de seu objeto representado que não apenas demanda mais que um breve momento na fatura do quadro, mas também exige conhecimentos técnicos e conexões artísticas do ambiente que o cerca. Ao refletir sobre a representação dos objetos, criam-se nas obras as marcas dos mundos da arte, bem como a síntese de uma sensibilidade, criando referências e (re)estabelecendo convenções.

O terceiro aspecto se relaciona com questões de ordem técnica alusivas aos valores, ao volume e à forma. Aqui se instala uma relação entre a sensibilidade do artista e as características ditas intrínsecas aos objetos a serem representados. Há uma busca por um volume, uma forma que não só transmita a sensibilidade artística como também garanta uma percepção dos objetos reais. É a tentativa de criar uma matéria pictórica “rara” na qual a sensibilidade institui a percepção do objeto e as relações emotivas decorrente desse incurso.

Michael Baxandall definiu que “a enunciação exata de uma Diretriz é sempre um ato muito pessoal do pintor”. Algumas evidências dessa atitude podem ser verificadas no ambiente de sua sociabilidade. Das experiências em Paris, pela França, nos salões e fora deles, Manoel Santiago trabalhou na organização de um conjunto de Diretrizes baseado em conhecimentos artísticos, observações acuradas de obras de pintores europeus e, em alguma medida, perspectivas teosóficas. A atitude decorreu da própria inserção e ação de Santiago nos ambientes sociais, culturais e artísticos por onde passou. A concepção de arte constituída a partir daquelas Diretrizes é pessoal. Garante a individualidade do artista, por meio de sua sensibilidade, e a sua agência na dinâmica social e artística.

Decerto, os trabalhos feitos e/ou expostos em Paris carregam aquelas diretrizes definidas por Santiago. Os modos pelos quais o amazonense pintou seus nus, figuras femininas

⁴³⁸ Ibidem, p. 82-84.

e lugares da França representam a sua sensibilidade. Suas paisagens campestres, com diferentes execuções, denunciam o meio-tom do sensível, em que a cor e a forma são uma variante da percepção do artista.

O desenho sugerido pelas cores, os dégradés, a gama de diferentes tons que compunham as figuras, as sombras tonalizadas em vermelhos ou azuis apontam para as emoções e a sensibilidade de Santiago ao pintar aqueles temas. Esse aspecto deu novo tom à sua cromotopia, evidenciando qual seria a sua nova prioridade artística.

Os nuances de azul usados nas sombras das folhagens das árvores das telas de Cauterets indicam a interpretação da luz do ambiente retratado pelo artista, o íntimo dele, para pensarmos em termos teosóficos. Eis a subordinação da forma, dos valores e dos volumes ao artista. Eis a concepção de arte que Manoel Santiago desenvolveu em sua estada na Europa: uma arte que dialoga com a tradição, mas não a imita, e guarda em sua essência a sensibilidade universal do artista. Uma sensibilidade capaz de perdurar eternamente por meio de obras-primas.

Capítulo 3 - “Exemplos que contrastam e esperanças que renovam”

3.1 Entre tintas e pincéis

O atelier de Manoel Santiago e sua esposa Haydéa funcionava em uma das salas da residência do casal no aristocrático bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro. O lugar se tornava uma atração à parte quando algum colega ou jornalista visitava o casal. Um ou outro objeto despertava curiosidade e tudo era assunto para incrementar uma nota ou artigo de jornal. Geralmente, se mencionava a arrumação e os quadros que cobriam as paredes. Nas palavras de Ariosto Berna, em “Jornal do Brasil”, o lugar era “uma das coisas mais preciosas que a cidade carioca conta no seu patrimônio de belezas artísticas, porque é um santuário recôndito de um amante apaixonado pela beleza”⁴³⁹. Por outro lado, os olhares atentos de alguns críticos faziam o atelier contar um pouco do artista.

Em agosto de 1925, o crítico e jornalista Adalberto Mattos esteve na casa dos Santiago e viu “troféus indígenas” suspensos ao longo da parede, indicando o “brasileirismo dos artistas”. Em cada canto do lugar, observou o crítico, “exemplos de estranha fecundidade artística”. Eram desenhos, manchas de cor, “estudos enclausurados” nas quadrículas ampliadoras, nus, paisagens e uma “infinitude de pequenos apontamentos incompreensíveis para os leigos”, mas de linguagem familiar aos “iniciados nos meandros da arte divina”. Na entrada, as paredes eram ornamentadas por “grandes telas de Santiago representando nossas lendas”. Notas, ensaios e “motivos apenas citados” eram encontrados na “penumbrosa saleta de espera”. Encontrava-se, na sala de refeições, um pequeno museu com trabalhos de mestres e colegas íntimos, bem como trabalhos próprios que figuraram em exposições passadas. Tudo no ambiente indicava “carinho e profundo amor pela profissão abraçada”⁴⁴⁰.

No ano seguinte, o pesquisador e também jornalista João Anyone Costa teve a mesma oportunidade de visitar o lugar. A ocasião era para realizar uma entrevista com o casal Santiago a ser publicada nas edições de domingo de “O Jornal”, em uma seção denominada “Na intimidade de nossos artistas”. O assunto era a respeito das ideias sobre arte que circulavam entre os artistas brasileiros. Em outros momentos, Costa também entrevistou Antônio Parreiras, Eliseu Visconti, Rodolfo Chambelland e tantos outros. Mais tarde, reuniu as entrevistas e as

⁴³⁹ BERNA, Ariosto. Belas Artes: Dois poemistas da palheta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 set. 1927, p. 16.

⁴⁴⁰ MATTOS, Adalberto. Um lar de artistas. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ago. 1925, ano VI, n. 60.

publicou, em 1927, na forma de livro sob o título de “A inquietação das abelhas – o que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil”⁴⁴¹.

Foi em uma manhã, às oito e meia, que Angyone Costa se dirigiu até a residência do casal para realizar a entrevista. Uma garoa “impertinente” caía à Rua das Laranjeiras naquele dia. Manoel Santiago esperava o jornalista à porta de seu “confortável palacete das Laranjeiras”. O jornalista, ao subir a larga escada, “lindos quadros” despertaram-no a atenção. Logo no primeiro lance, uma tela “movimentada e viva” retratava um trecho do litoral de Porto Alegre. Mais em cima, vencida a segunda volta de escada, um quadro de “mitologia indígena” surpreendeu o jornalista. A obra, julgou Costa, era o atestado de um “vigoroso artista” que procurava transmitir à tela o “sentimento da pintura brasileira”.

Continuando a visita, ao abrir uma porta, Angyone Costa se encontrou dentro de uma das salas onde Haydéa e Manoel Santiago reuniam a sua galeria, toda ela “escolhida e selecionada” dentro do que “há de melhor da gente nova do Brasil”. Em seu interior, trabalhos de Eliseu Visconti, Antônio Parreiras, Henrique Cavalleiro e Oswaldo Teixeira cobriam as paredes, demonstrando, na opinião do jornalista, uma distribuição “harmoniosa de cores”, resultante do “gosto equilibrado de quem os reuniu e arrumou”.

A presença de obras daqueles artistas é emblemática. Henrique Cavalleiro e Oswaldo Teixeira eram ganhadores de prêmios de viagem ao exterior. Cavalleiro em 1918 e Teixeira em 1924. Naqueles idos de 1920, ambos, assim como Santiago, ambicionavam o prestígio e o reconhecimento de sua arte entre seus pares. Visconti, por outro lado, deveria ser o mais estimado. Foi, além de professor do casal Santiago, amigo pessoal com quem Manoel Santiago manteve uma relação de admiração e troca de lições e aprendizados pessoais e artísticos. Parreiras detinha certo prestígio no meio artístico nacional e, em alguns momentos de sua vida, obteve seu sustento pela encomenda e venda de obras, responsável inclusive pela feitura da grandiosa obra “A conquista do Amazonas”, encomendada pelo governador do Pará Augusto Montenegro quando da visita à região amazônica no início do século XX⁴⁴².

Certamente, cada obra ali, ou melhor, cada artista, tinha algum valor simbólico para o casal Santiago. Essa galeria de obras serve como testemunho de algumas das relações que

⁴⁴¹ COSTA, Angyone. *A Inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1927.

⁴⁴² Para uma análise da obra “A conquista do Amazonas” de Antônio Parreiras, ver: CASTRO, Raimundo Nonato de. *Sobre o brilhante feito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905 – 1908)*. 2012. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2012. A respeito do contexto mais geral e outros registros visuais de Parreiras na sua visita a Belém, vide: ARRAES, Rosa Maria Lourenço. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2006.

Manoel Santiago construiu nos mundos da arte do Rio de Janeiro naquela época, revelando seu círculo de amizades, de admiração e de atuação. Com o tempo, a galeria dos artistas na casa de Santiago foi aumentando, incluindo alguns de seus alunos do movimento artístico denominado Núcleo Bernardelli. Além daquelas obras, um “verdadeiro templo de arte” se formou na casa do amazonense, com destaque para o “Retrato de Manoel Santiago”, pintado por Visconti por volta de 1939. Outros quadros de Decio Villares, Bernardelli, Rosalvo Ribeiro, Henrique Cavalleiro, Candido Portinari, Pedro Bruno, João José Rescala, Bustamante Sá e Milton Dacosta recepcionavam as visitas ao atelier, entre as quais, o crítico Antonio Bento de “O Globo” em janeiro de 1949⁴⁴³. Esses últimos, foram alguns dos pintores que tiveram a orientação artística de Manoel Santiago no Núcleo Bernardelli na época de sua atuação nos anos 1930.

À parte da galeria de obras de pintores brasileiros, havia inúmeros quadros do casal Santiago por toda parte. Angyone Costa, finalmente dentro do atelier, conta que encontrou uma “verdadeira oficina de quadros”, dado o grande número de telas que se acumulavam nas paredes. Para o jornalista, o mais curioso de tudo era o fato de, “no meio dessa copiosa produção”, seus exigentes olhos “perscrutadores” não viam quadros “feios” ou “quadros inferiores ou maus”. Em sua concepção, imperava naquele ambiente a “grande exigência” e “meticulosidade” de trabalho que orientavam a vida artística do casal Santiago. Dessa forma, o jornalista sugere não apenas a excelência técnica dos artistas, mas também o compromisso que eles tinham com a qualidade e o cuidado em cada obra⁴⁴⁴.

O grande número de telas no atelier sugere duas ou uma das proposições: Santiago não vendia muito de seus quadros e/ou tinha rotina intensa de trabalho. Em relação a venda de obras, Altamir de Oliveira revela a raridade com a qual Manoel Santiago vendia seus “belos quadros” no passado. Esta afirmação contrasta com a afirmação de Chermont de Britto sobre a qual dizia que as telas de Santiago eram vendidas nos primeiros dias das exposições. Ambos, porém, são vagos em suas declarações, embora deixem margem para se perceber épocas distintas da vida artística de Manoel Santiago.

Oliveira, ao mencionar de forma genérica “passado”, pode estar se referindo ao início da carreira de Santiago⁴⁴⁵ ainda na década de 1920, sendo, portanto, o momento em que

⁴⁴³ BENTO, Antonio. Vida, obra e consagração de um artista. *O Globo* (Vespertina). Rio de Janeiro, 10 jan. 1949, p. 1.

⁴⁴⁴ COSTA, Angyone. Na intimidade de nossos artistas. *O Jornal*. 2ª seção. Rio de Janeiro, 07 nov. 1926, p. 1.

⁴⁴⁵ Na menção de alguns desalentos passados por Santiago, Altamir Oliveira ainda cita que, embora seguindo o costume de colegas, o pintor chegou também a “fabricar as próprias tintas e telas”. Vide BARDI, Pietro Maria; OLIVEIRA, Altamir de. *Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Colorama/Samurai, s.d, p. 6.

Angyone Costa realizou sua observação. Nesse sentido, a justificativa para tantos quadros no atelier poderia ter relação com o fato de o nome Manoel Santiago ainda não desfrutar de grande prestígio, não despertando o interesse de compradores e colecionadores de artes. Apesar do mercado de pinturas se movimentar também em função de encomendas resultante das benesses dos salões oficiais, como bem lembrou o crítico Flávio de Aquino, Santiago e alguns de seus companheiros ainda assim pouco vendiam ao público, o que evidenciava, entre outras coisas, o predomínio de incentivos oficiais as artes⁴⁴⁶.

Na narrativa de Chermont de Britto, Manoel Santiago tinha seus quadros disputados pelos “coleccionadores mais exigentes” e as “galerias de arte mais famosas” pediam-lhe quadros. O momento do regresso ao Brasil, após estada em Paris foi o “pleno apogeu” da carreira artística de Santiago, escreveu o crítico⁴⁴⁷. Qualquer dificuldade de venda das obras de Santiago não é mencionada. Mas, é interessante pensar a referência a estada na capital francesa. Sem dúvida, a vivência em um dos centros artísticos mais importantes do mundo, depois de premiado no salão oficial de 1927, deram ao artista Santiago credenciais de prestígio que agregaram capital simbólico não só a carreira artística, mas também as suas obras, ocasionando, possivelmente, uma maior procura a elas. Possivelmente, Brito estava convencido que isso traria ao pintor algumas vendas. Contudo, não há registros de uma explosão de vendas de quadros nesse período ou qualquer outro. Curiosamente, entre os anos 1970 e 1980, as obras de Santiago começam a despertar o interesse de alguns colecionadores e marchands brasileiros. Coincidência ou não, é o mesmo período em que Britto escreve a “Vida triunfante de Manoel Santiago”. Assim, pode ser que o crítico tenha sido levado pelo anacronismo ao falar sobre vendas de quadros.

Admitindo que o grande número de obras no atelier de Santiago seja também frutos de uma rotina intensa de trabalho, pode-se inferir que a prática da pintura parecia andar lado a lado com a determinação de aperfeiçoar-se. Isso, por outro lado, não significaria apenas pintar e pintar, embora a prática em demasia pudesse garantir certo domínio técnico. Estudos e trabalhos regulares no atelier certamente desempenhavam um papel fundamental no aprimoramento e na formação de um artista que buscava ampliar seu repertório artístico e também cognitivo. Theodoro Braga, antigo mestre paraense de Manoel Santiago, ainda em Belém, por exemplo, demonstrou muito esmero em seus estudos e pesquisas. Não sem sentido, seu projeto para uma arte brasileira com base nos motivos ornamentais marajoaras envolveu um acurado estudo cerâmico dos indígenas da Ilha de Marajó, bem como um conhecimento

⁴⁴⁶ AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 21.

⁴⁴⁷ BRITTO, Chermont. *Vida Triunfante de Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1980, p. 135.

mais amplo sobre aspectos indígenas que foi adquirido à custa de longas pesquisas pela história política e natural do Pará⁴⁴⁸.

Talvez essa imagem de pintor dedicado aos estudos, como em grande medida foi se construindo em torno de Santiago, fosse a mais adequada àquela entrevista de Angyone Costa. Uma das fotografias (Figura 74), que acompanha o artigo, enfatiza a representação de um pintor imerso na pintura e dedicado ao estudo. Nela, Manoel Santiago aparece sentado em um canto do atelier ao lado de Haydéa. Sem paletas ou pincéis, a pintora folheia um livro e os dois olham-no atentamente como se estivessem lendo. A cena que, possivelmente, deve ter sido montada para a fotografia, sugere que os artistas também prezavam pelos estudos. Ao fundo, vemos diversas obras penduradas. Algumas de paisagens e outras de modelos vivos, sendo pinturas e estudos.

Em outra fotografia (Figura 75), também do artigo de Costa, vemos um enquadramento mais fechado. Em outro canto do atelier, Santiago, em pé, apoia-se sobre o cavalete com um quadro emoldurado. Haydéa está sentada à sua frente e, entre ambos, um vaso com vários pincéis simbolizando aquilo que une o casal: a pintura. Atrás de Santiago, vê-se uma grande janela envidraçada que deixa a luz entrar. Na parede se vê pendurado, em destaque, um estudo do quadro “Marajoaras” de 1927. Abaixo dela, a tela “O Curupira” de 1926 junto a outros esboços e telas. Entre telas prontas, alguns estudos e outros trabalhos faltando retoques, nos deparamos com uma dimensão do trabalho daqueles artistas. Etapas de preparação que estavam à vista pregados nas paredes.

⁴⁴⁸ Vide SILVA NETO, João Augusto da. *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro (1871-1929)*. 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2014

Figura 74 - Haydée e Manoel Santiago no atelier.



Fonte: COSTA, Angyone. *A Inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1927.

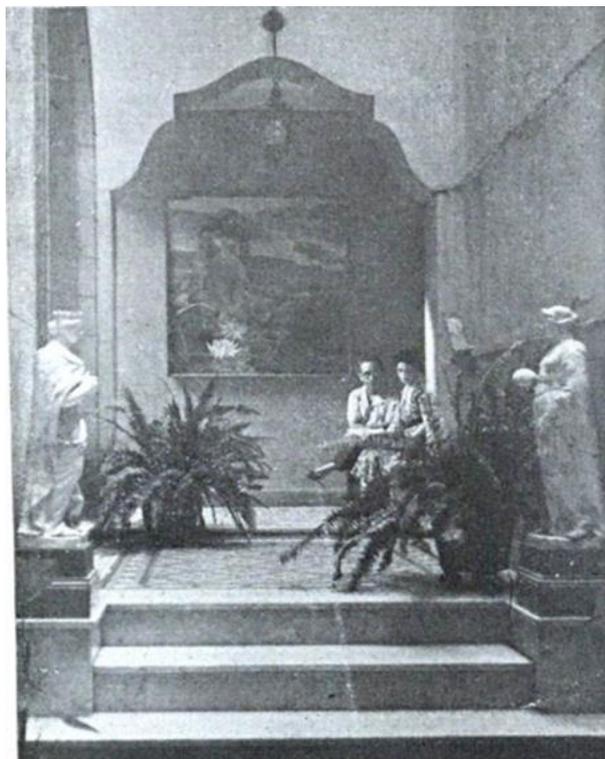
Figura 75 - O casal Santiago em um canto do atelier



Fonte: COSTA, Angyone. *A Inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1927.

Em 1937, quem entrasse na casa nº 34 da Rua das Laranjeiras encontraria, logo ao entrar, a tela “Yara” de Manoel Santiago (Figura 76). Não é possível saber com certeza se essa tela era aquela de “mitologia indígena” mencionada por Angyone Costa. Essa obra, porém, era a mesma exposta no salão de 1923 e, apesar de figurar na exposição, ficou sob a posse de Santiago por pelo menos esses quinze anos. Não se pode precisar se a tela ficou com o artista por vontade ou se, como já levantado, não teve a oportunidade de vender. De qualquer maneira, sabe-se hoje que em algum momento “Yara” deixou o atelier do pintor e está sob guarda de um colecionador particular, conforme evidenciado na exposição póstuma de Manoel Santiago em 2015 no Rio de Janeiro⁴⁴⁹. Teria sido presenteada pelo artista? Vendida por ele ou por seus herdeiros? Infelizmente, para os pesquisadores, o anonimato dessas aquisições não nos ajuda. Talvez prevaleça entre os colecionadores ou famílias apreciadoras de arte o interesse em se salvaguardar sob a égide do “particular”, quaisquer sejam suas razões.

Figura 76 - Entrada do atelier



Fonte: LINHARES, Mario. Um casal de artistas. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti Editores, v. 2, 1938, p. 205.

⁴⁴⁹ LUZ, Angela Ancora da; BARBIERI, Rosangela. *Manoel Santiago - mestre impressionista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios / ADUPLA, 2015, p. 67.

Em sua visita ao atelier Santiago naquele ano, o cronista de “A Nação”, Huberto Augusto, chamou a atenção para a entrada “invulgar” da residência do casal. Alguns detalhes como o estreito corredor, cujo fundo formava “um nicho com um grande quadro”, a lâmpada de ferro batida, as lajes vermelhas que refletiam a luz e as duas estátuas que franqueavam a entrada, foram dignas de nota. O atelier ficava no segundo andar. Uma grande janela dava vista, de um lado, para o Pão de Açúcar e, de outro, para o Corcovado. Nas paredes, paisagens e nus, enquanto no chão, encostado na parede, uma “quantidade enorme de telas de todos os tamanhos”. Da mesma forma que Costa, Augusto enfatiza a dedicação de Manoel Santiago com o trabalho. Além disso, o crítico descreve o atelier como um lugar de vista privilegiada, ressaltando sua luminosidade, com objetivo de mostrar alguns possíveis motivos de inspiração para a feitura das obras⁴⁵⁰.

Quando subiu os dois andares, Augusto não deixou de notar a porta de madeira do atelier ornada com uma serpente em forma de “S” e dois triângulos teosóficos cujo meio, cortado na madeira, se via a letra “H”⁴⁵¹. Eis que mais um elemento presente no atelier de Santiago revela algo de seu fazer artístico. É curioso como os críticos revelavam esses detalhes e como eles enxergavam o atelier como uma extensão do artista e de suas ideias.

A visibilidade de um emblema teosófico não é estranha dada a sua relevância intelectual para o pintor. Manoel Santiago lia textos filosóficos, teosóficos e ocultistas entre os quais os escritos clássicos da teosofia de Annie Besant, Helena Blavatsky e Jiddu Krishnamurti. Ele nunca escondeu que usava das doutrinas teosóficas para pensar o fazer artístico e pintar de acordo. A esse respeito, Adalberto Mattos dizia que Santiago tirava delas o “máximo partido para a sua arte” e no ocultismo encontrava “campo fértil para o desenvolvimento do próprio espírito”. Tornando-se um “teosofista sincero” que colocava a “moral mais elevada como princípio primordial da sua vida de artista”, Mattos argumentava que Manoel Santiago transpunha barreiras e criava “obras bem diversas das dos seus contemporâneos”. Com isso, o crítico buscava interpretar a arte do amazonense, dando subsídios para apreender a sensibilidade do artista em suas obras⁴⁵².

Adalberto Mattos, já em 1925, revelava aos seus leitores a relação entre Santiago e sua prática teosófica na formação de sua visão artística. Esse nexos quase sempre vinha à tona quando se pretendia explicar a arte ou alguns quadros do pintor. O crítico, porém, foi mais longe

⁴⁵⁰ AUGUSTO, Huberto. A Pintura Brasileira. *Suplemento de A Nação*. Rio de Janeiro, 17 out. 1937, p. 1.

⁴⁵¹ Idem.

⁴⁵² MATTOS, Adalberto. Um lar de artistas. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ago. de 1925, ano VI, n. 60.

e revelou como se dava aquela combinação no ambiente do atelier. Embora a produção de obras não seja completamente circunscrita ao atelier, o modo peculiar como esse processo é descrito pelo crítico chama a atenção pela forma como as obras de Santiago são elaboradas.

Na sua visita ao atelier de Manoel Santiago naquele ano, Adalberto Mattos conta que respirou um “perfume singular” que quebrava a “impertinência do cheiro das tintas ainda pastosas nas telas alinhadas nos cavaletes, aguardando os últimos toques para ingressarem no Salão Oficial”. A explicação do perfume veio através de Haydéa. A pintora confessou que Santiago, “teosofista convicto”, queimava essências antes de se entregar ao trabalho, fazendo “profundas meditações” para que os “Auxiliares invisíveis” pudessem vir ao “encontro da fé predispondo o espírito a alhear-se dos conflitos íntimos, e a produzir com pureza, com alegria, vencendo as atribulações e as dificuldades”⁴⁵³. A pintura de Santiago, nesses termos, tinha algo de transcendente e seu processo de feitura carregava uma interpretação intimista do artista.

Após ouvir Haydéa, o crítico de arte reconheceu que na obra do pintor vivia “uma alegria singular que se afasta por completo dos lugares comuns tão empregados por grande maioria dos artistas em nossa terra”. No sentido de pintar as “lendas amazonenses”, a marca do artista na década de 1920, Santiago era um “intérprete singular”, cada motivo era um “pretexto para a realização ocultista da forma, do sentimento e da cor”. As lendas por ele trabalhadas possuíam “alguma coisa mais que realidade”. Em suma, Mattos conferia ao pintor um caráter quase místico cuja execução das obras era em um ambiente igualmente metafísico⁴⁵⁴.

O crítico Tapajós Gomes, por seu turno, julgou que os estudos de teosofia tornaram Santiago um “espírito culto” cujo temperamento levava-o a “observar as coisas menos superficialmente, procurando conhecê-las, principalmente, através do seu sentimento interior, que não está ao alcance de toda gente”. Gomes, que se reuniu com o casal à Rua das Laranjeiras para escrever um artigo para a revista “Ilustração Brasileira”, em fevereiro de 1928, pôde ouvir do próprio Santiago a sua concepção de arte. Segundo declarou o pintor, a arte era o reflexo da “manifestação sobrenatural de beleza”, uma realização harmônica entre o “Belo” e o “Bem”, que irradiava no “nosso plano de vida, dando um grande conforto ao nosso mundo e ao nosso Ego superior, que precisa dessa alimentação espiritual que só a Arte lhe pode proporcionar”. Nessa perspectiva, esclarece, “ser artista é saber meditar, para colher, do seu Ego superior, a inspiração, a ideia pura e transmiti-las, em realidade, à sua obra de arte”⁴⁵⁵. Com efeito, a declaração de Santiago sublinha a importância da arte como uma expressão que vai além do

⁴⁵³ Idem.

⁴⁵⁴ Idem.

⁴⁵⁵ GOMES, Tapajós. Entre artistas. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fev. 1928, ano IX, n. 90.

estético, atingindo as profundezas da experiência humana e proporcionando uma conexão espiritual.

Ao analisar as visitas daqueles críticos, especialmente as de Adalberto Mattos e Tapajós Gomes, fica claro aquilo que Manoel Santiago defenderia na década seguinte. Pintar era bem mais que deslizar o pincel, misturar cores e empastar tintas. Entre tintas e pincéis, era imprescindível a transmissão de uma arte verdadeiramente inculcada daquele “ego superior”, ou como falou mais tarde, de sensibilidade artística. A arte de caráter pessoal de Santiago já despontava naqueles idos da década de 1920 como importante alicerce para “ser artista”, revelando que as condições de produção artística eram um processo de dimensões profundas que muitas vezes tinham também o atelier como parte integrante da criação artística e também da própria imagem do artista.

É curioso pensar que essa ideia muitas vezes ganhou forma artística dentro do atelier de Santiago. O lugar testemunhou muitas de suas preocupações e questões práticas. O atelier de Manoel Santiago, na realidade, não era apenas o seu local de trabalho. Ele era uma extensão de sua vida. Nele, não apenas se via o trabalho do artista, mas também suas admirações e relações com outros pintores. Uma das bases de seu pensamento e estudo estava gravada na porta de seu ambiente de trabalho. Dentro desse atelier, existia um microcosmo da vida de Santiago, impregnado do desejo pela pintura, a busca por uma expressão artística pessoal e a presença de outros nomes da pintura, evidenciando que a jornada artística não deveria ser solitária. Fora dessas paredes, algumas das obras ganhavam vida nas galerias de exposições, revelando as nuances interpretativas pretendidas pelo pintor.

Cheio de telas, o atelier guardava trabalhos antigos e recentes. Algumas inéditas, umas expostas nos salões da Escola e outras exibidas em Paris. De diferentes épocas, feitas na Europa, no atelier aqui ou lá, os trabalhos de Santiago traziam os sentidos de suas experiências e percepções artísticas. Embora houvesse muitas telas no atelier, havia algumas que o público ansiava ver, sobretudo aquelas que o pintor trouxe da Europa. Não sem sentido que, de volta ao Brasil em 1931, a apresentação das obras executadas durante sua viagem ao exterior se fazia necessário. As obras expostas em Paris despertaram interesse da crítica e público brasileiro no instante de suas exposições naquela cidade. A curiosidade era conhecer de perto o que Santiago viu e pintou na Europa. Do mesmo modo, a expectativa foi grande para mensurar os frutos de seu estágio na capital da França. Com isso, Manoel Santiago não tardou em organizar uma exposição após desembarcar no Rio de Janeiro. Sua exposição, em grande medida, foi a oportunidade de mostrar a bagagem trazida. Isto é, apresentar sua perspectiva artística depois de sua experiência no Velho Mundo.

3.2 O pintor volta da Europa

Em 24 de setembro de 1931, Manoel Santiago foi convidado por “O Jornal” para falar sobre o meio artístico europeu, “imediatamente depois de sua chegada e antes mesmo de ser exposta a grande bagagem que trouxe de trabalhos seus e de sua senhora”. O periódico pretendia colher impressões procurando um furo sobre os “progressos” que o casal Santiago teria realizado nos quatro anos de “contato com as atividades artísticas europeias e com as civilizações que se refletem nas grandes obras clássicas da pintura”. A questão que pairava era se o pintor abandonaria “os seus estudos sobre arte indígena brasileira e as suas tentativas de ilustração das nossas lendas primitivas”. A esse respeito, Manoel Santiago respondeu: “Não, não abandonarei o caminho da minha mocidade. Apenas, na Europa, eu não tinha ambiente brasileiro”, esclareceu o artista ao tentar justificar seu descuido por não pintar mais tanto os motivos indígenas⁴⁵⁶.

Apesar da negativa, o que se viu na produção artística de Santiago após sua viagem à Europa foi menos aspectos de sua terra natal do que outros assuntos, sobretudo aqueles relacionados ao ambiente natural do Rio de Janeiro. Já em Paris, o artista dava sinais de sua nova predileção e de sua displicência para com as lendas amazônicas. “Tatuagem” foi praticamente a única obra com aquela temática indígena característica de suas obras dos anos 1920. Em todo caso, a crítica também não lhe cobrou de maneira mais efetiva aquele compromisso assumido n’O Jornal. Talvez estivessem mais preocupados em conhecer sobre a perspectiva artística vivida e experimentada no Velho Mundo. Algumas obras que Santiago apresentou nas exposições francesas como suas paisagens, retratos, nus, quadros de costumes e ainda naturezas mortas foram notícia no Brasil e certamente aguçaram a curiosidade de alguns.

Já em 1932, em uma exposição organizada em conjunto a Haydée, o público e a crítica puderam apreciar vários trabalhos do casal, inclusive aqueles feitos na Europa. Uma mostra cercada de expectativas e curiosidade, extremamente aguardada como de tantos outros artistas que voltavam de seus estágios no continente europeu. Na divulgação do certame, o “Diário da Noite” alçou Santiago como “o grande pintor das paisagens brasileiras, o transplantador das belezas do Amazonas para as suas lindas telas”⁴⁵⁷. Por vezes, os jornais evocavam a tradição artística de Santiago nos salões para engrandecer o evento e mostrar aos leitores que se tratava

⁴⁵⁶ A ARTE, acompanhando a vida inquieta do século... *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24 set. 1931, p. 3/6.

⁴⁵⁷ NOTAS de arte – Exposição Haydée e Manoel Santiago. *Diário da Noite (Segunda edição)*. Rio de Janeiro, 08 abr. 1932, p. 6.

de um pintor de prestígio. No “Diário Carioca”, por exemplo, o pintor amazonense foi apresentado como um artista de “bagagem forte e cheia de um personalismo que reafirma, cada vez mais, o seu mérito de pintor, a par de um sentimento de brasilidade sincero, demonstrado de forma positiva desde os seus primeiros trabalhos”⁴⁵⁸. Em outros jornais, o destaque ocorreu por meio da apreciação das inúmeras telas expostas em que o casal mostrava “o que seus olhos viram e suas mãos fixaram nessa longa peregrinação de beleza” pela Europa. De um lado, anunciava-se Manoel Santiago como “pintor realista, a quem só a natureza interessa” e, de outro, Haydéa como de “temperamento romântico, vendo tudo e tudo amando envolto em suavidade e poesia”⁴⁵⁹.

A Exposição Haydéa e Manoel Santiago teve lugar na Associação dos Artistas Brasileiros, no Palace Hotel, com 33 quadros de Haydéa e 38 trabalhos de Santiago. Segundo o “Jornal do Brasil”, havia um aspecto “encantador” no salão, constituído pela disposição dos quadros nas paredes que “enchiam o salão”, e pelas mesas de jacarandá sobre as quais havia uma infinidade de “projeções marajoaras”⁴⁶⁰. Das obras expostas por Santiago, é possível identificar aquelas apresentadas nos salões em Paris, pintadas durante suas viagens pela França, bem como de uma exposição feita na *Galerie Castelucho*, em Montparnasse⁴⁶¹. Em suma, foram aquelas que mereceram destaque da crítica brasileira quando de suas exposições. Houve também espaço para outras obras preparadas especialmente para a exposição, sobretudo as pinturas de paisagens de Niterói onde o casal fixou residência após voltar de viagem. A relação de obras da exposição foi publicada no “Jornal do Brasil” de 12 de abril e trazia a indicação de onde foram expostas. Segue a lista dos quadros apresentados por Manoel Santiago.

1. Tatuagem (*Société Coloniale des Artistes Français*);
2. Repouso;
3. Inocência;
4. Guanabarina;
5. Contemplação;
6. Timidez;

⁴⁵⁸ NOTAS de Arte - Exposição de Haydéa e Santiago. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 09 abr. 1932, p. 2.

⁴⁵⁹ BELAS Artes – Inaugura-se hoje no Palace Hotel, a brilhante exposição de quadros dos ilustres artistas Manuel e Haydéa Santiago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 abr. 1932, p. 10.

⁴⁶⁰ BELAS Artes – Inaugura-se ontem no Palace Hotel, a brilhante exposição de quadros dos ilustres artistas Manuel e Haydéa Santiago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1932, p. 10.

⁴⁶¹ Sobre essa exposição, apenas algumas menções pontuais foram feitas na imprensa brasileira, mas sem grandes detalhes. Ao falar da passagem de Manoel Santiago pelos salões franceses, Tapajós Gomes cita a exposição de “Le Bassin de Latone” e “L’Allier” na *Galerie Castelucho*. Cf. GOMES, Tapajós. Haydéa Santiago. *O Malho*. Rio de Janeiro, 14 dez. 1933, n. 28, ano XXXII, p. 30.

7. Portrait de Mme. H. S. (*Salon* 1930);
8. Da minha janela Altos Pirineus;
9. Casas de Cauterets;
10. Cauterets;
11. Paysage de Dampierre (*Salon des Tuileries*);
12. Cravos de Petrópolis;
13. Pont Neuf, Paris;
14. Pont Henrique IV, Paris;
15. Jardim de Luxemburgo (*Salon des Tuileries*);
16. Vênus acorada, Versalhes;
17. Versalhes;
18. Ponte do Dragão, Versalhes;
19. Le Bassin de Latone, Versalhes (*Galerie Castelucho*);
20. Versalhes;
21. Grand Trianon;
22. Rue de Chateau, Vichy;
23. L'Allier, Vichy (*Galerie Castelucho*);
24. Retrato de H. S.
25. Meu modelo.
26. A Dama dos colares;
27. Cabelos pretos;
28. Perfil de Homem;
29. Pescadora indígena;
30. Nature Morte (*Salon des Tuileries*);
31. Natureza morta;
32. Canto do Rio, Niterói;
33. Jurujuba, Niterói;
34. Saco de S. Francisco, Niterói;
35. No terreiro, Niterói;
36. Velho barco, Niterói;
37. Praia de Boa Viagem, Niterói;
38. Casa do seu Manduca, Niterói.

O grande número de obras expostas por Santiago não apenas mostra o que já foi exposto, mas também evidencia sua tentativa em se afirmar fora da confortável posição de pintor das lendas amazônicas. Com exceção de “Tatuagem” e “Pescadora indígena”, não há outras telas que remetem ao mundo indígena. A avaliar pelo conjunto apresentado, o Manoel Santiago dos anos de 1920 deixa praticamente sua terra natal e desembarca no Rio de Janeiro, passando antes pela França. Suas obras agora carregam paisagens desses lugares, capturadas pelo pincel do artista com uma sensibilidade experimentada em terras estrangeiras. Não à toa, os anúncios da exposição do Palace Hotel ecoavam que a Europa “muito fecundou a sensibilidade de ambos, refluindo-a em obras magníficas”⁴⁶². E, por isso, notava-se em Santiago “um dos que mais aproveitaram” a estada no Velho Mundo, tendo sido também “um dos que em melhores condições daqui partiu”, pois já possuía “personalidade inconfundível e original”⁴⁶³.

É interessante como se prenuncia um desenvolvimento artístico de Santiago. Saiu do Brasil laureado e voltaria aperfeiçoado. Essa ideia fica cada vez mais evidente quando se junta a credibilidade do artista no Brasil e o seu reconhecimento nos salões franceses. Na “Revista da Semana”, se admite uma “superioridade” do talento de Santiago e o “esmero notável da sua técnica”, atestados em Paris com o aceite dos trabalhos do pintor nos salões daquela cidade. Ao tratar da exposição dos pintores Haydéa e Manoel Santiago, a revista sinalizou para “um acontecimento artístico de primeira ordem”. Nesse sentido, é sugerido ao visitante o acompanhamento das obras de Santiago pelas datas dos trabalhos como forma de atestar “a evolução do belo e vigoroso artista e bem assim as suas maneiras de interpretar, com o mesmo sentimento de beleza e a mesma delicadeza emotiva, a nossa natureza e os aspectos parisienses ou os cenários de várias regiões de França”⁴⁶⁴.

Marcos André, colunista do “Diário da Noite”, em visita ao certame, tomou nota da presença de alguns dos visitantes que foram prestigiar a exposição. Entre os presentes mencionados estavam o ministro da Polônia, o sr. Grabowsky. Também estavam presentes alguns renomados artistas brasileiros contemporâneos a Santiago em Paris, o “notável casal” Raul e Olga Pedrosa, além de Portinari.⁴⁶⁵

⁴⁶² BELAS Artes – Exposição de Haydéa e Manoel Santiago. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 07 abr. 1932, p. 5

⁴⁶³ BELAS Artes – Inaugurou-se ontem, no Palace Hotel, a exposição Artística de Haydéa e Manoel Santiago. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 10 abr. 1932, p. 5.

⁴⁶⁴ EXPOSIÇÃO de pintura de Haydéa e Manoel Santiago. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1932, n. 18, ano XXXIII, p. sn.

⁴⁶⁵ ANDRÉ, Marcos. Bazar. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 13 abr. 1932, p. 5.

Na avaliação dos quadros, André se referiu aos trabalhos de Manoel Santiago como causadores de “uma esplêndida impressão de tranquilidade” e portadores de uma “encantadora suavidade de tons”. Entre as obras, o crítico tomou nota de “três quadrinhos”: “Rue de Chateau (Vichy)”, “No terreiro” e “Casa do seu Manduca”. O primeiro com a “luz europeia” e os dois últimos “tocados pela nossa luz tropical”. Com efeito, eram “três pequenas obras primas”, segundo o julgamento do cronista. O julgamento do crítico, em grande medida, reforça a ideia de que Santiago voltou com algum aproveitamento artístico.

Marcos André também atribuiu grande valor a outras obras expostas. Essas eram, na sua avaliação, as pinturas que retratavam lugares e paisagens “familiares” a Manoel Santiago, capazes de trazer “saudades” ao pintor. Provavelmente, o crítico quis se referir de forma nostálgica à estada de Santiago na Europa, haja vista que as telas em questão eram de logradouros franceses, sobretudo de Paris e de Versalhes: “Pont-Neuf”, “Pont Henrique IV”, “O Jardim de Luxemburgo”, “O Grand Trianon” e “O Bassin de Latone”. De alguma forma, o crítico destacou a importância que a viagem teve para Santiago, pois lhe rendeu algumas obras dignas de nota.

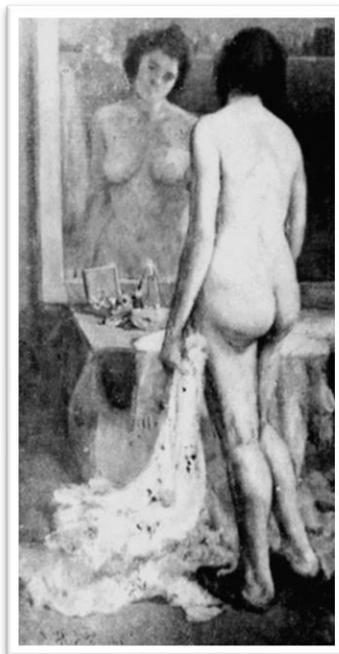
É interessante perceber como a estada de Santiago na França é evocada através das pinturas em exposição. Simultaneamente, o artista destacava a relevância dessa viagem, enquanto a crítica a avaliava com base nas obras em exposição. Dado o alto número de trabalhos com temáticas europeias, é plausível supor que essa tenha sido a principal intenção de Manoel Santiago ao organizar a exposição. Colocar à prova da crítica sua produção em solo europeu. Por outro lado, havia igualmente espaço para avaliar as outras obras expostas. Nesse sentido, André teria considerado o “maior êxito” da exposição o quadro “Contemplação” (Figura 77), obra cuja representação mostra uma mulher observando seu reflexo diante de um espelho, “feliz e envaidecida”, na visão do cronista. De acordo com André⁴⁶⁶, Santiago teria traduzido “com mão de mestre” a atitude de “nonchalance⁴⁶⁷” da modelo. Nesse aspecto, o artista, frisou o crítico, “não poderia ter feito trabalho mais ‘réussi’⁴⁶⁸”.

⁴⁶⁶ Ibidem.

⁴⁶⁷ Indiferença, despreocupação em tradução livre do francês.

⁴⁶⁸ Bem-sucedido em tradução livre do francês.

Figura 77 - Manoel Santiago. “Contemplação”, s/d. Técnica e dimensões desconhecidas.



Fonte: COSTA, Angyone. Uma nota harmoniosa de beleza.
Para Todos. Rio de Janeiro, 7 maio 1932, p. 24.

Infelizmente, não há reproduções coloridas e de melhor qualidade de “Contemplação”. Embora essa limitação seja um desafio para a realização de uma análise mais acurada, sobretudo no que tange às cores utilizadas, não há empecilho para trabalharmos outros aspectos artísticos ressaltados pela crítica. Basicamente, o que se publicou sobre a obra foi sobre a técnica empregada e, de forma peculiar, se conjugou o trabalho realizado com a experiência vivida no exterior.

Na coluna “Movimentos artísticos”, assinada por Angyone Costa, na revista “Vida Literária”, o crítico seguiu a linha de enaltecimento dos artistas, tratando o casal Santiago como “duas expressões da pintura moderna” que, viajando pela Europa, percorrendo museus, frequentando ateliers, “não abdicaram da sua propriedade de raciocinar, de expressar em tintas a sua própria emoção”. Dessa forma, Costa reconheceu não apenas a melhoria técnica dos Santiago, mas também a sua capacidade de refinamento e aprimoramento, provando que se “pode ir e voltar da Europa, aperfeiçoando a sua técnica e alargando os voos da própria inspiração, sem se menosprezar aquilo que no artista vale mais, que é o caráter, a sua própria formação sensorial estética”.

Na sua análise, Costa afirma que Haydée e Santiago “limparam as cores da sua paleta, debastaram muitos dos vícios da Escola, adquiriram solidez, firmeza na composição, sem que, entretanto, se desfigurassem sob a absorvente influência da pintura alheia”. Por isso, o jornalista avalia que a grande conquista do casal foi eliminar certas inadequações que estariam presentes

em sua arte. Nas suas palavras, “o que tinham de mau geralmente perderam; algumas qualidades que lhes faltavam, adquiriram e incorporaram à sua pintura”⁴⁶⁹.

Não é sem sentido que Angyone Costa considera “Contemplação” como a marca da “evolução pictórica” de Manoel Santiago. Segundo escreveu o crítico, aquele nu “tem volume, forma e movimento, sem apresentar o encantamento convencional dos nus pintados com a intenção de agradar”. Na feitura da obra, escreveu, o artista teria procurado “tirar da paleta todo sentido da realidade”, fazendo a figura surgir “sem preocupações que não seja a de produzir realmente uma obra de arte”.

“Contemplação” tinha “verdade”, “sinceridade” e, sobretudo, “vigor”, no entendimento de Costa. Assim como essa, a tela “Repouso” também possuía os mesmos atributos. Ambas, somadas a “Inocência” e “Guanabarina”, revelavam a “influência de Paris” sobre Manoel Santiago, uma influência que também podia ser observada em outras de suas criações.

Na análise das paisagens expostas, Angyone Costa menciona o trato das cores empregadas pelo artista. Para ele, as paisagens de Santiago eram “tocadas por uma impressão de cor inteiramente diversa daquela que o artista levava do Brasil”. Esse aspecto foi percebido nas telas em que Santiago apresentou Niterói e o Rio de Janeiro, no “envolvimento dos dias cinzas, muito comuns na terra carioca”. Ainda segundo o crítico, naquelas telas havia “um intérprete novo”, “um colorista equilibrado”, que pintava o Brasil “sem as extravagâncias da paisagem europeia pintada no Brasil e sem os excessos de verdes em que gostam de molhar os pincéis os pintores que, depois de Batista da Costa, começaram a pintar a interpretar a paisagem brasileira”⁴⁷⁰.

O destaque de Angyone Costa ao emprego das cores nas telas ganha maior consistência em seu artigo na revista “Para Todos”. O uso prático das cores não é discutido, mas é usado como argumento para uma classificação da pintura apresentada na exposição de 1932. O assunto é plano de fundo para se discutir um aspecto moderno na pintura de Santiago. O crítico define ser moderno como alguém renovador, com uma força criadora que produz uma maneira nova de transmissão da sensibilidade artística. Na representação dos nus expostos, o crítico percebe um legítimo sentimento expressado pelo artista.

Em Manoel Santiago nota-se uma audácia chocante com o artista aferrado a preconceitos que há cinco anos seguia para a Europa. Os seus nus são uma revelação da formidável influência que o meio exerceu sobre ele. Há largueza de técnica,

⁴⁶⁹ COSTA, Angyone. Movimento artístico. *Vida Literária*. Rio de Janeiro, jun. 1932, ano 1, n. 12, p. 13.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

desembaraço e horror ao preconceito que inutiliza os tímidos. São sóbrios, revelando a preocupação de fazer arte e não fazer corpos bonitos, para a festa agradável dos sentidos⁴⁷¹.

Interessante que Angyone Costa sugere certo determinismo ao falar da “formidável influência que o meio exerceu” sobre Santiago, mas logo em seguida admite certa gerência do pintor sobre seu fazer artístico. Manoel Santiago é caracterizado como artista moderno devido a sua habilidade em usar as cores em combinação com um “delicado sentimento interpretativo” das paisagens, dos nus ou “dos objetos pintados”, obtendo assim um “perfeito equilíbrio”. O jornalista enfatiza que nessa operação artística reside uma modernidade que não chegava aos “extremos dos vanguardistas surgidos da confusão cubista”, mas criava telas cujos tons “se cozem melhor”, cujo desenho e a perspectiva “se afirmam, fugindo à preocupação do efeito”. No fundo, Costa ressaltava a capacidade que Santiago teve em desenvolver sua arte sem abrir mão de seu “contingente pessoal”. Suas técnicas, escreveu, demonstravam sua ousadia e o compromisso com a criação artística em detrimento da mera representação de corpos, o que evidenciava uma forma de transmissão de sua sensibilidade e a conquista de uma “arte pessoal”⁴⁷².

Essa questão da sensibilidade, enfatizada pelo crítico, é abordada pela historiografia como um meio de compreender as emoções, sentimentos e a riqueza das experiências humanas não só nas artes, mas também no cotidiano⁴⁷³. Angyone Costa, ao abordar o tema, sugere que as pinturas de Santiago revelavam uma expressão de sentimento artístico que moldava uma forma de “arte pessoal” e, por isso, repleta de significações e particularidades capazes de trazer à tona a sensibilidade do artista diante do mundo e das coisas representadas. Curiosamente, outros críticos tomaram esse mesmo rumo de Costa ao analisarem as telas de Manoel Santiago.

Naquela exposição em que o artista marca sua volta da Europa, crítica e artista deixaram de lado as temáticas das lendas amazônicas e partiram para explanar sobre uma arte baseada na sensibilidade artística. Ao que tudo indica, a crítica enveredou para aquilo que Manoel Santiago ansiava: a discussão do sentimento artisticamente interpretado e representado pelo pintor em suas telas. Seria possível o artista ter acompanhado a discussão nos jornais como gostava de fazer, coletando artigos críticos em álbuns, e assim alimentando o assunto nas páginas dos jornais? Certamente, essa possibilidade não pode ser descartada. Do mesmo modo, não podemos deixar de considerar a determinação do artista em fazer com que aquele assunto

⁴⁷¹ COSTA, Angyone. Uma nota harmoniosa de beleza. *Para Todos*. Rio de Janeiro, 7 maio 1932, p. 24.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ Ver, por exemplo, CORBIN, Alain. *Les Cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible des les campagnes au XIXe siècle*. Paris: Albin Michel, 1994.

se tornasse uma pauta importante. Essas duas possibilidades aqui levantadas mostram como pode ser imbricado a dinâmica nos mundos da arte. A crítica pode ter mudado sua perspectiva analítica sobre o pintor, deixando de procurar elementos nacionais em sua pintura, exigindo uma avaliação mais ampla de sua arte. Santiago, por seu turno, pode ter acompanhado essa mudança e se aproveitado dela para se manter em destaque nos jornais ou pode ser que ele tenha também usado da expectativa sobre sua arte após seu regresso para impor uma nova visão sobre seu fazer artístico. Uma possibilidade não anula a outra. É possível que uma tenha alimentado a outra e juntas construíram uma nova dinâmica artista em torno de Manoel Santiago.

Dentro desse novo ponto de inflexão pelo qual Santiago passou após sua volta da Europa, é inegável que o amazonense se dedicou a explorar essa mudança. Daquela exposição de 1932 em diante, na exposição de seus trabalhos nas galerias cariocas, a crítica acompanhou a nova forma pela qual o artista buscou apresentar sua sensibilidade.

Em 1934, outra exposição do casal foi organizada na cidade do Rio de Janeiro. Dessa vez na Associação Cristã de Moços, como uma promoção de uma série de atividades artísticas e culturais da qual participaram artistas do Brasil e do estrangeiro. Algumas das obras exibidas em 1932 foram novamente postas à mostra. No certame, Manoel Santiago discorreu por alguns minutos sobre sua concepção de arte relacionada aos quadros expostos⁴⁷⁴. Silveira Neto, colaborador do mensário “Festa”, foi até a exposição e assistiu à palestra, tomando nota da discussão sobre “os motivos estéticos e pontos de vistas relativos à técnica e a filosofia da pintura”.

Dos pontos abordados na palestra, o cronista de “Festa” destacou como o surgimento da personalidade, “como torre mística, de cujo alto se proclama o *fiat* da criação artística”, é resultado da “formação do artista pelo seu temperamento, pela força da inteligência, e pela atuação do meio e das contingências individuais na sua vida”. Silveira Neto foi convencido dessa ideia pela “comprovação concreta” que encontrou nas telas expostas pelo pintor e sua esposa, nas quais era nítido o “cunho de sinceridade que domina a sua estética apoiando um talento realizado que faz honra à nossa arte”. As obras do amazonense, escreveu, tinham “uma expressão máscula de desenho e de colorido”, “sobriedade e franqueza no manejo do pincel” que criavam uma “visão enérgica” de “cunho pessoal”⁴⁷⁵.

Na avaliação das obras, Silveira Neto reitera a percepção de que Manoel Santiago estava trabalhando formas de sensibilidade artística em suas obras. Na paisagem, como na figura e na natureza morta, escreveu o crítico, o desenho e o colorido “tendem sempre à maior

⁴⁷⁴ EXPOSIÇÕES. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 jun. 1934, p. 6.

⁴⁷⁵ SILVEIRA NETO. Nota 8. *Festa*. Rio de Janeiro, jul. 1934, ano I, n. 1, p. 18.

expressão interpretativa da natureza”, fugindo ao “acabamento meticuloso” e ao “supérfluo do detalhe”. Dessa forma, o crítico de uma só vez exaltava a sensibilidade artística de Santiago e seu domínio técnico, bem como a sua notável criação artística resultante de suas experiências, principalmente a estada na Europa. Essa ideia fica mais evidente na sua avaliação sobre as obras expostas. Vale a citação.

Guanabarina, Pescadora indígena, Vichy, Flor dos trópicos, Versalhes, Flores e maçãs, dentre as telas expostas, e mais os pequenos quadros de Teresópolis, tão claramente sugestivos na evocação da paisagem serrana, consagram mais uma vez o moço e eminente artista, senhor de uma orientação firmada no estudo consciencioso e aprimorado na observação das obras primas do requinte europeu⁴⁷⁶.

Essa boa receptividade das obras de Manoel Santiago descrita por Silveira Neto retoma a daqueles outros críticos. Em geral, é igualmente perceptível essa aceitação positiva nos salões da Escola. Em 1934, quando Dante da Costa pesou as palavras e escreveu sobre sua “viagem penosa pelo Salão das Feias Artes” daquele ano, as telas de Santiago foram um dos poucos trabalhos avaliados positivamente pelo crítico, embora o artista não tenha escapado de uma sutil condenação. Das obras expostas, Dante da Costa elogiou uma paisagem e descreveu o quadro “Encantamento” como possuidor de “um certo lirismo que alguns defeitos pequenos não conseguem anular”⁴⁷⁷.

Flexa Ribeiro também não se agradou com o que viu no salão de 1934. Em “O Paiz”, afirmou que “as artes foram, de modo geral, pobremente representadas no Salão Nacional”. Assim como Dante da Costa, a má visão decorria da baixa qualidade dos trabalhos apresentados que, na avaliação de Flexa Ribeiro, foi resultado da tolerância e de “uma impiedade na benevolência” do júri. Apesar da frustração relatada de forma irrestrita em seu artigo, o cronista d’O Paiz elegeu dois nomes que “verdadeiramente” se evidenciaram no salão. Eram eles: Alfredo Galvão e Manoel Santiago.

Sobre Santiago, Flexa Ribeiro não poupou elogios, pontuando o artista como dos poucos brasileiros “que penetram no sentimento da pintura”. O crítico nos leva a uma descrição desse sentimento em dois quadros. O primeiro foi “Ilha de Santa Bárbara”, obra com uma “expressão viva da massa” e cuja “fatura encorpada sem emplastes frustos [sic] num jogo construído de relevos” dava “equilíbrio estável a composição”. O segundo foi “Encantamento”, detalhada como de uma “claridade vivida pela coordenação óptica nos ‘longes’ do horizonte”, cujas figuras “se assinalam com riqueza instrumental de massa, cor, luz”, revelando um

⁴⁷⁶ Ibidem.

⁴⁷⁷ COSTA, Dante. Viagem penosa pelo Salão das feias artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26 ago. 1934, p. 3.

“sotaque ‘gouganiano’”⁴⁷⁸. Possivelmente, a referência Flexa Ribeiro ao pintor francês pós-impressionista está relacionada ao uso vibrante da cor por Santiago naquela outra tela.

É lastimável não ter reproduções das obras para acompanharmos os julgamentos dos críticos. Há uma reprodução intitulada “Encantamento” (Figura 78) no livro “Manoel Santiago: vida, obra e crítica”, de Flávio de Aquino, mas a imprecisão quanto a data, referenciada como “déc. 20/30”, e a falta de um detalhamento mais preciso por parte dos críticos não nos permite uma averiguação efetiva de que se trata realmente da tela exposta no salão de 1934. Ao que parece, a reprodução da tela na obra de Aquino não coincide com as descrições proferidas e, portanto, não seria a mesma obra. Pesa nesse julgamento a presença de duas figuras humanas, não mencionadas pelos críticos, e o aspecto escuro da tela, embora possivelmente a má reprodução tenha acentuado essa característica.

Figura 78 - Manoel Santiago. “Encantamento”, déc. 20/30. Óleo sobre tela, 60 x 77 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 72.

Um problema similar de identificação ocorre com a tela “Ilha de Santa Bárbara”. Há duas reproduções (Figura 79 e Figura 80), datadas de 1934, com esse título no livro de Aquino, mas também não é possível identificar se alguma delas foi a exposta no salão da Escola daquele ano. Em caso positivo, a tarefa se torna ainda mais difícil por se tratar de obras pintadas sob o mesmo ângulo e do mesmo lugar. Se a qualidade das reproduções não nos trair, além de alguns detalhes, o diferencial entre as telas é a composição cromática. Uma é mais clara e a outra mais

⁴⁷⁸ RIBEIRO, Flexa. A Pintura no Salão Nacional. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1934, p. 3.

escura. Admitindo que essa característica seja a principal diferenciação entre as obras, ela também não ajudaria muito na identificação da tela apresentada ao Salão. Flexa Ribeiro, por exemplo, exaltou apenas o colorido de “Encantamento”. Se “Ilha de Santa Bárbara” tivesse o mesmo princípio, ele não teria também ressaltado? Pode ser que sim ou não. Fato é que, na ausência de mais detalhes sobre a obra do salão, é difícil determinar se alguma das telas reproduzidas corresponde àquela que estava em exposição.

Figura 79 - Manoel Santiago. “Ilha de Santa Bárbara”, 1934. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 97.

Figura 80 - Manoel Santiago. “Ilha de Santa Bárbara”, 1934. Óleo sobre tela, 22 x 27 cm.



Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986, p. 104.

Mesmo sem saber qual seja a tela ou mesmo se é alguma dessas telas, é bem provável que a coloração dessas paisagens da Ilha de Santa Bárbara, utilizando o azul-cinza, tenha sido utilizada por Manoel Santiago em outras telas retratando aquele lugar. Sobre a técnica empregada, as duas telas reproduzidas têm suas figuras do barco e de sombras feitas em manchas coloridas que se confundem com o reflexo da água. O céu, o mar e as montanhas são feitos por um azul quase branco, dando profundidade às telas, e em diferentes modulações em ambas as obras. Os entretons dão textura às obras e expressam os seus verdadeiros motivos: a coloração da paisagem.

Foi precisamente o esquema de cores de “Ilha de Santa Bárbara”, aquela exposta no salão de 1934, o ponto do julgamento de Flexa Ribeiro. A partir do manejo das cores, escreveu o crítico, Santiago teria conseguido “todos aqueles efeitos da atmosfera, como de sucessão pictural, com extrema simplicidade”, dando “um naturalismo virtual em toda aquela égloga marinha”. Na feitura, ainda prevaleceu o domínio técnico e a capacidade de discernimento do artista no trato de sua obra, que não se deixou dominar pelo “assunto”. Nas palavras de Flexa Ribeiro, Manoel Santiago não encrostou as pastas, mas pousou “modelações justas” no objetivo de atingir “o ponto culminante”: “a ‘pintura’, na sua significação colorida, de pasta corpórea, permeável à luz, e vivendo do movimento característico”⁴⁷⁹.

Embora os elogios em relação ao uso das cores sejam frequentes, nem sempre a composição cromática das telas de Santiago era bem-vista por aqueles que arriscavam algum julgamento. Até mesmo quadros bem avaliados anteriormente sofreram duras críticas quando foram expostos novamente. Foi o caso de “Contemplação”, agora exibido no salão oficial de 1935, e execrado por Gelabert de Simas na “Revista da Semana”. Para o cronista, “Contemplação” era “mediocre de cor e de desenho, mecânico no delinquo das ondulações do corpo – de busto e pernas sem polpa, bambas, sem músculos, sem nervos, sem sangue”. No trabalho com as cores nas paisagens, Simas notou o mesmo “defeito de cor”, a mesma “opacidade de tons que falseiam os valores”⁴⁸⁰.

O mesmo incômodo sobre o desenho foi relatado por Terra de Senna, mas em outra obra exposta. Em “Guanabara sonhando”, também enviado para o salão de 1935, o crítico reprovou a obra cuja modelo retratada tinha a “cabeça em colisão flagrante com o resto da figura”. Na sua observação, era um quadro “fraco” em anatomia, com uma “desproporção”

⁴⁷⁹ RIBEIRO, Flexa. A Pintura no Salão Nacional. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1934, p. 3.

⁴⁸⁰ SIMAS, Gelabert de. Salão Oficial de 1935. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1935, n. 37, ano XXXVI, p. 31.

visível no “tórax largo de mais para a mulher sem quadris”. De “bonito” na tela, pontuou o crítico, estava o fundo, o Pão de Açúcar e a Urca, pintados para “justificar” o título⁴⁸¹.

Curiosamente, aquelas obras foram bem avaliadas por Virgílio Maurício. O alagoano era conhecido por sua pena exigente e avaliar de forma bastante crítica o desenho. O próprio Santiago já sofreu reprovação nesse aspecto, mas não naquelas telas mencionadas pelos críticos. Para o Virgílio Maurício, “Guanabara sonhando” tinha “brilhante técnica” e “Contemplação” vencia “galhardamente, a figura refletida no espelho”. Esse julgamento crítico de Maurício foi publicado em “A Nação” de 15 de setembro de 1935 por ocasião da sua passagem pelo Rio de Janeiro. O artigo faz um elogio à figura de Santiago e Haydéa como “modernos pintores de minha geração”. No texto, o crítico trata de forma condescendente o “desvio de visão” do amazonense em emprestar às paisagens brasileiras certo ar europeu. Nesse sentido, Maurício não recrimina Manoel Santiago por se ressentir, em “nossas paisagens”, dos “cinzas europeus”, dos “azuis mortos” e das “violetas esmaecidas”, “do quase mistério que a atmosfera do outro lado do Atlântico, envolve a natureza, na sua luz coada, como que velada por gaze tênue e invisível”. De modo geral, o crítico entendia a pintura de Santiago como “independente”, de “rara espontaneidade” e “sensibilidade aguda”, conferindo em suas paisagens “certa originalidade”, dando-lhes um “espírito *diferente* na cor”, dominando o “caráter geral da nossa natureza”⁴⁸².

É interessante observar que o trabalho das cores, outrora motivo de discordância entre alguns críticos, é tratado por Virgílio Maurício como o principal atributo artístico de Santiago. Essa mesma perspectiva é adotada por Tapajós Gomes em sua análise sobre a obra “A fonte Judith”, apresentada no Salão oficial de 1936. Nessa paisagem, as nuances de cores são definidas como “bem a paleta de Manoel Santiago”. A reprodução da tela naquela revista (Figura 81) e a falta de outra em cores não nos permite refletir sobre as cores trabalhadas. Contudo, o crítico fez questão de pontuar a respeito. Em “O Malho”, Gomes destacou que “todo o quadro obedece a uma tonalidade azul-cinza”, a “cor suavíssima da tranquilidade”, a “cor da alma que se concentra quando tem saudade”. O crítico também se esforçou para satisfazer o leitor com uma resenha que buscava traduzir o sentimento transmitido pela obra a partir dessa sua percepção do trabalho das cores. Em sua análise, há uma combinação entre a matéria pictórica e a sensibilidade do artista ali representada. Vale a citação:

⁴⁸¹ SENNA, Terra de. XLI Salão de Belas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 01 set. 1935, p. 7.

⁴⁸² MAURÍCIO, Virgílio. Modernos pintores da minha geração. *A Nação*. Rio de Janeiro, 15 set. 1935, p. 1. (grifo do autor)

“A fonte Judith” colheu um dos mais belos golpes de vista da paisagem de Teresópolis. O observador sente-se num promontório e divisa o horizonte longínquo. Todos os planos sucedem-se numa perspectiva soberba, até atingir o ponto extremo da distância. É um dia sem neblina, numa hora sem perturbação. Há no ar uma tranquilidade deliciosa que convida à concentração do espírito. As árvores, o veludo da relva a terra dos caminhos, a escarpa dos barrancos, tudo parece cantar em surdina um hino de graça à divindade que fez aquilo tudo, assim tão belo! Sente-se no ar o cheiro bom da relva e da vegetação luxuriante da serra próxima. Algumas figuras dão nota de movimento da paisagem que parece parada. A fonte Judith é vista de flanco. Um raio de sol cai sobre ela dando ao ambiente uma esplêndida nota de luz. Todo o quadro obedece a uma tonalidade azul-cinza. É bem a paleta de Manoel Santiago⁴⁸³.

Figura 81 - Manoel Santiago. “Fonte de Judith”, s/d. Técnica e dimensões desconhecidas.



Fonte: GOMES, Tapajós. Antes do Salão. *O Malho*. Rio de Janeiro, 24 set. 1936, n. 173, ano XXXV, p. 33.

As paisagens de Santiago, agora recorrentes em suas apresentações, começam a se consolidar em seu repertório artístico depois de sua chegada ao Brasil. Em geral, agradavam mais pelo seu colorido do que por seu desenho. A exigência do trabalho da cor recaía mais sobre as paisagens. Outros gêneros, como o nu, eram cobrados um domínio técnico que ia além do cromático. “Dezoito anos”, por exemplo, também exposta no salão de 1936, foi alvo de reclamação de Flexa Ribeiro pela suposta falta de flexibilidade exigida pela pose da modelo. Em sua avaliação, o crítico escreveu que naquela obra se tinha a “impressão de fatura apressada”, em que “o sentimento foi a frio dosado com timidez”⁴⁸⁴. A mesma obra rendeu pesada crítica por parte de um cronista de “O Jornal”. T. Sewald chegou a recomendar a Manoel Santiago mais um prêmio de ida a Europa, pois sua estada no continente europeu pareceu não

⁴⁸³ GOMES, Tapajós. Antes do Salão. *O Malho*. Rio de Janeiro, 24 set. 1936, n. 173, ano XXXV, p. 33.

⁴⁸⁴ RIBEIRO, Flexa. Exposição Geral de Belas Artes – Salão de 1936. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, dez 1936, n. 20, ano XVI, p. 37.

ter sido proveitosa o suficiente por apresentar naquele salão um nu “muito abaixo” de uma pintora estreante⁴⁸⁵.

De outra forma, na avaliação de suas paisagens, Santiago não obtinha críticas tão severas. Flexa Ribeiro manifestou bastante apreço por uma obra desse gênero enviada àquele salão. A pintura em questão era de uma cena campestre cuja paisagem era “ondulada e fresca, como uma pastoral, numa atmosfera em que a cor se desenvolve em matrizes harmonizadas, em tons largos, arejados”. O nome da obra não é citado. Contudo, o crítico a considera como um reconhecimento da “evolução” de Santiago no “estudo das pastas”. Em sua avaliação, fica evidente seu entusiasmo pela obra e a simpatia pela harmonização das cores ali empregadas⁴⁸⁶.

Virgílio Maurício seguia na mesma direção dos críticos que tinham predileção pelas paisagens de Santiago. Sendo bastante generoso com Manoel Santiago, o alagoano chega a antevê ao artista do Amazonas “uma reputação, sem paralelo, como paisagista”. Esse seu grande entusiasmo foi publicado em “A Nação” por ocasião da visita ao atelier do casal Santiago em 1936. Naquele lugar, o crítico apreciou “uma grande tela” executada em Teresópolis e teceu os maiores elogios às qualidades técnicas, às cores e ao desenho ali empregados. Talvez uma grande falha de seu artigo seja a ausência de uma referência adequada à obra que permitisse a sua identificação. Não há nem menção ao título. Além disso, o editor do jornal também não contribuiu para esclarecer essa questão. A ilustração do artigo apresenta uma reprodução do quadro “Paisagem de Dampierre”, devidamente creditado como sendo a paisagem francesa exposta no *Salon des Tuileries*, mas que sequer foi mencionado no artigo. Infelizmente, a obra tão elogiada ficou em anonimato.

Virgílio Maurício discorreu sobre o quadro de Teresópolis. Por meio de sua descrição, conseguimos identificar a temática da obra, a sensibilidade artística nela expressada, a impressão que causou no crítico, além do manejo das cores cujo empastamento evidenciava as qualidades da paisagem. Tudo isso no encaixe das palavras de Maurício:

Sua grande tela executada em Teresópolis é uma obra prima em qualquer meio. Nunca um artista nacional atingiu tamanha perfeição. Tudo se equilibra e se harmoniza. Tudo é grandioso e profundo. A coloração geral é de uma realidade pasmosa, na envolvimento cinza-azul, característica da paisagem serrana. Tem que se admirar a execução, a pasta sólida, mas mil nuances de cinzas-azuis, azuis-pérola, azuis-mistério, azuis-amplidão, azuis-atmosfera, azuis-infinito. Um prodígio de visão e de técnica. Um poema de valores e de sentimento. No gênero é tão grande como Corot. Não existe cansaço. A pintura é fresca e executada com alta maestria. O desenho justo, as perspectivas perfeitas. Os personagens que animam a tela são manchados de um jato e impecáveis no movimento e proporção. As notas coloridas jogadas com precisão

⁴⁸⁵ SEWALD, T. O Salão de Belas Artes de 1936. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 22 nov. 1936, p. 14.

⁴⁸⁶ RIBEIRO, loc. cit.

absoluta. Esta paisagem argumenta, em amplidão, à medida que observamos. Temos a impressão de ficarmos naquele sítio, de caminharmos naqueles caminhos...⁴⁸⁷

A menção ao pintor realista Jean-Baptiste Camille Corot insere uma referência paisagística capaz de mensurar aos leitores a sensibilidade artística alcançada por Santiago em seu quadro. Contudo, nota-se que o aspecto acinzentado e a combinação de azuis na paisagem levantam a tônica do discurso. É por meio do manejo da cor, do trabalho de coloração, que o artista desenvolveu “um prodígio de visão e de técnica”. É por meio do mesmo manejo da cor que o crítico tenta traduzir em palavras as cores empastadas. Em última análise, a avaliação de Virgílio Maurício destaca a maestria de Manoel Santiago como artista, evidenciando sua capacidade de trabalhar as “mil nuances de cinzas-azuis” para criar uma “obra-prima”.

Esse aspecto do trabalho cromático do cinza e azul é retomado pelas colunas artísticas dos jornais, ocasionalmente acompanhado por outras considerações e discussões envolvendo o uso da luz. Na Galeria Heuberger, em 1937, em outra exposição conjunta a Haydée, Manoel Santiago voltou a trabalhar aquele tom de paleta ao escolher “as manhãs meio nubladas, as tardes um tanto tristes, as meias cores e meia luz” dos sítios de Teresópolis⁴⁸⁸. Na avaliação geral da maneira de pintar dos dois artistas expositores, Terra de Senna dissertou sobre a luminosidade dos quadros expostos, revelando como foi trabalhado em cores o ambiente serrano. Segundo afirmou em seu artigo na “Revista da Semana”, as telas não exibiam a “exuberante luz que tanto entusiasma os pintores estrangeiros”. A luz, em sua leitura, teria sido filtrada a partir de uma “reação química” que lhe tirou o “calor vivificante que caracteriza a paisagem brasileira”, resultando assim em uma paisagem “mais suave”, como “a mais iluminada paisagem dos países frios”⁴⁸⁹. Por essa maneira de pintar apresentada nos quadros da exposição, o cronista da revista “Ilustração Brasileira” afirmou que a pintura de Santiago estava se tornando cada vez “mais luminosa e mais fresca”⁴⁹⁰.

Em se tratando das observações feitas pela crítica nos jornais em relação à paisagem, à luminosidade e ao manejo do cinza e do azul nas paisagens de Santiago, sem dúvida, a obra “Casebres e arranha-céus” (Figura 82) traz uma interessante perspectiva do modo pelo qual Santiago trabalhou e a crítica julgou sua obra. A tela de 1937, exposta no salão da Escola no mesmo ano, representa “uma visão azul do Rio de Janeiro”⁴⁹¹. Nas palavras de Terra de Senna,

⁴⁸⁷ MAURÍCIO, Virgílio. Triste espetáculo de arte Nacional – Do Palace hotel ao atelier de Santiago. *A Nação (Suplemento)*. Rio de Janeiro, 24 maio 1936, p. 1-2.

⁴⁸⁸ CASAL de artistas. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 16 out. 1937, p. 6.

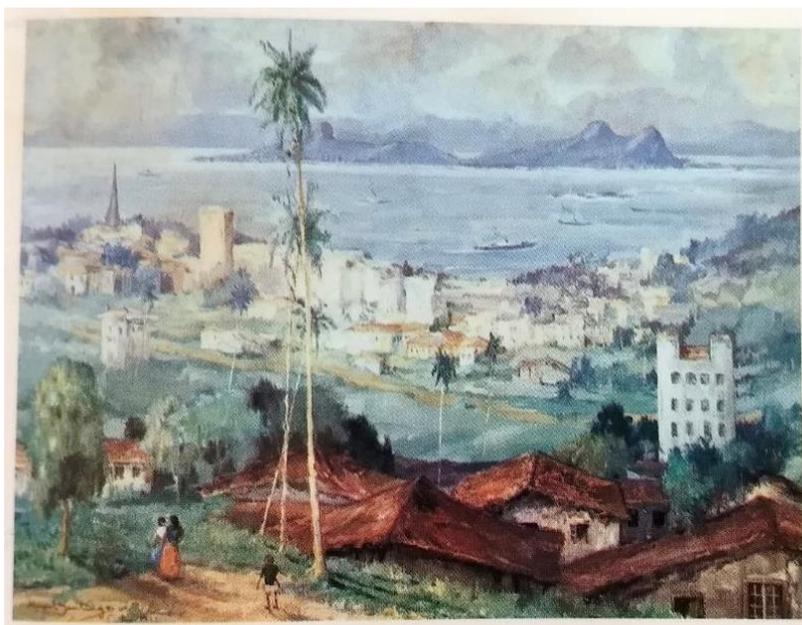
⁴⁸⁹ SENNA, Terra de. Belas Artes – Exposição Haydée e Manoel Santiago. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 16 out. 1937, n. 45, ano XXXVIII, p. s.n.

⁴⁹⁰ ARTISTAS. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, nov. 1937, n. 31, ano XVI, p. 27.

⁴⁹¹ SALÃO de Belas Artes. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, out 1937, n. 30, ano XV, p. 29.

a obra captura “a fisionomia da cidade sob os aspectos mais chocantes: o luxo e a miséria das suas edificações, que a gente adivinha por trás das paredes de cimento armado ou de barro mal cozido”⁴⁹². Nessa obra, os tons de azul e cinza ambientam a paisagem retratada e dão certa suavidade à cena, apesar da tensão social sugerida pelo colaborador da “Revista da Semana”.

Figura 82 - Manoel Santiago. “Casebres e arranha-céus”, 1937. Óleo sobre tela, 90 x 160 cm.



Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

Em “Casebres e arranha-céus”, a perspectiva aérea confere uma sensação de amplitude ao quadro. O ambiente em tons de verde e azul constroem a vegetação baixa. No primeiro plano, o alto de um morro no nível do telhado de alguns casebres. No canto esquerdo ao espectador, três figuras humanas desenhadas em cor dão a escala monumental da paisagem a ser contemplada. No segundo plano, edificações altas com a predominância de tons claros. Ao fundo, Manoel Santiago faz um efeito de azul cambiante, parecendo mais claro ou mais escuro, nas perspectivas do mar, do céu e das ilhas. O contraste do marrom dos telhados dos casebres e o azul acinzentado do céu e mar se equilibram com as notas tonais das nuvens, criando certa umidade ao quadro. O trabalho com diferentes tons cria um contraste entre o primeiro plano e o fundo da tela, revelando a diferente sensibilidade do artista diante dos elementos retratados.

A julgar pela contínua preocupação de Santiago com a matéria pictórica, e enfatizar a sensibilidade artística, é bem provável que o contraste entre os planos da tela seja resultado de um trabalho cromático para dar sentido ao que o título da obra sugere. “Casebres e arranha-

⁴⁹² SENNA, Terra de. XLIII Salão de Belas Artes. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 09 out. 1937, n. 44, ano XXXVIII, p. sn.

céus” são o oposto um do outro. Um sensivelmente diferente do outro. Um entendido de forma mais intensa que o outro. A construção da obra tem essa dualidade de sentimentos, de percepção, da paisagem urbana do Rio de Janeiro. Contudo, talvez o que menos tenha importado na feitura daquela obra seja a crítica social. Manoel Santiago tinha a preocupação de expressar a sensibilidade e pouco se interessava em problematizar questões sociais presentes na sociedade. Nesse sentido, é interessante perceber como, a despeito da intenção do artista em tentar direcionar o olhar para o sentimento da paisagem através das cores, pode haver percepções a contrapelo daquela proposta pelo artista. Foi o caso de Terra de Senna, que mencionou a problemática de desigualdade social na cidade do Rio de Janeiro a partir da tela. Isso mostra que nem sempre as intenções do artista convergiam nas interpretações dos críticos. O que se percebe é que distintas sensibilidades podem ser despertadas. Se a questão da crítica social não foi abordada diretamente pelo artista, o crítico a fez, possivelmente levado pela perspectiva dual da paisagem ressaltada pelo artista.

Interessante que Terra de Senna traz à tona, a partir de sua análise sobre “Casebres e arranha-céus”, uma expressão não usual da retórica crítica até então empregada nas leituras das obras de Santiago. Uma dimensão bastante interessante, diga-se. Muito raramente a crítica estabelecia uma relação entre as obras de Santiago e alguma crítica social. O colaborador da “Revista da Semana” é um dos únicos que se tem registro a fazer uma associação desse tipo. No entanto, seu comentário foi uma observação isolada que não teve grande repercussão na maneira como a crítica ou o próprio Santiago compreendiam as pinturas.

É inegável que o assunto do tratamento das cores organizava os acontecimentos da crítica sobre a pintura de Manoel Santiago. Em verdade, “Casebres e arranha-céus” também não escapou das considerações críticas sobre seu colorido. Em “O Jornal”, se advertiu para a “justa compreensão dos planos e volumes” da tela, bem como as cores, “muito sutis e de uma transição doce que o azul do céu e do mar se prolonga insensivelmente sobre a parte da cidade”⁴⁹³. Assim, apesar da crítica singular de Terra de Sena, a prática de abordagem da expressividade pictórica do artista colorista continuava a imperar. Isso, de certa forma, mostra como Santiago conquistava a admiração do público e da crítica. Tornava a cor como expressão da sensibilidade artística, buscando constantemente produzir algo que pudesse transmitir sensações e emoções ao espectador. É bem verdade que essas sensações e emoções podem ser diversas, para o bem ou para o mal, pois, como visto, nem sempre as obras de Santiago eram bem avaliadas. Contudo, a boa recepção de muitas das telas expostas do amazonense garantiu-

⁴⁹³ H.K. Belas Artes – O Salão. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 17 out. 1937, p. 14.

lhe algum reconhecimento artístico. Não à toa, Manoel Santiago é posto em destaque entre os “pintores de sua geração” por ser “um paisagista apaixonado, cuja alma, profundamente sensível, vive em permanente êxtase diante da natureza”⁴⁹⁴.

Os anos 30 marcam essa nova alcunha, totalmente destoante do pintor das lendas amazônicas, cuja formação se deu nas sucessivas exposições de seus trabalhos, ocorridas desde a volta de Santiago de Paris, dentro e fora dos salões oficiais e com o amparo dos críticos. É certo que o artista produziu naturezas mortas, nus, composições, retratos e tantos outros gêneros, mas, como pudemos acompanhar, as paisagens se sobressaíram. Mesmo em 1938, seis anos após o retorno de Manoel Santiago da Europa, e apesar das críticas variadas que recebeu, ainda podemos ver repercussões positivas sobre seus trabalhos de paisagem. Quando da exposição na Casa Leandro Martins, em agosto de 1938, os seus quadros “Sol e chuva”, “Manhã em Teresópolis”, “Ilha de Santa Bárbara”, “Cosme Velho”, “Fonte Judith” e “Luxemburgo” arrebatavam a crítica pela “tonalidade suave” que, segundo se publicou na “Ilustração Brasileira”, caracterizava a pintura do artista do Amazonas⁴⁹⁵.

No mesmo ano e prestigiando a mesma exposição, Branca Castro, na “Gazeta de Notícias”, descreve um Manoel Santiago “mais forte em técnica, mais evoluído para a apreensão das paisagens largas, de horizonte distantes e coloridos próprios”. Sobre o modo de pintar do artista, afirmou que ele ainda conservava “sua maneira pessoal de pintar, um tanto impressionista, porém, sem resvalar para a incoerência de certos deturpadores da arte”. No julgamento de “Sol e chuva”, em exibição, Castro escreveu que o colorido do ambiente, a luz e a cor da tela passavam a impressão de que “a natureza ali estava vestida de uma *luz molhada*, tristonha e alegre, como a paradoxal alegria manhosa de uma criança, amimada em seguida a uma contrariedade”⁴⁹⁶.

Como se pode ver, via de regra, persiste as indicações do aspecto das cores nas paisagens expostas por Manoel Santiago, nos vários certames, como marca de sua identidade artística. É reconhecido pela crítica que a habilidade do amazonense no trabalho com as cores e sua sensibilidade lhe conferem certa sobriedade que não deixa o pintor enveredar “para a incoerência de certos deturpadores da arte”, ou no dizer de Angyone Costa, em 1932, para os “extremos dos vanguardistas surgidos da confusão cubista”. Essa característica da pintura de Santiago se cristalizou no esteio de todo o trabalho artístico envolto pelo pintor e por alguns

⁴⁹⁴ ARTES e Artistas – Belas Artes. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. 1938, n. 41, ano XVI, p. 33.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ CASTRO, Branca. Artes plásticas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 ago. 1938, p. 17 e 18. (grifo do autor)

dos agentes de cooperação dos mundos da arte⁴⁹⁷. De um lado, no assunto das obras, Santiago trabalhou a matéria pictórica a cada obra de maneira a criar um chamariz para a sua sensibilidade expressa no uso das cores. Essa tarefa implicou na feitura de paisagens em que se observava uma intenção de criar uma composição de elementos e uma organização de figuras capazes de transmitir determinada percepção do pintor sobre os lugares. Por outro lado, críticos e cronistas, a cada direção do olhar sobre as obras expostas, postulavam percepções artísticas sobre a arte de Manoel Santiago, cuja essência combina subjetividade e impressões sugeridas pelos quadros. Toda essa operação envolvendo o pintor e os críticos adquire, pois, fundamental importância na configuração da percepção sobre o artista e como ele será reconhecido em seu meio. Isso contribui para a criação e o reforço de convicções tanto sobre o próprio artista quanto sobre sua obra.

No caso de Santiago, a associação entre sua imagem e a sua paleta de muitas cores se constituiu pela mediação entre a estratégia do artista em criar paisagens coloridas e a atuação dos críticos no exercício de suas atividades. Conforme o pintor expunha suas paisagens, tanto na sua exposição conjuntas a Haydée, em 1932, quanto nos salões oficiais e outras exposições nos anos subsequentes, se estabeleceu como paradigma analítico as cores e a sensibilidade do pintor artisticamente representados e interpretados nas obras. E, como efeito disso, nos anos 1930, Manoel Santiago foi celebrado por suas paisagens de grande sensibilidade, sendo inclusive aclamado mais tarde por críticos como Flávio de Aquino na década de 1980 e, mais recentemente, Angela Luz⁴⁹⁸.

Ao galgar o assunto das paisagens, Santiago o fez como pretexto. Um pretexto para exprimir sua ideia de arte cuja percepção atravessava, entre outras coisas, o manejo das cores. Se a exposição das obras revelou a compreensão crítica e artística da matéria pictórica de Manoel Santiago, fora desse ambiente torna-se necessário ainda descortinar como a sua ideia de arte e como o seu modo de trabalho romperam as fronteiras das exposições. Estas, acredito, já demonstraram uma dimensão do alcance da arte e do entendimento do trabalho artístico de Manoel Santiago. Portanto, a tarefa que se impõe é falar da atuação do pintor como orientador artístico. No Núcleo Bernardelli, Santiago se tornou um dos principais colaboradores na instrução de jovens artistas, o que lhe rendeu alguns discípulos.

⁴⁹⁷ BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 27-38.

⁴⁹⁸ Cf. AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cacicieri Editorial, 1986, p. 166; LUZ, Angela Ancora da; BARBIERI, Rosângela. *Manoel Santiago - mestre impressionista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios / ADUPLA, 2015, p. 35.

3.3 “Turma do Porão”

O crítico Mario Linhares sublinhou em seu artigo, publicado no *Anuário Brasileiro de Literatura* de 1938, o caráter laborioso de Manoel Santiago na produção de suas obras e como ele se apresentava como um exemplo aos jovens artistas naqueles anos 30. Linhares escreveu que Santiago não deixou de trabalhar mesmo depois de sua volta ao Brasil em 1931. “Nunca”, afirmou o crítico, “lhe fiz uma visita que não o visse entregue ao afã porfioso de seu trabalho, enchendo o seu atelier de novos quadros e estudos”. Em seguida completou: “E com fé e entusiasmo produz, sem descanso, sempre com planos e realizações sucessivas”.

Linhares, com tom aficionado, destacou o pintor, “no meio da plêiade dos jovens artistas”, como “um guia seguro e cordial”, sem a “empáfia dos medalhões que se presumem acima dos circunstantes”. O crítico aclamava o amazonense pela “alegria de ligar-se à juventude para orientá-la e tangê-la para frente, livre de pessimismos estiolantes [sic] ou do vírus da cabotinice, tão funesta aos moços inexperientes”. Esse pensamento do crítico partia da percepção de que a arte de Santiago era trabalhada “sempre pelo engrandecimento das nossas concepções artísticas, fazendo arte pela arte, sem deturpações espúrias” e “com as purezas das linhas clássicas, de modo que o artífice seja um instrumento de comunhão entre todos os seres na terra”. Assim, o amazonense se tornava uma figura isenta de malefícios e com prestígio a ser seguido. Um guia exemplar para os jovens artistas. Nas palavras de Linhares:

Santiago transmite-lhe sempre o mais animoso otimismo, com a compreensão sadia de arte que só é dada aos mestres de apurado senso estético. Sua arte é hoje um padrão para a mocidade, a qual tem influenciado tão beneficemente no sentido de expungi-la não só do amaneirado dos falsos requintes como do mercantilismo malsão e corruptor⁴⁹⁹.

Do mesmo modo, uma nota publicada no jornal “O Imparcial”, de 14 de maio de 1941, colocou Manoel Santiago como “um animador dos pintores jovens” que “desde que regressou da Europa, onde percorreu os maiores centros de arte, triunfando plenamente em Paris, dedica o melhor de seu esforço à tarefa de ensinar os novos”. O texto não poupa elogios ao artista “merecidíssimo” do prestígio por ele conquistado entre “os pintores novos, notadamente entre aqueles que, mesmo sem recurso para fazer face ao custo das lições, encontraram e encontram no brilhante e laureado artista o mesmo solícito, culto, que coloca em último plano o aspecto

⁴⁹⁹ LINHARES, Mario. Um casal de artistas. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti Editores, v. 2, 1938, p. 206.

financeiro de sua profissão”. O articulista anônimo ainda reitera que “toda a experiência colhida à custa do talento e de estudo” de Santiago era estendida a seus alunos, “animando-os ainda com palavras de entusiasta e sincera dos verdadeiros mestres”⁵⁰⁰.

Cerca de um mês antes da nota d’O Imparcial, Amando Pacheco escreve extenso artigo para “Beira Mar”, elogiando excessivamente Santiago como “um dos maiores artistas plásticos brasileiros contemporâneos”, sendo um “homem simples, alegre, bom, amigo de todos, sempre disposto a proteger os pintores pobres e desvalidos”. Seu texto junta-se ao de Mario Linhares e ao artigo d’O Imparcial para fazer uma apologia ao pintor amazonense e seu trabalho em prol da arte e seu ensino. No artigo de Pacheco, a personalidade de Manoel Santiago é descrita como pacífica, de “espírito fino e encantador”, “sempre “tratando com distinção, com cortesia e boa vontade” aqueles que o procuram⁵⁰¹.

Curiosamente, nem Pacheco, nem Linhares e tampouco a nota de “O Imparcial” mencionaram as circunstâncias ou o lugar onde Santiago trabalhou em favor dos artistas jovens. O realce conferido à condição social humildes dos pintores “novos” ou “jovens” é indicativo de que seja bem provável que os críticos estivessem se referindo à atuação de Manoel Santiago no Núcleo Bernardelli. Essa instituição, por essência, surge no Rio de Janeiro como reduto de educação para os artistas mais humildes, sem condições financeiras de seguir ou mesmo ingressar com estudos na Escola Nacional de Belas Artes. A proposição do Núcleo começa a tomar forma pouco tempo antes de Manoel Santiago voltar da Europa. No seu regresso, não apenas a instituição ganha fôlego como também o amazonense se torna uma das figuras de proa na orientação dos artistas que compunham aquele grupo.

O Brasil que Santiago deixou em 1928 não era o mesmo quando de sua volta em 1932. No início dos anos 1930, a política, a economia e também as artes brasileiras sofreram agitações. O país passou por uma mudança substancial na política com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder e, no campo econômico, um crescimento dos setores comerciais, financeiros e industriais em face a derrocada de uma economia agroexportadora, afetada profundamente pelo crash de 1929. Nas artes, mudanças ocorrem no seio da Escola Nacional de Belas Artes, sob a direção do arquiteto Lúcio Costa, e seu “Salão de 1931”, tido como o “Salão Revolucionário” ou ainda o “Salão Tenentista”.

O jovem Lúcio Costa chega ao comando da Escola quatro anos após se formar em arquitetura. Sua nomeação decorreu do apoio de Rodrigo Melo Franco de Andrade, chefe de

⁵⁰⁰ UM ANIMADOR dos pintores jovens. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 14 maio 1941, p. 7.

⁵⁰¹ PACHECO, Armando. O pintor Manoel Santiago. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 19 abr. 1941, ano XIX, n. 704, p. 6.

gabinete do então Ministro da Educação e Saúde, Francisco Campos. Para a organização da Exposição Geral de 1931, Costa convida Anita Malfatti, Candido Portinari, Celso Antonio e Manuel Bandeira. Sob suas ordens, houve a supressão do prêmio de viagem ao estrangeiro, o que era a grande atração para os expositores, além de não instituir um júri para a seleção das obras, ocasionando a liberação do número de obras a serem inscritas pelos artistas.

Angela Ancora da Luz enfatiza como as atitudes de Lúcio Costa preconizaram uma reformulação no ensino, causando a reação de grupos mais conservadores que se manifestavam contra o “caráter modernista” que configurava a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. Segundo Luz, com o “Salão de 1931”, “quebrou-se a hierarquia da mostra oficial, com seu escalonamento de prêmios e medalhas, e elaborou-se um catálogo com outra diagramação, compatível às poéticas sintonizadas pelo jovem diretor”. O resultado disso, escreve Angela Luz, “foi uma revolução nas artes e uma revolta em torno das propostas, sobretudo pelos estudantes simpatizantes do pensamento da ‘academia’”⁵⁰².

Embora a permanência de Lúcio Costa no cargo não tenha durado nem até o encerramento da Exposição Geral de 1931, sob forte resistência liderada por José Mariano Filho, que dirigiu a Escola de 1926 a 1927, a gestão do arquiteto sinalizou para a necessidade de mudanças naquela instituição artística, considerando as novas circunstâncias em que o país atravessava⁵⁰³. Assim, a tentativa de reformas dos modelos da Escola estava na pauta dos artistas jovens que surgiram no contexto de um Brasil de classe média e de um operariado urbano cada vez mais crescentes.

Na mesma linha de renovação e busca por novas direções para as artes, também em 1931, o Núcleo Bernardelli surge como forma de democratização do acesso ao ensino e às exposições dos artistas jovens desprovidos de condições financeiras e que não tinham como se submeter ao sistema de seleção, aceitação e premiação dos expositores perpetrado pela Escola Nacional de Belas Artes. A Escola era, praticamente, o único reduto de projeção para os artistas até então, dado o alcance nacional de sua principal exposição artística.

A origem do Núcleo remonta ao ano de 1930 quando alunos da Escola Nacional de Belas Artes reunidos nos cafés discutiam a possibilidade de criar um movimento artístico. Segundo a revista “O Malho”, a ideia teria surgido “no espaço, em plena rua, talvez no falecido Café Assyrio”⁵⁰⁴. Já segundo “Dom Casmurro”, a origem foi no Café Rio Chic, “numa daquelas

⁵⁰² LUZ, Angela Ancora. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil – o Salão de 31. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (Org.). *Oitocentos - arte brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, v. 1, p. 86.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ NÚCLEO Bernardelli. *O Malho*. Rio de Janeiro, 28 nov. 1931, ano XXX, n. 1510, p. 21.

mesas, onde às vezes nasce um sururu”. Ali, um grupo de pintores reunidos propuseram a fundação de “uma sociedade para trabalhar”⁵⁰⁵. Esta versão, segundo Frederico Morais⁵⁰⁶, foi confirmada por João Rescala e Rubens Fortes Bustamante Sá, dois dos “nucleanos”, como ficaram conhecidos os membros do Núcleo Bernardelli.

A priori, sem sede ou sala para trabalharem, o Núcleo seria fundado oficialmente em 12 de junho de 1931, instalado em uma das salas no 2º andar do Studio Nicolas, na rua Alcindo Guanabara, cuja propriedade era do fotógrafo Nicolas Alagemovits. Meses depois, em 15 de novembro, despejados do lugar, o Núcleo se instalou no porão da Escola. A nova sede foi uma benevolência do então ministro da Educação e Saúde, Belisário Penna, que, atendendo às reivindicações de Edson Motta e outros artistas, autorizou a instalação. Do porão, o Núcleo passaria a ter entrada pela rua México, tendo como vizinhos, nas salas ao lado, a Sociedade Brasileira de Belas Artes e o Instituto de Engenharia e Arquitetura⁵⁰⁷.

Ao longo de sua existência, participaram do Núcleo Bernardelli inúmeros artistas jovens e estudantes, além de alguns mais calejados que foram os orientadores nas aulas ali ministradas. Entre a “Turma do Porão⁵⁰⁸”, estavam Quirino Campofiorito, Manoel Santiago, Eugenio Sigaud, Joaquim Tenreiro, Edson Motta, Ado Malagoli, João José Rescala, Bustamante Sá, Bruno Lechowski, José Pancetti e Milton Dacosta.

O artista Edson Motta foi o primeiro presidente do Núcleo. Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, Motta estudou no Curso Livre da Escola Nacional de Belas Artes, tendo como professores Marques Júnior e Rodolfo Chambelland. No Núcleo, recebeu orientações de Manoel Santiago e Bruno Lechowski. Sua liderança no início do Núcleo se deu, segundo Milton Dacosta, de maneira “natural” e a suas relações com “alguns dirigentes do Brasil” resultaram na acolhida inicial dada no porão da Escola. Ainda segundo, Dacosta, Edson Motta era um artista jovem, culto e de “tendência moderna”, tornando-se o “verdadeiro articulador” daquele movimento⁵⁰⁹.

Os princípios fundadores do Núcleo e seus jovens membros de origem humilde, muitos sem formação acadêmica, representavam, segundo Frederico Morais, a contraparte de um

⁵⁰⁵ MIGUEZ, Armando. Núcleo Bernardelli – Tempo de Novos. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 24 maio 1941, n. 201, p. 11.

⁵⁰⁶ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 29.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 32

⁵⁰⁸ A poeta Else Machado usou esse termo em um artigo n’O Globo. A “Turma do Porão”, escreveu em 1943, “foi o qualificado pitoresco que marcou, nos meios artísticos carioca, há uns dez anos atrás, o grupo de pintores do ‘Núcleo Bernardelli’, fundado por Edson Motta e outros jovens cheios de ardor artístico”. Cf. MACHADO, Else. Retrato de um pintor. *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1943, p. 6.

⁵⁰⁹ MORAIS, op. cit., p. 32.

movimento artístico brasileiro que teve início com a Semana de Arte Moderna de 1922. Crítico de arte e jornalista, Morais foi um dos pioneiros no estudo da origem e da atuação do Núcleo nos seus aproximadamente dez anos de existência. Publicou artigos em “O Globo”, no final de 1970 e início dos anos 80, abordando características do movimento e de alguns dos seus membros. Mais tarde, em 1982, publicou o livro “Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40” pela Editora Pinakotheke, com muitas das ideias defendidas em seus artigos, acrescidas de uma pesquisa mais acurada.

A obra de Frederico Morais reúne, além da análise do movimento artístico carioca, 55 ilustrações de artistas que compunham o movimento artístico, das quais 35 são reproduzidas a cores. Seu objetivo era despertar o interesse dos intelectuais para estudar o Núcleo em face aos numerosos estudos da Semana de Arte Moderna. Com sua obra, o jornalista esperava “uma nova postura em relação à nossa própria história da arte”, pois, na sua visão, “apesar da amplitude e profundidade da contribuição dada ao desenvolvimento da arte brasileira, o Núcleo Bernardelli, até hoje, não havia sido estudado pelos nossos historiadores e críticos de arte”.

N’ O Globo em 19 de abril de 1982, Frederico Morais caracterizou “os modernistas de 22” pertencentes à elite, provenientes da “aristocracia do café”, e apoiados pelas “famílias endinheiradas” de São Paulo. Como argumento, ele menciona os artistas que frequentemente viajavam para a Europa, como foi o caso de Oswald de Andrade. Já os nucleanos tinham uma diferente estrutura socioeconômica. Reunidos num porão da Escola, eram o oposto dos modernistas que “escolheram o Teatro Municipal de São Paulo para sua manifestação cultural”. Os modernistas, frisou Morais, “buscavam ocupar um espaço cultural”; “tinham um projeto estético, tornaram-se teóricos”, isto é, “queriam discutir”. Por outro lado, os nucleanos, afirmou, “queriam apenas conquistar um espaço profissional. Seus objetivos eram crescer como profissionais de pintura”. E por fim, completou, “os primeiros queriam discutir, os segundos aprender; os primeiros debatiam e publicavam manifestos, os segundos expunham e lutavam, em duas frentes, tentando minar o edifício acadêmico: a Escola e o Salão”⁵¹⁰.

Interessante como Frederico Morais trabalha em uma argumentação cujo cerne estimula uma polarização na leitura daqueles movimentos artísticos. As diferenças de origens sociais entre os membros da Semana e do Núcleo se tornaram argumento para delimitar um antagonismo entre os dois movimentos. Em sua coluna n’O Globo, o crítico define a atuação dos nucleanos como uma luta “contra os acadêmicos, instalados na Escola e no Salão e contra

⁵¹⁰ MORAIS, Frederico. Núcleo Bernardelli. *O Globo*. Caderno Cultura. Rio de Janeiro, 19 abr. 1982, p. 19.

os excessos aristocráticos e eruditizantes dos modernistas dos anos 20”⁵¹¹. Assim, Morais cria uma narrativa em que os dois grupos seriam rivais.

É certo que a primeira “luta” mencionada por Frederico Morais foi o que alimentou a origem e atuação do Núcleo, mas a segunda é mais uma interpretação analítica do crítico sobre o comportamento do movimento do que propriamente uma operação deliberada de seus membros. Essa hostilidade contra o movimento paulista, em verdade, é mais uma luta de Morais do que dos nucleanos. Estava em jogo para o crítico, na condução de sua pesquisa sobre o Núcleo, o reavivamento do Rio de Janeiro como centro das políticas artísticas e culturais no Brasil, depois da transferência da capital federal para Brasília. Nesse processo, São Paulo, com o protagonismo da Semana de Arte Moderna e de outros movimentos como o Grupo Santa Helena, a Família Artística Paulista, o Grupo 19, dos 15, tornou-se um oponente a ser vencido por centralizar os estudos da arte brasileira⁵¹².

Fabio de Macedo, em uma análise mais recente sobre os efeitos da atividade do Núcleo na arte brasileira, corrobora com a ideia de que os nucleanos se opuseram aos modernistas de 22. No entanto, é importante ressaltar que essa oposição estava, essencialmente, fundamentada em princípios divergentes que não necessariamente os colocavam em colisão. Os modernistas, pontua Macedo, eram os “participantes de motins” originários das camadas sociais mais altas, que pregavam uma ruptura com os valores culturais dominantes. Por outro lado, os nucleanos são entendidos como participante de um movimento que desejava disseminar as artes plásticas entre os artistas da classe trabalhadora, cujo projeto visava aumentar o boom artístico e atacar o sustentáculo do academicismo no Brasil: A Escola, o Salão e o Conselho de Belas Artes⁵¹³.

O Núcleo Bernardelli, sobretudo em sua fundação, se concentrou em fazer uma oposição à Escola, principalmente no campo do ensino artístico. Contudo, essa não era a sua principal pretensão. A revista “Para Todos” publicou os primeiros artigos norteadores do incipiente movimento. O enfoque dado aos artistas mais humildes chama a atenção. As proposições de liberdade para a arte e para os artistas, com a evocação dos irmãos Bernardelli como símbolos de luta contra o academicismo, são claras na resolução da fundação do movimento.

Resolveu-se: Artigo 1. – A organização imediata de uma agremiação de pintura onde os artistas estilizassem de acordo com a sua alma.

⁵¹¹ MORAIS, Frederico. Artes plásticas – Núcleo Bernardelli arrancada do mercado. *O Globo*. Caderno Cultura. Rio de Janeiro, 02 mar. 1977, p. 38.

⁵¹² MORAIS, Frederico. Núcleo Bernardelli. *O Globo*. Caderno Cultura. Rio de Janeiro, 19 abr. 1982, p. 19.

⁵¹³ DE MACEDO, Fabio. Núcleo Bernardelli: Una Enseñanza Artística Liberadora en la Construcción del Arte Moderno en Brasil. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. de 2007.

Artigo 2. – Considerando-se os irmãos Bernardelli os máximos expoentes da Arte no Brasil, a agremiação se denominaria “Núcleo Bernardelli”.

Artigo 3. – Sendo uma associação de moços, original, sem finalidade representativa nas artes, cuidando unicamente do aspecto estudioso, promoverá, além das aulas livres de modelo vivo em estudos, também aos domingos, as mesmas aulas em campos, à plena luz da natureza.

Artigo Principal – A mensalidade para cada artista será “penasmente” de cinco mil réis⁵¹⁴.

Em depoimento, Edson Motta esclareceu a razão da escolha do nome dos irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli, um pintor e o outro escultor, respectivamente. Os membros queriam “renovação do ensino das artes plásticas” e os irmãos Bernardelli tinham se insurgido “contra o ensino da Escola, propugnando sua reformulação”, chegando até a abrir um curso em um prédio à rua do Ouvidor, nas proximidades do Largo de São Francisco. Com isso, afirmou o artista, “os jovens, pobres, românticos e inconformistas”, que almejavam liberdade artística, adotaram o nome de Núcleo Bernardelli em referência à rebeldia daqueles artistas⁵¹⁵.

Mais tarde, Motta falou ao “Diário de Notícias” desse anseio de liberdade almejado pelos nucleanos e que constituía um dos pilares da instituição recém fundada. Ao jornal, o artista declarou: “Pensar com liberdade, sentir com liberdade, agir com liberdade – eis a estrutura mental, moral e física do homem. Ao artista preocupa, sobretudo, a liberdade de emoção. Dentro do programa criador do Núcleo, é ela que nos rege. E, assim, confiamos na vitória de uma arte independente”⁵¹⁶.

Em paralelo a essa tentativa de renovação e liberdade na arte, houve grande preocupação em promover um aperfeiçoamento técnico dos jovens artistas. O Núcleo se constituiria de fato mais como uma agremiação de profissionalização do que uma representação da classe artística. Por muito tempo, o interesse principal foi facilitar e intensificar o estudo dos artistas com aulas de modelo vivo durante as noites e aulas livres de pintura nos domingos, conforme previsto no artigo 3. A conquista de prêmios e a participação no Salão de Belas Artes da Escola se tornaram objetivos secundários, conforme destacou Frederico Moraes⁵¹⁷. A indicação dos horários das aulas denunciava o público-alvo do movimento. O período noturno durante a semana e o domingo eram os momentos de descanso para aqueles frequentadores humildes que tinham de trabalhar durante o dia para garantir o sustento. O “Artigo Principal” dava ênfase a cobrança simbólica para custear pequenas despesas da instituição. Era esperado

⁵¹⁴ SOARES, Tigipió. Núcleo Bernardelli - uma plêiade de artistas. *Para todos*. Rio de Janeiro, 18 jul. 1931. Ano XIII, n. 657, p. 8.

⁵¹⁵ Apud MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 30.

⁵¹⁶ O 1º SALÃO do Núcleo Bernardelli. *Diário de Notícias (Supl.)*. Rio de Janeiro, 10 jun. 1932, p. 27.

⁵¹⁷ MORAIS, op. cit., p. 31.

que ali os nucleanos pudessem se dedicar inteiramente à arte sem preocupações com pagamentos e taxas altas ou quaisquer outras formas de arrecadação com propósito de rendimento financeiro.

Os emblemas da instituição resumiam visualmente os ideais do movimento. Durante o funcionamento no porão da Escola, há o emblema e a identificação do endereço. Quando o Núcleo foi despejado da Escola e passou a funcionar à Rua São José, 35, no segundo andar do prédio da Casa Cavalier, o emblema traz, além do novo endereço, o subtítulo “Movimento Livre de Belas Artes”. Em ambos (Figura 83), é possível ver uma paleta com alguns resquícios de tinta. No orifício para o polegar, pincéis e um martelo, representando a união da arte com a classe trabalhadora. Há também uma régua e um compasso sobre a paleta, além da gravação das iniciais do grupo “NB” no canto.

Figura 83 - Emblemas do Núcleo Bernardelli.



Fonte: MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982, p. 34.

Apesar de propor certa oposição ao poder acadêmico da Escola, o Núcleo Bernardelli foi moderado em sua luta. Nunca se criou de fato um embate ferrenho com a Escola e suas instituições. Nesse sentido, Frederico Moraes observou que o Núcleo não foi nem polêmico nem político, embora existissem alguns artistas politizados entre os membros, como os comunistas Campofiorito e Sigaud. Para o crítico, a tônica da “moderação” era também uma estratégia de sobrevivência, haja vista que os seus membros de origem humilde não dispunham de poder para confrontar o sistema de frente. Nesse sentido, afirmou, “além de moderados, tinham de ser

diplomáticos e hábeis no trato com a autoridade, conquistar apoio”. “Essa moderação”, completou, “tendeu mesmo, com o passar do tempo, para um comportamento conservador”⁵¹⁸. Ainda segundo Moraes, essa atitude comedida do grupo também permitiu que os seus membros se concentrassem mais no aprendizado e nos estudos prestados pelo Núcleo, consolidando assim o perfil essencialmente técnico do movimento. Sobre isso, escreveu o crítico:

Dispondo de pouco tempo para aprender e pouco dinheiro para sobreviver, os integrantes do Núcleo procuravam aproveitar ao máximo o que viam e aprendiam. Assim, desde cedo aprenderam a ser econômicos, parcimoniosos, contidos, honestos como profissionais, modestos como artistas. A força de cada um estava no domínio do ofício e não na discussão arrogante pomposa⁵¹⁹.

Embora Frederico Moraes tente justificar uma aparente passividade dos nucleanos a partir de sua baixa condição social, Quirino Campofiorito, o último presidente do Núcleo, entre 1935 e 1940, frisou que o Núcleo não buscava um embate direto. A atuação dos artistas seria sorrateira e precisa. No prefácio do livro do crítico, Campofiorito deixou claro que para os jovens daquele movimento “não era essencial, na época, uma revolução de puro alcance estético, mas sim uma atitude primeira e fundamental, capaz de quebrar, pela base, preconceitos que não podiam ter continuidade”. Em suma, sintetiza o artista, se pretendia exercer pressão nos “preconceituosos critérios de ensino e aferição artística então vigentes” que, desde muito tempo, “não permitia, em certa medida, proceder a uma triagem através de exigências regulamentares que limitavam a iniciação artística em função de status sociais privilegiados”⁵²⁰.

No Diário da Noite, cerca de trinta e sete anos antes, o paraense mencionou que “não chegou o Núcleo a estabelecer um movimento revolucionário de modernismo, mas alcançou uma atitude expressiva em favor da ‘boa pintura’”. Na ocasião, Campofiorito lembrou de como o movimento projetou uma geração de artistas, que dominaram “inteiramente nos nossos arraiais artístico-plásticos”. Na instrução de alguns dos nucleanos, o pintor fez questão de lembrar a atuação de Manoel Santiago “a quem muito devem os pintores que se fizeram no Núcleo”. Segundo Quirino Campofiorito, graças ao tema da “boa pintura de Santiago”, “modernistas ou conservadores felizmente ouviram ali falar da ‘boa pintura’ e todos só lucraram com isto. E com eles a nossa pintura”⁵²¹.

⁵¹⁸ Ibidem, p. 32.

⁵¹⁹ MORAIS, Frederico. Núcleo Bernardelli. *O Globo*. Caderno Cultura. Rio de Janeiro, 19 abr. 1982, p. 19.

⁵²⁰ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 11.

⁵²¹ CAMPOFIORITO, Quirino. Artes plásticas – Cândida e José Menezes. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 25 jan. 1945, p. 5.

É interessante notar que, tanto para Moraes quanto para Campofiorito, o caráter não revolucionário do Núcleo Bernardelli não foi de alguma forma um impedimento. Ambos reconheceram que a atuação do Núcleo estava mais centrada na busca por uma sólida formação artística do que em criar polêmicas artísticas. Isso nada mais é do que alguns dos princípios da instituição, que valorizava a educação artística e o aprimoramento técnico de seus membros acima de qualquer postura revolucionária no sentido estrito.

É possível que a natureza não revolucionária dos nucleanos, o forte interesse na prioridade de um ensino artístico oposto ao academicismo, a busca pela liberdade na arte e um alcance mais amplo da arte tenham aproximado Manoel Santiago do Núcleo Bernardelli. De volta ao Brasil depois de anos na Europa, o lugar poderia se tornar um espaço bastante apropriado para o amazonense transmitir aos novos artistas o seu trabalho e seu entendimento sobre arte ou, como bem lembrou Campofiorito, o seu tema da “boa pintura”.

Santiago tinha a ambição de fazer arte pela arte. No núcleo, o amazonense viu a oportunidade de mostrar seu desinteresse pela mercantilização da arte. Tanto ele quanto a imprensa faziam questão de destacar as motivações altruístas que impulsionaram o interesse do pintor em ensinar sobre arte. N’O Imparcial, o artigo assinado por Lopes da Silva pontuou que Manoel Santiago não via na “arte de ensinar, um veículo de compensação material. É-lhe um prazer dos mais intensos desenvolver uma vocação, ajudar um artista modesto a abrir caminho, a vencer tropeços”⁵²². No mesmo jornal, no mês seguinte, o mesmo articulista comentou que o amazonense “desdobrou-se ali [no Núcleo] em esforços orientadores, dando aulas, sugerindo medidas acertadas, difundindo exemplos e conselhos”⁵²³.

O interessante do destaque d’O Imparcial sobre a atuação de Santiago no Núcleo é a aparente benevolência do pintor para com os outros membros/alunos. Contudo, isso não era uma característica restrita ao amazonense. É bem verdade que o fato de Manoel Santiago ser um dos membros mais velhos e com uma carreira destacada entre seus pares não significava nada em termos hierárquicos, pois o Núcleo mesmo atuava como uma oficina de ajuda mútua⁵²⁴. Em grande medida, o *modus operandi* do Núcleo Bernardelli foi fazer com que os artistas mais credenciados ensinassem aos mais novos. Desse modo, Manoel Santiago se tornou um dos orientadores de alguns dos artistas modestos que procuravam formação naquela instituição,

⁵²² L da S. Um laureado casal de artistas. *O Imparcial - Suplemento*. Rio de Janeiro, 19 out. 1941, p. 8.

⁵²³ L da S. Um celeiro de artistas – O Núcleo Bernardelli, um pouco de sua trajetória luminosa e o entusiasmo de seus dirigentes. *O Imparcial - Suplemento*. Rio de Janeiro, 09 nov. 1941, p. 8.

⁵²⁴ Cf. MACEDO, loc. cit.

entre os quais estavam João José Rescala, filho de um pequeno comerciante, e Ado Malagoli, nascido em Araraquara e filho de um fazendeiro sem grandes recursos.

Em 1955, Santiago recordava com satisfação de sua atuação no Núcleo. Em entrevista a Pádua Almeida na “*Ilustração Brasileira*”, falou: “Entreguei-me com todas as minhas forças àquele sacerdócio ardente. Ficava até tarde, ensinando a uns e aconselhando a outros”. Ao crítico, exclamou o artista: “Tenho saudades daqueles brilhantes rapazes. Que sinceridade havia em suas almas inquietas e generosas e como eles eram meus amigos!”⁵²⁵.

Não sem sentido, as palavras saudosistas do amazonense combinam seu entusiasmo em ensinar e o reconhecimento do talento artístico dos nucleanos. Para Santiago, não bastava aqueles artistas serem bons pintores. Era preciso uma orientação eficiente capaz de colocá-los na direção certa. Ao escrever para Haydéa, Manoel Santiago deixa clara sua intenção de oferecer uma orientação artística apropriada aos jovens artistas, posicionando-se como uma figura fundamental dentro desse processo.

Vi hoje na Rua S. José uma exposição do Núcleo Bernardelli; é uma pena que estes rapazes estejam tão mal orientados. Fazem uma goiabada da mais ordinária, pensando serem independentes e terem personalidade. Conversei muito tempo com Edson Motta, Bustamante de Sá, Pancetti e outros e me pediram para dar aulas no Núcleo, porque gostaram muito da minha pintura. Fiquei querendo bem a esta turma de “barbouilleurs” e penso que vou dedicar-me inteiramente a eles, pois mostram ter força de vontade e precisam de um bom amigo mais velho para fazer deles ótimos pintores. É o único meio que encontro para derrubar esta marmelada de pintura que anda por aqui com o falso nome de clássica ou moderna, quando não são senão ridículas pretensões de boas pinturas⁵²⁶.

Interessante que o artista demonstra um compromisso pessoal em ensinar aqueles rapazes “mal orientados”. Na sua avaliação e expondo certa presunção, Manoel Santiago pretendia interromper a “goiabada” praticada pelos pintores do Núcleo. Possivelmente, estava se referindo a pintura sem uma orientação adequada, que sob o véu da liberdade, criava obras não tão boas. Por isso, o artista justificou a necessidade de alguém mais experiente para “fazer deles ótimos pintores” e colocá-los no caminho da boa orientação artística.

Apesar de estar imbuído de uma idealização da arte e do pintor, transformando a atividade artística em uma prática meditativa, a atuação de Santiago tinha também outras preocupações. Por esse relato, é possível entender uma delas. O amazonense, assim como a proposta do Núcleo, ansiava por uma liberdade artística, mas uma que levasse a feitura de uma

⁵²⁵ ALMEIDA, Pádua. Um grande artista de sua época. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. e out. de 1955, n. 238, ano XLVI, p. 27.

⁵²⁶ BARDI, Pietro Maria; OLIVEIRA, Altamir de. *Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Colorama/Samurai, s.d, p. 6.

“boa pintura”. Conforme sugeriu à Haydéa, sua intenção ao aceitar o convite para lecionar no Núcleo é, a um só tempo, uma luta contra o academicismo limitador e a arte “moderna” deformante. Ambas vergonhosamente exibidas em uma exposição do Núcleo.

Para Manoel Santiago, a sua concepção de moderno na arte era, curiosamente, atrelado ao diálogo entre passado e presente. Segundo o artista, “não há virtude alguma no moderno – digo moderno no bom sentido da arte verdadeira e honesta – que não se inspire no clássico imortal, mesmo que ela se apresente como a força renovadora de um Cézanne”. Nessa perspectiva, a deformação das figuras e dos motivos não era considerada sinônimo de arte moderna. Pelo contrário, era algo a ser combatido. Aqueles que a praticavam, defendia o amazonense, deveriam trabalhar no melhoramento da técnica a fim de realmente conhecer o *métier* artístico, apelando para as bases do passado, para conseguir a verdadeira arte. Entretanto, esse processo não envolvia simplesmente copiar o passado, mas sim aprimorá-lo, buscando “fazer mais do que fizeram os outros”, na tentativa de sempre avançar, inclusive sobre os próprios esforços⁵²⁷.

Em entrevista para “O Cruzeiro” em 1933, o artista sintetizou essa ideia. Na ocasião, declarou: “A arte moderna verdadeira não é essa que deforma a beleza, e que afeia deliberadamente a natureza. Tais manifestações só podem ser resultantes do desejo de ocultar, sob a capa ampla de um espírito moderno adulterado e imponderável, a ausência de estudos, de bases e de conhecimento da própria personalidade”⁵²⁸. Com efeito, Santiago é indiferente à classificação em arte clássica/acadêmica e moderna. É notório que nem se trata de diferentes formas de sensibilidades artísticas. A questão posta está intrinsecamente ligada ao aspecto técnico, no qual o artista deveria obrigatoriamente demonstrar capacidade e domínio no manejo dos pincéis. Nesse sentido, como declarou o pintor anos depois, “não existe pintura moderna nem clássica. O que existe, para mim, é boa e má pintura. Tanto na Divisão moderna como na Clássica [do Salão Nacional], têm bons artistas e maus artistas”⁵²⁹.

Desse modo, a atuação de Manoel Santiago como orientador daqueles jovens se baseava em mostrar-lhes o “*métier* artístico”. Se, por um lado, estava clara a necessidade de ensinar-lhes o domínio técnico, por outro, era igualmente importante apresentar-lhes a “verdadeira pintura honesta, sentida”. Esta, finaliza Manoel Santiago em seu cartão, “eles não entendem” e por isso, e pelo desconhecimento do *métier*, aqueles artistas do Núcleo “fazem um

⁵²⁷ A ARTE, acompanhando a vida inquieta do século... *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24 set. 1931, p. 3.

⁵²⁸ O SALON – Uma visita a Manoel Santiago e Haydéa Santiago no seu atelier em Niterói, na praia de Icarahy. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 08 jul. 1933, ano V, n. 33, p. 45.

⁵²⁹ MIGUEIS, Armando. Manoel Santiago, deformador dos inimigos. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 05 de fev. de 1949, n. 6, ano XLVIII, p. 6.

desenho fotográfico mecânico ou deturpam a forma aleijando o modelo para serem modernos”⁵³⁰.

O cerne da tarefa de Santiago no Núcleo consistia, portanto, em ensinar valores artísticos dentro de sua perspectiva de arte na qual o artista trabalha o domínio técnico e constrói uma personalidade a partir da sensibilidade, sem se prender à imitação de outros artistas ou à adesão cega a escolas artísticas. Esses princípios pedagógicos sucedem a ideia do amazonense de salvar os jovens artistas dos valores falsos que rondavam as artes de um lado e de outro. A esse respeito, certa vez, na Revista da Semana, Santiago advertiu: “Tanto no moderno como no clássico, existem falsos valores. São artistas que copiam as formas e as maneiras das grandes personalidades artísticas. A imitação é característica para se imporem em grupos. Esquecem que o que vale em arte é a personalidade”⁵³¹.

É interessante perceber que, embora não aceite a classificação de clássico e moderno, Manoel Santiago as admite como forma de repreender os “falsos valores” na pintura. Por “valores falsos” se entende aqueles que o pintor pontuou a Haydêa quando foi até a uma exposição do Núcleo. Eles eram os principais desafios a serem enfrentados no ensino dos nucleanos. Como forma de vencê-los, Manoel Santiago usou da sua própria experiência como instrumento de ensino.

Durante as aulas, o objetivo principal e final era de mostrar que a pintura consistia em uma combinação de orientação e desenvolvimento artístico pessoal. O conhecimento era fundamental, mas o esforço pessoal também era imprescindível no desenvolvimento da profissão. Nesse sentido, declarou Santiago certa vez para o “Diário da Noite”: “Quando eu dava aula no Núcleo Bernardelli, procurava transmitir a minha compreensão e experiência pessoal naquilo que poderia servir ao artista. Para depois, quando estivessem libertos do professor, fizeram a arte que entendessem, com a personalidade própria”⁵³².

Esse depoimento explica a razão pela qual Santiago não defende uma adesão a uma escola ou a um artista como mestre. Seu entendimento sobre arte é pessoal e atribui ao artista a necessidade de transmitir a sua sensibilidade, a sua percepção artística das coisas. Este, porém, seria o fim de seu ensinamento. É o momento em que o artista sai dos limites do ensinamento de seu professor e começa a criar a sua personalidade, como bem esclareceu o artista.

⁵³⁰ BARDI; OLIVEIRA, op. cit., p. 6.

⁵³¹ MIGUEIS, Armando. Manoel Santiago, deformador dos inimigos. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 05 de fev. de 1949, n. 6, ano XLVIII, p. 7.

⁵³² SALÃO DE 1949 – Os artistas no Brasil sofrem as maiores injustiças. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 08 ago. 1949, p. 5.

Desse modo, a tarefa principal era fazer com que os nucleanos entendessem essa lição. Conforme indicado em seu relato a revista “Carioca”, o pintor Bustamante Sá parece ter sido um dos artistas do núcleo que captou aquele ensinamento de Manoel Santiago. O artista carioca advertiu o crítico Augusto Almeida Filho que “na arte não se deve procurar as escolas e sim o talento do artista. Por isso, modernistas ou clássicos são meras fórmulas, o realizador, o artista é que faz as escolas”. Adiante, acrescentou, “sou pela ampla liberdade na arte. Julgo absurdo o artista se prender a preconceitos e repetir uma ‘gíria’ gasta pelo uso e condenada irremediavelmente pelo tempo”⁵³³.

Na mesma entrevista, Bustamante Sá teceu elogios a Manoel Santiago, reconhecendo-o, ao lado de Portinari, como “dois mestres incontestáveis” da pintura contemporânea brasileira. No que se refere a sua orientação no Núcleo, o pintor falou, sem reservas, que o “melhor” mestre foi Santiago. Ao se referir ao amazonense, disse: “essa figura cheia de entusiasmo que marcou minha vida de artista. A ele rendo todas as homenagens de minha admiração, ele foi o verdadeiro mestre que encontrei”⁵³⁴.

Por meio das palavras de Bustamante Sá, é evidente como a concepção de arte e de artista de Manoel Santiago conquistou novos adeptos no Núcleo. Seu depoimento está nitidamente alinhado àquilo que Santiago defendia: Ênfase no talento do artista em vez de seguir rigidamente as escolas de arte; A ideia de que “clássicos” e “modernistas” são apenas fórmulas, e o verdadeiro artista transcende essas categorias; e, por fim, a defesa da ampla liberdade na arte, com repúdio à repetição de convenções ultrapassadas.

A didática de Manoel Santiago no Núcleo consistia em exercitar o desenho e, posteriormente, entrar no domínio da pintura. A preocupação de Santiago com o desenho tinha por objetivo fazer com que os nucleanos aprendessem mais em preservar as formas do que criar uma representação de aspecto fotográfico. No fundo, o amazonense colocava para ensino a forma pela qual ele mesmo pintava muitas de suas obras. Em algumas delas, como vimos, o desenho foi trabalhado em cor e não necessariamente de forma linear. Essa forma de trabalhar não deve ser entendida como algum tipo de rebeldia estética. Nem Santiago e tampouco os nucleanos tinham essa pretensão. O que havia de intenção nesse processo era oferecer aos jovens artistas outra forma de compreensão do *métier* artístico. Talvez uma forma de tornar o ensino mais dinâmico e atrativo, fugindo do que convencionalmente era ensinado nas

⁵³³ ALMEIDA FILHO, Augusto. O melancólico pintor da rua Borda do Mato. *Carioca*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1942, ano VII, n. 356, p. 12

⁵³⁴ *Ibidem*.

tradicionais instituições de ensino artístico. Nesse sentido, o Núcleo mostrava aspectos de sua pretendida renovação artística.

As aulas noturnas de modelo vivo no Núcleo Bernardelli eram uma das distinções entre o seu modelo de ensino artístico e o método adotado na Escola. Nessas aulas, os nucleanos frequentemente desenhavam modelos com poses alternadas, o que curiosamente gerava protestos de alguns que preferiam manter a mesma pose do modelo vivo durante uma semana a cada mês⁵³⁵. As aulas ao ar livre eram, em geral, sem mestres. A primeira ocorreu poucos dias após a inauguração do Núcleo, no dia 12 de junho de 1931. Em 28 de junho, um grupo de cerca de trinta pintores saíram, às oito horas, do Studio Nicolas, em direção ao “pitoresco” Alto da Boa Vista⁵³⁶. Outros lugares frequentados eram o Morro de Santo Antônio, a ponta do Calabouço, o Caju, a praia de Ramos, Glória, Santa Teresa e Niterói. Segundo Frederico Morais, aulas de paisagens também eram realizadas na praia de Copacabana sob orientação do artista, Bruno Lechowski. Paisagista de origem polonesa, Lechowski teve como alunos Pancetti, Takaoka e Tamaki⁵³⁷.

Manoel Santiago falou da importância das aulas de modelo vivo quando, em entrevista, destacou “um dos bons serviços prestados ao meio artístico pela Sociedade Brasileira de Belas Artes”. Embora tenha se referido a Sociedade, é bem provável que a prática tenha o mesmo valor em relação ao Núcleo e suas aulas de modelo vivo. Sobre as aulas para a execução de croquis desenvolvidas na Sociedade, Santiago enfatizou justamente as intermitências das poses do modelo, que variavam de meia hora a cinco minutos, permitindo aos artistas trabalharem “tranquilamente” com o modelo. Para o artista, “estes exercícios são magníficos e a eles se dedicam os nossos melhores artistas”⁵³⁸.

Essa alternância de poses dos modelos era igualmente empregada no Núcleo. O fato de Santiago defendê-la como exercício artístico demonstra seu alinhamento com o que o Núcleo também promovia em termos de práticas de ensino artístico. Práticas como essas e as aulas noturnas exerciam certas pressões sobre os modelos de ensino artístico existentes, em especial ao modelo da Escola. Por outro lado, nem sempre havia dissonância entre as instituições. Havia em muitos casos certa sintonia.

No embate com a Escola, os nucleanos defendiam a liberdade artística e promoviam um programa de ensino não acadêmico. No entanto, vale ressaltar que, apesar dessa ênfase na

⁵³⁵ MORAIS, 1982, p. 44.

⁵³⁶ NOTAS de arte. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 28 jun. 1931, p. 6.

⁵³⁷ MORAIS, loc. cit.

⁵³⁸ EXEMPLOS que contrastam e esperanças que confortam. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 14 out. 1932, p. 8.

liberdade, havia uma preocupação semelhante à da Escola em relação ao ensino do desenho. Isso, no entanto, não fazia do Núcleo um mero subordinado às diretrizes preconizadas pela Escola. Os nucleanos tinham lá suas formas de trabalhar o desenho, mas de longe algo que causasse burburinho sobre a questão. Por esse aspecto, é perceptível aquele caráter moderado mencionado por Campofiorito e ratificado por Frederico Morais. Estava presente a luta contra o poder acadêmico, mas a modernidade do grupo, no sentido de trazer novidades artísticas intensas, não era nada arrebatadora, como definiu Angela Luz⁵³⁹.

Tão moderada quanto a abordagem do Núcleo em seu confronto, podemos dizer, era a atitude de Manoel Santiago e dos artistas que absorveram seus ensinamentos. Bustamante Sá, João José Rescala, Milton Dacosta e Edson Motta formaram um grupo coeso e pragmático nos moldes de Santiago⁵⁴⁰. Durante sua atuação no Núcleo, o amazonense permaneceu com a mesma discricção que manteve ao longo dos anos de sua carreira. Ele evitava posicionamentos polêmicos e grandes atritos com artistas e instituições de arte. Nesse sentido, Manoel Santiago ensinaria bem mais que técnicas artísticas aos nucleanos. Ele também mostraria como era viável construir uma carreira artística por meio da participação nos Salões e da conquista de prêmios promovidos pela Escola.

Santiago nunca deixou de usar o espaço da Escola para sua promoção artística. Desde os anos 1920 quando veio de Belém fazer carreira no Rio até depois de sua volta de Paris, o amazonense continuou expondo nos salões oficiais, chegando a participar de comissões julgadoras do certame nos anos 30 e nas décadas seguintes. Sem dúvida, por sua experiência pessoal, o pintor estava ciente do que a estrutura de premiação e promoção da Escola poderiam significar para um artista em formação.

Conforme ressaltou Frederico Morais, embora a luta contra o poder acadêmico instalado na Escola tenha aproximado os nucleanos, uma análise mais acurada das obras realizadas por cada membro e de suas próprias carreiras profissionais mostra que havia muitas diferenças dentro do grupo⁵⁴¹. A coesão que houve, sobretudo no grupo orientado por Manoel Santiago, se concentrou na estratégia de buscar a conquista de prêmios nos Salões da Escola. Talvez essa atitude fosse uma combinação de interesses pessoais e interesses do próprio Santiago em orientá-los nesse sentido. Fato é que muitos de seu grupo de artistas no Núcleo

⁵³⁹ Cf. LUZ, Angela Ancora. A Escola Nacional de Belas Artes: Porões e salas ou modernidade e tradição. In: XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2002, Rio Grande do Sul. *Anais do XXII do Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Rio Grande do Sul: PPGH/CPIS/PUCRS, 2003. v. 1, n.p.

⁵⁴⁰ Frederico Morais aponta que esses pintores seriam, entre os nucleanos, os mais preocupados com questões técnicas de pintura. Cf. MORAIS, op. cit., p. 111.

⁵⁴¹ MORAIS, op. cit., p. 109.

partilharam da mesma premissa do amazonense em não mostrar ceticismo em relação às benesses artísticas da Escola.

Desse grupo, quatro pintores conquistaram o grande prêmio de viagem à Europa. Em 1939, Edson Motta foi um dos primeiros do Núcleo a receber a premiação. Em seguida, em 1940, Ado Malagoli; em 1943, João José Rescala e, em 1949, Bustamante Sá. Antes, todos receberam medalhas, obedecendo ao hierárquico sistema de premiação da Escola. Malagoli, por exemplo, recebeu medalha de bronze em 1938 e de prata em 1939. Anos antes, Bustamante Sá foi premiado com medalhas de bronze (1934) e prata (1936). Rescala também recebeu medalha de bronze em 1934, enquanto sua medalha de prata só veio em 1939. Rescala e Bustamante Sá ainda foram agraciados com o prêmio de viagem ao país em 1937 e 1938, respectivamente. Magaloni ganhou o mesmo prêmio apenas em 1942.

Nos anos 1940, a projeção desses artistas do Núcleo ajudou na conquista da divisão moderna do salão, que foi estabelecida em 1940 e, posteriormente, se tornaria o Salão Nacional de Arte Moderna em 1951. Antes da cisão completa do salão, o prêmio de viagem era conferido alternadamente entre a divisão clássica e moderna. Em 1945, foi instituído um prêmio de viagem exclusivo para os modernos⁵⁴².

Embora, a partir dos anos 50, esses artistas tenham optado por um trabalho institucional – o ensino em escolas de belas artes e atividades técnicas junto ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ou o Museu Nacional de Belas Artes⁵⁴³, é notória a projeção artística através das exposições oficiais, tal como ocorreu com Santiago. Desse modo, o destaque que esses nucleanos tiveram mostra um certo êxito tanto na instrumentalização dos prêmios da Escola para projeção artística profissional quanto na pressão que o Núcleo pretendia, lá no início, em mudar os critérios artísticos pelos quais a Escola trabalhava.

Acrescenta-se a isso as mostras de arte que o próprio Núcleo promoveu com o intuito de ampliar os espaços de exposições para os artistas. Nelas, os artistas puderam lograr um lastro de ascensão e projeção artística que não aqueles mobilizados em torno das exposições oficiais. Manoel Santiago, por sua vez, apesar de naquela circunstância não depender demasiadamente

⁵⁴² LUZ, op. cit.

⁵⁴³ Edson Motta, de volta ao Brasil em meados dos anos 40, depois de seu prêmio de viagem, assumiu a chefia do laboratório técnico do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em simultâneo à responsabilidade pelo setor de Restauração de Obras de Talha, Pintura Antiga e Documentos. Foi professor de Teoria, Conservação e Restauração de Pintura na Escola Nacional de Belas Artes onde atraiu seus colegas Ado Malagoli e João José Rescala para a área técnica. Rescala foi por muitos anos desde 1956 catedrático da mesma disciplina na Escola de Belas Artes da Bahia onde passou a residir. Mais tarde, ambos se tornaram diretores nas respectivas instituições. Malagoli, mudando-se para Porto Alegre, se tornaria diretor da Escola de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Cf. MORAIS, op. cit., p. 80-83.

do Núcleo para reconhecimento artístico, apresenta seus trabalhos nas exposições, marcando seu envolvimento entre os nucleanos já desde a primeira exposição do Núcleo.

A primeira exposição do Núcleo aconteceu no dia 11 de junho de 1932. Semanas antes, era possível ver anúncios com as expectativas do certame. O “Correio da Manhã” noticiou o “grande interesse” despertado pela exposição em que os jovens artistas trabalhavam “com grande atividade para a melhor organização da referida exposição”⁵⁴⁴. O “Diário de Notícias” falou ser “intenso o entusiasmo em torno do 1º Salão do Núcleo Bernardelli”. Segundo o jornal, mais de trinta “moços artistas” se preparavam para expor seus estudos e quadros, “muitos dos quase executados nas aulas que diariamente mantém aquela agremiação artística”. No acompanhamento dos preparativos, o cronista destaca que os mesmos artistas se dividiam na “febril atividade” de confecção dos catálogos, distribuição de convites e últimos retoques nas pinturas. Na realização da exposição, esperava-se uma “viagem de grande alcance educativo”, despertando interesses sociais e industriais, sendo essa contribuição do Núcleo “uma expressão digna de menção”⁵⁴⁵.

O curioso dessa exposição foi seu acontecimento em simultâneo com uma outra, a Exposição “Almirante Jaceguai”. O Touring Club do Brasil, responsável pela organização, convidou o Núcleo para que se fizesse representar com trabalhos dos associados naquela exposição-feira. Aceitando o pedido, se realizou a um só tempo duas exposições: uma no navio do Lloyd Brasileiro, que faria um cruzeiro de turismo pelo Brasil, e outra na Sociedade Sul Riograndense. A iniciativa teve boa receptividade na sociedade civil e artística. Para o Diário de Notícias, tratou-se de uma “compreensão nítida” do “valor da referida agremiação”⁵⁴⁶, além de considerar a exposição principal uma vitória da mocidade diante das adversidades. Nesses termos, escreveu o cronista:

A vitória concretizada na presente exposição revela também uma soma de esforços, de sacrifícios, de choques, mesclados de alguns contratemplos, que os entusiásticos jovens têm sabido enfrentar com o denodo e a tenacidade de autênticos pioneiros. A escassez de elementos materiais, a premência do tempo, dividido entre o ganho pela vida e o amor pela arte, e a inexistência de uma sede fixa, tudo isso faria esmorecer um grupo menos decidido⁵⁴⁷.

No salão de festas da Sociedade Sul Riograndense, durante os dez dias do certame, ocorreu também tardes literárias, com números de palestras e de poesias. A exposição contou

⁵⁴⁴ BELAS Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 maio 1932, p. 6.

⁵⁴⁵ BELAS Artes. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 01 jun. 1932, p. 5

⁵⁴⁶ BELAS Artes. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 31 maio 1932, p. 5.

⁵⁴⁷ O 1º SALÃO do Núcleo Bernardelli. *Diário de Notícias (Supl.)*. Rio de Janeiro, 10 jun. 1932, p. 27.

com estudos de nu em ambiente de interior e ao ar livre, paisagem, marinha, natureza-morta, figura e retrato. Exibiram trabalhos Haydéa Santiago, Cândida Cerqueira, Manoel Santiago, Jordão de Oliveira, Luiz Abreu, Rescala, Ernesto Huergo, David Segal, Antonio Fernandes, Manoel Constantino, Carlos Araújo, Gustavo Rhingants, Luiz Sá, Paula Fonseca, entre outros.

O segundo salão, realizado no saguão do Liceu de Artes e Ofícios, em 17 de junho de 1933, reuniu trabalhos a pastel, a óleo e a aquarela, desenhos, paisagens, retratos, marinhas e naturezas-mortas. Entre os mais jovens, Edson Motta apresentou “Jurujuba”, “muito bem feito”. Rescala exibiu um “grande retrato de senhora, rico em qualidades”. Nomes consagrados apareceram no certame “como bom estímulo”, destacando-se Haydéa e Manoel Santiago e Jordão de Oliveira⁵⁴⁸. O jornal “A Noite” acrescentou outros nomes de consagrados no catálogo da exposição. São eles, Bernardelli, Oswaldo Teixeira, Manoel Constantino, Enéas Mello, Bráulio Poiava e Honório Peçanha⁵⁴⁹.

No ano seguinte, o salão admitiu que concorressem “artistas novos e velhos”. Essa terceira edição ocorreu nas galerias da Escola Nacional de Belas Artes. O “Diário de Notícias” enfatizou se tratar de “um certame de caráter independente, nele tomando parte artistas de várias escolas e tendências, novos e velhos”⁵⁵⁰. Com esse formato, esperava-se os mais variados “comentários e controvérsias”, suscitados pela apresentação de “valores o mais expressivo ao lado de outros”, pela representação de gerações de ontem e de hoje e as mais contrárias correntes⁵⁵¹.

Mais de 250 obras foram apresentadas ao público. A inauguração teve a presença de Getúlio Vargas, então chefe do Governo Provisório. A visita de Vargas foi comemorada por transmitir apoio a “classe laboriosa” que trabalhava em um ambiente “quase desconhecido” do público. Segundo se publicou no “Diário Carioca”, o Chefe do Executivo percorreu as galerias da Escola, parando diante dos quadros que mais lhe despertavam atenção, contemplando obras dos artistas novos e velhos. Vargas teria apreciado quadros de Jordão de Oliveira, Henrique Bernardelli, Oswaldo Teixeira, Helios Seelinger, Antônio Parreiras, Milton Dacosta, Edson Motta, João Rescala, Henrique Cavalleiro, Cândida Cerqueira, Vicente Leite e Manoel Santiago. Na ocasião, palavras de estímulo teriam sido proferidas pelo político aos jovens estudantes de artes plásticas. Após sua visita, também conheceu a sede do Núcleo e, em seguida, a Sociedade Brasileira de Belas Artes na sala ao lado. No Núcleo, além de conhecer “a oficina

⁵⁴⁸ A ARTE dos Novos. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 20 jun. 1933, p. 5.

⁵⁴⁹ O NÚCLEO Bernardelli e o Salão dos artistas novos. *A Noite*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1933, p. 3.

⁵⁵⁰ O 3º Salão do Núcleo Bernardelli. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 13 dez. 1933, p. 2.

⁵⁵¹ INAUGURA-SE no dia 10 o Terceiro “Salão” do Núcleo Bernardelli. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 05 jan. 1934, p. 12.

de onde saiu a maioria dos trabalhos expostos”, observou estudos que estavam nos cavaletes⁵⁵². Sem dúvida, a presença de Vargas agregou bastante visibilidade à exposição.

A quarta exposição, inaugurada em 05 de fevereiro de 1935, reuniu praticamente os mesmos nomes e, além das pinturas, figurou também esculturas. Entre as obras, havia paisagens, figuras e natureza morta com “novos valores”, obedecendo a “uma certa independência de técnica e de visão, evitando o exagero demarcado pelas chamadas correntes modernistas”. Segundo a “Gazeta de Notícias”, embora a exposição não tenha sido uma das maiores, predominou “o espírito de auto seleção” nos poucos trabalhos expostos. Com “certo equilíbrio de conjunto”, a pequena mostra tornou-se “agradável aos sentidos do observador”⁵⁵³.

A referência à pequenez feita pela Gazeta está relacionada à modesta dimensão do local da exposição. Com a impossibilidade de conseguir um lugar mais adequado, o Núcleo a realizou no espaço do porão da Escola. Nesse momento, as dificuldades cresciam até mesmo para pagar despesas simples como energia elétrica. Sobre a exposição em 1935, O “Diário de Notícias” lamentou que o espaço da exposição não tenha sido adequado, uma vez que a lista de concorrentes incluía “nomes de destaque no cenário artístico do Rio de Janeiro” que mereciam uma melhor apresentação visual. Contudo, o jornal esperava que o público correspondesse à expectativa do Núcleo que tanto se esforçava em prol da “arte nacional”⁵⁵⁴.

O registro visual do aspecto dessa exposição mostra um grande número de pessoas. Provavelmente esteja equalizado as dimensões pequenas do lugar e a aglomeração decorrente do registro. Na fotografia (Figura 84) é possível ver, em pé, Manoel Santiago, Malagoli, José Gomes Correia, Edson Motta, Yoshiya Takaoka, entre outros. Junto a eles, sentadas, está um núcleo feminino, trajando vestidos e, em sua maioria, chapéus. Na parte superior da foto, na altura do teto baixo do lugar, está registrada a data da inauguração do Salão. No canto esquerdo, e, no centro, a identificação “Soc. Bras. Belas Artes”, seguida do endereço “Rua México” e a referência “Porão da Escola Belas Artes”. Um registro similar foi feito na exposição em 1934. Dessa vez, a fotografia mostra apenas homens (Figura 85), com número menor de pessoas. Santiago aparece junto a Pancetti, Rescala e Bruno Lechowski, além de outros nucleanos como Milton Dacosta e Bustamante Sá.

⁵⁵² 3º SALÃO Bernardelli. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 16 jan. 1934, p. 2.

⁵⁵³ INAUGUROU-SE, ontem, a exposição de arte no Núcleo Bernardelli. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 fev. 1935, p. 3.

⁵⁵⁴ EXPOSIÇÃO de arte do Núcleo Bernardelli. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 05 fev. 1935, p. 2.

Figura 84 - Aspecto da 4ª Exposição do Núcleo Bernardelli.

Ao fundo, da esquerda para a direita, Takaoka, Bustamante Sá, Rescala, Malagoli, José Gomez Correia, Edson Motta, Manoel Santiago. (respectivamente, o primeiro, sexto, nono, décimo terceiro, décimo quarto, décimo sexto e décimo sétimo).



Fonte: MORAIS, Frederico. Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982, p. 57.

Figura 85 - Aspecto da abertura da 3ª Exposição do Núcleo Bernardelli.

Ao fundo, da esquerda para a direita, Pancetti, Rescala, Santiago, Lechowski, DaCosta e Bustamante Sá (o primeiro, segundo, quarto, nono, décimo segundo e décimo terceiro, respectivamente).



Fonte: MORAIS, Frederico. Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982, p. 49.

Meses depois da quarta exposição, o Núcleo tomaria nova direção. Santiago foi quem assumiu como presidente, tendo Antônio Bueno como secretário e José Gomez Correia como tesoureiro. Na cerimônia de posse, em 12 de junho de 1935, presidida por Edson Motta, sem qualquer espanto, o artista preconizou um Núcleo bastante moderado na atuação artística. Durante o empossamento, noticiou “A Nação”, Manoel Santiago fez uma breve exposição sobre os motivos da fundação do Núcleo e os sucessos alcançados por seus membros desde o início de sua existência. Ele concluiu com “um apelo aos seus consócios para que prosseguissem na

mesma atitude invariavelmente conservadora, afim de que o grêmio pudesse corresponder a sua elevada finalidade”⁵⁵⁵.

O conservadorismo do Núcleo se consolidou sob a liderança de Manoel Santiago. Quando questionado sobre seu programa de atividades, o pintor revelou não ter “outro programa definido para ser aplicado no Núcleo que não seja de trabalhar, trabalhar, trabalhar”. Adiante, conclui, “porque penso ser esta a melhor das diretrizes a seguir-se no momento. Age-se de acordo com as necessidades do ambiente”⁵⁵⁶.

Santiago age previsivelmente com a indicação de trabalhar de forma obstinada. Essa sempre foi uma das ideias defendidas na sua atuação e feitura de telas para as exposições. Por outro lado, é interessante como ele condiciona o desenvolvimento artístico do Núcleo e seus membros à necessidade de adaptação ao ambiente. Como forma de tornar essa sua ideia inteligível, Santiago utiliza de uma metáfora em que aponta como diferentes tipos de plantas se desenvolvem em determinados ambientes. Na sua comparação, falou que, assim como o “cacto, por exemplo, vigora melhor na areia seca da praia do que a roseira, que prefere a terra úmida e adubada”, seria “observando o ambiente que nos cerca, com as nossas possibilidades, preparando terreno com a força do nosso inteligente trabalho, que pretendemos colher as flores de benefícios para o Núcleo Bernardelli”⁵⁵⁷.

A maleabilidade e o pragmatismo das palavras de Manoel Santiago denotam a segurança de uma atuação sem grandes atritos. Durante sua gestão, o Núcleo seguiu com as aulas de desenho e pintura, além de conferências. O próprio Santiago proferiu uma palestra no Núcleo sobre “arte e artes plásticas” em outubro de 1934⁵⁵⁸. Sob sua presidência, em 13 de julho de 1935, realizou-se a conferência de Carlos Rubens sobre o artista Belmiro de Almeida, uma homenagem do Núcleo ao 30º dia de falecimento do pintor na França⁵⁵⁹. Na promoção das artes, em setembro do mesmo ano, Santiago representou o Núcleo na exposição de pintura e escultura organizada pela Sociedade Argentina de Artistas Plásticos, inaugurada na Associação dos Artistas Brasileiros, no Palace Hotel⁵⁶⁰. Na “Ilustração Brasileira”, o amazonense confessou ter levado o filósofo hindu Krishnamurti ao Núcleo onde “sorriu satisfeito” diante daqueles “artistas de coração puro”⁵⁶¹.

⁵⁵⁵ A NOVA Diretoria do Núcleo Bernardelli. *A Nação*. Rio de Janeiro, 16 de jun. de 1935, p. 3.

⁵⁵⁶ NOVO Ciclo de Atividades no Núcleo Bernardelli. *A Nação*. Rio de Janeiro, 31 maio 1935, p. 5.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ PALESTRA de arte. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 out. 1934, p. 10.

⁵⁵⁹ BELMIRO de Almeida. *A Noite*. Rio de Janeiro, 13 jul. 1935, p. 1.

⁵⁶⁰ NOTAS de arte. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 07 set. 1935, p. 7.

⁵⁶¹ ALMEIDA, Pádua. Um grande artista de sua época. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. e out. 1955, n. 238, ano XLVI, p. 27.

Talvez o maior desafio enfrentado por Manoel Santiago no Núcleo Bernardelli tenha sido a expulsão dos porões da Escola. O acontecimento foi o ápice do desentendimento entre alunos da Escola e alguns dos membros do Núcleo cujo pano de fundo era o crescente agravamento do debate ideológico que envolvia o processo cultural do país. A polarização entre Integralistas e Comunistas fazia crescer a reação de setores acadêmicos e modernos. Com isso, surgiram os atritos entre os alunos da Escola e as entidades lá instaladas, vistas como lugares onde o ambiente universitário sofria deturpações⁵⁶². Nem o caráter conservador do Núcleo o isentou da intimidação.

Em setembro de 1935, o Diretório Acadêmico acionou o diretor da Escola, Archimedes Memória, para solicitar a retirada dos nucleanos das dependências da instituição. O assunto era “um caso velho nas Belas Artes”, como assinalou “A Noite”. De acordo com o jornal, o Diretório Acadêmico havia enviado “um ofício enérgico” ao Núcleo, solicitando seu despejo imediato. Argumentavam que, sendo uma agremiação particular de artistas, o Núcleo não poderia ocupar as instalações da Escola indefinidamente. Por essa razão, defendiam que as salas da Escola não deveriam ser usadas para outros propósitos que não fossem os da própria Escola de Belas Artes. Além do Núcleo, também se pretendia despejar o Departamento Regional de Engenharia e Arquitetura e a Sociedade Brasileira de Belas Artes, que ocupavam a Escola em condições semelhantes⁵⁶³.

A partir desse ultimato, o Diretório inflamou cada vez mais os ânimos a ponto de assaltar a sede da Sociedade, invadindo-a pelos fundos e depredando quadros e mobiliário. Com repulsa, a “Gazeta de Notícias” classificou o acontecimento como “um episódio que nos envergonha e entristece”, acusando Archimedes Memória e a polícia de omissão, pois nem o diretor tomou providências para punir a “anarquia reinante na Escola”, nem a polícia evitou o “lamentável episódio”, mesmo sabendo do ato com três dias de antecedência. O jornal também condenou o Ministério da Educação por sua “indiferença condenável” diante daqueles que “pretendem desmoralizar ainda mais a nossa cultura artística”⁵⁶⁴.

Em “A Manhã”, o “escândalo da Escola de Belas Artes” foi creditado aos “integralistas” que, segundo o jornal, ganharam terreno na Escola desde a demissão de Lúcio Costa e cresceram no mandato de Memória. O então diretor, nas palavras ríspidas do articulista,

⁵⁶² MORAIS, op. cit., p. 34-35.

⁵⁶³ INTIMADO a mudar-se o Núcleo Bernardelli. *A Noite*. Rio de Janeiro, 27 set. 1935, p. 3.

⁵⁶⁴ UM EPISÓDIO que nos envergonha e entristece. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 set. 1935, p. 9.

fazia “abertamente a propaganda integralista, buscando, por esse meio, o prestígio que lhe faltava”⁵⁶⁵.

O comentário de Archimedes Memória sobre o incidente foi publicado em “O Jornal”. No momento da declaração, o diretor vestia “uma camisa verde do Integralismo”, salientou o articulista. Frederico Morais chegou a apontá-lo como o responsável por insuflar o Diretório⁵⁶⁶. Angela Luz acrescenta o ressentimento do diretor de ter tido seu projeto preterido por Gustavo Capanema para a construção do novo edifício do Ministério da Educação e Cultura. O ministro escolheu o projeto modernista de Lúcio Costa por não ter se agradado do projeto de Archimedes Memória. A frustração, segundo Luz, também teria contribuído para o diretor da Escola voltar seus olhos para o porão da escola em busca de combater os “comunistas” do Núcleo⁵⁶⁷.

Archimedes Memória, apesar de defender a punição dos culpados, minimizou a situação. Ao visitar o lugar da depredação, o diretor disse ao “O Jornal” que “os vândalos fizeram irrupção apenas numa das salas da Sociedade, deixando intactas outras, em que há trabalhos artísticos de grande valor e uma preciosa biblioteca que seria revoltante estragar”⁵⁶⁸.

Manoel Santiago, então presidente do Núcleo, escreveu um bilhete a Haydéa narrando o incidente. Seu relato é o oposto da suavização feita por Memória n’O Jornal. É visível a perplexidade do pintor diante da violência cometida. Ele se mostra incrédulo com aquele ambiente de intolerância e ataca diretamente o diretor da Escola. Santiago ainda demonstra receio com o destino dos nucleanos.

Querida Haydéa,

Estive hoje em risco de ser agredido ou passar por coisa pior. Imagina que os alunos da Escola de Belas Artes, impregnados de ideias estúpidas de força, entraram na Sociedade Brasileira de Belas Artes e quebraram tudo que lá havia, rasgando telas e reduzindo a cacarecos os trabalhos de Bernardelli, os móveis etc. É incrível que chegássemos a tanta falta de sensibilidade. O diretor da ENBA é um político apaixonado e pertence à milícia integralista. Quer obrigar todo mundo a vestir a camisa verde. Quando eu soube que eles iam fazer o mesmo com o Núcleo Bernardelli, corri lá e contra a vontade de meus amigos, pois temiam por mim, coloquei-me frente à porta do Núcleo e expliquei-lhes a situação de pobreza e dificuldade em que vivem os rapazes e que o único interesse que me liga a eles era a arte, pois além de eu ser o professor era também o presidente. A tempestade passou e tudo foi salvo...[...]. Que ambiente para aqueles que são verdadeiramente artistas e querem produzir!... Os rapazes do Núcleo em que eu tanto confiava com a minha

⁵⁶⁵ O ESCÂNDALO da Escola de Belas Artes. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 08 de nov. 1935, p. 3

⁵⁶⁶ MORAIS, op. cit., p. 34.

⁵⁶⁷ Cf. LUZ, loc. cit.

⁵⁶⁸ FECHADA por ordem do reitor da Universidade a Escola Nacional de Belas Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 06 nov. 1935, p. 3.

orientação para engrandecer esta geração de futilidades e imbecis vão ser sacrificados por falta de sede. Abraços e beijos do Santiago⁵⁶⁹.

A maior lamentação de Santiago era ver seu trabalho interrompido. Com sua “orientação para engrandecer esta geração de futilidades e imbecis”, o pintor demonstra ter apostado verdadeiramente no empreendimento do Núcleo. Seu tom, porém, carrega certa vaidade por acreditar que sua dedicação era capaz de realmente impulsionar e transformar toda uma geração vista como fútil. Além disso, ele se coloca como um salvador da depredação do Núcleo, destacando coragem diante do risco, inclusive, de violência física. Assim, sugerindo que o diálogo poderia vencer a força bruta, Santiago cria um discurso apaziguador em que o atrito não era o caminho a ser seguido, tanto física quanto politicamente. Suas palavras são claras diante do reacionarismo político em torno da situação: “o único interesse que me liga a eles [nucleanos] era a arte”. O fato de ser um bilhete íntimo a sua esposa reforça ainda mais que o pintor realmente acreditava nessa ideia.

Manoel Santiago estava tentando se manter longe da disputa política que circundava a Escola e elegeu o Núcleo como inimigo. Por seu caráter antiacadêmico, os nucleanos foram considerados pelos integralistas como artistas modernos cuja arte era subversiva e comunista. Esse paralelismo simplista, segundo Frederico Morais, embalou a perseguição dos integralistas e de setores acadêmicos contra o “espírito renovador”, perpetrado no Rio de Janeiro pelo então Ministro da Educação Gustavo Capanema. Em suma, enfatiza Morais, tratava-se de uma disputa de poder ocasionada pelo avanço dos modernos em torno dos espaços artísticos, que significava para alguns uma ameaça aos seus cargos⁵⁷⁰.

Como pontuou Angela Luz, a pressão indireta dos nucleanos sobre as normas da Escola e do Salão tornou-os indesejáveis aos olhos dos mais tradicionais daquela instituição⁵⁷¹. O desfecho daquele incidente foi o fechamento da Escola durante o tempo do inquérito aberto para apurar as responsabilidades, a saída do Núcleo, da Sociedade e do Conselho do prédio da Escola. Em seu bilhete, Manoel Santiago deslumbrou o fim dos trabalhos do Núcleo com a saída do porão, que praticamente deixou de existir naquele momento, embora tenha havido tentativas para reativá-lo nos anos seguintes.

Depois da expulsão, as atividades ficaram dispersas devido à falta de uma sede efetiva. O Núcleo passou por vários locais entre a rua São José e a Praça Tiradentes. Nesse entremeio, não há registros da continuidade das orientações artísticas de Santiago. No entanto, é importante

⁵⁶⁹ BARDI, Pietro Maria; OLIVEIRA, Altamir de. op. cit., p. 6.

⁵⁷⁰ MORAIS, op. cit., p. 34-36.

⁵⁷¹ LUZ, loc. cit.

destacar que o artista compareceu à posse da primeira diretoria após a reorganização, em maio de 1941, na sede da Praça Tiradentes, n. 85. Isso demonstra que seu comprometimento com o movimento ainda permanecia, apesar das adversidades passadas. Pouco tempo depois, devido à grande dispersão do grupo e realização de objetivos pessoais, o Núcleo finalizou suas atividades.

Lugar de esperanças para jovens artistas desprovidos de capital artístico e social, o Núcleo Bernardelli também foi lugar onde o “velho” (de ofício e de idade entre os nucleanos) Manoel Santiago depositou suas expectativas idealistas de fazer de suas orientações uma missão regeneradora da arte. Ali, o amazonense pôde se consolidar como um professor/orientador na pintura. Ali, trabalhou para que os jovens pintores criassem uma personalidade artística que não estivesse submissa às rígidas regras de escolas e/ou tendências artísticas. Ali, defendeu a necessidade de liberdade na expressão artística, com aversão a deformação e ao aspecto fotográfico. Com efeito, Santiago expressou não só seu ideal de arte como também sua crítica, ainda que de forma sutil, ao academicismo e às estruturas artísticas da Escola e do Salão. Contudo, engana-se o leitor ao pensar que essa postura diante da Escola se originou durante a atuação de Santiago no Núcleo. Ela remonta, pasmem, aos anos 20. Em 1923, jovem e junto a outros pintores com o mesmo pensamento, como aqueles nucleanos, Manoel Santiago agiu com a mesma prudência na tentativa de promover mais liberdade para as artes. Dessa vez, a pretensão se desenhou em torno da criação de um salão em oposição ao oficial. Foi o chamado “Salão da Primavera”.

3.4 “Um jardim irregular, mas nobre”

Para Manoel Santiago, a estrutura da Escola Nacional de Belas Artes era deficiente. Ele afirmou, em 1927, que a instituição precisava de melhorias, incluindo a criação de novas disciplinas e programas. Além disso, defendeu a necessidade de a escola se distanciar do “Salon”, “de modo que os artistas pudessem ficar mais à vontade dentro dos processos de cada um, e de tudo liberto das algemas acadêmicas e fórmulas bizantinas, incompatíveis com o espírito novo da mocidade”⁵⁷².

⁵⁷² MOMENTO da pintura. *Belém Nova*. Belém, 29 jan. 1927, n. 65, v. 4, n.p.

A importância da Escola Nacional de Belas Artes como principal centro de formação artística do Brasil era inquestionável. Estava atrelado à sua administração o ensino oficial de arte, a organização e a distribuição dos prêmios dos salões oficiais. Muitos artistas no país se viam limitados pelos regulamentos impostos por essa instituição. Em alguns casos, eram obrigados a aceitar uma iniciação artística tradicional, valores e linguagens sistematizadas pela Escola⁵⁷³. A crítica de Santiago fundamenta-se não só nesse monopólio da Escola nas artes, mas também no apelo por maior liberdade para os artistas expressarem sua criatividade.

Esse reclame de Manoel Santiago por mais liberdade na arte era bem mais antigo. Quatro anos antes de sua declaração, em 1923, o amazonense se juntou a outros artistas do cenário artístico do Rio de Janeiro que há muito também demonstravam sua insatisfação com a situação. Naquele ano nascia o Salão da Primavera, uma “bela tentativa de independência dos artistas moços do Brasil”, segundo noticiou “A Noite”. A exposição teve lugar no Liceu de Artes e Ofícios, sendo realizada com o patrocínio da Sociedade Brasileira de Belas Artes, sem qualquer apoio governamental. Nela, se apresentaram “espíritos novos e brilhantes, que empregavam o esforço da sua atividade em prol da pintura, escultura e arquitetura”⁵⁷⁴. Na organização estavam jovens artistas como Porciúncula Moraes, Manoel Santiago, Manuel Bas Domenech, Manoel Faria e Mario Tulio (Figura 86).

Figura 86 - Um grupo de expositores, com destaque para os organizadores sentados. Da esquerda para a direita, Manoel Santiago, Mario Tulio, Porciúncula Moraes e Manoel Faria.



Fonte: *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 03 fev. 1923, ano XXIV, n. 6, n.p.

O rebuliço foi grande em torno do Salão da Primavera. Jornais noticiaram desde os preparativos até a grande inauguração do certame. Durante a sua implementação, cada membro

⁵⁷³ Cf. MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 18-19.

⁵⁷⁴ BELA tentativa de independência dos artistas moços do Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1923, p. 1.

da organização se encarregou de uma tarefa. Bas Domenech era o chefe da arrumação; Manoel Santiago, o chefe da revisão do catálogo; Porciúncula, o orador e “injetor de entusiasmo constante”; Mario Tulio, o “alfaiate que maneja a tesoura” e, por fim, Manoel Faria encarregou-se de fiscalizar o serviço de Bas Domenech. Os quadros, segundo anunciou o jornal “O Brasil”, estavam sendo “arrumados com grande esmero” e todos foram exibidos em cavaletes, com exceção de um de Mario Farias “por não haver cavalete que agüente seu peso”⁵⁷⁵.

O salão também chamou a atenção da crítica por seu catálogo. Ele, em grande medida, é o guia para o público e para os próprios jornalistas e críticos. Nesse sentido, a qualidade da publicação era crucial. O catálogo organizado por Santiago recebeu elogios por “ser fiel nos seus informes e de agradável aspecto”, em contraste com os catálogos “tumultuados e deselegantes das nossas Exposições Gerais”⁵⁷⁶. O prefácio assinado pelo poeta Alberto Gomes Leite de Carvalho Júnior era em tom de manifesto. Nele, se enfatizava o desejo de liberdade para os artistas e reafirmava “o desejo ardente de luz e amplidão” dos jovens artistas organizadores que, “sem fronteiras preconcebidas de escola ou de classe”, apresentavam ao público uma exposição em “toda a sua simplicidade de sua fé, os frutos moços de seu labor”. Do mesmo modo, o prefaciador esclarecia que não era pretensão daqueles artistas discutir “as excelências de suas artes”, mas sim “manter a autonomia de sua ação”. Em suma, um grande apelo à liberdade na arte⁵⁷⁷.

A disposição das obras no salão no 3º andar do Liceu de Artes e Ofícios causou divergência entre a crítica. Alguns criticaram o difícil acesso para o público, referindo-se sobretudo às escadarias. Outros afirmaram que a disposição artística dos quadros e maquetes ao longo das paredes e espalhados pelo salão denotavam “um habilíssimo aproveitamento de luz, que se distribuía quase igualmente por toda a sala”⁵⁷⁸. Para Ercole Cremona, a acomodação da grande quantidade de obras expostas deixou a desejar. Em fotografia (Figura 87), publicada na revista “Fon Fon”, é possível ter uma dimensão da disposição das obras e o amontoado de quadros que levam o crítico a reprovar a disposição das obras. Pelo registro, percebe-se que os visitantes tiveram que se esforçar para trafegar entre as obras, muitas vezes sem conseguir uma visão completa de cada uma delas. Realmente, a disposição tal como se apresenta pode ter prejudicado a experiência do público, tornando difícil a apreciação das nuances e detalhes das obras. Nesse sentido, é compreensível a opinião do crítico.

⁵⁷⁵ BELAS Artes – Salão da Primavera. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1923, p. 3.

⁵⁷⁶ BELAS Artes – Salão da Primavera. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 30 jan. 1923, p. 3.

⁵⁷⁷ Apud ADAM, Paul. Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 06 jan. 1924, p. 3.

⁵⁷⁸ BELA tentativa de independência dos artistas moços do Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1923, p. 1.

Figura 87 - A inauguração do Salão da Primavera, 1923



Fonte: *Fon Fon*. Rio de Janeiro, 3 fev. 1923, ano XVII, n. 5, n.p.

Ercole Cremona ficou tão insatisfeito com a situação que suas críticas sobre o salão se direcionaram quase que exclusivamente à arrumação dos quadros. O crítico enfatizou a necessidade de uma organização cuidadosa das obras de arte, seguindo critérios que permitissem uma apresentação eficaz das obras ao público. Suas palavras advertiram para o grande prejuízo que a situação causava na apreciação da exposição.

Lastimável é, porém, a orientação adotada na disposição dos trabalhos apresentados. O visitante recebe uma impressão desagradabilíssima ao entrar no recinto em que está instalado o “Salão da Primavera”. Não houve um critério orientador, os quadros perdem-se na balbúrdia e no amontoado existente. No “Salão da Primavera”, achamos, deveria haver a nota alegre e de poesia que nos salões oficiais não se permite; como está, a exposição nos dá a impressão de um verdadeiro paradoxo⁵⁷⁹.

É interessante destacar como a expectativa de Cremona em ver algo diferente das exposições oficiais se esvaiu quando o crítico se deparou com a infeliz arrumação dos quadros. Isso, por sua vez, teria impedido que o Salão da Primavera expressasse a “nota alegre e de poesia” não encontrada nos salões oficiais. Para outros críticos, no entanto, um detalhe como esse não ofuscava o merecimento que a mostra tinha. Segundo se publicou n’*O Imparcial*, o certame carregava consigo, inclusive no próprio nome, um significado maior. Era, em essência, transgressor. Seu título, enfatizou o jornal, nada tinha a ver com a estação do ano, pois seria inaugurado fora da primavera. Ele tinha um sentido “sintético à mocidade: a primavera da arte e não do tempo”⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ CREMONA, Ercole. Belas Artes. *O Malho*. Rio de Janeiro, 03 fev. 1923, ano XXII, n. 1064, n.p.

⁵⁸⁰ ARTES - 1º Salão da Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 09 dez. 1922, p. 6.

Em sua coluna n' *O Imparcial*, João de Talma, pseudônimo de José Maria dos Reis Perdigão, manifestou profundo entusiasmo com o Salão da Primavera, considerado como “um salão independente, de novos, justamente revoltados contra as normas arbitrárias do ‘Salon’ oficial”. Em seu artigo, as suas palavras ressaltam a ideia de que a resistência ao academicismo e à rigidez normativa nas artes poderiam levar a uma “arte nova”. Assim, o salão era entendido como um sinal de vitalidade, vigor e criatividade. Vale a citação:

Esse gesto varonil de libertação é um sintoma animador de pujança de vida, de vigor, de força criadora...

Todos os movimentos contra o academicismo estreito, contra as normas rígidas, contra os hábitos cristalizados, têm desabrochado esplendidamente em maravilhosos jardins de arte nova⁵⁸¹.

O cronista demonstrava bastante alinhamento com a proposta pretendida pelos organizadores, embora não houvesse qualquer sinal de transgressão e criação de uma “arte nova”. Porciúncula Moraes revelou em entrevista para o jornal “*O Brasil*” que o Salão da Primavera tinha o objetivo “principal e único” de “trabalhar pelo ideal de fazer arte”. No cerne da criação do salão estava, por exemplo, o aproveitamento de tendências que então surgiram na pintura, tal qual o futurismo, a “escola detestada”, mas que “não deixou de trazer uma valiosa contribuição”, a saber, a noção de movimento. De modo geral, esclarece o artista, era pretendido que o salão permitisse a “expansão a toda e qualquer manifestação de arte, dentro e fora da moral e da razão”, sem necessariamente propor uma renovação, pois segundo afirmou, “nem há, entre nós, gênios reformadores”. Ademais, o artista amenizou o tom de enfrentamento dado pela crítica à Escola Nacional de Belas Artes. Porciúncula Moraes preferiu um tom conciliatório e revelou que “as entidades artísticas, sérias e as que, como tais e possam considerar”, não deveriam ver o gesto daqueles artistas como um desrespeito, mas sim como uma abrangência da tarefa de “fazer arte pela arte”⁵⁸².

O Salão da Primavera era entendido como um “salon livre”, mas Porciúncula Moraes esclareceu que o certame necessitava de um júri para “expurga-o de ‘cópias’, plágios, fotografias coloridas e outros trabalhos que visem fins comerciais”. De todo modo, qualquer tela era bem-vinda, mesmo aquelas recusadas pelo “Salão Nacional”. No entanto, se fosse submetido “uma obra falha de manifestações artísticas”, o júri secundaria a recusa, conforme reiterou Porciúncula⁵⁸³.

⁵⁸¹ TALMA, João de. Artes - Salão da Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 03 nov. 1922, p. 6.

⁵⁸² ALGUMA coisa sobre belas artes. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 22 nov. 1922, p. 3.

⁵⁸³ Idem.

Curioso que o artista admite julgamentos sobre as obras e até demonstra certo alinhamento com o que se decidiu a respeito delas na Escola. O salão tinha a intenção de promover a liberdade artística, mas aparentemente não era tão libertário assim. A recusa de obras nas exposições era justamente um ponto de controvérsia que levantava discussões inclusive sobre a questão da liberdade artística. A maior crítica de João de Talma, por exemplo, era em relação às recusas das obras pelo júri do salão oficial, que, na sua visão, impunham sofrimento e dissabor aos jovens artistas. Segundo o crítico, os artistas se dispunham “a fazer um trabalho mais frio, mais simétrico, contornado sob todos os carunchosos preceitos e regrinhas, para ter a satisfação de vê-lo figurar no Salon”. Com isso, acreditava-se em uma limitação da criação artística, fazendo o artista se render aos caprichos metodológicos ditados pela Escola. Nesse contexto, a realização do Salão da Primavera poderia representar uma oportunidade para romper com essas restrições⁵⁸⁴. Contudo, como já pontuou Porciúncula Moraes, haveria sim restrições.

A inauguração do Salão da Primavera aconteceu no dia 25 de janeiro de 1923. O número de trabalhos expostos chegou à marca de 250, a maioria assinados por artistas da “geração novíssima”. Essa grande quantidade dificultou uma “impressão minuciosa” das telas, embora tenha ficado claro que havia “muita coisa boa, muita apreciável e muita intolerável”. Entre os expositores, Manoel Santiago foi considerado “um dos mais promissores”, mostrando “uma fase nova do seu talento: a fantasia”. Não esqueçamos que, naquele instante, o artista estava iniciando carreira artística no Rio de Janeiro e, diante do que foi exposto, foi incitado a progredir dentro desse gênero. “Lírios”, “Sedução do mar” e “Pescadores de Pérolas” foram os “três trabalhos encantadores, cheios de espiritualidade, cheios de ternura – de uma ternura íntima que a própria técnica favorece pela sua leveza que chega a fazer-nos, à primeira vista, confundir o óleo com o pastel”. Os trabalhos “fortes e reveladores do pujante talento do artista amazonense” foram: “Morro de Castelo”, um “magnífico estudo de um trecho do velho guardião da cidade”; o retrato a carvão “Haydéa”; e “um retrato vigoroso, selvagem e ousado, de uma jovem índia”, intitulado “Pequena Tapuia”⁵⁸⁵. Vale ressaltar que essa última obra é aquele quadro que Mario Linhares reproduziu em seu livro como “Cabeça de Tapuia”. No Salão de Paris, em 1929, a mesma tela foi apresentada como “Tête de femme indigène (Tapuia)”. Nesse Salão da Primavera, a obra foi classificada como “impressionismo” em sua reprodução na revista “Fon Fon” (Figura 88).

⁵⁸⁴ TALMA, João de. Artes - Salão da Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 03 nov. 1922, p. 6.

⁵⁸⁵ BELAS Artes – A inauguração do Salão Primavera. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1923, p. 3.

Figura 88 - Reprodução de alguns trabalhos expostos no Salão da Primavera.



Fonte: *Fon Fon*. Rio de Janeiro, 3 mar. 1923, ano XVII, n. 9, n.p.

Frederico Barata também analisou as obras expostas por Santiago e dos outros organizadores. Para ele, a ocasião era apropriada, uma vez que “fazer uma crítica construtora, favorecer a infância de uma obra de arte, estimular valores que se iniciam” era mais válido que “criticar obras primas, analisar decadências, decompor erros ou defeitos e qualidades de mestres e artistas que já atingiram o grau máximo de estudo e produção”. Eis que Barata ressalta o valor da crítica artística como forma de incentivar o artista. Na sua avaliação, era preferível sempre mais estimular a promessa que elogiar ou censurar a realidade dos consagrados⁵⁸⁶.

Com esse afincio, Barata se propôs a fazer algumas impressões sobre a contribuição “verdadeiramente preciosa” de Manoel Santiago ao Salão. Pela proposta do salão em promover a liberdade aos artistas, o crítico observou em Santiago a realização do objetivo daquele certame. Escreveu o jornalista que o pintor amazonense se apresentou “inteiramente outro”, pois estava “livre das algemas convencionais com que tinha de cingir os seus trabalhos para mais ou menos, em sacrifício do seu sentimento, adaptá-los ao gosto dos julgadores do Salão Oficial”. Das obras expostas, duas, “Pequena Tapuia” e “Lírios”, apresentaram grande diferença técnica, no julgamento do crítico. Na primeira, “uma cabecinha de índia brasileira, de

⁵⁸⁶ BARATA, Frederico. As Belas Artes no Centenário - No Salão Primavera. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 29 jan. 1923, p. 3.

larga fatura e vivo colorido”, o artista amazonense usou de uma “técnica vigorosa, enérgica e ousada” para representar “a alma selvagem da filha das brenhas, rude, quase grosseira na sua nenhuma civilização”. Em “Lírios”, Barata ressaltou que a técnica empregada foi “suave e branda”, pois “o motivo é também assim, suave, brando e espiritual”. Já sobre a tela “Maldito Tango”, executada “como impressão apenas”, o crítico julgou-a “profundamente evocativa de todo o mistério que envolve a vida de uma viciada que se embebeda à mesa de uma taverna”. E, por fim, o crítico cita “Morro do Castelo”, uma obra com “boa luz e colorido”, que em nada desmerecia, na sua opinião, os outros trabalhos apresentados por Santiago⁵⁸⁷.

As palavras de Frederico Morais sobre Manoel Santiago ser “inteiramente outro” na exposição reforça a percepção de que a Escola de alguma forma impunha “algemas convencionais” aos artistas que lá estudavam e/ou se apresentavam. Se levarmos em consideração apenas os assuntos das obras expostas, o amazonense apresenta novas abordagens que fogem de sua habitual temática mística sobre a Amazônia, sobre os indígenas e sobre as lendas daquela região que tanto caracterizou sua passagem pelos salões da Escola nos anos 1920. Com exceção de “Pequena Tapuia”, praticamente não há obras do Manoel Santiago dos salões oficiais, o que fez Barata então celebrar a exposição que permitiu tal apresentação.

O momento da inauguração foi como a inauguração de um momento. João de Talma foi, talvez, o maior entusiasta do certame, sendo por ele classificado como “um passo arrojado para o horizonte da grande arte”. Diferentemente do que Porciúncula Moraes anunciou como objetivo do salão, o crítico maranhense esperava, pelo menos dos idealizadores da mostra, uma renovação da pintura. Segundo escreveu no jornal “O Imparcial”, os “nomes novos” se apresentaram “firmando trabalhos em que já se acentuam um cunho de personalidade e magníficas qualidades que autorizam a esperar deles a renovação da pintura nacional”. Na visão de Palma, o Salão da Primavera era a “orientação honesta” que bastava para fazer “desabrochar, vitoriosamente, num esplêndido jardim de obras de arte”. O conjunto de telas e esculturas expostas deixava, assim, “a consoladora impressão de que muito talento em pleno esplendor ainda há nessa terra” e por isso o público tinha o “dever patriótico” de visitar os trabalhos de “arte independente” ora expostos⁵⁸⁸.

A posição defendida n’O Imparcial era de que há muito “as belas artes no Brasil aspiravam por um campo maior onde houvesse mais sol, mais liberdade, para desabrocharem, vitoriosamente, as flores novas das suas gerações de talento”. Por isso, o Salão da Primavera foi visto como uma conquista alcançada através de “golpes de audácia e de força de vontade”.

⁵⁸⁷ Idem.

⁵⁸⁸ TALMA, João de. 1º Salão da Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1923, p. 6.

Este novo espaço representava a possibilidade de as novas gerações de talentos artísticos encontrarem um ambiente mais propício para seu desenvolvimento e expressão⁵⁸⁹.

Paradoxalmente, a exposição que era celebrada por ser um lugar de liberdade artística, também impunha critérios avaliativos para seleção e julgamento das obras. Ironicamente, o próprio João de Palma, que condenava a prática que causava a recusa de obras pelo júri do salão da Escola, defendeu a necessidade de se respeitar certos critérios para a seleção das obras no Salão da Primavera. Era preciso uma “ligeira e criteriosa” seleção dos trabalhos expostos, declarou. No fundo, o crítico mostrava preocupação em evitar que, tal como o visitante saía do salão da Escola de Belas Artes “com uma infinita vontade de chorar”, não saísse do Salão da Primavera “com uma vontade de rir infinita”⁵⁹⁰.

Como já foi citado por Porciúncula Moraes as obras eram submetidas a um julgamento. Embora seja dito que as obras deveriam obedecer a certos critérios, eles não são mencionados explicitamente. Interessante que dentro da liberdade artística do Salão, pregado pelos organizadores e sublinhado por críticos, não havia espaço para qualquer tipo de manifestação artística. Havia algumas já estabelecidas como dignas de exposição e dignas de “serem arte”. A esse respeito, olhando anacronicamente, trata-se de um pensamento muito parecido com aquele de Manoel Santiago e sua ideia de arte e de “boa pintura” na década seguinte. Apesar de não ser possível afirmar com profunda convicção, é possível que essa ideia de uma liberdade artística orientada por certos critérios seja o ponto de maior aproximação do amazonense com os outros idealizadores da exposição.

Talvez a principal ideia por trás da tão alardeada liberdade artística do Salão seja a libertação do academicismo. Nesse sentido, as críticas eram notavelmente incisivas. Em “O Imparcial”, o cronista frisou que naquela exposição “a concepção rigorosa e a fatura arrojada dos jovens artistas não foram prévia e prudentemente forçadas a tomar aspectos agradáveis à visão dos consagrados”. Segundo a publicação, os trabalhos expostos “chegaram às vistas do público sem passar pelas malhas da censura acadêmica”. Com isso, salientou o jornal, haveria uma “sensação de surpresa e deslumbramento” dos visitantes diante de uma arte que se apresentava em “todas as suas manifestações, audaciosas e cheias de promessa”⁵⁹¹.

Essa reação desejada pelo jornal não se materializou quando, por exemplo, Ercole Cremona visitou o salão. Conforme observamos, o crítico ficou chocado com a imensa quantidade de obras e sua desorganização. Na exposição, figuraram tantos trabalhos que foram

⁵⁸⁹ O 1º SALÃO Primavera. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1923, p. 1.

⁵⁹⁰ TALMA, João de. Artes - Salão da Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 03 nov. 1922, p. 6.

⁵⁹¹ 1º SALÃO da Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 25 jan. 1923, p. 6.

recusados pelo júri do salão oficial de belas artes quanto os que foram feitos propositalmente para o certame. Cremona não se agradou de ver em exposição as telas rejeitadas. Em sua avaliação, a presença delas só serviu para criar um contraste de qualidade entre os trabalhos expostos, revelando quais obras tinham um verdadeiro merecimento artístico. Ao mesmo tempo em que criticava a apresentação de telas recusadas pelo júri oficial, o crítico validava recusa e abominava os possíveis motivos que levaram os artistas a submeter aquelas obras ao salão. Para ele, o assunto era uma questão de bom senso e razão. Vale a citação:

O confronto se estabelecerá e a razão aparecerá do lado de quem a tem. Dizemos isto, porque temos ouvido que muitos dos novos artistas enviaram os seus trabalhos em represália aos cortes sofridos pelo júri do Salão Oficial; felizmente, porém, o número dos descontentes é reduzidíssimo; os seus trabalhos estão expostos no “Salão da Primavera” e, francamente, os que sabemos rejeitados, mereceram a penalidade...⁵⁹²

No “Jornal do Comércio”, Oscar Guanabario também destacou as competências técnicas presentes nas obras em exposição. Em seu artigo, ele mencionou que alguns trabalhos acusavam “a rota segura que vai ser trilhada pelos jovens autores com a liberdade não abusada”, enquanto outros ainda tateavam “na indecisão do desenho com prejuízo da forma e do colorido fantasioso que tanto seduz o artista novato que ensaia a interpretação da natureza”. No entanto, o crítico expressou uma grande preocupação em relação à falta de originalidade dos artistas. Guanabario avaliou que os expositores enfrentavam desafios que iam além de uma mera iniciativa artística.

O que ali está reunido é um esforço, o primeiro arranco, talvez o mais difícil por ser o mais desanimador. Não se encontrará por ora a perfeição para a qual caminha sem cessar todo o artista; mas há a verdade esboçada sem a preocupação da originalidade, causa da grotesca criação dos absurdos que pretendem formar escola e criar adeptos⁵⁹³.

Se o Salão da Primavera pagava um ônus por permitir obras de diferentes trabalhos técnicos e até trabalhos recusados pelo júri do salão oficial na busca por mais liberdade, devemos ainda acrescentar a essa fatura a causa de um efeito reverso: o possível aumento das exigências para que os artistas pudessem expor nos salões da Escola Nacional de Belas Artes. Em nota publicada no O Jornal, sem comprometer nomes, especulou-se, a partir do que se ouviu “em rodas artísticas”, que haveria um maior rigor na seleção para admissão de obras no salão

⁵⁹² CREMONA, Ercole. Belas Artes. *O Malho*. Rio de Janeiro, 03 fev. 1923, ano XXII, n. 1064, n.p.

⁵⁹³ GUANABARINO, Oscar. Pelo mundo das artes. *Jornal do Comércio* Rio de Janeiro, 21 fev. 1923, p. 2.

oficial. O pretexto seria precisamente a existência do Salão da Primavera que admitia o ingresso dos trabalhos recusados pelo salão oficial e fazia os jovens artistas não perderem “de todo o esforço expendido”. Para o cronista, a medida era salutar ao salão oficial, porque funcionaria como legitimador das avaliações da comissão julgadora, cabendo ao público ainda avaliar o seu “espírito de justiça”. Assim, a Exposição Geral de Belas Artes se consolidava como o espaço oficial da boa arte, devendo aparecer apenas “trabalhos capazes de poderem ser adquiridos por um mador [sic] ou colecionador, pois o salão oficial não é destinado a aprendizes, mas sim a artistas”⁵⁹⁴. Ademais, permitia-se, sem qualquer problema, que obras recusadas fossem expostas no Salão da Primavera, mas não o contrário, pois seria uma forma de “depreciar o salão oficial”. As comissões organizadoras, nesse sentido, deveriam trabalhar para evitar ao máximo que figurasse no salão oficial “rebotinhos de outras exposições”, sob o risco iminente de que quadros recusados pelo Salão da Primavera ou “outros certames improvisados” tomassem conta da exposição geral⁵⁹⁵. Ao que indica a nota, o salão oficial tenderia a se fechar ainda mais nos princípios determinados pela Escola Nacional de Belas Artes. Essa era precisamente a principal crítica conferida por muitos, inclusive por Manoel Santiago, no atrelamento do salão à Escola.

Com uma possível rigidez dos critérios de admissão das obras era temido que as rejeições à liberdade artística se acentuassem, minando assim a iniciativa dos idealizadores do Salão da Primavera em tentar flexibilizar normas e tradições estabelecidas. O que chama a atenção no artigo de “O Jornal” é a aparente tensão entre a tradição artística estabelecida pela Escola e a busca por liberdade artística por parte dos organizadores e expositores do Salão da Primavera. Essas tensões refletem a complexidade das dinâmicas institucionais que moldaram o mundo das artes naquela época, oferecendo uma visão interessante das lutas e debates que envolvem a arte e seus colaboradores. Neste contexto, torna-se desafiador avaliar o papel desempenhado por cada indivíduo nessa empreitada, incluindo Manoel Santiago, figura central desta tese. No entanto, partimos da premissa de que o grupo como um todo, apesar de suas individualidades, colaborou de maneira relativamente coesa no trabalho para criar um espaço de exposição e de ideias sobre arte. Assim, retomemos os princípios que levaram a criação do Salão.

Em seu artigo, Frederico Barata reiterou os princípios que motivaram a criação do Salão da Primavera, enfatizando que se tratou de uma posição contrária à predominância do salão oficial. O crítico esclareceu para os leitores de “O Brasil” que a exposição inaugurada no

⁵⁹⁴ BELAS Artes – O Salão da Primavera. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 10 mar. 1923, p. 3.

⁵⁹⁵ BELAS Artes – Em torno da Exposição Geral desse ano. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1923, p. 3.

Liceu de Artes e Ofícios ocorreu principalmente a partir de “uma ânsia de liberdade que era tolhida, proibida até, pela Escola, isto é, que impedia a procura do belo além das fronteiras delimitadas de academismo como se o belo fosse um privilégio dos antigos”. Barata alertava que o momento da arte era de renovação e liberdade artística. Na sua visão, a vida moderna demandava uma nova matéria artística capaz de expressar os novos anseios vigentes, que na pintura já tinha ganhado eco desde pelo menos meados do século XIX. Nas suas palavras:

A humanidade atravessa no momento, em matéria de artes plásticas, uma época de anseios. Sentem todos que classicismo dogmático não satisfaz mais a sensibilidade moderna e o que se procura, desde 1865, desde Moret com as sedutoras teorias do impressionismo até às últimas manifestações da pintura, até Chagall com a arte “soviética”, é a um caráter de beleza espiritual capaz de suplantar a beleza proporcional da velha Escola⁵⁹⁶.

O curioso é que a busca por maior liberdade para a arte não necessariamente incluía as práticas das “escolas modernas”, sobretudo aquelas que difundiam “ideias absurdas e falsas”, visando apenas interesses cabotinos de glória efêmera pelo escândalo e pelo mercantilismo ousado”. A liberdade de criação artística, reafirma o crítico, estava relacionada à libertação das amarras acadêmicas. A condenação do passado acadêmico não estava no ataque às formas e ao trabalho artístico dos pintores clássicos. A questão perpassava pela herança desse passado que pesava e limitava o artista no processo de criação de suas obras. A ideia de beleza e de arte era, para o crítico, mutável, sendo variada para cada indivíduo, cada sociedade e cada civilização. Portanto, o artista não deveria se sujeitar “a fórmulas que anulem sua faculdade criadora”, tampouco submeter “seu temperamento ao temperamento alheio, obrigando-o a produzir eternamente cópias ligeiramente modificadas do que outros fizeram ou conceberam antes dele”. Com isso, Barata justificava a mudança e liberdade na arte e, do mesmo modo, legitimava a iniciativa do Salão⁵⁹⁷.

O desejo dos organizadores com a fundação do Salão da Primavera, ressaltou o crítico citando o prefácio de Gomes Leite ao catálogo do certame, era de “formação dos caracteres artísticos, incentivar o desenvolver de cada temperamento particular, proporcionando-lhe o ensejo de publicidade”. O valor da iniciativa residia, portanto, na possibilidade de permitir a “liberdade” aos artistas. Assim como João de Talma, Frederico Barata não esperava que o Salão fizesse “revelações artísticas” ou trouxesse “reformadores”, “criadores de escolas ou gênios incubados”. Quanto a isso, o crítico revelou-se cético. Não compreendia que o meio artístico

⁵⁹⁶ BARATA, Frederico. As Belas Artes no Centenário - No Salão Primavera. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 29 de jan. de 1923, p. 3.

⁵⁹⁷ Idem.

brasileiro pudesse ser “gerador de inovações do vulto do impressionismo de Monet, do pontilhismo de Signac e de Théo Van Rysselberghe ou do intimismo de Edward Villard”. Por outro lado, entendia o Salão da Primavera como um espaço promissor para o desenvolvimento da arte e dos artistas, capaz de, no futuro, elevar a arte brasileira a um outro patamar.

O que se pretende, pois, e que pretende o Salão da Primavera, é unicamente que aos nossos artistas seja facultado acompanhar a evolução da arte nos meios mais cultos e adiantados; com inteira liberdade, adotando cada um os princípios que julgar convenientes, rejeitando os que forem inaceitáveis e tornando assim possível, mais tarde, que possamos interferir também na orientação artística universal⁵⁹⁸.

O princípio básico que motivou os organizadores e a criação do Salão da Primavera foi, essencialmente, a busca por fomentar a criatividade artística por meio de uma liberdade que desafiasse o arraigado academicismo presente na Escola. Embora essa ideia já possa ter sido amplamente compreendida pelo leitor, sua reafirmação se tornou imperativa para definir de uma vez por todas em que circunstâncias e por qual fundamento Manoel Santiago estaria agindo junto àquela iniciativa. Com essa definição, podemos delimitar por quais preceitos o amazonense trabalhava fora de sua atuação nos salões. Diante do exposto, é possível perceber que eram desafiantes em sua natureza, mas sem romper ou estabelecer novas convenções artísticas. Talvez as bases daquilo que iria desenvolver nos anos 30 quando voltou de Paris e promoveu sua ideia de arte e atuação no Núcleo Bernardelli.

Por outro lado, a recuperação do princípio fundamental do Salão, especialmente por parte dos críticos, reforça a ideia segundo a qual os artistas não trabalhavam de forma isolada. Eles estavam inseridos em uma rede de relações que se interligava com os críticos. É a percepção de Howard Becker segundo a qual a arte é entendida como uma atividade coletiva cuja rede de cooperação se caracteriza pela complexa relação de interdependência existente entre artistas, críticos, colecionadores e outros membros dos mundos da arte⁵⁹⁹. No caso do Salão da Primavera, os críticos não só trabalharam para julgar as obras e oferecer ao público determinada leitura dos quadros, mas também ajudaram com que aquela exposição se tornasse o símbolo de uma ideia e de uma iniciativa concebidas por um grupo de artistas.

O aspecto mais atraente do Salão residia na possibilidade de os expositores experimentarem uma liberdade artística até então não permitida no Salão oficial. Com esse ideal de liberdade para a arte e sendo de certa forma muito festejado pela crítica, esperava-se com

⁵⁹⁸ Idem.

⁵⁹⁹ BECKER, p. 27-58.

grande expectativa uma segunda edição do Salão da Primavera para o ano seguinte. A ideia de oposição e maior autonomia dos artistas entusiasmava muitos, especialmente a crítica artística.

Em 20 de janeiro de 1924, um novo certame foi aberto e a expectativa era de que a “pura demonstração despretensiosa, mas valiosa”, do ano anterior se repetisse, dada a manutenção da força de vontade dos jovens pintores, escultores e arquitetos brasileiros empenhados na “formação de uma mentalidade artística brasileira”⁶⁰⁰. Contudo, o cronista do “Jornal do Brasil” apresentou duras críticas às telas expostas no 2º Salão da Primavera, classificando o conjunto das obras como “telas de segunda ou terceira ordem”⁶⁰¹. Os números do salão impressionavam, mas, para o autor da nota, a qualidade deixava a desejar, a ponto de ser difícil “suportar de boa face tantos e tantos quadros, verdadeiras injúrias à arte”. Entre os aproximadamente noventa artistas expositores, setenta e quatro eram pintores e os trabalhos apresentados somavam-se 213, mas se submetidos a uma “seleção rigorosa”, muito poucos se salvariam, declarou⁶⁰².

E não foi apenas o “Jornal do Brasil” que verificou tal situação. O cronista de “O Jornal” começa sua impressão sobre o salão falando não haver, entre os muitos quadros expostos, “nada capaz de fazer vibrar um temperamento artístico”, apesar de reconhecer no conjunto da mostra uma “impressão de esforço”, uma “patente manifestação de trabalho e de boa vontade, sintoma, por certo, bastante consolador num meio onde, até há bem pouco, só imperava o desânimo”. Com exceção de poucos trabalhos, o cronista julgou que a maioria mostrava a necessidade de intensificar o estudo do desenho, considerado por ele como uma disciplina indispensável, mas abandonada por alguns dos expositores. A crítica, em seguida, se estendeu ao livre ingresso de obras. Sem uma seleção efetiva, o salão teria sofrido com “a presença de trabalhos que um simples curioso hesitaria em assinar”. Embora uma seleção rigorosa não fosse o indicado, uma “seleção feita com benevolência” tornar-se-ia necessária para incentivar os concorrentes “a um estudo mais sério e consciencioso”⁶⁰³.

Quando o assunto era o desenho, a questão era espinhosa. Em “O Malho”, Adalberto Mattos colocou a discussão nos termos de “passadistas e modernistas”. Seu artigo procurou reivindicar para os “passadistas” o melhor aproveitamento do desenho, ridicularizando os “modernistas” do Salão da Primavera a partir de uma situação presenciada pelo crítico quando visitou aquele certame. Seu curioso relato se centrava na figura de um “jovem de vasta cabeleira

⁶⁰⁰ ADAM, Paul. Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 06 jan. 1924, p. 3

⁶⁰¹ O 2º SALÃO da Primavera. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jan. 1924, p. 6.

⁶⁰² O 2º SALÃO da Primavera – Impressões sobre a pintura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1924, p. 8.

⁶⁰³ BELAS Artes – O Salão da Primavera. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 07 fev. 1924, p. 3.

e gestos largos, tão largos que pareciam querer abraçar o mundo inteiro num entusiasmo louco”. A partir de uma suposta conversa, o crítico descreve a audácia daquele jovem artista em criticar a arte que se produzia na Escola.

– Pode crer, dizia o jovem laureado a um outro pintor, passadista intransigente e laureado nos Salões Oficiais, arte não é absolutamente o que os senhores vêm fazendo, nem tampouco aquilo deixado pelos antigos de nossa terra! Não é, absolutamente o que a Escola de Belas Artes em suas Galerias; o que lá está passa de meras cópias e reproduções do que outros artistas já fizeram! Não passam de desenhos coloridos...

[...]

A arte verdadeira está aqui dentro, feita pelos novos. [...]; tudo que os perseguidos do Salão Oficial mandaram para o nosso Salão da Primavera é formidável, tem emoção, tem sentimento e sobretudo desenho, muito desenho!⁶⁰⁴.

Após ouvir essa fala do artista anônimo, Mattos disse que procurou pelas paredes “qualquer coisa do genial artista”, mas nada encontrou com a assinatura do pintor, apenas “muita bobagem e grande desperdício de tinta e tela”. Apesar de usar um tom até anedótico, o crítico garantiu que a história era verdadeira e lamentou não saber o nome do dito artista para assim divulgar e fazer revelar “a existência do maior dos doidos”, aquele que colocou “os nossos verdadeiros artistas, juntamente com outros estrangeiros no rol dos delinquentes da arte do desenho”⁶⁰⁵.

Adalberto Mattos se mostrou mais uma vez bastante crítico com os expositores do Salão. No ano anterior, por meio de seu pseudônimo Ercole Cremona, suas críticas também desqualificaram as obras expostas. No segundo Salão, ele utiliza a ironia como recurso para satirizar a abordagem de alguns elementos artísticos presentes nas obras do pintor anônimo. Esse sujeito na verdade serviu como pretexto para que o crítico questionasse o conjunto de trabalhos ali apresentados, principalmente a partir do aspecto do desenho.

A técnica e o desenho, para o Flexa Ribeiro, não era o problema maior do 2º Salão da Primavera. A questão urgente era fundamentalmente estética e envolvia a própria “concepção” de arte. De acordo com sua análise, o que faltava aos artistas expositores era “sinceridade”. Essa ausência deixou o crítico desapontado por não encontrar no evento a expressão autêntica do “temperamento”, ou seja, “a série explosiva de condições naturais que marcam a fogo as insônias da alma nas adivinhações da natureza”⁶⁰⁶.

⁶⁰⁴ MATTOS, Adalberto. Belas Artes – Passadistas e modernistas. *O Malho*. Rio de Janeiro, 01 mar. 1924, ano XXIII, n. 1120, n.p.

⁶⁰⁵ Idem.

⁶⁰⁶ RIBEIRO, Flexa. Salão da Primavera. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1924, p. 3.

Talvez a crítica mais contundente em relação ao 2º Salão da Primavera tenha sido feita por Frederico Barata. Havia, para o crítico, uma contradição entre o que era dito no catálogo da exposição e o que era visto nas paredes do salão. O crítico destacou que, de acordo com o catálogo, a exposição não era “um arquivo de lembranças nas mãos de uma burocracia artística” e também não era “um panteão de tradições reumáticas com a inspiração coxeando, caduca e desfocada no espaço e no tempo”. Segundo Barata, a impressão quando se lia o prefácio do catálogo assinado por Murilo Araújo era de que ali havia um “movimento de luta”. “Idealiza-se”, escreveu o crítico, “uma inspiração jovem, arrogante, cheia de audácia consciente, implantada na vasta sala do Liceu, talvez à janela, olhando, com brejeiro sorriso desdenhoso, forte e sadio, o coxear reumático de uma outra inspiração tradicional, doente combatida”⁶⁰⁷.

Da leitura do catálogo para o salão, veio a ironia. Barata relatou que aquelas “promessas sedutoras e lindas” se desfaziam logo ao entrar no Salão. Na sua avaliação, havia poucos “artistas modernos” na exposição – modernos no sentido de “sem os exageros do absurdo, sem a ousadia dessas fórmulas novas anunciadas”. Entre esses poucos, zombou o crítico, eram tão “revolucionários”, eram tão “renovadores” que “o outro Salão, o Oficial, o Parthenon das tradições reumáticas, os aceita e exhibe todos os anos malgrado a intransigente severidade acadêmica com que ali se fornecem aos quadros, cartões de ingresso”.

O comentário áspero de Barata demonstrava o seu profundo desapontamento. No catálogo a promessa era de “um apogeu de arte”, mas a realidade mostrava uma “arte titubeante construída da mesma forma que a outra, a combatida”. Os artistas expositores não passavam, na opinião do crítico, de “um punhado de academistas principalmente, imperfeitos”, que “para se igualarem aos mestres que discutem”, precisavam apenas de “um cabedal maior de estudo”⁶⁰⁸.

Frederico Barata afiou ainda mais sua crítica. Julgou que o 2º Salão da Primavera em nada lembrava o vigor de seu antecessor. Os “poucos trabalhos de merecimento” ficavam “prejudicados por um conjunto medíocre de quadros em que se veem quadros irrisórios de amadores desprovidos de qualquer valor artístico”. Se na edição passada havia um “ambiente de entusiasmo, de convicção e de ordem” que justificava uma atitude benevolente de sua parte, em 1924 predominava “uma grande frieza, frieza de que a gente se deixa irremediavelmente possuir para analisar com severidade, embora com justiça”, as obras expostas. Diante disso, para uma análise crítica do atual salão, a severidade não era só necessária, mas indispensável. Nesse contexto, o crítico justificava sua análise rigorosa.

⁶⁰⁷ BARATA, Frederico. O Segundo Salão da Primavera. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 fev. 1924, p. 2.

⁶⁰⁸ Idem.

Ontem, quando se visava, e era tudo, “para a formação dos caracteres artísticos incentivar o desenvolvimento de cada temperamento particular, proporcionando-lhe o ensejo da publicidade”, a benevolência era necessária como um estímulo a um fator inestimável de incremento ao nosso meio artístico. Hoje, quando se quer esconder sob o título ambíguo de modernismo falhas oriundas da falta de estudo, quando se querem fabricar artistas à viva força, tenham ou não qualidades, toda severidade é pouca⁶⁰⁹.

A irritação de Barata não se limitava apenas à falta de um efetivo combate ao academicismo, mas também pela presença de obras as quais ele considerava possuir falhas graves. Mais uma vez, se reafirmava que, na liberdade artística pretendida e esperada no Salão, não se tolerava, como ressaltou Frederico Barata, “falhas oriundas da falta de estudo”. Infelizmente, devido à indisponibilidade de reproduções das obras, não podemos aprofundar a análise da crítica. Fato é que, com esse tom, o crítico destacou entre o “conjunto medíocre” de obras em exposição os quadros “Mães” e “Tronco de mulheres”, de Aida Fazanelli, “Trecho do meu jardim”, de Afonso Martins, e “Imaginação”, de Fox Trinas.

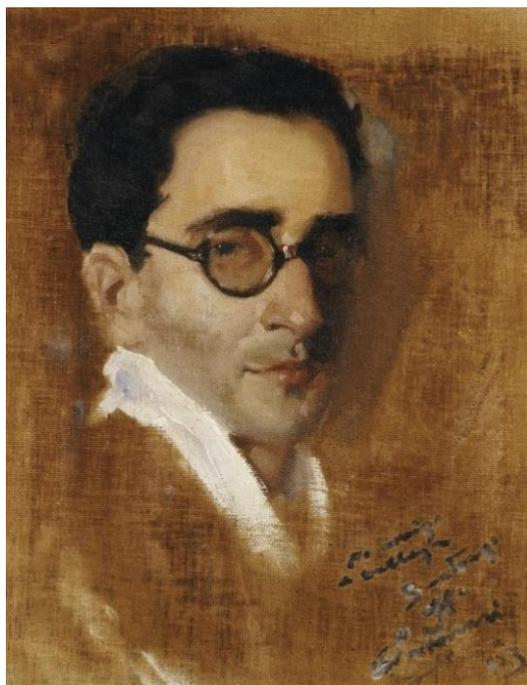
Na avaliação de Manoel Santiago, o crítico se mostrou mais condescendente. Ele identificou nas obras apresentadas pelo artista amazonense uma inclinação em direção a “um misticismo teosófico [que] só pode ser compreendido, naturalmente, pelos iniciados”. Do mesmo modo, Barata observou também que alguns dos quadros possuíam “grande sentimento”, como a tela “Renunciar”, que considerou uma “cabeça preciosa de expressão que é um atestado flagrante de talento”.

Curiosamente, no mesmo salão, Santiago figurou também como motivo de um retrato apresentado por Candido Portinari, amigo do amazonense desde as aulas de Chambelland e Batista da Costa. O “Retrato de Manoel Santiago” (Figura 89) teve exposição nesse 2º Salão da Primavera e, mais tarde, no Salão Oficial de 1924, com prêmio de uma pequena medalha de prata ao pintor paulista. A tela é assinada com a dedicatória “Ao amigo e colega Santiago off Portinari 923”. A técnica empregada por Portinari não estava longe daquela que, segundo Miceli, o pintor adotava nos demais retratos de sua série de 1924: fundos chapados; realce marcantes das feições do rosto; bustos com distintos acabamento e detalhamento; e uma pequena rotação da cabeça provocando luminosidade em apenas parte do rosto. Além disso, o retrato possui uma pincelada branca grossa simulando uma gola e enfatiza o olhar penetrante de Santiago, que transparece por trás das lentes espessas de seus óculos⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ Idem.

⁶¹⁰ Cf. MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 35-36.

Figura 89 - Candido Portinari. “Retrato de Manoel Santiago”, 1923. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm.



Fonte: Acervo particular.

A obra de Portinari não teve grande destaque. Os comentários foram proporcionais ao tamanho da obra. Lauro Demoro, na “Gazeta de Notícias”, comentou que o paulista seguia seu “caminho com segurança”, com a assinatura de “dois retratos pequenos, simples e encantadores”⁶¹¹. Contudo, a obra é uma importante evidência do trânsito de artistas entre o Salão da Primavera e o Salão oficial. Muitos artistas, entre os quais também Manoel Santiago, marcaram presença naquele salão, mas não se descuidaram de suas exposições no Salão oficial. Isso mostra que, apesar da crítica à Escola e ao Salão, alguns artistas ainda reconheciam, e por isso reforçaram, o espaço da Escola como de grande relevância para os artistas em formação.

Algumas das obras expostas no Salão da Primavera, como foi o caso de Portinari e de outros, como citou Demoro⁶¹², eram rerepresentações de trabalhos exibidos nos salões oficiais. Isso contribuiu para o desgaste da exposição organizada pelos jovens pintores no ano seguinte.

Na terceira edição do Salão da Primavera, em 1925, as críticas persistiram, embora ainda houvesse notas jornalísticas elogiosas, como a publicada na “Gazeta de Notícias”, que enaltecia a exposição, destacando que, a cada ano, se afirmava “pela nobreza de seus intuitos, sendo, antes de tudo, um magnífico incentivo a todos quantos cultivam, num meio acanhado e

⁶¹¹ DEMORO, Lauro. Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 03 fev. 1924, p. 13.

⁶¹² Entre outros, o crítico destaca “a contribuição da senhorita Margarida Lopes de Almeida, que modelou no gesso uma ‘cabeça de velho’, por nós já apreciada, ainda há pouco, quando da exposição dos alunos da Escola Nacional de Belas Artes”. Cf. *Ibidem*.

desencorajado como o nosso, as artes plásticas”⁶¹³. A mostra teve uma queda expressiva no número de trabalhos em relação à edição passada. Foram 146 pinturas e dois de escultura, assinadas por 52 artistas.

Na avaliação de alguns, o salão ainda mantinha vivo o propósito que levou a sua fundação. Expositor assíduo do Salão da Primavera, o pintor Candido Portinari declarou em entrevista no “Jornal do Brasil” que aquele espaço proporcionava “ampla liberdade de ação aos expositores”, permitindo os artistas jovens aprenderem “a assumir inteira responsabilidade perante a crítica e o público”. O atual salão representava, acrescentou o artista paulista, um avanço considerável em relação ao primeiro, observando nele “uma maior preocupação da arte séria”, em que os artistas expressavam “com mais liberdade a sua própria maneira de sentir”⁶¹⁴.

As palavras de Portinari não traduziam o discurso propagado pela crítica artística. Nas páginas d’O Jornal estava mais uma vez em discussão a “praxe do livre envio”, considerada prejudicial. O assunto tomou forma após uma ampla flexibilização na admissão de obras, acontecido desde o salão anterior. Mesmo sendo a iniciativa louvável e alguns trabalhos despertando algum interesse, o 3º Salão da Primavera não passava, na opinião do cronista, de “um movimento de moços na sua maioria inexperientes, meros iniciados uns, falidos outros, mas todos desejosos de trabalhar, ainda mesmo os que não logram progredir”⁶¹⁵.

Na revista “Phoenix”, uma resenha assinada por “Sandro” lamentava o fato de não se repetir o “arrojo”, a “beleza da audácia” dos anos anteriores. Na atual edição, escreveu, a impressão que se tinha era de que a exposição oferecia “trabalhos dos alunos da Escola de Belas Artes”, uma referência a onipotência da instituição no meio artístico nacional e a reapresentação de obras do salão oficial. Com “quase nada de novo”, reiterou o cronista da revista, muitos trabalhos estavam sob “dogmas picturais” e correspondiam a “frutos mirrados da velha árvore da Avenida”⁶¹⁶.

Na mesma linha de raciocínio e com mais convicção, Milton Rodrigues, no “Jornal do Brasil”, declarou a “triste verdade” constatada no último Salão da Primavera: “os nossos jovens se caracterizam pela falta absoluta de personalidade” e o “espírito acadêmico” encerrava a “pintura nova num círculo acanhado de preconceitos”. Para o crítico, o fracasso do Salão da Primavera evidenciava o quanto a arte, no Brasil, permanecia convencional e “ainda a refletir as variações das diversas escolas”, enquanto o grupo de artistas expositores, em sua maioria

⁶¹³ EXPOSIÇÕES - 3º Salão da Primavera. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 maio 1925, p. 9.

⁶¹⁴ NO SALÃO da Primavera. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 maio 1925, p. 7.

⁶¹⁵ BELAS Artes – o Terceiro Salão da Primavera. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 08 maio 1925, p. 5.

⁶¹⁶ SANDRO. Pintura – O III Salão da Primavera. *Phoenix*. Rio de Janeiro, maio 1925, n. 17, n.p.

oriundo da Escola Nacional de Belas Artes, continuava tributário ao “gosto de meia dúzia de mestres ou pintores consagrados”⁶¹⁷.

Qualquer possível relação que o Salão da Primavera pudesse ter com a Escola ou seus mestres era motivo de preocupação e ataque da crítica. O motivo principal era a alegação de que tal aproximação feria gravemente os próprios princípios que levou a fundação da exposição livre. Antes mesmo da inauguração da terceira edição do salão, Terra de Senna sinalizou para o que seria “um golpe de morte no belo ideal que arrastou aqueles cinco moços da primeira exposição”. Segundo o crítico, corria o boato que havia uma proposta, “não se sabe de quem”, de integrar à comissão organizadora do salão alguns dos “velhos mestres da nossa pintura”, entre os quais aparecia o nome de Eliseu Visconti. O boato não passou de suposição e o motivo de Senna ter dado importância a ele era justamente de evitar a sua concretização. Caso tivesse acontecido, a decisão representaria, na visão do crítico, a destruição de “todo caráter novo e pujante do Salão da gente nova”, o que resultaria em algo semelhante a um “Salão de Inverno”, uma metáfora à frigidez decorrente do possível cenário⁶¹⁸.

Terra de Senna engrossa o coro dos que afirmavam encontrar no 3º Salão da Primavera uma exposição de alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Em tom sarcástico, o crítico apontava, um por um, os elementos que os “nossos mestres” ensinavam e estavam nas paredes da exposição: “a natureza morta, a cabecinha, o retratinho, a manchinha e até o perfil do velho José, o decano dos modelos da Escola”. Segundo Senna, a consequência desse disparate era a “falência quase que total do espírito novo que formulou o 1º Salão da Primavera”. Ele atribui isso, em grande parte, aos próprios artistas que optavam pelos prêmios em dinheiro e, principalmente, pela viagem financiada à Europa oferecida pela Escola⁶¹⁹. Assim, Senna concluiu que era “desfeita a lenda de que haja no Salão da Primavera resíduos do chamado espírito novo”⁶²⁰.

A ideia de Terra de Senna era de que esse salão estava, naquele momento, desempenhando um papel semelhante ao de um curso preparatório para conquistar um espaço no Salão Oficial. Ele destacou como os artistas que organizavam o Salão da Primavera se redobram de cuidados na representação de suas obras no salão da Escola em 1925. Sua resenha, publicada em setembro daquele ano na revista “Dom Quixote”, insinuava que os melhores trabalhos dos artistas jovens eram reservados ao salão oficial.

⁶¹⁷ RODRIGUES, Milton. Arte contemporânea. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jun. 1925, p. 6.

⁶¹⁸ SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1924, ano VII, n. 394, n.p.

⁶¹⁹ SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 06 maio 1925, ano IX, n. 417, n.p.

⁶²⁰ SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 13 maio 1925, ano IX, n. 418, n.p.

O Salão da Primavera foi fundado para os novos darem expansão às suas tendências. A princípio houve quem acreditasse na piada. Mas o espantinho da Escola assustou os jovens desejosos dos 2 anos na Europa à custa do governo. Daí o fato deles, jovens e independentes, mandarem para o “seu Salão”, cabecinhas e manchinhas, reservando para a conquista do bronze, da menção honrosa e do corte, os seus trabalhos mais fortes, mais definitivos⁶²¹.

De forma mais sutil, o cronista de “A Noite” concordava com Terra de Senna. Nesses certames, dizia a nota, os artistas novos se preparavam para “torneios de maior responsabilidade”, uma clara alusão ao salão oficial⁶²². Ao que parece, não eram só os artistas que atribuíam grande importância ao salão da Escola. Mesmo quando a crítica se opunha e combatia a supremacia do ensino e da arte promovida pela Escola Nacional de Belas Artes, de forma velada, havia alguns que reconheciam que boa parte da arte que se desenvolvia no Brasil tinha uma presença significativa naquele edifício localizado à Avenida Rio Branco. Na década de 1920, o domínio exercido pela Escola nesse quesito ainda era considerável.

Talvez a maior das frustrações daqueles críticos tenha sido a falta de concretização das expectativas geradas em torno do Salão da Primavera. Avaliar os resultados dessas exposições pode ser uma tarefa complexa, no entanto, o que foi apresentado até aqui mostra como a iniciativa em si proporcionou um ambiente em que os artistas puderam se expressar com mais vigor e alcançar uma divulgação mais ampla. O salão mobilizou artistas e abriu uma nova vitrine para as exposições, sem a rigidez do Salão oficial. Foi um espaço concebido para acolher tendências artísticas, apesar de também ter sido alvo de acusações e utilizado por alguns artistas como um trampolim para conquistar medalhas e prêmios mais renomados no Salão Oficial. Independentemente de ser visto como uma coisa ou outra, é inegável que muitos conseguiram dar novos significados às suas obras, especialmente quando se nota a rerepresentação de pinturas ou até mesmo a exibição de trabalhos que haviam sido rejeitados pelo júri do Salão da Escola.

Ao longo de suas três edições, o Salão da Primavera manteve a política de envio livre de obras, com variações na exigência, dependendo da edição. Embora essa abordagem tenha sido alvo de críticas, ela conferiu ao evento um caráter inovador e, fundamentalmente, permitiu uma certa liberdade criativa.

Houve pouca discussão sobre o nível real de envolvimento dos organizadores, incluindo Manoel Santiago, o mais proeminente entre eles. A descrição dos organizadores, na verdade, revelava a cautela do salão, que, apesar de se propor a desafiar os preceitos da Escola, nunca se apresentou como uma oposição ferrenha. O entusiasmo inicial, inclusive por parte dos

⁶²¹ SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 02 set. 1925, ano IX, n. 434, n.p.

⁶²² “UM JARDIM irregular, mas nobre”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1925, p. 1.

críticos, acabou cedendo à influência continuada da Escola e do Salão oficial no cenário artístico do Rio de Janeiro.

É possível que Santiago e os demais tenham preferido abordar a questão da liberdade artística de forma sutil ou, melhor, estratégica, buscando reformas no cenário artístico sem entrar em conflito direto com a Escola e seus membros. Muitas vezes sem uma distinção clara entre os esforços dedicados às exposições, muitos artistas trabalharam tanto para o Salão da Primavera quanto para o Salão oficial, talvez com maior dedicação a esse último. Foi o que muitos fizeram e foi o que Manoel Santiago também fez, indicando seu alinhamento com boa parte dos artistas do período.

Por outro lado, a crítica não ficou satisfeita com a direção que o salão tomou, chegando a declarar sua quase inutilidade na terceira edição. Nesse contexto, a crítica desempenhou um papel fundamental, tanto para impulsionar como para questionar as pretensões do Salão da Primavera. Inicialmente, alguns críticos demonstraram apoio a iniciativa, mas com o tempo, suas análises passaram a lançar uma sombra sobre o evento, sugerindo até mesmo uma certa conivência com os princípios da Escola. Isso mostra que as redes de relações entre artistas e críticos dentro dos mundos da arte são movidas por complexos interesses, que, embora sejam convergentes no início, podem ter desdobramentos inesperados.

Em 1926, não se tem notícias sobre o Salão da Primavera. Possivelmente, a iniciativa teve seu fim. Uma iniciativa mais consistente na intenção de mudar o perfil do cenário artístico do Rio de Janeiro só surgiria na década seguinte com o Núcleo Bernardelli. No entanto, antes dos nucleanos assumirem esse desafio, ainda no mesmo ano de 1926, houve esforços para manter viva a busca pela liberdade artística que o Salão da Primavera havia promovido. Dessa forma, no Palace Hotel, surgia o “Salão dos Novos”, uma iniciativa organizada por Armando Navarro da Costa, Hernani Irajá e Luiz Villarinho. Apesar do nome, o evento contou principalmente com a participação de artistas já consagrados no meio artístico carioca. Os critérios de seleção e premiação seguiram o mesmo modelo adotado pelo Salão da Primavera, ou seja, sem a presença de júris ou concessão de prêmios.

Na ocasião, muitos artistas voltaram a apresentar suas obras “livres”, bem como aquelas recusadas no Salão oficial. Entre os expositores, Manoel Santiago não fugiu à regra. Apresentou obras já expostas em outros lugares, inclusive uma tela recusada pela comissão julgadora do salão oficial de 1925. Colocada em exposição no Salão dos Novos, a recusada obra “Sesta Tropical” foi duramente avaliada e foi motivo de grande repercussão na imprensa.

No jornal “A Noite”, o cronista julgou a pintura “destituída de lógica no que toca à motivação da obra”, com suas figuras “desequilibradas, sem volume e mal desenhadas”⁶²³.

Ainda que a tela tivesse esses senões, não foram essas as razões que levaram à sua recusa no Salão da Escola. Pivô de um grande rebuliço na imprensa e mal-estar no Salão de Belas Artes daquele ano, “Sesta Tropical” teve, curiosamente, fama pela sua não exposição no salão de 1925. O caso foi um dos raros episódios em que Manoel Santiago apareceu como figura central no embate entre a crítica artística o júri da exposição da Escola. A recusa de “Sesta Tropical” trouxe à tona, além de um embaraço, a questão da validade das decisões do júri na seleção das obras a serem expostas no salão oficial.

3.5 “Uma reclame estrondosa”

1927 foi o ano da láurea de Manoel Santiago. A premiação com a viagem à Europa tinha sabor de justiça na visão de alguns críticos. Ivone Pimentel, pseudônimo feminino de Mario Linhares, escreveu ao jornal carioca “A Rua” reiterando a “absoluta justiça” e a “unânime satisfação” com a honraria da tela “Marajoaras”. A comemoração veio seguida por uma denúncia de “conspiração inconsequente de mesquinhos despeitos” contra Santiago. Pimentel lembrou que, no ano anterior, Santiago foi preterido em favor de Antônio Vianna, “francamente inferior”, cujo quadro foi considerado pela crítica como “horrivelmente defeituoso”. A escolha, declara Pimentel, foi justificada com o argumento de que aquele pintor era um “artista pobre e sem forças para concorrer a outro certame”. Por isso, para a crítica, a premiação do artista amazonense em 1927 tinha uma significação simbólica por seu “trabalho pertinaz e profícuo”, livre de “influências alienígenas”⁶²⁴.

Seguramente, quando Ivone Pimentel falou em “conspiração inconsequente de mesquinhos despeitos” também estava se referindo ao incidente sofrido por Manoel Santiago em decorrência da recusa da tela “Sesta Tropical” pelo júri do salão de 1925. No seu pacote de 1926, Mario Linhares lembrou da “injustiça” sofrida pelo amazonense, creditada, inclusive por boa parte da imprensa, a Rodolfo Amoedo, um dos membros do júri de admissão das obras de pintura, que supostamente acusou a obra de Santiago de “imoral”. O episódio tornou-se um escândalo e, entre menções até de censura por parte do salão oficial, colocou, de um lado,

⁶²³ INTERINO. Salão dos Novos - Ensaio de crítica. *A Noite*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1926, p. 2.

⁶²⁴ PIMENTEL, Ivone. O Salão de Belas Artes. *A Rua*. Rio de Janeiro, 27 ago. 1927, p. 2.

Amoedo como um verdadeiro algoz e, de outro, um grupo de críticos ferrenhos defensores do prestígio artístico de Santiago em face de todo um trabalho já aclamado.

A responsabilidade de Rodolfo Amoedo no impedimento da exposição da obra de Santiago foi amplamente imputada pela crítica, embora o real teor de sua avaliação sobre a obra ainda careça de evidências documentais. Contra Amoedo pesava, entre outras coisas, o fato de repetir a mesma injustiça por ele sofrida na exposição de 1884 quando seu “Estudo de Mulher” foi também acusado de ser imoral. Linhares recordou o ocorrido colocando-o nos mesmos termos do incidente sofrido por Manoel Santiago: um quadro censurado por ser considerado imoral pela “congregação acadêmica”. Em verdade, a acusação de imoralidade no caso de Amoedo, como bem mostrou Camila Dazzi, foi mais fruto do julgamento do crítico Gonzaga Duque do que propriamente uma condenação por parte da Academia Imperial de Belas Artes⁶²⁵. Contudo, o incidente deixou marca na carreira de Amoedo e serviu de argumento para Mario Linhares se indignar com a falta de sensibilidade do artista que, no passado, também teria sido vítima de um julgamento falho. A atitude de Amoedo só serviu para criar um escândalo e “cobrir de ridículo a perversidade de certos predadores de moral para uso externo”, declarou Linhares. A obra de Santiago, concluiu o crítico, é “o reflexo da sua moral retilínea e sem alternativa; a nudez de seus tipos femininos é uma simples expressão de Beleza, sem nenhuma intenção de malícia”⁶²⁶.

Para o cronista de “Para Todos”, Amoedo agiu com despeito e histeria. Segundo a resenha, aquele que “já foi uma das expressões mais belas da pintura brasileira” andava “aborrecido” e não teria qualquer simpatia pela “gente nova” de talento, não admitindo também que ninguém progredisse. O artista baiano era acusado de perseguir os autores de “quadros bons” por considerá-los um “desaforo” aos seus que saíam “ruizinhos”[sic]. A perseguição por parte de Amoedo teria ocasionado a Manoel Santiago um escândalo que, ao invés de prejudicá-lo, atraiu a simpatia e a defesa de sua obra pelos críticos de arte e pelo público, ressaltou o artigo. Ademais, a situação foi colocada como uma disputa em que Amoedo encarava Santiago como um rival. Nesse sentido, escreveu o cronista:

[Amoedo] Não permite que o público tome conhecimento dos fatos... Mas, o público toma. Toma e faz fiau ao professor Amoedo. O mal que esse homem irritado quis atirar contra Manoel Santiago, expulsando do “Salão”, como imoral, uma tela do simpático artista, deu misto: uma reclame estrondosa. O nome do jovem rival do

⁶²⁵ DAZZI, Camila. Dois nus polêmicos: “Le lever de la bonne” de Eduardo Sívori e “Estudo de Mulher” de Rodolpho Amoêdo. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. (Org.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República* - Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR/UFRRJ, 2010, v. 1, p. 121-130.

⁶²⁶ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 14.

neurastênico membro do júri espalhou-se, está querido de toda a gente de bom gosto e de bom senso⁶²⁷.

O cronista destaca que, ao invés de Santiago ser prejudicado pela situação e pelo constrangimento gerado, o artista amazonense era agora “querido” pelas pessoas de “bom senso”, indicando um certo apoio à sua causa. De fato, esse apoio foi notável, principalmente porque alguns entendiam haver uma possível animosidade por parte de Amoedo em relação a Santiago.

O atrito entre Rodolfo Amoedo e Manoel Santiago não se restringiu apenas ao episódio da recusa de “Sesta Tropical”. Em outros momentos, o artista, junto a outros pintores, sofreu desentendimentos com Amoedo. Na reunião do Conselho Superior de Arte, em 06 de setembro de 1924, aconteceu a leitura e posterior aprovação do parecer do júri de premiação da exposição oficial daquele ano. Após a apreciação, Amoedo contestou o resultado e protestou “contra a facilidade com que foram feitas as premiações propostas pelo júri”. Após “várias considerações a respeito”, o baiano sugeriu que não fossem premiados os artistas Alfredo Galvão, Aníbal Mattos, Bas Domenech, Sobragil Carollo, Manoel Faria, Germinal Artesi, Alcebíades Miranda, Raul Pedrosa, Haydéa Lopes, Manoel Santiago e Candido Portinari. Diante da nova proposta lançada por Amoedo, o Conselho discutiu e a aprovou, modificando para conceder uma menção honrosa de segundo grau a Alcebíades Miranda e uma menção honrosa de primeiro grau a Haydéa Lopes Santiago⁶²⁸. Porém, a decisão não foi cumprida em sua totalidade. Ao anunciar os prêmios do salão de 1924, somente Haydéa foi laureada com a menção⁶²⁹.

Prejudicados, o grupo de artistas pediu esclarecimentos. Mandaram um requerimento ao Conselho Superior de Belas Artes solicitando a cópia manuscrita, “*verbo ad verbum*”, da ata lavrada na reunião de 25 de agosto, assinada pelo júri da seção de pintura da exposição e com o protesto de Rodolfo Amoedo. Presente na reunião em que foi apreciado o requerimento, Amoedo julgou não haver “inconveniente nenhum em lhes ser fornecida tal cópia”, sendo por isso, e sem qualquer outra resistência, deferido o pedido⁶³⁰.

De posse do documento, os artistas apresentaram uma petição argumentando contra a cassação da premiação, uma vez que entendiam ser legítima a distinção atribuída pelo júri. O

⁶²⁷ PINTURA. *Para Todos*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1925, ano VII, n. 349, p. 20.

⁶²⁸ ATA da sessão do Conselho Superior de Belas Artes realizada em 06 de setembro de 1924 – Presidência do Exmo. Sr. Afonso Penna Júnior, ministro da Justiça e Negócios Interiores. Fundo: Atas Conselho Superior 1916-1928. Acervo: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6161.

⁶²⁹ BELAS Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 07 set. 1924, p. 3.

⁶³⁰ ATA da sessão do Conselho Superior de Belas Artes realizada em 18 de outubro de 1924 – Presidência do Sr. Prof. João Batista da Costa. Fundo: Atas Conselho Superior 1916-1928. Acervo: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6161.

documento tornou-se público quando o jornal “O Paiz” publicou-o, em 07 de dezembro, revelando os “trechos de maior importância”. Em princípio se questionava algumas falhas legais. A decisão do júri, segundo o regulamento, deveria ser apenas homologada pelo Conselho, mas ao invés disso, apontava a petição, foi “reformada, anulada, revogada, cassada, pelo fundamento de falta de merecimento dos artistas premiados”. Homologar, reforça o documento, “quer dizer ratificar, sancionar um ato passado, sem modificá-lo, em sua essência e substância, dar autenticidade a esse ato”⁶³¹.

Diante do imbróglio que se formou, o jornal aproveitou para destacar preocupações sobre a predominância numérica dos membros do Conselho no júri em comparação com os artistas eleitos pelos expositores. Essa predominância numérica dos representantes do Conselho era como um mecanismo que favorecia o conservadorismo e poderia abafar as manifestações progressistas dos artistas não consagrados. Vale a citação:

A função do júri, sua composição, sua formação estão determinadas no capítulo III do regulamento, e dele fazem parte, em maioria, três membros do Conselho, ao lado de dois artistas, eleitos pelos expositores (art. 45, § 1º). Na sua formação, pois, teve em vista o legislador a representação dos interessados, justamente para atender às manifestações progressistas dos não consagrados, que poderiam ser abafados pelo conservantismo dos que conseguiram subir ao Conselho, por esta ou aquela forma. No entanto, a predominância numérica dos representantes do Conselho garante ao conservantismo a vitória dos seus ideais, nas decisões, garantia estabelecida com o fim, naturalmente, de evitar a consagração oficial de manifestações mórbidas de artistas psicopatas⁶³².

Apesar de os problemas na composição do júri serem alarmantes para o jornal, em termos práticos, os artistas não questionaram a sua decisão, principalmente porque ela foi favorável. O verdadeiro problema era a decisão arbitrária do Conselho. O Conselho, na sua composição, não admitia a entrada de expositores ou seus representantes, o que levou os artistas a encararem a cassação de seus prêmios como uma imposição vinda do alto escalão da Escola. Somente em 1925 foi solicitado, junto ao Conselho, a permissão para que os representantes dos expositores nos júris pudessem assistir e opinar, sem direito a voto, as sessões do Conselho. Surpreendentemente, Amoedo não viu inconveniente, mas a proposta esbarrou na resistência dos professores Adolfo Morales de Los Rios e Batista da Costa, sendo vencida em votação⁶³³.

⁶³¹ ARTES e Artistas - Belas Artes. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 7 dez. 1924, p. 2.

⁶³² *Ibidem*.

⁶³³ ATA da sessão do Conselho Superior de Belas Artes realizada em 20 de agosto de 1925 – Presidência do Exmo. Sr. Afonso Penna Júnior, ministro da Justiça e Negócios Interiores. Fundo: Atas Conselho Superior 1916-1928. Acervo: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6161.

O pedido de restabelecimento da decisão do júri foi, então, baseado na nulidade do ato do Conselho, visto que não ratificou o ato ora proferido. Infelizmente, não foi encontrado publicação ou documento que revelasse o resultado dessa disputa. Por outro lado, imperou a decisão do Conselho sobre a do júri. Ao se verificar o livro de entrega de medalhas dos artistas premiados, verifica-se, por exemplo, que Manoel Santiago não recebeu a então medalha de bronze cassada. Há, porém, apenas o registro da entrega da medalha de prata conferida ao artista no salão de 1925 por ocasião de sua “Flor de Igarapé”⁶³⁴.

Os casos de recursos ao Conselho Superior de Belas Artes eram omissos no seu regimento. A questão voltou a ser discutida no ano seguinte àquela contestação. Esse mecanismo foi regulamentado em reunião extraordinária no dia 20 de agosto de 1925. O Conselho, por proposta do professor Batista da Costa, resolveu que os artistas não satisfeitos com as decisões do júri poderiam interpor recurso no prazo de dois dias, a contar da data das referidas decisões, com as devidas justificativas para reversão. O mesmo Conselho se encarregaria de analisar os recursos e, em última instância, decidir quanto à admissão de trabalhos na exposição oficial. A nova normativa surgiu como uma resposta à demanda dos expositores por um mecanismo de contestação das decisões do júri. Imediatamente após a aprovação, houve discussões em torno do recurso de Manoel Santiago contra a rejeição de sua obra “Sesta Tropical” no Salão Oficial de 1925. No entanto, o protesto não obteve sucesso, pois o Conselho manteve a decisão da comissão de pintura de não admitir a obra⁶³⁵.

O assunto sobre a revogação da recusa de “Sesta Tropical” foi incluído na agenda da sessão do Conselho devido à discussão em torno da “declaração do Sr. J. Timotheo da Costa, relativa ao voto que formulou sobre o quadro do artista Manoel Santiago”. Embora o conteúdo exato da declaração não esteja registrado na ata da sessão, parece que ela era contrária à decisão de recusar “Sesta Tropical”. Assim, Timotheo da Costa teria reconsiderado seu julgamento anterior sobre a obra de Santiago. A esse respeito, Terra de Senna insinuou, na revista “Dom Quixote, que o pintor amazonense apelou para “os sentimentos do amigo” Timotheo da Costa, que por ter a “alma sensível de artista”, cedeu e resolveu “achar o quadro bom” e por isso aceita no Salão⁶³⁶. Independentemente de sua veracidade, a insinuação de Senna evidencia que não pareceria estranho tal movimentação por parte de Manoel Santiago no sentido de reverter a situação de sua obra, o que ainda revelaria uma postura proativa e determinada do artista.

⁶³⁴ LIVRO de entrega de medalhas e diplomas a artistas e alunos premiados em concursos e nas Exposições Gerais de Belas Artes (18/12/1905-18/04/1934). Acervo: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6146.

⁶³⁵ REUNIÃO-SE do Conselho Superior de Belas Artes. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1925, p. 2.

⁶³⁶ SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1925, n. 432, ano IX, p. 18.

A reconsideração de Timotheo da Costa agitou os ânimos da reunião do Conselho. Registrou-se na ata o protesto de Batista da Costa, que a considerou “nula e ilegal”, uma vez que foi feita vários dias após a realização do julgamento do júri de admissão, e ocorrida sem a convocação adequada e legal para revisar uma decisão já tomada. A partir desse momento da reunião, a admissão da tela já não importava mais. A discussão se voltou para a validade do Conselho em tomar conhecimento das decisões dos júris para a aceitação dos trabalhos. Até então, não havia um entendimento claro sobre esse assunto, e a questão surgiu devido ao incidente envolvendo a obra de Santiago. Após votação, os membros concordaram com a legitimidade do Conselho em tomar conhecimento das decisões do júri de admissão do salão e manter a sua decisão sobre o assunto⁶³⁷.

A ironia de toda essa história reside no fato de que, em 1924, quando o Conselho decidiu desobedecer ao júri, Santiago saiu prejudicado, e no ano seguinte, quando decidiu acatar o veredito, o pintor também foi prejudicado. “Sesta Tropical” já havia causado tumulto dentro da Escola. Fora dela, a polêmica se estendeu. Quando a notícia da inauguração do Salão de 1925 foi divulgada no jornal “A Noite”, em 1º de agosto, o cronista não estava errado ao prever o “barulho” que se formaria em torno de um “quadro curioso” acusado de “amoral”. Isso porque, logo de início, revelou-se o impasse instaurado no interior da comissão julgadora.

Toda aquela história ocorrida na reunião do Conselho chegou à imprensa. Segundo noticiou-se, “Sesta Tropical”, depois de aceita sob protestos de um júri com “dois partidos”, foi mandada ao porão da Escola Nacional de Belas Artes⁶³⁸. Ao que indica a nota, a tela foi aceita, mas para ser guardada. Pronto! Com isso, estava armado o burburinho que tomaria as proporções de um escândalo nas páginas dos jornais.

Para o cronista da “Gazeta de Notícias”, o “incidente” estava prestes a consagrar Manoel Santiago. Sob o título “As recusas que consagram: uma tela impedida de figurar na Exposição Geral por imoral”, o jornal defendia a ideia de uma dupla consagração de Santiago, a qual consistia em despertar a “antipatia do Sr. Amoedo”, e enfrentar a acusação de imoralidade. Segundo a publicação, a consagração pela recusa encontrava precedentes na história recente, como o caso do pintor Frederico Beltran Masses que, após ter sido também acusado de imoral e sua “mais soberba” tela recusada em um dos salões de arte espanhol, foi mais tarde aclamado em Paris e considerado uma das “glórias do pincel” da Espanha. O pintor

⁶³⁷ ATA da sessão do Conselho Superior de Belas Artes realizada em 20 de agosto de 1925 – Presidência do Exmo. Sr. Afonso Penna Júnior, ministro da Justiça e Negócios Interiores. Fundo: Atas Conselho Superior 1916-1928. Acervo: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6161.

⁶³⁸ É OU não amoral? *A Noite*. Rio de Janeiro, 1 ago. 1925, p. 4.

tornou-se bastante conhecido após a rejeição de sua obra “La Maja Marquesa”, o que provocou grande indignação entre críticos, jornalistas e artistas na Espanha. Houve até, segundo José Francés, a sugestão de mudança no título para “La Maja” por acreditarem que o pintor aludia a figura de uma marquesa à uma vida de escândalo⁶³⁹. A evocação do incidente envolvendo Beltran na Exposição Nacional de Madri, em 1915, foi bastante simbólica, mostrando que “em arte a justiça nunca falha” e, por isso, Santiago deveria de confiar nela⁶⁴⁰.

A publicação ainda trouxe à tona a divisão do júri em relação a recusa de “Sesta Tropical”, fato já adiantado, sem muitos detalhes, semanas antes pelo jornal “A Noite”. O júri, contou o jornal, teria admitido a tela e Rodolfo Amoedo teria sido contra. Contudo, é revelado a participação de outro membro do júri na “oposição injustificável” e “risível classificação” proferida por Amoedo. O professor Batista da Costa teria apoiado o julgamento para a rejeição da obra, agindo assim com conivência para impedir a exposição da tela de Santiago⁶⁴¹. O interessante é que, desde o dia 12 de agosto, o mesmo jornal já alertava para a suposta cumplicidade de Batista da Costa. Segundo a nota publicada, Batista da Costa, “numa atitude de prepotência injustificável”, teria modificado a ata depois do veredito final, enviando-a posteriormente ao Ministro da Justiça, Affonso Penna, presidente do Conselho Superior de Belas Artes e responsável por sancionar o veredito. O referido documento, conforme afirmou a “Gazeta de Notícias”, registrava apenas os votos de Amoedo e Carlos Chambelland⁶⁴².

Embora um terceiro nome tenha sido acrescentado à polêmica, o cronista reafirmou a ideia já difundida segundo a qual Rodolfo Amoedo estava estagnado e agia com a pretensão de “impedir o surgimento magnífico das inteligências moças e criadoras”. A ele recaía a responsabilidade da “arbitrária decisão”, que deixou de fora do salão a “Sesta tropical” e a acusação de agir com puritanismo na questão “pilhéria” de encontrar “imoralidade numa cândida figura de criança nua”⁶⁴³.

Ao fazer algumas “Notações sobre a recusa” e outras “Notações sobre a obra” de Santiago, Laíza Rodrigues esclareceu que a comissão diretora do Salão se amparou, desde o princípio, na primeira decisão do júri de admissão de pintura, ocorrida em 23 de julho de 1925, e que determinou, por maioria de votos, a recusa de “Sesta Tropical”. O conteúdo das críticas

⁶³⁹ FRANCÉS, José; MARTÍNEZ Sierra, Gregorio. *Federico Beltrán Masses*. Madrid: Tipografia Artística, 1923, p. 17.

⁶⁴⁰ AS RECUSAS que consagram - Uma tela impedida de figurar na exposição geral por imoral. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 16 ago. 1925, p. 9.

⁶⁴¹ Idem.

⁶⁴² EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1925, p. 2.

⁶⁴³ AS RECUSAS que consagram - Uma tela impedida de figurar na exposição geral por imoral. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1925, p. 9.

em relação ao incidente, conforme apontou a historiadora, pareceu ser mais influenciado por um evidente interesse na controvérsia, centrado na condenação da nudez como a origem da imoralidade ora atribuída à obra, do que por um genuíno desejo de explorar o significado intrínseco da tela⁶⁴⁴.

“Sesta Tropical” (Figura 90) é uma obra que retrata o repouso que geralmente ocorre após o almoço. A cena acontece em um ambiente campestre. Na pintura, podemos ver uma mulher negra vestida, trazendo até a mesa uma bandeja com um bule de chá ou café. Ao lado dela, há uma mulher branca vestindo uma camisa de mangas longas e um chapéu. No centro da obra, um grupo de figuras nuas. Nele, duas mulheres são retratadas. Uma delas está espreguiçada e apoiada no colo da mulher vestida, enquanto a outra está reclinada de joelhos, segurando um ramo que parece usar para tentar despertar um menino nu que está adormecido no chão.

Figura 90 - Manoel Santiago. “Sesta Tropical”, 1925. Óleo sobre tela, 153 x 103 cm.



Fonte: Acervo particular.

A pintura de Santiago evoca a atmosfera de um descanso em um lugar ensolarado, com elementos como a natureza exuberante ao fundo e a representação das figuras em repouso,

⁶⁴⁴ Cf. RODRIGUES, Laíza de Oliveira. *Uma Sesta Tropical, de Manoel Santiago: um “quadro curioso” no meio artístico carioca dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2023, p. 138-181.

sugerindo um momento de tranquilidade e relaxamento após uma refeição. A cena desse “espetáculo de morna indolência”, “surpreendido com felicidade por Manoel Santiago”, não parece ter causado qualquer espanto ao cronista da “Gazeta de Notícias”. Em sua descrição, a tela

É um trecho de ar livre, pleno de luminosidade, centralizando diversas figuras, ali marcadas vigorosamente, de modo a ficar em evidência as qualidades de técnica do pintor, que, orientado por superior intuição artística, fixou um dos monumentos mais característicos da vida brasileira, essa hora languesciente de repouso que medeia o esforço diário das nossas populações. Chamou-o de “Sesta Tropical”⁶⁴⁵.

A descrição inocente do cronista resguarda Manoel Santiago de qualquer acusação de ofensa à moral. Outros críticos tratam a obra da mesma maneira. Alguns ressaltando a “superior intuição artística” do pintor, que engrandece a pintura e desmerece o julgamento que levou a sua recusa. Ora, qual o motivo então para a polêmica? Para Adalberto Mattos, por exemplo, não há. Na sua avaliação, houve uma “miopia maldosa” no julgamento “absurdo” da obra. Por isso, o cronista da “Ilustração Brasileira” condenou veementemente “a recusa, por parte de alguns membros do Júri da seção de pintura, de uma tela da autoria do distinto pintor Manoel Santiago”. Tão injusta quanto a recusa, declarou o crítico, era “a gravíssima alegação de ser uma obra imoral”. Ainda segundo o crítico, “unicamente uma visão doentia pode descobrir na tela de Manoel Santiago, vestígios, embora velados, de uma intenção pouco compatível com a sua educação, com a sua religião e para com o ambiente a que se destinara a obra”⁶⁴⁶.

Na defesa de Santiago, Adalberto Mattos reitera o “seu mérito de artista” e o seu “nome honrado de exemplar chefe de família”. O interessante é que em nenhum momento Mattos proferiu o nome de Amoedo ou qualquer outro envolvido no infeliz julgamento. Contudo, ao falar da “perversidade” que atingiu “Sesta Tropical”, o crítico destaca o episódio como sendo “a primeira vez que no Brasil, um artista recebe semelhante ultraje”. Curiosamente, diferente de Mario Linhares, Mattos não recordou as circunstâncias e tampouco as repercussões de “Estudo de Mulher” de Amoedo. Esquecimento ou ironia? Adalberto Mattos deixa aberto para ambos. Deixo ao leitor o encargo desse julgamento. Mas, adianto, o cronista conhecia aquela obra polêmica de Amoedo, inclusive a tomou como argumento para depreciar a condenação da tela de Santiago. Vale a citação:

⁶⁴⁵ Idem.

⁶⁴⁶ MATTOS, Adalberto. O Salão de Belas Artes. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. 1925, ano VI, n. 61, n/p.

Bem embaraçosa e pitoresca é a situação criada com a acusação assacada; o critério estabelecido importa quase no fechamento das portas da Escola Nacional de Belas Artes, onde figuram os maravilhosos calcos da estatuária grega em plena NUDEZ, onde figuram a *Faceira* e *Santo Estevão*, de Rodolpho Bernardelli; a *Messalina*, de Henrique Bernardelli; a *Escrava*, de Antonio Mattos; *Menina e Moça*, de Correia Lima; *Paraíba*, de Almeida Reis; *Pompeiana*, de Zeferino da Costa; *Leda e o Cisne*, de Jean Baptiste Pierre; *Paraíso restituído*, de Lucílio de Albuquerque; *Reflexos*, de Carlos Oswald; *Eva*, de Chautron; *David e Abzag*, de Pedro Américo; *As oreades*, de Visconti; *Sono*, de Lucílio de Albuquerque e principalmente *Estudo de mulher* quadro impregnado de realismo zolista tão em voga quando o Sr. Rodolpho Amoêdo, seu autor, o concebeu! Se não quiserem cerrar as portas do palácio das Belas Artes, no mínimo, terão que vestir tangas no *Apolo de Belvedere*, no *Laocoonte* e em todo séquito de nus maravilhosos que encham de beleza resplandecente as galerias do nosso museu máximo... É tão absurdo o critério, que não nos é possível acreditar na sua sinceridade⁶⁴⁷.

Adalberto Mattos critica a acusação de imoralidade feita à obra de Manoel Santiago e o critério de julgamento que levou a tal veredito. O crítico argumentou que uma acusação assim era absurda e, se seguida à risca, levaria ao fechamento virtual da Escola. Ao mencionar várias obras de arte que estão expostas na Escola, e que também apresentam nudez, Mattos ironiza a situação ao sugerir que, para evitar a imoralidade, seria preciso vestir a estátua de Apolo, de Belvedere.

Além da falta de coerência no julgamento de “Sesta Tropical”, que teria descontextualizado sua representação da nudez e a interpretou de forma equivocada como depravação, o crítico também destacou a falta de transparência no processo de admissão das obras pelo júri. Segundo seu artigo, “bem raros” eram os julgamentos de admissão ao Salão oficial que não provocavam “protestos justos e injustos”. Adalberto Mattos reconhecia que havia aqueles que “gritavam orientados pelo despeito de verem recusadas obras realmente desfavorecidas de qualidades”, enquanto outros eram “amparados pela razão”. Tudo isso acontecia, opinou Mattos, “pela simples ausência de critério, pelo emprego de dois pesos e duas medidas, conforme o momento”. O caso de Santiago se enquadraria nesse último⁶⁴⁸.

A defesa dessa ideia e de Santiago continuou no ano seguinte. Em junho de 1926, a revista “Ilustração Brasileira” reproduziu a obra “Sesta Tropical” e, na seção intitulada “As nossas tricromias”, organizou uma resenha que destacava as principais críticas favoráveis a “Noturno de Chopin” e “Flor de Igarapé”, dois nus que Santiago expôs no salão de 1925. Possivelmente, a intenção era de mostrar a inconsistência nas avaliações do júri de admissão, tomando os nus admitidos como argumento, talvez, para ilustrar os “dois pesos e duas medidas”, como sugerido por Mattos. Ademais, a ocasião foi oportuna para mostrar aquela

⁶⁴⁷ Idem. (grifo do autor).

⁶⁴⁸ Idem.

“obra já vultosa do fino artista” e fornecer uma chave de leitura mais apropriada para aqueles que não compreenderam a tela. Todo esse esforço foi também fundamentado por críticas positivas de Mario Linhares, entre outros, sobre “Sesta Tropical”.

Na revista, João Luso, Julio Medeiros e Mario Linhares tiveram partes de seus julgamentos, publicados nos jornais, reproduzidos no artigo. Cada um desses julgamentos foi utilizado como um recurso argumentativo para enfatizar o caráter idílico das obras de Santiago, especialmente os nus expostos em 1925, para, em seguida, estendê-la a “Sesta Tropical”. Tanto “Noturno de Chopin” quanto “Flor de Igarapé” são (re)apresentados através dos comentários de Luso e Medeiros. A partir deles, o cronista enfatiza a harmonia, o equilíbrio, e o passeio de Manoel Santiago pelo “país das quimeras e dos sonhos”. Essa percepção das obras do amazonense foi reforçada pela reprodução do comentário de Linhares sobre “Noturno de Chopin” e “Sesta Tropical”. Segundo se reproduziu do livro “Nova Orientação da Pintura Brasileira”, o crítico identificou que “Sesta Tropical” mantinha a “mesma força de colorido e expressão” de “Noturno de Chopin”, e os observadores podiam sentir o “enlevo capitoso que nos embala e nos faz sair da realidade e errar no intermúndio dos sonhos inebriantes”⁶⁴⁹.

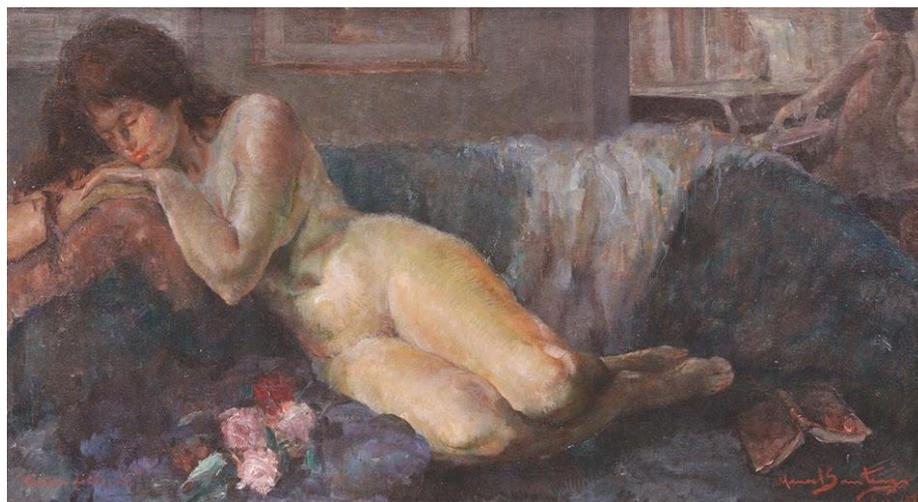
“Noturno de Chopin” (Figura 91) é um nu feminino ambientado no interior de uma residência. A modelo retratada se reconforta em um divã, sendo extasiada pela melodia de um piano, tocado por um homem, no canto superior direito, ao fundo. Na descrição do quadro, Linhares atribuiu um sentido quimérico à tela a partir de uma associação entre a expressão da mulher e da sonoridade do piano. Em seu livro, o crítico escreveu:

Nesse quadro, há uma linda mulher, de magníficas formas, nua, na fascinação de sua beleza, negligentemente reclinada sobre um divã, toda presa aos devaneios que lhe desperta a melodia de um piano executando, a seu lado, um Noturno de Chopin. Numa atitude de cisma, inclina sobre a mão a cabeça com os longos cabelos desnastrados, e cerra as pálpebras, em divina embriaguez, para melhor ver as visões interiores despertadas por aquela música que enche o ar tranquilo de vozes desconhecidas, vindas das mais longínquas regiões da alma como que narrando a melancolia dos sonhos de amor traídos e de utopias nunca realizadas...⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ AS NOSSAS trichromias. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, jun. 1926, ano VII, n. 70, n/p.

⁶⁵⁰ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1926, p. 14.

Figura 91 - Manoel Santiago. “Noturno de Chopin”, c. 1925. Óleo sobre tela, 70 x 125 cm.



Fonte: Acervo particular

É perceptível que, no compilado dos julgamentos críticos, o cronista da “Ilustração Brasileira” destacou elementos simbólicos, estéticos e idílicos da arte de Santiago para criar uma defesa veemente do pintor contra a suposta imoralidade de “Sesta Tropical”. Interessante que é mobilizado alguns críticos não só para se opor a avaliação feita, mas também para contextualizar a obra, isentando-a de qualquer representação desrespeitosa.

Figura 92 - Manoel Santiago dando retoques em “Sesta Tropical”. Ao lado, sua esposa, a pintora Haydéa.



Fonte: LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1926.

Por ocasião da exposição da tela no Salão dos Novos de 1926, “Sesta Tropical” teve nova reprodução, dessa vez, em “O Jornal”⁶⁵¹. Além disso, a primeira página do jornal “Beira Mar” também reproduziu a obra, acompanhada de uma fotografia de Santiago, ao lado de Haydéa, dando alguns retoques naquela que era, destacou o jornal, “um dos melhores quadros de Manoel Santiago” exposto no certame⁶⁵² (Figura 92).

Do mesmo modo, essas mesmas imagens são reproduzidas no livro de Mario Linhares, lançado em 1926. Tanto o quadro quanto a fotografia também são apresentados na edição de agosto do mesmo ano da revista “Nação Brasileira”. Além disso, a revista compartilhou algumas breves impressões sobre aquele evento realizado no Palace Hotel. O cronista confessou, nas primeiras linhas de seu artigo, que seus olhos se voltaram para a tela de Santiago, sem entender exatamente o motivo desse fascínio. Ele descreveu “Sesta Tropical” como impregnada de “força”, “de sentimento” e “de seiva, por assim dizer, americana”. Segundo a crítica publicada, Manoel Santiago possuía as “tintas fortes de nossa natureza” e sabia desvendar “o encanto de nossa vegetação e a ardente e airosa beleza de nossas mulheres”. Com efeito, é revelado não apenas a profundidade artística da pintura, mas também o temperamento do artista e suas “altas qualidades de pintor de nossa vida”, já demonstradas em “outros trabalhos de valor”⁶⁵³.

É bem verdade que a exposição de “Sesta Tropical” no Salão dos Novos ajudou a polêmica obra de Manoel Santiago a continuar nos holofotes, pois muitos jornais reproduziram-na repetidas vezes. É possível que a ocasião também tenha favorecido o pintor na reafirmação de sua defesa. Com a obra recebendo um novo destaque, a abordagem sobre a expressividade do pintor, reforçando a ideia de que sua pintura buscava envolver o espectador em uma experiência idílica, foi ampliada. As reproduções teriam desempenhado um papel fundamental nesse processo, ajudando a ilustrar a narrativa. Nesse sentido, é provável que as reproduções façam parte de uma estratégia dos críticos para tornar a obra mais conhecida. Com isso, eles poderiam proporcionar uma oportunidade para que o público pudesse julgar por si mesmo e esclarecer, de uma vez por todas, que a obra não representava qualquer ofensa à moralidade, conforme havia sido sugerido anteriormente. Essa ação, mesmo que remotamente verdadeira, destaca o impacto que esses críticos/jornais exerciam sobre a percepção do público em relação às obras de arte, redefinindo e esclarecendo percepções.

⁶⁵¹ BELAS Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 06 ago. 1926, p. 5.

⁶⁵² SALÃO dos Novos. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 19 set. 1926, ano II, n. 92, p. 1.

⁶⁵³ H. D. Salão dos Novos. *Nação Brasileira*. Rio de Janeiro, ago. 1926, ano IV, n. 36, p. 8-9.

Em verdade, a polêmica em torno do quadro não estava exclusivamente ligada à nudez, embora essa questão estivesse, de fato, envolvida para os críticos. Como enfatizado pelo cronista da “Gazeta de Notícias”, o ponto central da polêmica estava relacionado ao menino nu junto às outras duas mulheres nuas. Assim, o que teria distinguido a nudez em “Sesta Tropical” de tantas outras representações feitas por Manoel Santiago foi, a controvérsia composição da cena retratada em que há a presença simultânea de figuras nuas e vestidas.

Uma questão importante a ser considerada nesse assunto é a presença das mulheres vestidas. A mulher de chapéu e a serviçal adicionam uma dimensão de realismo à composição, aproximando-a mais da vida cotidiana do que de um mundo fantasioso ou utópico, como inicialmente sugerido. Aliás, a obra em si se propõe a representar um comum episódio de repouso cotidiano. Essa representação próxima à realidade pode ter contribuído para que os nus presentes na tela deixassem de ser vistos como idílicos e passassem a ser percebidos como algo mundano, sem idealização, fugindo ao que frequentemente era considerado “aceitável para um nu”. “Flor de Igarapé”, por exemplo, estava no plano do fantástico e sua nudez não era encarada como terrena, apesar de ser um nu adolescente. Além do mais, a proximidade entre as mulheres vestidas e os nus de “Sesta Tropical”, incluindo o contato físico entre as figuras, teria reforçado ainda mais a ideia de que essa pintura representaria uma cena da vida real, em que a nudez é um tabu⁶⁵⁴. Laíza Rodrigues baseia sua interpretação de “Sesta Tropical” nessa dualidade de “mundos diversos” que se entrelaçam na obra. Para ela, a obra é um “visível que se tece a partir de naturezas diversas”, que abrange tanto o mundo social quanto o espiritual⁶⁵⁵.

Em “Sesta Tropical”, dentre as mulheres nuas, apenas aquela que repousa, inclinada no colo da mulher com o chapéu, aparenta estar adormecida. Entretanto, ela observa o espectador através de suas pálpebras quase fechadas. Seu corpo flácido e espreguiçado parece expressar não apenas sono, mas prazer e satisfação. Isso é igualmente exprimido pela outra mulher vestida que a contempla. Contudo, essa figura feminina trajando roupas tem uma expressão de carinho e conforto, que evoca uma sensação quase maternal, em oposição a qualquer tipo de provocação sexual⁶⁵⁶.

A segunda mulher nua, visivelmente mais velha que o menino nu deitado sobre o chão, acaricia-o com um pequeno ramo, tocando-lhe suavemente. A criança, adormecida, está passiva

⁶⁵⁴ SERAPHIM, Mirian Nogueira. *Eros adolescente*: No verão de Eliseu Visconti. Campinas: Autores Associados, 2008, p. 200.

⁶⁵⁵ RODRIGUES, op. cit., p. 279.

⁶⁵⁶ RODRIGUES, Laíza de Oliveira; BRANCATO, João Victor Rossetti. “É ou não amoral?”: Sesta Tropical de Manoel Santiago e a censura no Salão de Belas Artes. In: XIII Encontro de História da Arte, 2019, Campinas. *Atas do XIII Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2019. p. 486-495.

ao ato. Sua pose, com a perna esquerda levantada, revela seu sexo. Essa posição do menino guarda uma notável semelhança com a figura feminina retratada em “Flor de Igarapé”, com a diferença de que a jovem tem seu braço esquerdo erguido à altura da cabeça. O menino, no entanto, não pertencia ao mesmo mundo idílico da adolescente. Ele compartilhava, assim como todas as outras mulheres na cena de “Sesta Tropical”, o desfrute de um repouso vespertino⁶⁵⁷.

O gesto de tocar da mulher nessa cena pode ter sido uma fonte de controvérsia entre os avaliadores da obra. Seu toque alcança a criança nua, como se buscasse explorar cada curva de seu rosto ou corpo. Nesse contexto, a mulher poderia ser interpretada como um símbolo de corrupção, enquanto o menino seria visto como a personificação da inocência prestes a ser corrompida. Assim, sob essa perspectiva, o desfecho não poderia ser diferente senão a condenação da obra.

É possível que essa ideia, mesmo que virtual, de uma tensão sexual entre as personagens tenha causado certo desconforto no espectador (Amoedo?)⁶⁵⁸. O gesto aparentemente ingênuo pode ter feito com que não só a nudez, mas toda a cena do quadro se tornasse algo indecente. Ao mesmo tempo, a pose da criança de quase total entrega e seu corpo desprotegido podem também ter contribuído no julgamento. Desse modo, o erotismo, aos olhos de alguns, circulava entre os elementos da tela, ressaltando a sensualidade das mulheres nuas, expondo um inocente a intenções duvidosas. Essa percepção poderia estar tanto no vestido quanto no despido, no velado e no desvelado, das personagens presentes na pintura.

Sem dúvida, a questão da prática de atos sexuais com crianças era polêmica e, portanto, um atentado à moral. Se “Sesta Tropical” foi interpretada por essa óptica, a tela era, por assim dizer, uma ameaça. O interessante é que a mesma moral que possivelmente via na tela algo condenável, por sugerir um conteúdo sexual envolvendo uma criança, não condenava o ato sexual precoce de meninos adolescentes. Pelo contrário, chegava a incentivar essa prática, como evidenciado por Mário de Andrade, em 1927, em sua obra “Amar, verbo intransitivo”. Nesse livro, o poeta criticou a hipocrisia burguesa que buscava promover uma iniciação sexual tranquila para os meninos, acreditando que isso garantiria uma vida correta e ajuizada⁶⁵⁹.

Independentemente de não conter qualquer depravação, o nu, mesmo que abstrato, provoca no observador algum vestígio de sentimento erótico, ainda que sutilmente. Ele não está totalmente isento de sensualidade. A sua dificuldade como tema em arte reside no fato de que os instintos de desejo e contato não podem ser inteiramente subjugados no julgamento.

⁶⁵⁷ SERAPHIM, loc. cit.

⁶⁵⁸ Cf. RODRIGUES; BRANCATO, loc. cit.

⁶⁵⁹ ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. São Paulo: Casa editora Antonio Tisi, 1927.

Contudo, a observação de Kenneth Clark, para quem o nu não é assunto da obra de arte, mas a forma de arte, vale para o entendimento do nu de “Sesta Tropical”. Clark indica a diferença entre o nu caracterizado como corpo sem roupa, despido e ausente de qualquer representação, e o nu dentro de uma categoria de representação, “vestido” pela arte. Um está ligado ao mundo real e o outro ao mundo das ideias, à própria arte⁶⁶⁰.

Nesses termos, a tela de Santiago, apesar dos elementos que fazem-na estar em “contexto de realidade”, está dentro dos domínios da arte. Seus nus estão “cobertos” pelo véu da representação artística, sem marcas de imoralidade. Julgar “Sesta Tropical” pelo critério analítico da moralidade implica, portanto, em um equívoco. Apenas um registro isolado chamou a atenção para essa questão de forma enfática à época do impedimento da obra de Manoel Santiago. Em “O Paiz”, Flexa Ribeiro questionou a moral como critério para se julgar uma obra e criou um debate em torno do antagonismo “completo e inexorável” entre as “duas entidades – moralistas e artísticas”.

Há dias, um quadro foi recusado pelo júri de pintura das Exposições Gerais, sob o fundamento de que o assunto e o modo como estava tratado, principalmente, não convinham às boas regras da moral.

Não sei bem de qual. Mas, se a maioria do júri se referia ao conjunto das normas das boas ações, não é fácil compreender que tem a Arte com a Moral⁶⁶¹.

Flexa Ribeiro destaca a necessidade de discussão sobre os limites da arte e os valores morais na avaliação das obras de arte. Para o crítico paraense, a arte é beleza, libertação, e integra o homem à natureza, exalta a vida. Por outro lado, a moral é vista como uma “escravidão” que submete o homem a convenções sociais artificiais, impondo-lhe uma “disciplina moral” que “deprime” e “humilha”. Mais adiante, acrescentou Ribeiro, o artista é “o criador da própria beleza” e “libertário por excelência”. O moralista é “escravo de suas próprias teorias e convenções”. Ele é “renegado e mutilador”⁶⁶². Por isso, justificou o crítico, o artista e o moralista são seres incompatíveis. Têm perspectivas distintas sobre a experiência artística e a atração sexual. Eles têm abordagens e sensibilidades divergentes para apreciar a nudez. Vale a citação:

Para não fugir da atração dos sexos, bastará vê-los diante de formas femininas nuas: o moralista arrisca um olho, ávido de concupiscência sopitada, ao passo que o artista imagina logo um conjunto de beleza tangível, que aquela visão daria, exaltando os seus sentidos na realização de uma obra de arte.

São seres incompatíveis, que se não podem unificar.

⁶⁶⁰ Essa diferenciação se reflete no vocábulo inglês nas palavras *naked* e *nude*. Cf. CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton: Princeton University Press, 1984, p. 3-28.

⁶⁶¹ RIBEIRO, Flexa. A arte e a moral. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1925, p. 3.

⁶⁶² Idem.

E eis por que não será possível tomar a moral como critério analítico para obras de arte.

Uma coisa pode ser muito moral, como assunto, e apresentar-se ignóbil como execução.

E de motivo desprezível é possível engrandecer-se o homem, criando a expressão definitiva da vida⁶⁶³.

Por entender que há essa diferenciação entre artista e moralista, Flexa Ribeiro destacou que tanto a apreciação quanto a criação de uma obra de arte eram privilégios exclusivos do artista. É ele quem possuía a distinta capacidade de dissociar sensações e tornar a experiência sensual uma expressão artística da vida. “A dimensão de nossa capacidade de gozo”, escreveu o crítico, “é ridícula. Só o artista, sabendo colher na confusão multifária das coisas, consegue dissociar em fibrilhas mínimas as sensações”⁶⁶⁴.

Diante disso, o crítico poderia até considerar aceitável que um leigo emitisse um julgamento de imoralidade, embora ainda considerasse essa avaliação condenável. Mas, o veredito de um júri de um salão de arte? E, mais especificamente, de Rodolfo Amoedo, que tinha vários nus em sua conta? Só poderia ser um ultraje! E era! Assim como boa parte da crítica, Flexa Ribeiro lamentou o incidente. Apesar de ele não ter defendido Santiago e nem mencionado explicitamente Amoedo, suas palavras sugerem uma crítica velada ao membro do júri, que, por meio de seu julgamento, revelou-se mais como um moralista do que um verdadeiro artista.

Dentro de toda essa polêmica, provavelmente, Mario Linhares foi quem melhor defendeu Santiago. De uma só vez, o crítico exime de imoralidade toda e qualquer produção de nu do artista amazonense. A “nudez das mulheres de Manoel Santiago”, declarou, “não tem nenhuma preconcebida ideia de concupiscência”. Havia em seu nu artístico, ressaltou o crítico, “um elemento de Beleza e de Graça, sem ultrajes à moral”. Via-se nele, afirmou, “a delicadeza com que fixa a expressão dos seus tipos femininos, com nobre virtuosidade, sem secura acadêmica, nem o mais leve tom de insolência”⁶⁶⁵.

O posicionamento de Mario Linhares na defesa de Manoel Santiago ressalta a sensibilidade e a delicadeza com que o artista representava os tipos femininos, sem despertar sentimentos sexuais. O crítico sempre demonstrou um profundo entusiasmo pela pintura de Santiago, a ponto de seu livro de 1926 se assemelhar a um manifesto em apoio ao artista, considerando-o uma “nova orientação da pintura brasileira”. Não à toa, nessa obra, Linhares enfatizou que a recusa do quadro de 1925 foi “um escândalo que só serviu para cobrir de ridículo

⁶⁶³ Idem.

⁶⁶⁴ Idem.

⁶⁶⁵ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 16.

a perversidade de certos pregadores de moral para uso externo”⁶⁶⁶. Assim, sua perspectiva parece estar alinhada à de Ribeiro, que também condenou o uso da moral como critério para julgar obras de arte.

Surpreendentemente, entre os críticos, quem defendeu a recusa de “Sesta Tropical” sob a alegação de imoral foi apenas Flexa Ribeiro. Em seu artigo n’O Paiz, o paraense se explicou. Ele considerou a tela de Santiago “ingênua”, “insignificante” e “nada sofreria com sua exibição o pudor público”. Aquela acusação de imoralidade foi, em verdade, um “engano deplorável”. O crítico afirmou que o quadro era imoral não pelo possível sensualismo, mas sim “por ser ‘feito’”. Em sua avaliação, o quadro estava “errado nos planos, na composição geral”, e os corpos estavam “cheios de ‘vazios’”, como “verdadeiras bexigas assopradas”. Com isso, o incômodo com a cena representada era inevitável. As personagens eram “cabeças falantes; troncos num plano, pernas em outro”. Na impressão do crítico, as “figuras que ali se juntaram esperam, paspalhonas, que alguém lhes diga para que fim se reuniram”⁶⁶⁷.

Flexa Ribeiro deu novo tom a polêmica. “Sesta Tropical” era imoral devido aos problemas em sua composição⁶⁶⁸. Sob esse critério, defendeu, a tela não deveria mesmo ser exposta no Salão oficial. Entretanto, grande parte da crítica se mobilizou na condenação de um suposto critério moral adotado, o que acabou ofuscando grandes discussões sobre os aspectos técnicos da obra. Isso deixou o crítico paraense praticamente isolado em sua avaliação.

O assunto se torna um pouco nebuloso por não se ter encontrado qualquer registro do parecer do júri ou da suposta condenação de Rodolfo Amoedo. Embora possam existir outras⁶⁶⁹, as chaves de leituras aqui apresentadas são possibilidades de análises. Mais importante que discutir a validade ou não do julgamento da tela, é atentar para o protesto causado. A rejeição, que levou Manoel Santiago ao centro das atenções e a imprensa a seu favor, transformou “Sesta Tropical” em símbolo de injustiça contra seu artista. Por outro lado, o incidente também permitiu mostrar como a crítica desempenhou um papel crucial na (re)interpretação da obra, resgatando e enfatizando a reputação que Santiago tinha naquele ambiente artístico. Embora Laíza Rodrigues tenha demonstrado que a análise dos críticos não procurou sensibilizar o olhar sobre a tela propriamente, atendo-se, com maior expressividade, à imagem de seu autor⁶⁷⁰, a

⁶⁶⁶ Idem, p. 14.

⁶⁶⁷ RIBEIRO, Flexa. A arte e a moral. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1925, p. 3.

⁶⁶⁸ Como visto, algumas questões de ordem técnica foram apontadas quando a obra foi exposta no Salão dos Novos em 1926. Cf. INTERINO. Salão dos Novos - Ensaio de crítica. *A Noite*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1926, p. 2.

⁶⁶⁹ Cf. RODRIGUES, Laíza de Oliveira. *Uma Sesta Tropical, de Manoel Santiago: um “quadro curioso” no meio artístico carioca dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2023.

⁶⁷⁰ Idem.

crítica demonstrou sua relevância na promoção da compreensão e apreciação da arte, assim como na construção e consolidação do prestígio de um artista. Além disso, a questão revelou um dos empecilhos enfrentados pelos jovens artistas na tentativa de consolidar suas carreiras: a falta de clareza dos critérios adotados pelo júri do Salão oficial. Em “Sesta Tropical” o assunto tomou grandes proporções. Com exceção de Adalberto Mattos e Flexa Ribeiro, muitos resolveram a pendenga atacando Amoedo e exaltando Manoel Santiago, sem deixar claro que o problema da recusa da obra estava relacionado ao critério adotado, ou melhor, à ausência de um critério apropriado ou ainda à falta de esclarecimento sobre o critério utilizado.

Na disputa de poder entre críticos e o júri do salão, que buscaram determinar o valor artístico de “Sesta Tropical”, Santiago encontrou no silêncio a maneira mais eficaz de tirar proveito de toda a controvérsia que cercou sua obra impedida. Esse seu silêncio quanto ao assunto deixa de ser apenas intrigante e passa a se tornar indicativo de uma estratégia para se manter afastado de polêmicas, ao mesmo tempo em que permanece próximo do Salão e da crítica artística, sem se indispor com qualquer uma das partes.

Com efeito, as inconsistências no julgamento de admissão das obras inflamaram os debates em torno do Salão oficial e seu corpo de júri. Em 1925, Santiago experimentou, como expositor, o dissabor da falta de transparência do júri e a suspensão de sua obra do salão. Dez anos depois, o amazonense se viu do outro lado da situação. Em meados dos anos 30, atuou como membro do júri de julgamento e seleção das obras para o Salão oficial em várias ocasiões. Com isso, não escapou das polêmicas que eventualmente agitavam os vereditos. Resta-nos saber agora como Manoel Santiago se portou como jurado e como sua atuação na comissão obedeceu (ou não) aos seus princípios artísticos.

3.6 Rumorosos escândalos

Em 04 de agosto de 1933, o “Diário de Notícias” informou que, pela primeira vez, se reunia o Conselho Nacional de Belas Artes. O artigo esclarecia o leitor sobre a reformulação do regulamento do salão oficial, que restaurou o antigo Conselho Superior de Belas Artes com aquela nova nomenclatura. Além disso, o jornal anunciava a escolha da comissão organizadora e os júris do salão daquele ano. Na nota, se percebe o entusiasmo do cronista pela volta do Salão em virtude das adversidades passadas pelos artistas desde a ascensão política de Vargas e a interrupção dos certames nos primeiros anos da década de 30. Com a instituição do novo

regulamento e do Conselho, se entendia que o governo, na figura do ministro da Educação, Washington Pires, demonstrava agora “o mais vivo interesse pelas nossas coisas de arte”. Em suma, o salão oficial se revigorava⁶⁷¹.

A participação mais efetiva do governo no novo Conselho marca a progressiva perda de poder da Escola sobre a administração dos salões oficiais. Depois do Salão de 31, as Exposições Gerais passaram a ter nova denominação: “Salão Nacional de Belas Artes”. O Conselho, antes dominado por professores da Escola, passou a ter como presidente o Ministro da Educação e Saúde Pública. O Reitor da Universidade do Rio de Janeiro e o Diretor da Escola Nacional de Belas Artes passaram a exercer as funções de 1º e 2º Vice-presidentes. Juntavam-se a esses membros outros escolhidos pelo governo por portaria do ministro. Por fim, completavam o Conselho, os arquitetos, engenheiros e artistas escolhidos por eleição entre os seus pares, desde que possuíssem ou medalha de honra ou de ouro do Salão Oficial ou prêmio de viagem, conferido pela Escola ou pelo Salão Oficial⁶⁷².

Conforme a reorganização feita, o Conselho escolhia três dos cinco membros do júri de cada seção do Salão. Os demais eram eleitos pelos expositores da respectiva seção. Uma vez composto o júri, os membros eram encarregados de julgar os trabalhos expostos para a concessão dos prêmios e encaminhar para o Conselho o resultado para sua ratificação.

Naquela reunião do Conselho, no início de agosto de 1933, foram escolhidos os artistas Rodolfo Chambelland, Pedro Bruno, Helios Seelinger e Magalhães Corrêa para a Comissão Organizadora do Salão. O júri de pintura foi constituído por Eliseu Visconti, Rodolfo Chambelland e Antônio Parreiras. Para a seção de Artes Aplicadas, foram escolhidos os nomes de Manoel Santiago, Armando Viana e Rafael Paixão.

Vencida a etapa de escolha das comissões do júri e dos membros eleitos pelos expositores para a sua composição, uma euforia da imprensa se formou em torno do Salão de 1933. Esperava-se a habitual agitação em torno do certame e das obras expostas. Qual artista se destacaria? Qual a obra ganharia os maiores elogios dos críticos? O júri seria feliz na escolha do artista premiado? Toda a expectativa, porém, foi ofuscada por um incidente entre Manoel Santiago e Antônio Parreiras ainda durante o processo de admissão das obras para exposição. Como resultado, os bastidores da escolha do júri passaram a ocupar o lugar nas colunas jornalísticas que antes eram reservadas para a abertura do salão e os expositores.

⁶⁷¹ REUNIÃO-SE ontem, pela primeira vez, o conselho nacional de Belas Artes. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 04 ago. 1933, p. 7

⁶⁷² BRASIL. Decreto nº 22.897, de 6 de julho de 1933. *Diário Oficial da União*. Seção 1. 8 jul. 1933, p. 13532.

O episódio, desencadeado por Santiago, colocou em xeque a lisura da escolha das obras. Segundo noticiou o “Diário de Notícias”, no sábado, dia 05 de agosto, antes da escolha efetiva das obras para o Salão, marcada para a segunda, 07 de agosto, alguns membros do júri de pintura, sobre a liderança de Parreiras, se reuniram para fazer uma triagem das obras. Devido a reunião não ter a presença de todos os membros, Manoel Santiago se indignou com a atitude do pintor fluminense por acreditar que a seleção apropriada das obras teria sido comprometida. Em protesto contra a reunião e expressando forte insatisfação, Manoel Santiago enviou um ofício ao Ministro da Educação solicitando sua dispensa. O documento foi publicado pelo jornal, com os seguintes argumentos:

Exmo. Sr. Dr. ministro da Educação e Saúde Pública – Designado por V. Ex. para fazer parte da comissão organizadora do Salão Nacional de Belas Artes, de que trata o art. 59, do dec. n. 22.897, de 6 de julho do corrente ano, conforme ofício desse ministério n. DE.344, de 20 de julho último, aceitei essa honrosa investidura, na convicção da oportunidade de corresponder ao justo apelo de V. Ex., e, ao mesmo tempo, trabalhar em prol do engrandecimento das Artes no Brasil. Sou forçado, agora, por motivos vários e inferiores a vir à presença de V. Ex. solicitar, em caráter irrevogável, minha dispensa da aludida comissão. Aproveitando o ensejo, apresento a V. Ex. os protestos de minha real estima e distinta consideração. – Rio, 5-8-933 (a.) Manoel Santiago⁶⁷³.

Santiago não detalha os “motivos vários e inferiores” que o levaram a renunciar. Por outro lado, n’O Globo, a celeuma ganhou ainda mais consistência e um possível comprometimento da seleção foi escancarado. Segundo o jornal, o protesto de Manoel Santiago aconteceu devido ao critério de escolha dos trabalhos, orientados por Antônio Parreiras, prejudicar “grandemente a maior parte dos expositores modernos”, uma vez que a escolha teria acontecido na ausência daqueles que seriam os “mais modernos pintores” do júri, Edgar Parreiras e Eliseu Visconti⁶⁷⁴.

Nesse ponto há uma inconsistência. Em outro artigo sobre o caso, “O Globo”, com declarações de Antônio Parreiras, reafirmou a ausência de Visconti e Edgar Parreiras, confirmando a presença de Chambelland e Carlos Oswald⁶⁷⁵. No entanto, o “Diário de Notícias”, a fim de tirar a história a limpo, publicou um relato com base no depoimento de artistas anônimos para, “com autoridade”, esclarecer o incidente. De acordo com a publicação, Visconti era um dos três membros presentes na fatídica reunião. Junto a ele, estavam Parreiras e Carlos Oswald, enquanto os dois membros ausentes teriam sido convidados por telegrama⁶⁷⁶.

⁶⁷³ INCIDENTE entre membros do júri do Salão. *Diário de Notícias*. 2ª seção. Rio de Janeiro, 08 ago. 1933, p. 7

⁶⁷⁴ NOVA crise no Salão Nacional de Belas Artes. *O Globo (Vesp.)*. Rio de Janeiro, 07 ago. 1933, p. 1.

⁶⁷⁵ NOVA crise no Salão Nacional de Belas Artes. *O Globo*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1933, p. 2.

⁶⁷⁶ NADA perturbará o brilho do Salão. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1933, p. 7.

Por ter sido uma reunião aparentemente informal, é difícil saber quem estava efetivamente presente, já que provavelmente não deve ter havido a preocupação de um registro oficial. É bem provável que “O Globo”, a partir do depoimento de Parreiras, tenha levantado os nomes com mais precisão. De qualquer modo, apesar das informações serem desconstruídas, Antônio Parreiras e Manoel Santiago são as únicas presenças confirmadas no rebuliço que se formou com a situação.

No “Diário de Notícias”, a legitimação da presença de Santiago naquela reunião é questionada. A declaração publicada de um artista anônimo naquele jornal lembrou que o amazonense não era membro do júri de pintura e, portanto, “nada tinha com o julgamento. Nada lhe cabia interferir nele”. Nesse sentido, a atitude de Santiago em pedir “explicações ao mestre Antônio Parreiras” e discutir “o valor de quadros que ainda não tinham sido julgados”, com o “temor talvez de que tivessem sido recusados”, foi considerada “intempestiva” e “lamentável”, assim como o seu próprio pedido de demissão de membro do Conselho, que “nada tem a ver com o júri”⁶⁷⁷.

Antônio Parreiras lamentou a atitude de Santiago e também questionou o direito do pintor em intervir nas deliberações do júri. O fluminense ressaltou que o “único competente” presente para “nelas intervir”, “quando algo haja de irregular ou se infrinja o Regulamento”, era o diretor da Escola, vice-presidente do Conselho. Parreiras esclareceu que a reunião antecipada tinha por finalidade facilitar o processo de julgamento, “pondo em ordem os trabalhos que haviam sido remetidos, limitando-se a um superficial exame”, sem qualquer julgamento definitivo, pois esse só poderia ser feito, pontuou o pintor, com a presença integral dos membros do júri marcada para a segunda-feira ao meio-dia⁶⁷⁸.

Quando do julgamento de seleção, com o júri integral, no dia 07 de agosto, Parreiras garantiu que aquele receio de Manoel Santiago era infundado, pois o artista só esteve presente quando aconteceu a separação dos trabalhos e não na efetivação do julgamento. Segundo afirmou o presidente do júri de pintura, n’O Globo, os artistas mais novos não teriam sido privados do “estímulo da entrada no Salão Oficial”. Os membros do júri teriam aceitado “toda e qualquer tendência de arte, uma vez que não fosse ela prejudicial aos créditos do Salão Oficial”. Talvez, reiterou o artista, o público encontrasse “excessiva benevolência na aceitação dos trabalhos”⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷ Ibidem.

⁶⁷⁸ NOVA crise no Salão Nacional de Belas Artes. *O Globo*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1933, p. 2.

⁶⁷⁹ Ibidem.

Com esse discurso, Antônio Parreiras buscou afastar qualquer indício de intransigência que pudesse ter sido sugerida pelo incidente. Quando da abertura do Salão de 1933, o “Diário de Notícias” reforçou a ideia. Na nota publicada, o cronista pontuou a “máxima justiça” e a “maior liberdade” com que o júri agiu, “não vendo tendências nem escolas, mas exclusivamente valores”⁶⁸⁰. Isentando-se dessa forma, Parreiras desqualificou a atitude de Santiago. Ele sugeriu que “algum motivo pessoal” levou o amazonense a perder a calma e “revoltar-se injustamente contra seus companheiros de luta”, atribuindo-lhes “atos poucos dignos”. Diante disso, o pintor fluminense concluiu com um desabafo: “Para o futuro, porém, saberei ser mais amigo de mim mesmo”⁶⁸¹.

Infelizmente, os jornais não trazem a versão de Manoel Santiago. Não é possível saber se foi o próprio pintor quem optou por não se manifestar, mantendo-se discreto e sem entrar em detalhes, assim como fez ao apresentar sua demissão, ou se a imprensa escolheu não prolongar o incidente, conformando-se com os esclarecimentos fornecidos por Parreiras. Em todo caso, como ocorreu no “Diário de Notícias”, o assunto foi tratado como um ato isolado, sem impactos sobre o Salão. Em um momento em que o Salão Oficial estava ressurgindo, talvez fosse melhor dar maior visibilidade à exposição e não ao caso. Nesse contexto, o cronista daquele jornal preferiu minimizar o incidente “às suas proporções” para destacar o brilho do próprio Salão⁶⁸².

Na tentativa de medir forças para desacreditar aquilo que julgou estar incorreto no processo de seleção das obras, Santiago, aparentemente, não teve sucesso. Independentemente da validade de sua atitude, à primeira vista, o artista buscou garantir maior transparência ao processo de seleção, evitando algum possível favorecimento ou prejuízo aos artistas candidatos. O mérito se o artista agiu de forma exagerada ou desproporcional na defesa de seu princípio não cabe aqui. No entanto, é relevante destacar como sua atitude evidenciou as tensões, o jogo de poder e os interesses existentes no interior dos júris de seleção e do Conselho. Por outro lado, o artista, que geralmente era pacífico, revelou profunda chateação por ter observado, talvez, um procedimento questionável no trabalho de um júri. Dada sua personalidade meticulosa, é bem provável que o amazonense tentou seguir a legalidade, ou aquilo que acreditava ser o correto, e não uma efetiva disputa de poder com Parreiras, embora o incidente tenha inadvertidamente desencadeado essa contenda.

⁶⁸⁰ SERÁ inaugurado, oficialmente, depois de amanhã, o Salão anual de Belas Artes. *Diário de Notícias*. 2ª seção. Rio de Janeiro, 10 ago. 1933, p. 1.

⁶⁸¹ NOVA crise no Salão Nacional de Belas Artes. *O Globo*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1933, p. 2.

⁶⁸² SERÁ inaugurado, oficialmente, depois de amanhã, o Salão anual de Belas Artes. *Diário de Notícias*. 2ª seção. Rio de Janeiro, 10 ago. 1933, p. 1.

Ao que parece, a situação ocorrida em 1933 se originou devido a um desalinhamento nos procedimentos de exame preliminar das obras submetidas ao Salão, o que, por sua vez, gerou preocupações sobre a possibilidade de impedir alguma obra ou tendência artística. Nesse sentido, é interessante pensar que, fora os critérios técnicos ou escolásticos, desajustes organizacionais poderiam gerar embates artísticos no interior do júri e colocar artistas em disputas entre si. A própria incidência desse tipo de situação demonstra alguma vivacidade da dinâmica artística fora do evento exclusivo da exposição.

Curiosamente, em 1935, a questão do embate entre membros do júri de seleção das obras para o Salão oficial voltou a ser destaque nos jornais. Uma confusão no processo de seleção resultou na inclusão de uma pintura que anteriormente havia sido rejeitada. Mais uma vez, os artistas envolvidos entraram em conflito e transformaram o processo de seleção das obras em notícia. O caso, porém, ganhou mais notoriedade que o incidente de 1933. Houve declarações dos envolvidos, troca mútua de acusações, defesa do júri e, no epicentro de tudo isso, Manoel Santiago.

Santiago voltou, em 1935, a integrar o Conselho em substituição a Alfredo Galvão, que renunciou ao cargo de conselheiro. O pintor fazia parte daqueles eleitos pelos artistas, sendo o próximo candidato a assumir⁶⁸³. À frente da organização do Salão oficial estavam Eliseu Visconti, Nestor de Figueiredo e Rafael Paixão. Na definição do júri de pintura, Manoel Santiago foi eleito, junto a Guttmann Bicho, como um dos dois membros eleitos pelos expositores⁶⁸⁴. Contribuindo para o êxito do certame, o amazonense colaborou ativamente com essa comissão na promoção do evento, destacando-se por ser um dos artistas que pessoalmente entregaram o convite da exposição ao Ministro da Educação, Gustavo Capanema⁶⁸⁵.

Antes da abertura do Salão, “comentários insistentes” a respeito do júri de seleção das obras de pintura ganharam as páginas dos jornais. Segundo o “Diário da Noite”, espalhou-se rapidamente pelos círculos artísticos a notícia de que os juízes teriam “reconsiderado alguns atos”, admitindo obras que, “desde os primeiros instantes”, haviam sido “inexoravelmente condenadas e julgadas como incapazes de figurar no certame oficial”⁶⁸⁶.

Dessa vez, Manoel Santiago, como um dos membros do júri, falou ao jornal na tentativa de esclarecer a situação. Na sua declaração, negou qualquer ação no sentido de readmitir obras rejeitadas e ratificou que os trabalhos recusados foram “definitivamente

⁶⁸³ A REUNIÃO do Conselho Nacional de Belas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 jun. 1935, p. 5.

⁶⁸⁴ OS MEMBROS do júri do Salão escolhidos pelos expositores. *A Noite*. Rio de Janeiro, 29 jul. 1935, p. 5.

⁶⁸⁵ VÁRIAS Notícias. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 08 ago. 1935, p. 4.

⁶⁸⁶ RECUSADOS ou Não?. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 06 ago. 1935, p. 3.

recusados e seria estranhável que assim decidindo a comissão contrariasse, pouco depois, suas próprias decisões”. Embora o artista tenha se esquivado da situação, recomendando ao jornalista procurar Eliseu Visconti para “outras explicações mais detalhadas e positivas”, Santiago foi firme em desmerecer por completo tudo que se disse, afirmando categoricamente: “A seleção foi criteriosa e, portanto, não se poderia admitir andassem os juízes desfazendo suas decisões. O que está cortado, ficou cortado. E foi muita gente!”. Por fim, o amazonense exclamou, ironicamente, enquanto se despediu, risonho: “São boatos! Boatos, apenas!”⁶⁸⁷.

Dias após a declaração do pintor, os rumores do imbróglio se confirmaram após o pedido de demissão de Guttman Bicho da comissão do júri. Todo o incidente e o pedido de dispensa foram revelados aos jornais pelo próprio artista. Vale a citação:

O caso, que não merece o rumor que está causando, - disse-nos Guttman Bicho - passou-se assim. Reunido o júri, composto de Visconti, Cavalleiro, Pedro Bruno, Manoel Santiago e eu, começamos a ver os quadros. Recusamos unanimemente o primeiro e escrevemos no verso da tela a letra “R”, que quer dizer “recusado”. E continuamos o julgamento, mandando depois para o porão os não aceitos e providenciando para a colocação os demais. Vou a Juiz de Fora e quando regresso, indo à Escola, deparo com o quadro rejeitado na parede. Protestei contra o procedimento dos meus colegas e enviei o meu pedido de demissão ao Conselho Nacional de Belas Artes, visto como não poderia continuar no júri sem trair a confiança dos que me sufragaram para julgador. Este o caso⁶⁸⁸.

A saída de Bicho da comissão foi, indiscutivelmente, um ato de protesto contra a conduta adotada pelos outros membros do júri. Sentindo-se preterido e desrespeitado, o artista usou da denúncia do caso para a imprensa e da sua demissão como forma de expressar sua indignação com a inclusão de uma obra previamente rejeitada.

Provavelmente, seu protesto não visava diretamente questionar a credibilidade do salão, mas sim manter a sua própria credibilidade como artista e avaliador profissional de obras de arte. Estas sim eram mais importantes do que qualquer outra para o artista. Então, como forma de garantir a sua integridade artística, Guttman Bicho agiu com dureza diante das ações de seus companheiros.

Interessante que os demais membros do júri reconheceram a “dedicação” e “inteligência” de Bicho na prestação dos trabalhos àquela comissão. Por esse reconhecimento, os membros tentaram fazer o artista declinar da decisão, esclarecendo o que realmente teria se passado. Com isso, Pedro Bruno e Manoel Santiago, que anteriormente se fez de desentendido, explicaram a polêmica:

⁶⁸⁷ Ibidem.

⁶⁸⁸ RUMOROSO escândalo nas Belas Artes. *A Noite*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1935, p. 2.

Efetivamente o júri rejeitara unanimemente um quadro, pondo-lhe o sinal afirmativo de rejeição. Na ata, porém, não se aludiu à rejeição. Sabendo disso, o expositor procurou o júri e fez ver que o seu trabalho não tendo sido recusado, não figurava entre os aceitos. Diante da evidente irregularidade, estando ausente Guttman Bicho, resolvemos o caso a favor do expositor, aceitando-lhe o envio⁶⁸⁹.

A identidade do artista e a obra em questão foram mantidos em anonimato. A benevolência do júri gerou desconforto entre seus membros, pois resultou na aceitação no salão de uma obra que não atendia aos devidos critérios artísticos exigidos. Guttman Bicho não voltou à comissão, apesar dos trabalhos por seu retorno. O júri, por sua vez, teve a confiabilidade abalada. O “Diário da Noite” chegou a falar em “casos de política no salão”. Além do “ruído provocado pela notícia da readmissão de um artista recusado”, o jornal questionava a “degola inesperada de outros, como o sr. Raul Pedrosa”⁶⁹⁰. Quando da abertura do salão, em agosto de 1935, nem mesmo a expectativa do anúncio dos vencedores das premiações empolgou. Nos corredores, segundo a “Gazeta de Notícias”, os artistas comentavam da reunião do júri, condenando-a pela “disparidade das suas resoluções”⁶⁹¹.

Não há dúvidas de que o Salão sobreviveria, como sobreviveu, a essa descrença com o julgamento do júri de admissão. Embora situações como essa pudessem abalar a confiança do certame, a credibilidade da exposição ganhava sempre novo fôlego com a rotatividade dos membros do júri. Mesmo com esses incidentes, muitos pintores ainda mantinham o crédito no Salão e nos artistas que faziam os julgamentos. A insatisfação com o júri e seus membros existia, mas também havia quem os defendesse. Naquele incidente não foi diferente. O curioso é que a defesa apareceu não ao júri em si, mas a um dos seus membros.

Citado pelo jornal “Diário da Noite” como possível prejudicado nas decisões do júri do Salão de 1935, Raul Pedrosa enviou carta ao jornal para esclarecer, sob o seu ponto de vista, a recusa de seu trabalho e o rebuliço causado durante o aceite das obras ao Salão oficial. No documento, publicado na íntegra, o artista ponderou que “nenhum júri é infalível” e o do Salão não seria exceção, visto que admitiu, “por esquecimento”, uma obra que havia sido recusada. No tocante a recusa do seu quadro mencionada anteriormente pelo jornal, Pedrosa não contestou a decisão do júri, mas utilizou o caso para apontar a necessidade de “renovação da nossa mentalidade artística”, o que demonstrou uma certa decepção com o conservadorismo no Salão oficial⁶⁹².

⁶⁸⁹ Ibidem.

⁶⁹⁰ TAMBÉM entre artistas!. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 10 ago. 1935, p. 1.

⁶⁹¹ AS INJUSTIÇAS do júri do Salão de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 ago. 1935, p. 1.

⁶⁹² AS DECISÕES do júri do Salão. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 13 ago. 1935, p. 3.

Raul Pedrosa deixou claro sua total confiança no júri, com destaque para a opinião de um dos membros, o pintor Manoel Santiago, que na sua avaliação era “um dos poucos artistas” com os quais o Brasil poderia contar para a “renovação cultural”. Santiago e Pedrosa foram contemporâneos em Paris no início dos anos 30 e lá cultivaram amizade. A confiança depositada em Santiago pode se justificar não apenas pela amizade entre eles, mas também pelo reconhecimento do prestígio que o amazonense construiu ao longo dos anos, ao qual o pintor potiguar mostrou bastante apreço.

Ainda assim, a atenção especial que Manoel Santiago deu a Pedrosa, diante da recusa de seu quadro, também pode ter sido fundamental para o artista ir em defesa do amigo e, por extensão, do júri. Segundo Raul Pedrosa afirmou em sua carta publicada, Santiago teria lido, com a firmeza de caráter que o caracterizava e sem fazer concessões, que sua obra rejeitada era “milhões de vezes superior a muitos que figurava no Salão”. E concluiu: “Basta-me essa opinião”⁶⁹³.

Em se tratando de um artista como Manoel Santiago, de reputação ilibada e com certo reconhecimento artístico em seu meio, Pedrosa talvez não esperasse menos que atitudes condizentes à biografia do amazonense. Ao que tudo indica, sua carta no “Diário da Noite” mostra que Santiago correspondeu às expectativas. Por outro lado, é possível que Pedrosa tenha feito questão de defender a decisão do júri, não apenas para manter a credibilidade do Salão, mas também para apoiar o amigo. Ao defender o júri, representado na figura de Santiago, o pintor também poderia ajudar o amazonense a preservar sua imagem diante da situação complicada que se desenvolveu.

Nesse contexto, a existência de redes de socialização e de solidariedade entre os artistas dentro dos mundos da arte ajudava na construção do reconhecimento do artista diante de seus pares e do próprio meio artístico. No episódio de Pedrosa citar Santiago, o que se sobressai é a forma pela qual o prestígio de um artista pode servir de argumento para se exaltar a credibilidade em um júri. Essa situação se torna ainda mais evidente quando se considera a contribuição e a importância da figura do artista nas comissões de avaliação das obras de arte.

Provavelmente, os artistas membros dos júris tinham ideia de que as suas reputações também construía a credibilidade da comissão julgadora e vice-versa. Ao mesmo tempo em que se esforçavam para garantir a credibilidade dos julgamentos, os artistas também defendiam a sua própria credibilidade sempre que identificavam algo questionável. Foi o caso de Manoel

⁶⁹³ Ibidem.

Santiago, ao renunciar em 1933, e de Guttmann Bicho, ao pedir dispensa em 1935. Ambos colocaram seus princípios em primeiro lugar, priorizando a integridade de suas reputações.

Anos depois, Santiago voltou a agir da mesma forma quando esclareceu, embora tardiamente, a omissão do júri em registrar em ata a recusa de um quadro. Nesse caso, o artista se isentou de um mau julgamento (afinal, a obra foi recusada por não atender às qualidades esperadas), o que assegurou a sua capacidade de discernimento artístico. A exposição da obra, apesar de inadequada, foi um ato resultante de uma tentativa da comissão em encerrar o assunto. Como o próprio Santiago admitiu, na ausência de Bicho, o restante do júri resolveu o caso aceitando o envio. Essa atitude veio ainda ao encontro de um dos pilares normativos da atuação do júri: a soberania. Por ser soberano e resolvido em maioria, a decisão polêmica de permitir que a obra rejeitada fosse exibida estava dentro dos parâmetros legais. Logo, Santiago agiu dentro da legalidade. Sua consciência, certamente, contou com esse reconforto.

Embora a questão do respeito à soberania do júri de admissão e a competência de julgamento artístico dos seus membros estivessem tangenciadas no processo de seleção das obras do salão de 1935, o assunto ganharia maior consistência e expressões bastante inflamadas no ano subsequente, com um “incidente provocado por um candidato preterido” pelo Conselho Nacional de Belas Artes. Nessa ocasião, a suposta predileção por determinados artistas, resultado da dinâmica de interesses dos mundos da arte, perturbou o equilíbrio de poder existente entre o júri e o Conselho. Por consequência, se instala uma crise por ter sido desaprovado pelo Conselho o critério do júri do salão de 1936.

De acordo com o “Diário de Notícias”, desde o anúncio do júri de pintura sobre os prêmios de viagem à Europa e ao Brasil daquele certame, surgiram rumores entre os expositores de que a premiação dos pintores Joaquim da Rocha Ferreira e Euclides Fonseca, respectivamente àqueles prêmios, foi “obra de influências estranha, interessadas nesse resultado”. Assim, com o objetivo de “reconduzir o júri à sua verdadeira missão, que é a de premiar méritos artísticos”, alguns membros do Conselho protestaram, “com energia”, contra a decisão proferida⁶⁹⁴. Entre os conselheiros-contestadores estavam o engenheiro Nestor Figueiredo, Fernando Guerra Duval, Rafael Paixão e, o principal nome condutor da contestação, o crítico e arquiteto José Mariano Filho.

Na reunião do Conselho, José Mariano Filho fez pesadas críticas ao veredito conferido. Estavam presentes os membros do júri Manoel Santiago, Eliseu Visconti, Cadmo Fausto e Jordão Oliveira. Em sua fala, ressaltou que “urgia pôr termo ao regime de conchavos e

⁶⁹⁴ DESAPROVADO o critério do júri do Salão. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 30 out. 1936, p. 3.

combinações de favoritismo pessoal desde muito posto em prática nas decisões de prêmios do salão oficial, com sacrifício de numerosos jovens e talentosos artistas que se decepcionavam, se desiludiam e anulavam”. Na sua visão, argumentava o Conselheiro, os prêmios não deveriam ser precedidos das “exclamações misericordiosas em torno da idade e das posses financeiras dos artistas, mas tão somente de seu mérito e pujança”⁶⁹⁵.

Mariano Filho acusou os quatro membros do júri de pintura de favorecimento pessoal e defendeu a revisão das premiações do Salão, argumentando que o Conselho deveria avaliar os trabalhos para evitar injustiças. Após a visita do Conselho ao Salão, os prêmios foram alterados em favor de Manoel Constantino e Martinho de Haro, desautorizando assim o júri⁶⁹⁶.

Curioso que o crítico tinha predileção por Martinho Haro, considerado por ele “uma revelação extraordinária de vigor plástico”. Contudo, Mariano Filho negou qualquer simpatia pessoal pelo novo premiado. Após a decisão do Conselho, uma série de debates acalorados eclodiu, resultando em um escândalo que chegou ao ponto de alguns artistas trocarem socos. Euclides Fonseca, em face da decisão que lhe tirou o prêmio de viagem ao Brasil, se dirigiu a José Mariano Filho com palavras ofensivas. Insultado, o arquiteto reagiu esmurrando o pintor. A “grande confusão” só terminou com a intervenção de pessoas presentes que “conduziram o expositor, contundido, para lugar distante do sr. Mariano Filho”⁶⁹⁷.

Dias depois, “MAIS MURROS no Salão de Belas Artes!”, noticiou o “Diário da Noite”. Dessa vez, o membro do júri, Alfredo Galvão, e o pintor Almeida Júnior “engalfinharam-se em luta corporal” após “acaloradíssima discussão”. O motivo da briga estava relacionado ao “estranho critério do júri”, pelo qual os expositores, segundo afirmou o jornal, responsabilizaram Manoel Santiago por supostamente ter mobilizado “as simpatias pessoais” dos juízes em favor de um dos candidatos ao prêmio de viagem à Europa. Com os ânimos exaltados, Galvão e Almeida Júnior chegaram a rolar pelo chão, e a briga só foi interrompida com a intervenção dos guardas do Salão e de “pessoas amigas”⁶⁹⁸.

Diferentemente de Galvão, os outros membros do júri reagiram de forma mais pacífica, mas não menos enérgica diante das especulações sobre o veredito do júri. Visconti e Santiago, eleitos pelo próprio Conselho para compor a comissão, protestaram na reunião e pediram demissão para “ressalvar” suas responsabilidades. Ambos foram apontados como os principais responsáveis por não cumprir devidamente o julgamento dos méritos dos artistas⁶⁹⁹.

⁶⁹⁵ Ibidem.

⁶⁹⁶ Ibidem.

⁶⁹⁷ CENA de pugilato no Salão de Belas Artes. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 30 out. 1936, p. 2.

⁶⁹⁸ MAIS MURROS no Salão de Belas Artes!. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 02 nov. 1936, p. 1. (grifo do autor)

⁶⁹⁹ CENA de pugilato no Salão de Belas Artes. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 30 out. 1936, p. 2.

Mais tarde, Jordão de Oliveira e Cadmo Fausto, membros eleitos pelos expositores, acompanharam o protesto dos colegas, manifestando indignação com a intromissão do Conselho. Em carta enviada ao “Correio da Manhã”, Jordão de Oliveira argumentou que José Mariano Filho não tinha “autoridade para dar palpites sobre coisas de arte” e sua ação era tentativa de “aparecer” para justificar seu “ilustre nome”, cuja ascendência familiar incluía o “nobre José Mariano” e o irmão Olegário Mariano⁷⁰⁰.

De igual modo, o pintor Joaquim da Rocha Ferreira, o outro artista prejudicado com a mudança imposta pelo Conselho, saiu em defesa do júri, reiterando a falta de qualificações técnicas de Mariano Filho para julgar as pinturas, enquanto os membros do júri possuíam a capacidade legítima. Nas suas palavras:

O Conselho Nacional de Belas Artes, tirando-me o prêmio de viagem à Europa, exorbitou de suas atribuições [...]. Para que isso se desse, foi preciso criar a anarquia, trazendo à votação arquitetos, médicos, escultores, etc., etc. [...]. Antigamente, embora houvesse elementos leigos no Conselho, eles respeitavam os pareceres dos técnicos das respectivas seções. Estes julgadores, aliás, não podiam funcionar como juízes por lhe faltarem credenciais exigidas por lei: medalha de ouro, prata ou prêmio de viagem. [...]. Orgulho-me do prêmio que esse júri me conferiu, principalmente porque ele veio voluntariamente de um tribunal dos mais dignos que temos tido. Basta citar Visconti, Santiago, Jordão, Cadmo Fausto, que todo o Brasil acompanha com interesse e admiração, louvando-lhes os trabalhos expostos todos os anos no Salão. A perda desse prêmio, portanto, deve magoar mais aos mestres que conferiram do que ao artista que recebeu⁷⁰¹.

O relato de Rocha Ferreira é especialmente interessante pela forma como trata a questão da validade de sua premiação e o significado simbólico de sua retirada abrupta. O pintor aborda aspectos da experiência artística dos membros do júri como forma de salvaguardar o veredito. Interessante também que o ato do conselho questionaria tanto a sua pintura quanto os jurados, no que se refere ao reconhecimento das qualidades artísticas. Se para o artista isso já seria um desrespeito, para os membros do júri seria insuportável, pois colocava em dúvida não só o trabalho realizado como também toda a experiência artística indispensável para o exercício do julgamento das obras. Com efeito, se tratava de um desrespeito a todos os artistas envolvidos e suas trajetórias pessoais e profissionais.

Manoel Santiago e Eliseu Visconti reagiram justamente nessa linha. Visconti, profundamente ofendido, relatou que teria sido a primeira vez, em vinte quatro anos que fazia parte do júri, que sofreu “desconsideração tão grave”. Santiago, ciente da importância de artistas conduzirem seus assuntos, indagou: “e que seria do Brasil se os técnicos não fossem mais

⁷⁰⁰ CARTAS à redação. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 nov. 1936, p. 7.

⁷⁰¹ SALÃO de Belas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03 nov. 1936, p. 3.

acatados quando opinam em matéria de sua especialidade?”⁷⁰². Seu questionamento demonstra preocupação e ressalta o absurdo que seria a ingerência de leigos nos julgamentos artísticos por desrespeitar às opiniões dos especialistas.

Em entrevista ao “O Globo”, Santiago elevou o tom e atacou diretamente o Conselho. Em sua fala, o amazonense reconheceu que Martinho Haro, escolhido ao prêmio Brasil pelo Conselho, era possuidor de “qualidades dignas” de conquistarem o prêmio de viagem, mas revelou que o pintor teve apenas um voto do júri. Por essa razão, a sua escolha arbitrária era um grande insulto aos membros do júri, uma vez que não foi reconhecido as suas “qualidades para julgar”. Manoel Santiago ainda reiterou que a falta de sensibilidade e reconhecimento do Conselho seria “natural”, pois “eles não veem a pintura por outros aspectos, como se não existisse a necessidade de júris técnicos, que tenham tirocínio na matéria como se faz de resto em toda parte do mundo”⁷⁰³.

Pelas palavras de Manoel Santiago e a reação dos outros membros do júri, o veredito era inegociável. Não se tratava de manter a integridade do Salão, mas de preservar o parecer técnico como um atestado das qualidades tanto do artista premiado quanto dos membros que fizeram o julgamento. Obter o reconhecimento da legitimidade do julgamento significava considerar válida toda a experiência artística praticada pelos jurados. Embora favoritismos possam ter ocorrido nas escolhas dos prêmios, reduzir a atuação dos jurados às escolhas pessoais impõe limitações, uma vez que desqualifica totalmente os julgamentos feitos sobre os estilos, os gêneros, as obras e aos artistas.

Não sem sentido, Santiago e Visconti comemoraram o deferimento do recurso perpetrado por Rocha Ferreira ao Ministro da Educação para reconhecer a autoridade do júri e restituir-lhe o prêmio. Segundo o amazonense, esse era desfecho coerente, pois era assim que se procedia nos países onde se respeitam os “valores”. Já para Visconti, esse “único ato que se deveria esperar” mostrou que o júri continuava prestigiado, o que era “motivo de satisfação para os que defendem as coisas de arte no Brasil e trabalham a sua grandeza”⁷⁰⁴.

Efetivamente, a confirmação da decisão do júri pelo Ministro foi uma vitória também para os jurados. Toda essa história revela, pois, uma intrincada forma de reconhecimento artístico que envolvia o Salão oficial e os sujeitos que cooperavam na sua realização. Muitos daqueles membros do júri atingiram prestígio artístico nas exposições. Voltando ao Salão na condição de jurados, esperava-se que o prestígio conquistado fosse agregado à atuação de julgar

⁷⁰² O SALÃO DE 1936. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 dez. 1936, p. 6.

⁷⁰³ PRÊMIOS de viagem, fontes de escândalos!... *O Globo*. Rio de Janeiro, 31 out. 1936, p. 2.

⁷⁰⁴ O SALÃO DE 1936. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 dez. 1936, p. 6.

as obras, engrandecendo assim o capital artístico. Assim, as comissões julgadoras também se tornaram espaços de reconhecimento artístico e qualquer afronta incidia enormemente sobre a reputação dos artistas.

A construção do prestígio artístico de Manoel Santiago ocorreu, em grande medida, pela atuação da crítica. Artigos e notas destacaram suas obras e, sobretudo após sua volta da Europa, contribuíram para a (re)construção de sua imagem num momento em que a sua pintura passava por uma nova fase. Do mesmo modo, a atuação como orientador/professor no Núcleo Bernardelli e a declaração de um artista em defesa de seu julgamento como membro do júri também produziu efeitos sobre o reconhecimento artístico de Santiago, legitimando-o muitas vezes.

Os embates vividos durante sua atuação como membro do júri nos primeiros anos da década de 1930 mostram que o amazonense agiu com certa parcimônia e comedimento, apesar de ter ido aos jornais criticar abertamente o Conselho da Escola Nacional de Belas Artes. A mesma prudência e modéstia se viu no polêmico episódio da recusa de “Sesta Tropical” e na atuação como organizador e expositor do Salão da Primavera na década anterior. Em qualquer dessas circunstâncias, Manoel Santiago se favoreceu da atividade coletiva dos mundos da arte que criou contextos para ampliar sua reputação artística.

Na desorganização dos processos internos de seleção das obras, nos desentendimentos entre os membros e até nos atropelos institucionais eventualmente causados, como foi o incidente de 1936, Santiago escolheu a defesa da arte contra as arbitrariedades de um membro do júri possivelmente mal-intencionado, e contra a intromissão de conselheiros não especialistas em arte. Contudo, estava em jogo bem mais que isso.

Na tentativa de garantir uma escolha justa e adequada, em 1933, na admissão de uma obra fora das qualidades exigidas no salão de 1935 e na defesa do veredito do artista realmente merecedor do prêmio de viagem, em 1936, Santiago se impôs como artista capaz de decidir, julgar e defender questões relacionadas à arte. Tudo isso como forma de manter o prestígio de seu nome, de sua arte e de seu julgamento artístico, embora não possa ser desconsiderado também o seu possível empenho em garantir a manutenção da integridade do Salão oficial. De todo modo, o desempenho do pintor amazonense como jurado demonstra que o prestígio de uma artista e a arte por ele defendida se faz em qualquer lugar. Exposições ou não.

Epílogo - Manoel Santiago, passado e presente

Em meio às comemorações dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, em 2015, foi inaugurada, no Centro Cultural Correios, a exposição “Manoel Santiago: mestre impressionista”. A mostra teve curadoria de Angela Ancora da Luz, com o objetivo de “fazer justiça ao artista que tanto fez pela arte brasileira e, especialmente, por sua presença no Rio de Janeiro, objeto de sua grande inspiração pictórica”. A iniciativa se desdobra no reconhecimento de Santiago como artista “pioneiro de nossa modernidade”, “paisagista em essência”, “admirável pela sensibilidade criativa”, “singular e de forte personalidade, cuja pintura é cativante por seu lirismo”⁷⁰⁵.

O conjunto de obras expostas percorre diferentes períodos e lugares. Da Amazônia ao Rio de Janeiro. Da França à Teresópolis. Dos anos 1910 aos 1970. O itinerário é agrupado em “núcleos temáticos” que passam pelas “influências” dos movimentos artísticos das vanguardas europeias do início do século XX. O sentido interpretativo da exposição é enquadrar a pintura de Manoel Santiago em alguma tendência. Alguns quadros são inseridos no Abstracionismo devido ao “abandono do objeto reconhecível”. Por outro lado, dentre as vanguardas artísticas, o impressionismo é entendido como preponderante. Daí o próprio título da exposição remeter ao movimento cujo precursor foi Claude Monet.

Segundo diz o catálogo, Manoel Santiago teria chegado ao impressionismo através da “influência” capital de Eliseu Visconti, seu “legítimo mestre”, e cujos ensinamentos deram-lhe “fundamentos e certezas” para seguir na “direção” de sua arte. Angela Luz defende o ardor impressionista na pintura de Santiago, mas admite que o pintor “não se tornara um vanguardista na dimensão de destruição da forma e da negação da lenta e contínua aprendizagem”. O motivo da classificação de “mestre impressionista” decorre, em grande medida, da predileção de Santiago em pintar ao ar livre, pela “atmosfera” e “luz filtrada” de seus quadros, além, é claro, da cor⁷⁰⁶.

A exposição vem justamente ao encontro da exaltação da cor luminosa e da técnica empregada pelo amazonense. Nas telas de paisagens naturais, esperava-se que o espectador observasse a “contínua variação de cores a partir das mudanças da luz ao longo do dia”. Do núcleo temático das “naturezas mortas”, o trabalho da luz deveria mostrar como o pintor

⁷⁰⁵ LUZ, Angela Ancora da; BARBIERI, Rosangela. *Manoel Santiago - mestre impressionista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios / ADUPLA, 2015, p. 42; 6-7.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 32-35; 40.

trabalhou as texturas, as transparências e opacidades dos elementos formais das telas. Do mesmo modo, as marinhas serviriam para mostrar como Manoel Santiago captou os efeitos da luz na água, a refração e a dinâmica das correntezas que alteravam “a cada instante a cor local”.

Além desses gêneros, outros como os nus e retratos tinham a importância de revelar a representação da figura humana sob um pincel que marcava sua presença na tinta. Em contrapartida, a exposição das paisagens urbanas propunha apresentar o equilíbrio existente entre a paisagem natural e a cidade nas obras do artista. Por fim, para não deixar passar o início da carreira de Santiago, teve a lembrança da “narrativa das lendas, dos índios e dos elementos constitutivos da floresta amazônica”, com a exposição de apenas uma obra do gênero, a tela “Yara”, de 1925.

Com a exposição, Manoel Santiago é apresentado como um artista longo, atuante em vários temas e cuja técnica da cor impressionava e marcava um lugar no panteão dos maiores artistas brasileiros. A trajetória da produção artística de oito décadas do pintor amazonense, resumida em algumas telas, reivindicou de volta o gosto por sua paleta luminosa, amplamente explorada nos diversos temas ao longo da vida do artista.

Figura 93 - Aspecto da Exposição Manoel Santiago – mestre impressionista.



Fonte: LUZ, Angela Ancora da; BARBIERI, Rosangela. *Manoel Santiago - mestre impressionista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios / ADUPLA, 2015, p. 18-19.

Esse breve olhar sobre a exposição de 2015 revela que, no passado e no presente, a maneira como Santiago aplica a tinta e trabalha seus assuntos se constitui como um dos aspectos mais distintivos e característicos de sua pintura. No lugar de Manoel Santiago construir uma

representação pictórica fidedigna do mundo visível, o pintor colore a realidade com o manejo da cor, atraindo a atenção do observador menos para o objeto retratado e mais para a matéria pictórica. Trata-se da sensibilidade artística transmitida em sombras coloridas, pinceladas soltas e cores em meio-tom. Essa maneira de pintar nos transformou em testemunha de sua percepção da realidade e espectadores das suas construções visuais dos lugares e dos objetos que retratou.

Nos anos de 1920, a pintura de Santiago passou a construir a sua própria versão da Amazônia. Não somente as figuras lendárias da região, mas também as antigas indígenas marajoaras e a cerâmica ornamentada foram idealizadas pelo sentimento eloquente do nacionalismo. Nas exposições oficiais, trouxe para suas telas uma Amazônia cujos temas traduziam o exotismo, a ascendência indígena, a floresta e o misticismo. Teve grande aceitação da crítica, que o ajudou a construir e reforçar essa ideia. Por meio de cores e empastes, Manoel Santiago acentuou uma feição da região amazônica que desde muito permeia o imaginário exógeno: de lugar onde os mitos e o fantástico são realmente possíveis. Contudo, sua representação pictórica mantinha estreita relação com o interesse de exprimir as diferentes identidades contidas na nacionalidade brasileira. Esse aspecto acabaria por aproximar os pincéis de Santiago ao modernismo paraense na tentativa de impedir a subversão da Amazônia no processo de construção da identidade brasileira, tensionada entre o regional e o nacional. Uma relação bastante específica, aliás.

Nas suas obras que ganharam destaque nos jornais nos anos 20, Manoel Santiago expressou um tópico caro ao modernismo brasileiro: a valorização do folclore como símbolo da identidade nacional. Essa aproximação, que nunca significou uma efetiva adesão ao movimento, permitiu que a cosmologia amazônica se tornasse um elemento artístico sensível, discutido tanto por críticos quanto pelo próprio pintor, além de permear as relações artísticas naqueles idos de 1920.

O jogo entre a Amazônia e o nacional agradou a crítica e abriu caminho para a celebração e premiação de algumas das telas de Santiago expostas no Salão Oficial. Em paralelo, o artista se projetou como um pintor patricio em função dos temas de suas obras. Nesse processo, Manoel Santiago salientou determinados aspectos do lendário amazônico e criou a imagem verdejante e reluzente da floresta.

O pintor amazonense adotou um discurso explicativo da arte baseado no sentimento, no qual a mitologia amazônica e a teosofia desempenhavam papéis proeminentes. Mais tarde, nos anos 1930, o sotaque amazônico de suas telas foi diluído pelas experiências decorrentes da viagem à Europa. As paisagens francesas serviram de inspiração a Santiago, e o manejo da cor se tornou elemento central em sua obra, somando-se ao aspecto da sensibilidade. Isso revelou

uma visão pessoal da arte, em que a sensibilidade artística, cultivada pela meditação, desempenhava um papel crucial no processo de criação artística. Como resultado, os espectadores e críticos foram arrebatados por envolventes efeitos cromáticos.

Ponto fulcral para Manoel Santiago e críticos, a cromotopia da sensibilidade se constituiu em discurso para interpretação da arte. Tanto um quanto o outro tomaram a cor como sensibilidade e vice-versa. Por isso, uma certa cromofilia percorreu, com mais ou menos intensidade, ao longo das décadas de 1920 e 1930, a narrativa sobre a pintura do amazonense. Esse processo de utilizar a cor e a sensibilidade como critério interpretativo demonstrou percepções e opiniões diversas, além de evidenciar como poderia ser compreendido o processo de criação artística.

Após sua premiação de 1927, Manoel Santiago se dedicou mais profundamente a trabalhar as múltiplas nuances tonais possíveis para representar os objetos. Com frequência, seus trabalhos apresentavam o desenho sugerido pelas cores, e sombras tonalizadas com vasto espectro de cores, entre os quais vermelhos e azuis. Ao passear por Paris e em algumas paragens do interior da França, o pintor trabalhou texturas, formas, desenhos e a cor na tentativa de atingir certos valores artísticos que demonstrassem sua capacidade em compreender e representar sua sensibilidade através dos pincéis e tintas.

Desse ponto de vista, Manoel Santiago entendeu que havia necessidade de tomar alguns “mestres da pintura” como referência. O intuito não era copiá-los, mas procurar entender e trabalhar a forma com que um Rembrandt ou um Velázquez, por exemplo, usaram da sensibilidade na feitura de seus quadros. Dessa maneira, a pintura desses artistas foram ressignificadas e reposicionadas dentro do mundo da arte, tornando-as acessíveis e impulsionadoras para o(s) artista(s).

Em verdade, o que Santiago efetivamente incutiu foi a ideia do artista como um sujeito atento aos modos de representar a sua sensibilidade à medida em que o trabalho de pintar os objetos se desenvolvia. Essa abordagem resultou em um conceito de arte que dialogava com a tradição, sem simplesmente imitá-la, enxergando o artista como intérprete das coisas, alguém que expressava uma sensibilidade capaz de criar “obras-primas” atemporais. Era a considerada “arte eterna”, que transmitia à humanidade a sensibilidade universal, sentida em qualquer lugar e tempo.

Por outro lado, o relativo sucesso da pintura de Santiago e sua boa aceitação foi possível graças à uma rede de cooperação que deu suporte e visibilidade a sua produção. Nesse sentido, sua atuação artística apresentou uma questão chave para tratarmos os mundos da arte

no Brasil, a saber, como se interpenetravam a crítica artística, as exposições, o artista e suas obras.

A atividade artística de Manoel Santiago se caracterizou menos por um interesse comercial de suas obras e mais pela tentativa de tornar sua arte algo digno de ser apreciável. Por essa razão, a relação entre o artista, a imprensa e a crítica de arte foram imprescindíveis para a projeção das obras, assim como a sua prática de expor nos salões. Os críticos, por vezes benevolentes outras nem tanto, discutiam suas visões pessoais que serviam como julgamento das obras. Em virtude disso, olhamos a produção de Santiago através de seus crivos, de suas descrições, de suas análises e de seus sentimentos diante das telas.

Para além do confronto entre crítica, obra e o artista, não menos importante foi a atenção da crítica aos aspectos visuais das telas analisadas, revelando que a ferramenta crítica também se fundava nas orientações do trabalho do artista, pois provém do contato com detalhes das obras e deles se orienta para criar e transformar critérios de análises.

Em si mesma, essa visão do processo criativo deu algum valor às obras, expandindo sua importância, dando visibilidade e assegurando certa circulação nas páginas dos jornais e revistas. Com isso, a concepção de arte de Santiago, pois, ganhou força dentro daquela rede de cooperação de críticos, seja apoiando sua pintura ou não.

De igual modo, as exposições nos Salões oficiais garantiram-lhe o prestígio artístico que aqueles certames ofereciam, viabilizando sua presença nos mundos da arte. Desde os anos 1920, o artista se ocupou em fazer do salão oficial a principal vitrine para seus quadros. A mesma estratégia se repetiu nas exposições em Paris quando de seu estágio. A notoriedade da exibição das obras nos salões, aqui ou lá, ajudaram Manoel Santiago a construir um capital artístico que pavimentou sua passagem pela Escola e no cenário artístico do Rio de Janeiro.

Simultaneamente, a não exposição de um de seus trabalhos no Salão oficial no Brasil foi igualmente importante para o artista. O episódio do impedimento da tela “Sesta Tropical”, em 1925, gerou uma enorme repercussão em favor de Santiago nas páginas dos jornais. Do mesmo modo que se defendeu sua tela e sua arte, o nome do pintor conquistou visibilidade no entremeio da crítica dos critérios de julgamento do júri, em especial aquele emitido por Rodolfo Amoedo. Essa interpenetração com os assuntos da Escola e do Salão oficial foi o que marcou a carreira artística do amazonense.

Na sua atividade em torno da Escola Nacional de Belas Artes, Manoel Santiago soube se equilibrar entre a manutenção de certa ordem institucional e artística nos rumos da pintura e os seus valores emergentes de uma representação pictórica desinteressada do academismo clássico. Não sem sentido, o pintor se juntou às iniciativas do Salão da Primavera, em 1923, e

ao Núcleo Bernardelli, nos anos 1930, enquanto continuava sendo expositor e membro do júri e do Conselho da Escola. Esse comportamento foi essencial no reconhecimento e reafirmação da Escola como a principal instituição artística do país, garantindo ao mesmo tempo a preservação da expressividade artística de Santiago frente a quaisquer normas disciplinares provenientes da academia ou mesmo de correntes artísticas.

Curiosamente, esse posicionamento artístico ambivalente de Santiago não o impediu de continuar a construir sua carreira à sombra da Escola. De uma forma ou de outra, o amazonense criticou restrições academizantes no ensino artístico naquela instituição, mas do mesmo modo promoveu a importância de se manter aquele espaço como lugar de fomento e de legitimidade aos artistas.

Durante sua participação no júri nos anos 1930, sobretudo nas passagens polêmicas, Manoel Santiago trabalhou igualmente na defesa das instituições do Salão e na manutenção de seu prestígio artístico construído paulatinamente nas exposições e premiações nos certames anteriores. Como plano de fundo da legitimação do poder do júri nas decisões do Salão, os artistas membros, entre eles o amazonense, buscaram a garantia de seus julgamentos e a autoridade de seus nomes nos assuntos que envolviam a pintura. Interessante que essa atuação ancorou a movimentação artística de Santiago no interior e no entorno da Escola, consolidando esse lugar como um dos seus principais núcleos de atividade nos mundos da arte brasileiro.

Em paralelo, algumas das experiências sociais de Manoel Santiago revelaram aspectos da sua personalidade (reticente em muitos casos) e permitiram mostrar algumas minúcias da sua prática artística. A relação com Candido Portinari e a amizade com Eliseu Visconti, por exemplo, projetaram horizontes de interesses do artista. Apesar das relações estritamente pessoais, a amizade com aqueles pintores se constituiu, em certa medida, na decorrência do aprendizado artístico. Com Portinari, Santiago partilhou a experiência de viagens pela Europa e a visita aos museus europeus. Com Visconti, manteve relacionamento estreito e epistolar sobre assuntos diversos, especialmente sobre o fazer artístico. O diálogo travado, muitas vezes direto, como foi o caso de Visconti, ressignificou o fazer e o modo de pintar. Nas conversas sobre arte e ao prestigiar um quadro na galeria do museu, lá estavam as evidências de alguma aprendizagem artística. Assim, na trajetória social de Manoel Santiago se identificou um conjunto de práticas particulares que o ajudaram na formação de seus valores artísticos.

Ademais, o que Manoel Santiago defendia era a “boa pintura” independentemente do lugar em que estava. E por “boa pintura” se entende o bom manejo da matéria pictórica e a capacidade do artista em transmitir a sensibilidade. Essa concepção criou uma ideia de arte pessoal que o colocou na ilusão da arte pela arte, conforme o próprio Santiago avisou para Terra

de Senna em uma entrevista em 1935. Na ocasião, declarou o pintor: “– Não me interessam, confesso, diz-nos o artista, as formas de governo, pois, não sou político. Pretendo ser artista tão somente e tudo que faço é pela arte”⁷⁰⁷.

Sem se interessar pela política propriamente dita, talvez o único ato político de Santiago foi defender a arte e a sensibilidade artística. Essa ação se tornou ponto de reflexão para o artista e capitaneou seu modo de pintar. Assim, seus quadros não tinham, efetivamente, a intenção de crítica social ou política e tampouco almejavam pertencer a algum movimento artístico. Manoel Santiago era tão cauteloso em assuntos governamentais quanto nos temas envolvendo questões artísticas. Em algumas ocasiões, pode até ter flertado com o modernismo paraense, com o impressionismo e mesmo apelado para alguns procedimentos do academismo e da tradição. No entanto, mesmo com esse trânsito, uma classificação exata talvez seja demais, embora pareça sedutor para críticos e/ou estudiosos do assunto. Na própria percepção de si, Manoel Santiago pareceu pouco se importar com as classificações feitas pelos críticos de sua época. Não comentou positiva ou negativamente nenhuma delas. Possivelmente, o artista estava mais preocupado em resguardar aspectos que dessem baliza a compreensão de sua arte.

Santiago foi um artista complexo, muitas vezes contraditório. Defendia a liberdade artística, mas uma liberdade sob determinados termos. Via a Escola e o Salão com reservas, mas os usou como vitrine para sua arte e sua atuação artística nos mundos da arte no Rio de Janeiro. Por esses motivos é difícil encaixá-lo em rótulos fáceis. À medida em que sua trajetória artística se desenvolveu, se fez e desfez percepções artísticas a seu respeito. A bem dizer, se criava uma dimensão de sua individualidade artística. Essa foi a premissa essencial nesta tese.

Não sei até que ponto classificar a obra de Manoel Santiago em alguma tendência artística nos permite obter uma melhor compreensão de sua arte. Para mim, a questão mais importante, e que moveu esta tese, foi entender como a pintura de Santiago tomou a forma que tem a partir das condições e relações estabelecidas dentro dos mundos da arte. Mais do que isso, foi contribuir para tornar o debate da sensibilidade e da cor uma questão para se pensar e aprofundar na historiografia da arte brasileira.

⁷⁰⁷ SENNA, Terra de. Duas horas bem vividas num ambiente de arte e encantamento. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 fev. 1935, p. 4.

Fontes

Fontes impressas

Acervo Digital O Globo

O Globo

“O GLOBO” nas artes. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 mar. 1942, p. 4.

BENTO, Antonio. Vida, obra e consagração de um artista. *O Globo* (Vespertina). Rio de Janeiro, 10 jan. 1949, p. 1;6.

BONESCHI, Paulo. A XXXIII Exposição Geral de Belas Artes. Impressões Rápidas. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

MACHADO, Else. Retrato de um pintor. *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1943, p. 6.

MORAIS, Frederico. Artes plásticas – Núcleo Bernardelli arrancada do mercado. *O Globo*. Caderno Cultura. Rio de Janeiro, 02 mar. 1977, p. 38.

MORAIS, Frederico. Núcleo Bernardelli. *O Globo*. Caderno Cultura. Rio de Janeiro, 19 abr. 1982, p. 19.

NOVA crise no Salão Nacional de Belas Artes. *O Globo* (Vesp.). Rio de Janeiro, 07 ago. 1933, p. 1.

NOVA crise no Salão Nacional de Belas Artes. *O Globo*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1933, p. 2.

O "SALÃO" - Inaugura-se amanhã a XXXIII exposição geral de Belas Artes. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 ago. 1926, p. 3.

O "SALÃO" - Manoel Santiago, prêmio de viagem - Um casal de artistas. *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 ago. 1927, p. 1.

O "SALÃO" - Rápida viagem pela galeria dos concorrentes. *O Globo* (Edição extraordinária). Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

O "SALÃO" do ano - A medalha de honra - como se distribui o prêmio de viagem. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 ago. 1927, p. 1.

PRÊMIOS de viagem, fontes de escândalos!... *O Globo*. Rio de Janeiro, 31 out. 1936, p. 2.

Fundação Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital

A Gazeta

MAURÍCIO, Virgílio. O Salão de 1925. *A Gazeta*. São Paulo, 19 de set. de 1925, p. 9.

A Manhã

O ESCÂNDALO da Escola de Belas Artes. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 08 de nov. 1935, p. 3.

O VERNISSAGE deste ano. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p. 2.

A Nação

A NOVA Diretoria do Núcleo Bernardelli. *A Nação*. Rio de Janeiro, 16 de jun. de 1935, p. 3.

AUGUSTO, Huberto. A Pintura Brasileira. *Suplemento de A Nação*. Rio de Janeiro, 17 out. 1937, p. 1.

BELAS ARTES. *A Nação*. Rio de Janeiro, 01 out. 1937, p. 3.

CUNHA, Vieira. O Salão de MCMXXXIII. *A Nação*. Rio de Janeiro, 27 ago. 1933, p. 15.

MAURÍCIO, Virgílio. Modernos pintores da minha geração. *A Nação*. Rio de Janeiro, 15 set. 1935, p. 1.

MAURÍCIO, Virgílio. O Salão Paulista de Belas Artes. *A Nação*. Rio de Janeiro, 14 jan. 1937, p. 4.

MAURÍCIO, Virgílio. Triste espetáculo de arte Nacional – Do Palace hotel ao atelier de Santiago. *A Nação* (Suplemento). Rio de Janeiro, 24 maio 1936, p. 1-2.

NOVO Ciclo de Atividades no Núcleo Bernardelli. *A Nação*. Rio de Janeiro, 31 maio 1935, p. 5.

A Noite

- “UM JARDIM irregular, mas nobre”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 30 abr. 1925, p. 1.
 BELA tentativa de independência dos artistas moços do Brasil. *A Noite*. Rio de Janeiro, 25 jan. 1923, p. 1.
 BELMIRO de Almeida. *A Noite*. Rio de Janeiro, 13 jul. 1935, p. 1.
 É OU não amoral? *A Noite*. Rio de Janeiro, 1 ago. 1925, p. 4.
 INTERINO. Salão dos Novos - Ensaio de crítica. *A Noite*. Rio de Janeiro, 4 ago. 1926, p. 2.
 INTIMADO a mudar-se o Núcleo Bernardelli. *A Noite*. Rio de Janeiro, 27 set. 1935, p. 3.
 NOTA de Arte - Exposição Gilberto Von Trompowsky Livramento. *A Noite*. Rio de Janeiro, 4 nov. 1927, p. 8.
 NOTA de arte. *A Noite*. Rio de Janeiro, 24 jun. 1929, p. 7.
 O NÚCLEO Bernardelli e o Salão dos artistas novos. *A Noite*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1933, p. 3.
 OS MEMBROS do júri do Salão escolhidos pelos expositores. *A Noite*. Rio de Janeiro, 29 jul. 1935, p. 5.
 RUMOROSO escândalo nas Belas Artes. *A Noite*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1935, p. 2.
 UM ANO de Belas Artes. *A Noite*. Rio de Janeiro, 26 dez. 1927, p. 1.

A Rua

PIMENTEL, Ivone. O Salão de Belas Artes. *A Rua*. Rio de Janeiro, 27 ago. 1927, p. 2.

América Brasileira

RUBENS, Carlos. Impressões do Salão. *América Brasileira*. Rio de Janeiro, set. 1923, ano II, n. 21, p. 257.

Anuário Brasileiro de Literatura

- FRANÇA, Lauro. Manuel Santiago. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti Editores, v. 5, 1941, p. 204-206;252-253.
 LINHARES, Mario. Um casal de artistas. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro, Pongetti Editores, v. 2, 1938, p. 206.

Beira Mar

- CARVALHO, Albertus. O último livro de João Ribeiro Pinheiro – História da Pintura Brasileira. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 29 de mar. de 1931, ano IV, n. 261 p. 3.
 GONÇALVES, Ramiro. Manoel Santiago. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 18 set, 1943, ano XXI, n. 754, p. 7.
 PACHECO, Armando. O pintor Manoel Santiago. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 19 abr. 1941, ano XIX, n. 704, p. 5-6.
 SALÃO de 1928. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 30 set. 1928, ano VI, n. 142, p. 1.
 SALÃO dos Novos. *Beira Mar*. Rio de Janeiro, 19 set. 1926, ano II, n. 92, p. 1.

Brasil Feminino

ABREU, Elisa. Artes Plásticas. *Brasil Feminino*. Rio de Janeiro, maio de 1932, n. 4, p. 40.

Carioca

ALMEIDA FILHO, Augusto. O melancólico pintor da rua Borda do Mato. *Carioca*. Rio de Janeiro, 01 ago. 1942, ano VII, n. 356, p. 12

Correio da Manhã

- A REUNIÃO do Conselho Nacional de Belas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 jun. 1935, p. 5. CARTAS à redação. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 nov. 1936, p. 7.
- BELAS Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 maio 1932, p. 6.
- EXPOSIÇÕES. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 jun. 1934, p. 6.
- GOMES, Tapajós. A pintura e as reflexões de Manoel Santiago. *Correio da Manhã* (Suplemento). Rio de Janeiro, 18 dez. 1932, p. 1.
- INAUGURA-SE hoje o segundo Congresso Teosófico Brasileiro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 dez. 1932, p. 5.
- O SALÃO DE 1936. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 dez. 1936, p. 6.
- PALESTRA de arte. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 out. 1934, p. 10.
- RIBEIRO, Flexa. Salão Nacional de Belas Artes. *Correio da manhã* (Suplemento). Rio de Janeiro, 27 de ago. 1933, p. 2.
- SALON das Belas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 ago. 1927, p. 10.
- SALÃO de Belas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03 nov. 1936, p. 3.
- SENNA, Terra de. XLI Salão de Belas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 01 set. 1935, p. 7.
- TEOSOFIA. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 out. 1933, p. 5.

Correio Paulistano

- REGISTRO de arte - Exposição de pintura. *Correio Paulistano*. São Paulo, 21 ago. 1925, p. 6.

Diário Carioca

- 3º SALÃO Bernardelli. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 16 jan. 1934, p. 2.
- BELAS Artes. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 31 maio 1932, p. 5.
- NOTAS de Arte - Exposição de Haydée e Santiago. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 09 abr. 1932, p. 2.
- NOTAS de arte. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 28 jun. 1931, p. 6.

Diário da Noite

- ANDRÉ, Marcos. Bazar. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 13 abr. 1932, p. 5.
- AS DECISÕES do júri do Salão. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 13 ago. 1935, p. 3.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Artes plásticas – Cândida e José Menezes. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 25 jan. 1945, p. 5.
- CENA de pugilato no Salão de Belas Artes. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 30 out. 1936, p. 2.
- EXEMPLOS que contristam e esperanças que confortam. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 14 out. 1932, p. 8.
- MAIS MURROS no Salão de Belas Artes!. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 02 nov. 1936, p. 1.
- NOTAS de arte – Exposição Haydée e Manoel Santiago. *Diário da Noite* (Segunda edição). Rio de Janeiro, 08 abr. 1932, p. 6.
- RECUSADOS ou Não?. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 06 ago. 1935, p. 3.
- SALÃO DE 1949 – Os artistas no Brasil sofrem as maiores injustiças. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 08 ago. 1949, p. 5.
- SANTIAGO, Manoel. Artes plásticas. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 29 maio 1948, p. 7.
- TAMBÉM entre artistas!. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 10 ago. 1935, p. 1.

Diário de Notícias

- DESAPROVADO o critério do júri do Salão. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 30 out. 1936, p. 3.

INCIDENTE entre membros do júri do Salão. *Diário de Notícias*. 2ª seção. Rio de Janeiro, 08 ago. 1933, p. 7

NADA perturbará o brilho do Salão. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1933, p. 7.

REUNIU-SE ontem, pela primeira vez, o conselho nacional de Belas Artes. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 04 ago. 1933, p. 7

SERÁ inaugurado, oficialmente, depois de amanhã, o Salão anual de Belas Artes. *Diário de Notícias*. 2ª seção. Rio de Janeiro, 10 ago. 1933, p. 1.

Diário Nacional

PINTO, Roquete. A Exposição Geral de Belas Artes. *Diário Nacional*. São Paulo, 22 set. 1927, p. 3.

Dom Casmurro

FRANÇA, Lauro. “Café amarelinho” – Manuel Santiago. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 08 mar. 1941, ano IV, n. 190, p. 5

MIGUEZ, Armando. De arte - meia hora com Manoel Santiago. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 04 jan. 1941, ano IV, n. 182, p. 8.

MIGUEZ, Armando. Núcleo Bernardelli – Tempo de Novos. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 24 maio 1941, n. 201, p. 11.

Dom Quixote

SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 02 set. 1925, ano IX, n. 434, n.p.
SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 06 maio 1925, ano IX, n. 417, n.p.

SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 13 maio 1925, ano IX, n. 418, n.p.

SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 16 nov. 1921, n. 236, ano 5, p. 4.

SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1925, n. 432, ano IX, p. 18.

SENNA, Terra de. Belas Artes. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1924, ano VII, n. 394, n.p.

SENNA, Terra de. Belas Artes. Manoel Santiago. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 16 nov. 1921, n. 236, ano 5, p. 4.

SENNA, Terra de. Belas Artes. Salão de 1922. *Dom Quixote*. Rio de Janeiro, 06 dez. 1922, n. 291, ano 6, p. 17.

Festa: Revista de arte e pensamento

SILVEIRA NETO. Nota 8. *Festa*. Rio de Janeiro, jul. 1934, ano I, n. 1, p. 18.

Fon Fon

PINTURA brasileira. *Fon Fon*. Rio de Janeiro, 28 de set. de 1929, n. 39, ano XXIII, p. 50.

SILVA, Oscar. Notas de Arte. *Fon Fon*. Rio de Janeiro, 21 maio 1932, ano XXVI, n. 21, p. 52.

Frou-Frou

PINTURA brasileira. *Frou-Frou*. Rio de Janeiro, ago. de 1929, n. 6, p. sn.

Gazeta de Notícias

ADAM, Paul. Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 06 jan. 1924, p. 3

- AS INJUSTIÇAS do júri do Salão de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 ago. 1935, p. 1.
- AS RECUSAS que consagram - Uma tela impedida de figurar na exposição geral por imoral. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 16 ago. 1925, p. 9.
- BARATA, Frederico. O Segundo Salão da Primavera. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 fev. 1924, p. 2.
- BELAS ARTES - O “vernissage” da Exposição Geral. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1926, p. 4.
- BERNA, Ariosto. O patriotismo pictoral de Manuel Santiago. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 18 mar. 1928, p. 9.
- BINOCULO - Exposição de Leopoldo Gotuzzo. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 27 set. 1921, p. 4.
- CASTRO, Branca. Artes plásticas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 ago. 1938, p. 17-18.
- DEMORO, Lauro. Artes e Artistas: A Exposição Geral de 1924. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 17 ago. 1924, p. 5.
- DEMORO, Lauro. Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 03 fev. 1924, p. 13.
- DEMORO, Lauro. Exposição Geral de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1926, p. 10.
- DEMORO, Lauro. Exposição Geral de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 23 ago. 1925, p. 9.
- EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes - Santiago e sua conquista. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1927, p. 9.
- EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1925, p. 2.
- EXPOSIÇÕES - 3º Salão da Primavera. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 3 maio 1925, p. 9.
- INAUGUROU-SE, ontem, a exposição de arte no Núcleo Bernardelli. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 fev. 1935, p. 3.
- LITERATURA & Belas Artes - Está aberta a exposição geral de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 ago. 1927, p. 9.
- LOPES, Raymundo. Brasilidade e primitividade na arte. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 nov. 1926, p.10.
- MAURICIO, Virgílio. Belas Artes. O Salão de 1923. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1923, p. 3.
- O VERNISSAGE da Exposição Geral. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p. 1.
- PIMENTEL, Gilberto F. A arte no Brasil. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1937, p. 9.
- SENNA, Terra de. Duas horas bem vividas num ambiente de arte e encantamento. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 fev. 1935, p. 4.
- UM EPISÓDIO que nos envergonha e entristece. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 set. 1935, p. 9.

Ilustração Brasileira

- ALMEIDA, Pádua. Um grande artista de sua época. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. e out. de 1955, n. 238, ano XLVI, p. 26-27/42.
- ARTES e Artistas – Belas Artes. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. 1938, n. 41, ano XVI, p. 33.
- ARTISTAS. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, nov. 1937, n. 31, ano XVI, p. 27.
- AS NOSSAS trichromias. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, jun. 1926, ano VII, n. 70, n/p.
- AS NOSSAS trichromias. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ago. 1925, ano VI, n. 60, n.p.
- CREMONA, Ercole. O Salão de 1923. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. 1923, ano IV, n. 37, p. 12.

- GOMES, Tapajós. Entre artistas. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, fev. 1928, ano IX, n. 90, n.p.
- MATTOS, Adalberto. O Salão de Belas Artes. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, set. 1925, ano VI, n. 61, n/p.
- MATTOS, Adalberto. Um lar de artistas. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ago. 1925, ano VI, n. 60, s/p.
- RIBEIRO, Flexa. Exposição Geral de Belas Artes – Salão de 1936. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, dez 1936, n. 20, ano XVI, p. 35-37.
- SALÃO de Belas Artes. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, out 1937, n. 30, ano XV, p. 29.

Jornal do Brasil

- AMARANTE, Newton. Manoel Santiago e a sua arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 jul. 1952, p. 13.
- ARTISTAS brasileiros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 ago. 1931, p. 6.
- BELAS artes – A exposição de pintura de Manuel Santiago e Haydéa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 abr. 1932, p. 10.
- BELAS Artes – Inaugura-se hoje no Palace Hotel, a brilhante exposição de quadros dos ilustres artistas Manuel e Haydéa Santiago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 abr. 1932, p. 10.
- BELAS Artes – Inaugura-se ontem no Palace Hotel, a brilhante exposição de quadros dos ilustres artistas Manuel e Haydéa Santiago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1932, p. 10.
- BELAS Artes – Manoel Santiago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 jul. 1929, p. 8.
- BELAS Artes. Uma obra do pintor Manoel Santiago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 maio 1929, p. 7.
- BERNA, Ariosto. Belas Artes: Dois poemistas da palheta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 set. 1927, p. 16.
- IMPRESSÕES da Europa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 mar. 1932, p. 6.
- Manuel e Haydéa Santiago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 abr. 1932, p. 10.
- NO SALÃO da Primavera. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 maio 1925, p. 7.
- O 2º SALÃO da Primavera – Impressões sobre a pintura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1924, p. 8.
- O 2º SALÃO da Primavera. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jan. 1924, p. 6.
- RODRIGUES, Milton. Arte contemporânea. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jun. 1925, p. 6.

Jornal do Comércio

- CASAL de artistas. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 16 out. 1937, p. 6.
- GUANABARINO, Oscar. Pelo mundo das artes. *Jornal do Comércio* Rio de Janeiro, 21 fev. 1923, p. 2.
- IMPrensa. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 22 abr. 1934, p. 18.
- LUSO, João. Folhetim do Jornal do Comércio – Dominicais – Brasileiro em Paris. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 29 jun. 1930, p. 2.
- MONTARROYOS, E. Cartas de Paris – Salão de Pintores Brasileiros em Paris. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 14 set. 1930, p. 7
- NOTAS de arte. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 13 mar. 1942, p. 5.
- NOTAS de arte – Arte Eterna. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 05 nov. 1948, p. 7.
- NOTAS de arte. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 07 set. 1935, p. 7.
- NOTAS de arte. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 13 mar. 1942, p. 5;
- NOTAS de Arte. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1927, p. 6.
- TEOSOFIA. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1933, p. 6.

VÁRIAS Notícias. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 08 ago. 1935, p. 4.

Nação Brasileira

H. D. Salão dos Novos. *Nação Brasileira*. Rio de Janeiro, ago. 1926, ano IV, n. 36, p. 8-9.

UM NOTÁVEL pintor brasileiro – Manoel Santiago julgado pela crítica europeia. *Nação Brasileira*. Rio de Janeiro, set. de 1930, ano VIII, n. 85, p. 79.

O Brasil

ALGUMA coisa sobre belas artes. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 22 nov. 1922, p. 3.

BARATA, Frederico. As Belas Artes no Centenário - No Salão Primavera. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 29 jan. 1923, p. 3.

BELAS Artes – A inauguração do Salão Primavera. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1923, p. 3.

BELAS Artes – Salão da Primavera. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1923, p. 3.

REUNIU-SE o Conselho Superior de Belas Artes. *O Brasil*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1925, p. 2.

O Cruzeiro

O SALON – Uma visita a Manoel Santiago e Haydée Santiago no seu atelier em Niterói, na praia de Icarahy. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 08 jul. 1933, ano V, n. 33, p. 45.

O Imparcial

1º SALÃO da Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 25 jan. 1923, p. 6.

ARTES - 1º Salão da Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 09 dez. 1922, p. 6.

BANQUETES. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 5 mar 1926, p. 4.

BELAS Artes - Impressões do Salão Oficial deste ano. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 15 ago. 1926, p. 1.

HOMENAGENS. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 6 jun. 1926, p. 6.

ILDEFONSO Falcão – uma homenagem ao brilhante escritor e diplomata. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 26 jun. de 1926, p. 3.

L da S. Um celeiro de artistas – O Núcleo Bernardelli, um pouco de sua trajetória luminosa e o entusiasmo de seus dirigentes. *O Imparcial - Suplemento*. Rio de Janeiro, 09 nov. 1941, p. 8.

L da S. Um laureado casal de artistas. *O Imparcial - Suplemento*. Rio de Janeiro, 19 out. 1941, p. 8.

NAVARRO, Saul de. O Salon de 1926. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1926, p. 1.

O 1º SALÃO Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1923, p. 1.

TALMA, João de. 1º Salão da Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1923, p. 6.

TALMA, João de. Artes - Salão da Primavera. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 03 nov. 1922, p. 6.

UM ANIMADOR dos pintores jovens. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 14 maio 1941, p. 7.

O Jornal

A ARTE, acompanhando a vida inquieta do século... *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24 set. 1931, p. 3/6.

A ARTE, acompanhando a vida inquieta do século... *O Jornal*. Rio de Janeiro, 24 set. 1931, p. 3.

BARATA, Frederico. A XXXIV Exposição Geral de Belas Artes - Os disputantes do prêmio de viagem à Europa. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1927, p. 3.

BELAS Artes – Em torno da Exposição Geral desse ano. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1923, p. 3.

BELAS Artes – Exposição de Haydée e Manoel Santiago. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 07 abr. 1932, p. 5

- BELAS Artes – Inaugurou-se ontem, no Palace Hotel, a exposição Artística de Haydéa e Manoel Santiago. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 10 abr. 1932, p. 5.
- BELAS Artes – O Salão da Primavera. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 07 fev. 1924, p. 3.
- BELAS Artes – O Salão da Primavera. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 10 mar. 1923, p. 3.
- BELAS Artes – o Terceiro Salão da Primavera. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 08 maio 1925, p. 5.
- BELAS Artes – Salão da Primavera. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 30 jan. 1923, p. 3.
- BELAS Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 06 ago. 1926, p. 5.
- BELAS Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 07 set. 1924, p. 3.
- BELAS Artes. O Salão de 1922. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 28 nov. 1922, p. 3.
- BELAS Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23 ago. 1927, p. 3.
- BELAS Artes - Impressões sobre o salão deste ano - A sessão de pintura. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14 ago. 1920, p. 3.
- BELAS-ARTES. O "vernissage" da XXXIII Exposição Geral - Sua inauguração oficial hoje. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 12 ago. 1926, p. 3.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Artes plásticas – José Campão. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 12 de jan. de 1950, p. 7.
- COSTA, Angyone. Na intimidade de nossos artistas. *O Jornal*. 2ª seção. Rio de Janeiro, 07 nov. 1926, p. 1.
- COSTA, Dante. Viagem penosa pelo Salão das feias artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26 ago. 1934, p. 3.
- FECHADA por ordem do reitor da Universidade a Escola Nacional de Belas Artes. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 06 nov. 1935, p. 3.
- H.K. Belas Artes – O Salão. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 17 out. 1937, p. 14.
- MEDEIROS, Júlio. Belas Artes. O salão dos artistas brasileiros. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 25 ago. 1925, p. 7.
- SANTIAGO, Manoel. A Amazônia Lendária na arte brasileira. *O Jornal*. Terceira Seção. Rio de Janeiro, 10 jul. 1927, p. 1.
- SANTIAGO, Manoel. A cobra grande. *O Jornal*. Segunda Seção. Rio de Janeiro, 31 jul. 1927, p. 1.
- SANTIAGO, Manoel. Mapinguary. *O Jornal*. Segunda Seção. Rio de Janeiro, 11 set. 1927, p. 2.
- SANTIAGO, Manoel. O caipora. *O Jornal*. Segunda Seção. Rio de Janeiro, 24 jul. 1927, p. 1.
- SANTIAGO, Manoel. O Tincuan. *O Jornal*. Segunda Seção. Rio de Janeiro, 26 jun. 1927, p. 1.
- SANTIAGO, Manoel. Yara. *O Jornal*. Terceira Seção. Rio de Janeiro, 03 jul. 1927, p. 1.
- SANTIAGO, Manoel. Yrapuru. *O Jornal*. Terceira Seção. Rio de Janeiro, 14 ago. 1927, p. 1.
- SANTIAGO, Manoel. Yurupari. *O Jornal*. Terceira Seção. Rio de Janeiro, 7 ago. 1927, p. 1.
- SEWALD, T. O Salão de Belas Artes de 1936. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 22 nov. 1936, p. 14.
- SILVA, Mario da. Belas Artes. Impressões sobre o salão deste ano. A pintura. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1921, p. 3.
- SILVA, Mario da. BELAS ARTES. O salão de 1924. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 30 ago. 1924, p. 3.

O Malho

- CREMONA, Ercole. Belas Artes - Manoel D'Assunção Santiago. *O Malho*. Rio de Janeiro, 29 out. 1921, n. 998, ano XX, p. sn.
- CREMONA, Ercole. Belas Artes – Salão de 1923. *O Malho*. Rio de Janeiro, 15 set. 1923, n. 1096, ano XXII, p. 26.
- CREMONA, Ercole. Belas Artes. *O Malho*. Rio de Janeiro, 03 fev. 1923, ano XXII, n. 1064, n.p.

GOMES, Tapajós. Antes do Salão. *O Malho*. Rio de Janeiro, 24 set. 1936, n. 173, ano XXXV, p. 33.

GOMES, Tapajós. Haydée Santiago. *O Malho*. Rio de Janeiro, 14 dez. 1933, n. 28, ano XXXII, p. 30.

MATTOS, Adalberto. Belas Artes – Passadistas e modernistas. *O Malho*. Rio de Janeiro, 01 mar. 1924, ano XXIII, n. 1120, n.p.

NÚCLEO Bernardelli. *O Malho*. Rio de Janeiro, 28 nov. 1931, ano XXX, n. 1510, p. 21.

O Paiz

ARTES e Artistas - Belas Artes. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 7 dez. 1924, p. 2.

RIBEIRO, Flexa. A arte e a moral. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1925, p. 3.

RIBEIRO, Flexa. A Pintura no Salão Nacional. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1934, p. 3.

RIBEIRO, Flexa. O Salão de 1926. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 13 ago. 1926, p. 1.

RIBEIRO, Flexa. Salão da Primavera. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1924, p. 3.

XXVII EXPOSIÇÃO Geral. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 1 set. 1920, p. 4.

Pacotilha

MORAES, Nascimento. Flor de Igarapé. *Pacotilha*. São Luís, 02 de fev. de 1935, p. 2.

Para Todos

AVENIDA, João da. Belas Artes. *Para Todos*. Rio de Janeiro, 05 set. 1925, ano VII, n. 351, p. 15.

COSTA, Anyone. Uma nota harmoniosa de beleza. *Para Todos*. Rio de Janeiro, 7 maio 1932, p. 24.

PINTURA. *Para Todos*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1925, ano VII, n. 349, p. 20.

SANTIAGO, Manoel. De Belas Artes no Salão de Paris de 1928. *Para Todos*. Rio de Janeiro, 04 ago. 1928, ano X, n. 503, p. 43.

SOARES, Tigipió. Núcleo Bernardelli - uma plêiade de artistas. *Para todos*. Rio de Janeiro, 18 jul. 1931. Ano XIII, n. 657, p. 8.

Phoenix

SANDRO. Pintura – O III Salão da Primavera. *Phoenix*. Rio de Janeiro, maio 1925, n. 17, n.p.

UM PINTOR das lendas amazônicas. *Phoenix*. Rio de Janeiro, dez. de 1925, n. 24, p. 29.

Revista da Semana

EXPOSIÇÃO de pintura de Haydée e Manoel Santiago. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 16 abr. 1932, n. 18, ano XXXIII, p. sn SIMAS, Gelabert de. Salão Oficial de 1935. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1935, n. 37, ano XXXVI, p. 31.

MIGUEIS, Armando. Manoel Santiago, deformador dos inimigos. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 05 de fev. de 1949, n. 6, ano XLVIII, p. 4-7.

OS ARTISTAS brasileiros no Salon. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 12 jul. 1930, n. 30, ano XXXI, sn.

SENNA, Terra de. Belas Artes – Exposição Haydée e Manoel Santiago. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 16 out. 1937, n. 45, ano XXXVIII, p. s.n.

SENNA, Terra de. XLIII Salão de Belas Artes. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 09 out. 1937, n. 44, ano XXXVIII, p. sn.

Vida Literária

COSTA, Anyone. Movimento artístico. *Vida Literária*. Rio de Janeiro, jun. 1932, ano 1, n. 12, p. 13.

Biblioteca Nacional da França – Gallica (Biblioteca digital)

Comoedia

LES PEINTRES brésiliens à Paris. *Comoedia*. Paris, 23 juin 1930, p. 3; D'ÉCHO en écho. *Paris-midi*. Paris, 17 juin 1930, p. 2.

Journal des débats politiques et littéraires

LES ARTISTES brésiliens. *Journal des débats politiques et littéraires*. Paris, 23 juin. 1930, p. 2.

Revue du Vrai et du Beau

SAINT-HILAIRE, Jules de. Les oeuvres de Manoël Santiago à la Société Coloniale au Salon des Artistes Français. *Revue du Vrai et du Beau*. Paris, 10 juin 1929, huitième année, n. 132, p. 5.

SELIG, Raymond. Les oeuvres de José Marquês Campão à la Galerie Monna Lisa. *Revue du Vrai et du Beau*. Paris, 10 juin 1927, sixième année, n. 102, p. 20.

Biblioteca Pública Arthur Vianna

Belém Nova

BASTOS, Abguar. À geração que surge!. *Belém Nova*. Belém, 10 nov. 1923, n. 5, n.p.

MENEZES, Bruno de. Uma reação necessária. *Belém Nova*. Belém, 10 nov. 1923, n. 5, n.p.

O MOMENTO da pintura. *Belém Nova*. Belém, 29 jan. 1927, n. 65, v. 4, n. p.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará

BRAGA, Theodoro. A arte no Pará 1888-1918 - Retrospecto histórico dos últimos trinta anos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v. 7, 1934, p. 151-159.

Fontes manuscritas

Museu Dom João VI/EBA/UFRJ

ATA da sessão do Conselho Superior de Belas Artes realizada em 06 de setembro de 1924 – Presidência do Exmo. Sr. Afonso Penna Júnior, ministro da Justiça e Negócios Interiores. Fundo: Atas Conselho Superior 1916-1928. Acervo: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6161.

ATA da sessão do Conselho Superior de Belas Artes realizada em 18 de outubro de 1924 – Presidência do Sr. Prof. João Batista da Costa. Fundo: Atas Conselho Superior 1916-1928. Acervo: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6161.

ATA da sessão do Conselho Superior de Belas Artes realizada em 20 de agosto de 1925 – Presidência do Exmo. Sr. Afonso Penna Júnior, ministro da Justiça e Negócios Interiores. Fundo: Atas Conselho Superior 1916-1928. Acervo: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6161.

Carta de Alfredo Galvão ao Ilmo. Sr. Secretário da Escola Nacional de Belas Artes. Paris, 29 nov. 1930. Fundo: Avulsos. Acervo: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6104. 3f.

ESCOLA Nacional de Belas Artes. *Catálogo da Décima Primeira Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1904.

ESCOLA Nacional de Belas Artes. *Catálogo da XXVII Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1920.

LIVRO de entrega de medalhas e diplomas a artistas e alunos premiados em concursos e nas Exposições Gerais de Belas Artes (18/12/1905-18/04/1934). Acervo: Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6146.

Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti

Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Caunterets, 26 ago. 1930. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR1930. 4f. (incompleta)

Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 01 jun. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1928A. 4f.

Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 10 ago. 1929. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR. 1929. 2f.

Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 18 dez. 1928. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR1928. 15f.

Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 22 jan. 1929. Catálogo Raisoné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. CR 1929A. 4f.

Projeto Portinari

Carta de Candido Portinari a Olegário Mariano. Paris, 12 set. 1929. Portal Portinari. CO: 4451.

Carta de Candido Portinari a Olegário Mariano. Paris, 14 nov. 1929. Portal Portinari. CO: 4452. 5f.

Carta de Candido Portinari a Olegário Mariano. Paris, 28 nov. 1929. Portal Portinari. CO: 4454. 3f.

Carta de Olegário Mariano a Candido Portinari. Rio de Janeiro, 1929. Portal Portinari. CO: 3174. 3p.

Carta de Olegário Mariano a Candido Portinari. Rio de Janeiro, 1929. Portal Portinari. CO: 3180. 4p.

Carta de Sotero Cosme para Candido Portinari. Paris, 09 abr. 1931. Portal Portinari. CO: 1358. 3p.

Fontes orais*Projeto Portinari*

CAMPOFIORITO, Quirino. *Entrevista com Quirino Campofiorito*. Entrevistadores: Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Niterói: Catálogo Raisoné Projeto Portinari, 1982. Entrevista concedida ao Projeto Portinari, nov. de 1982. DE – 1.

GALVÃO, Alfredo. *Entrevista com Alfredo Galvão*. Entrevistadores: Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Niterói: Catálogo Raisoné Projeto Portinari, 1982. Entrevista concedida ao Projeto Portinari, 08 nov. de 1982. DE-2.

Legislação

BRASIL. Decreto nº 22.897, de 6 de julho de 1933. *Diário Oficial da União*. Seção 1. 8 jul. 1933, p. 13532.

Bibliografia

ACQUARONE, Francisco. *História da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia – Editores, 1939.

ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: O atelier e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALVES, Fabíola Cristina. Gioventù: a menina dos olhos de Eliseu Visconti. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 85-98, 2019. DOI: 10.5965/2175234611242019085. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/14053>. Acesso em: 05 set. 2022.

ALVES, Moema Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2013.

ALVES, Moema de Bacelar. *Quando os artistas saem em viagem: Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX*. 2019. 284 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2019.

ALVES, Moema. Nos labirintos das artes: a memória de Virgílio Maurício e a coleção Pierre Chalita. *Boletim Eletrônico da Sociedade Brasileira de História da Ciência*, v. XVIII, p. 01, 2018.

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. São Paulo: Casa editora Antonio Tisi, 1927.

AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri, 1986.

ARAÚJO, Ana Carusa Pires. Nascimento Moraes: biografia, jornalismo e narrativa literária. *Literafro*. Belo Horizonte, 14 dez. 2020. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1397-ana-carusa-pires-araujo-nascimento-moraes-biografia-jornalismo-e-narrativa-literaria>.

ARÊDES, Ana Carolina Machado. *Arte e estado: Portinari e sua correspondência como um espaço de “sociabilidade intelectual” (1920-1945)*. 2015. 215 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2015.

ARRAES, Rosa Maria Lourenço. Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2006.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944.

BARBOSA RODRIGUES, João. Antiguidades do Amazonas – Arte cerâmica. *Ensaio de Ciência por diversos amadores*. Rio de Janeiro, v. 2, 1876, p. 2-23.

BARDI, Pietro Maria. *Profile of the new brazilian art*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970.

BARDI, Pietro Maria; OLIVEIRA, Altamir de. *Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Colorama/Samurai, s.d.

BARROSO, Gustavo. *Mythes, contes et légendes des Indiens: folk-lore brésilien*. Paris: A. Ferroud, 1930.

BATCHELOR, David. *Chromophobia*. London: Reaktion, 2000.

BATISTA, Marta Rossetti. *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BEZERRA NETO, José Maia. José Veríssimo: pensamento social e etnografia da Amazônia (1877/1915). *Dados*. Rio de Janeiro, v. 42, n. 3, p. 539–64.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p.183-191.

BRANCATO, João Victor Rossetti. *Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966)*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora, 2018.

BRITTO, Chermont. *Vida Triunfante de Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1980.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CASTRO, Raimundo Nonato de. *Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905 – 1908)*. 2012. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2012.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O ateliê e a imagem do artista: O caso de Eliseu Visconti na França (1893-1915). In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELA, Isabel Sanson; SILVA, Rosângela de Jesus (Org.) *Oitocentos Tomo IV: O Ateliê do Artista*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, p. 33-42.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. de Miranda (Orgs). *A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9-18.

CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COELHO, Geraldo Mártires. Natureza, iluminismos e iluministas na Amazônia. *Revista de Estudos Amazônicos*, v. III, p. 65-92, 2008.

COLES, David. *Chromatopia: an illustrated history of colour*. New York: Thames & Hudson Inc., 2018.

COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 375-404.

CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille, odorat et imaginaire social*. Paris: Aubier-Montaigne, 1982.

CORBIN, Alain. *Les Cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible das les campagnes au XIXe siècle*. Paris: Albin Michel, 1994.

COSTA, Angyone. *A Inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1927.

CRUZ, Mariléia dos Santos. A produção da invisibilidade intelectual do professor negro Nascimento Moraes na história literária maranhense, no início do século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 36, n. 73, dez. 2016, p. 209-230.

DAZZI, Camila. Dois nus polêmicos: “Le lever de la bonne” de Eduardo Sívori e “Estudo de Mulher” de Rodolpho Amoêdo. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. (Org.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2*. Rio de Janeiro: EDUR/UFRRJ, 2010, v. 1, p. 121-130.

DE MACEDO, Fabio. Núcleo Bernardelli: Una Enseñanza Artística Liberadora en la Construcción del Arte Moderno en Brasil. *19&20*. Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. de 2007.

FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto – o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2013.

FIGUEIREDO Aldrin Moura de. Flami-n’-assú: manifesto e perspectivismo amazônico no Modernismo brasileiro na década de 1920. *Revista de História*, [S. l.], n. 181, p. 1-22, 2022.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados: pajelança, feitiçaria e religiões afro-brasileiras na Amazônia*. Belém: EDUFPA, 2008.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A gênese do Progresso: Theodoro Braga e a Pintura da fundação da Amazônia. In: BEZERRA NETO, José Maia; GUZMÁN, Décio de Alencar (org.). *Terra Matura: historiografia e história social na Amazônia*, 2002, p. 109-136.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2001.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Os novos e o centenário: arte, literatura e efeméride no Pará dos anos 20. *Revista de Estudos Amazônicos*, v. 3, p. 165-183, 2008.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará 1890- 1910. *Clio. Série história do Nordeste (UFPE)*, v. 28, p. 71-93, 2010.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Vândalos do apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Moema Bacelar. O dândi das Alagoas: Virgílio Maurício e a questão da liberdade na História da Arte brasileira. In: PALAMARTCHUK, Ana Paula; LIMA, Aruã Silva de (Org.). *Política, cultura e memória: (des)caminhos na história social contemporânea*. Maceió: Edufal, 2019, v. 1, p. 39-66.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura. de. De pincéis e letras: os manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920. *Revista Territórios e Fronteiras*, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 130–155, 2016.

FIGUEIREDO, Cláudio. *Entre sem bater: A vida de Apparício Torelly O Barão de Itararé*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

FRANCÉS, José; MARTÍNEZ Sierra, Gregorio. *Federico Beltrán Masses*. Madrid: Tipografía Artística, 1923.

GASKILL, Nicholas. *Chromographia: American literature and the modernization of color*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

GAY, Peter. *Guerras do prazer: A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. *A micro história e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL/Bertrand Brasil, 1991.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GODOY, Patrícia Bueno. O nacionalismo na arte decorativa brasileira – de Eliseu Visconti a Theodoro Braga. In: CARDOSO, R.; DAZZI, C.; MIYOSHI, A. (org). *Revisão historiográfica: o estado da questão*. Atas do I Encontro de História da Arte do IFCH UNICAMP. Campinas: UNICAMP/IFCH, v.3, 2005, p. 78-86.

GUIMARÃES, Iza Vanesa Pedroso De Freitas. *O Enamorado da Vênus Telúrica: A Trajetória Social De Raymundo Moraes (1872-1941) - O Autor De Planície Amazônica (1926)*. 2019. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2019.

GUZMAN, D. M. A. de Alencar. *Histórias de brancos: memória, historiografia dos índios Manao do rio Negro (século XVIII-XX)*. 1997. 175 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1926.

LUZ, Angela Ancora da; BARBIERI, Rosângela. *Manoel Santiago - mestre impressionista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios / ADUPLA, 2015.

LUZ, Angela Ancora. A Escola Nacional de Belas Artes: Porões e salas ou modernidade e tradição. In: XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2002, Rio Grande do Sul. *Anais do XXII do Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Rio Grande do Sul: PPGH/CPIS/PUCRS, 2003. v. 1, n.p.

LUZ, Angela Ancora. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil – o Salão de 31. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (Org.). *Oitocentos - arte brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, v. 1, p. 85-92.

MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. Fléxa Ribeiro: Construção biográfica e Reflexões sobre processos e métodos do ensino de desenho na Escola Nacional de Belas Artes. *Anais do 31º Simpósio Nacional de História*. Rio de Janeiro: Simpósio Nacional de História - ANPUH-Brasil, 2021.

MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. Manoel de Oliveira Pastana em busca de uma Arte Verdaderamente Nacional. In: 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013, Belém. *Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.) - 1. Ed. - Belém: ANPAP; PPGARTES/ICA/UFPA, 2013.*

MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. *Manoel Pastana (1888-1984): biografia de uma coleção*. Orientadora: Rosângela Marques de Britto. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

MORAIS, Raimundo. *Na Planície Amazônica*. Brasília: Senado Federal, 2000.

MORAIS, Raimundo. *O meu dicionário de cousas da Amazônia*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013.

MUSEU DE ARTE DE BELÉM. *Janelas do Passado, espelho do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural de Belém – FUMBEL, 2011.

NASCIMENTO, Ana Paula. A contribuição editorial de Virgílio Maurício no Jornal Gazeta de Notícias em 1923. *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2014 [2013]. p. 271-286.

NERY, Santa-Anna. *Folk-lore brésilien*. Paris: Librairie Académique Didier Perrin et Cie, 1889.

OLIVEIRA, Gabriela Rodrigues Pessoa de. *Entre pinturas e escritos: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937) em uma narrativa particular*. 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016

OLIVEIRA, José Coutinho de. *Lendas Amazônicas*. Belém: Liv. Clássica, 1916.

ORICO, Osvaldo. *Os mitos ameríndios - Sobrevivências na tradição e na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: s. ed., 1929.

PASTOUREAU, Michel. *Azul: História de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

PAUL, Stella. *Chromaphilia: the story of color in art*. London: Phaidon Press, 2017.

PEREIRA, Maria Aparecida Franco. João Luso, intelectual, jornalista, presença da cultura Luso brasileira, no século XX. In: MENEZES, Lená Medeiros de; PAGNOTTA, Chiara. (Org.). *Pontes entre a Europa e América Latina (XIX-XXI): história de migrações e mobilidades*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2018, p. 283-298.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2005.

PINHEIRO, João Ribeiro. *História da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1931.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

QUEIROZ, Mario Cesar de. Palimpsesto surreal em Gritos Bárbaros. *Revista Graphos*, vol. 24, n°2, 2022. p.108-134.

REIS, Arthur César Ferreira. *Como governei o Amazonas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1968.

RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1872-1887.

RODRIGUES, Laíza de Oliveira. *Uma Sesta Tropical, de Manoel Santiago: um “quadro curioso” no meio artístico carioca dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2023.

RODRIGUES, Laíza de Oliveira; BRANCATO, João Victor Rossetti. “É ou não amoral?”: Sesta Tropical de Manoel Santiago e a censura no Salão de Belas Artes. In: XIII Encontro de História da Arte, 2019, Campinas. *Atas do XIII Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2019. p. 486-495.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1941.

SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1967.

SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: EDUA; Edições Governo do Estado; UEA, 2003.

SCHAAN, Denise. A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e papéis sociais em um cacicado marajoara. *Revista de Arqueologia*. (Belém) São Paulo, v. 16, p. 31-45, 2003.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas: Autores Associados, 2008.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. *O possível pode ser também desejável: o Catálogo Raisonné de Eliseu Visconti*. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 39., 2019, Pelotas. Anais eletrônicos... Uberlândia: CBHA, 2020, p. 188-198. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Mirian%20N.%20Seraphim.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2020.

SILVA NETO, João Augusto da. Manoel Santiago vai a Paris. *Faces da História*, v. 5, n. 2, p. 64-84, 20 dez. 2018.

SILVA NETO, João Augusto da. *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro (1871-1929)*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2014.

SILVA NETO, João Augusto da. Percursos e percalços de uma Arte Nacional: Theodoro Braga (1872-1953) e o ensino da arte, a estilização da flora, da fauna e da arte Marajoara. In: LOPES, Almerinda da Silva; DANTAS, Bárbara. (Org.). *Momentos da História, Visões da Arte*. Vila Velha: Balsamum, 2021, p. 188-210.

SILVA NETO, João Augusto da. Uma Ilha e seus Tesouros Indígenas: intelectuais oitocentistas descobrem os antigos índios e a cerâmica de Marajó. *Revista Estudos Amazônicos*, v. IX, p. 216-247, 2014.

SILVA NETO, João Augusto da; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. *19&20*. Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, p. 343-366, 2005.

SOUZA, Sílvia. *Centenário Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Escritório de Leilões Sílvia Souza/Casa Amarela Leilão de Arte, 1987.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

TAVARES, Enéias Farias. Entre enigmas textuais & esfinges visuais: o mito de Édipo na narrativa pictórica de Gustave Moreau. *Non Plus*, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 176-195, 2017.

TERRA, Carlos G. Alfredo Galvão e o ensino na EBA. In: CUNHA, Almir Paredes (Org.). *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA / UFRJ, 1999, p.56.

UGARTE, Auxiliomar Silva. Margens Míticas: A Amazônia no Imaginário Europeu do século XVI. In: PRIORE, Mary Del; GOMES, Flávio (orgs). *Os Senhores dos Rios: Amazônia, Margens e História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. p. 3-31.

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*. Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

VALLE, Arthur. Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República. In: *Anais do XIII Encontro De História ANPUH-RIO – Identidades*. Rio de Janeiro. Anais Eletrônicos. ANPUH-RIO, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A Literatura como espelho da nação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p.239-263.

WARNOD, André. *Les Berceaux de la Jeune Peinture: L'École de Paris*. Paris: Albin Michel, 1925.

WISSMAN, Fronia. *Bouguereau*. Rohnert Park: Pomegranate Artbooks, 1996.

ZAKIA, Silvia Palazzi. Mallet-Stevens e as lojas Cafés du Brésil. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 194.00, Vitruvius, jul. 2016.